

Texto e imagen: amistad, persuasión moral y filosofía vital en “Reminiscencia de Nanjing” (1707) de Shi Tao y “Nada es comparable al verdadero amigo” (1701) de Otto Vaenius y Antonio Brum

WU, Rongqiao

Texto e imagen: amistad, persuasión moral y filosofía vital en “Reminiscencia de Nanjing” (1707) de Shi Tao y “Nada es comparable al verdadero amigo” (1701) de Otto Vaenius y Antonio Brum

PSOCIAL, vol. 8, núm. 2, 2022

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672373384011>

Texto e imagen: amistad, persuasión moral y filosofía vital en “Reminiscencia de Nanjing” (1707) de Shi Tao y “Nada es comparable al verdadero amigo” (1701) de Otto Vaenius y Antonio Brum

Text and image: friendship, moral persuasion and life philosophy in “Reminiscence of Nanjing” (1707) by Shi Tao and “Nothing is comparable to a true friend” (1701) by Otto Vaenius and Antonio Brum

图像与文字：石涛《金陵怀古册页》与奥陶范文和安东尼布鲁姆《真朋友无与伦比》中的友谊、劝善与生的哲学

Rongqiao WU
Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong, China
202210018@oamail.gdufs.edu.cn

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672373384011>

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

Recepción: 18 Agosto 2022
Aprobación: 16 Octubre 2022

RESUMEN:

El texto y la imagen constituyen los dos principales signos de comunicación en la cultura visual contemporánea. La locución latina *ut pictura poesis* vuelve a cobrar vitalidad y se convierte en una cuestión candente para la literatura comparada y los estudios artísticos. El presente artículo examina las interacciones entre texto e imagen con base en un análisis comparativo sobre una hoja de álbum (1707) de Shi Tao (1641-1707), uno de los pintores más influyentes y representativos de la dinastía Qing temprana, y un emblema (1701) creado por Otto Vaenius (1556-1629), pintor y grabador de reputación internacional en el Barroco, y Antonio Brum (1603-1668), poeta y funcionario erudito español. Teniendo en cuenta este objetivo, empleamos como herramienta analítica la semiótica, el análisis sociocultural y la teoría de los “marcos” desarrollada por William Gamson y Kathryn Lasch. Mediante la aplicación de esta red conceptual a dos corpus heterogéneos, podemos observar las capacidades representativas de los dos lenguajes artísticos y las formas concretas en que interactúan entre ellos para describir un mismo tema artístico, así como las analogías y las disimilitudes entre los corpus a la hora de representar el leitmotiv de la amistad y las virtudes.

PALABRAS CLAVE: texto e imagen, literatura emblemática, pintura de los literatos.

ABSTRACT:

Text and image constitute two main signs of communication in contemporary visual culture, the Latin expression *ut pictura poesis* is currently gaining vitality and becoming an important issue in comparative literature and art studies. This paper attempts to investigate the interactions between text and image based on a comparative analysis of an album leaf (1707) by Shi Tao (1641-1707), one of the most influential and representative painters of the early Qing dynasty, and an emblem (1701) created by Otto Vaenius (1556-1629), an internationally renowned painter and engraver in the Baroque era, and Antonio Brum (1603-1668), a Spanish poet and literatus. With this aim in mind, we use semiotics, socio-cultural analysis and the framing theory developed by William Gamson and Kathryn Lasch as analytical tools. By applying this conceptual network to the two heterogeneous corpora, we can observe the representational capacities of the two artistic languages and the concrete interactive forms between them to describe the same artistic theme, as well as the analogies and differences between the corpora in representing the leitmotiv of friendship and virtues.

KEYWORDS: text and image, emblem literature, literati painting.

摘要:

文字与图像构成了当代视觉文化两个主要的传播符号。在信息时代，古老的诗学命题“诗画同律”再次焕发活力，并成为当前比较文学与文艺研究中的一个重要问题。本文旨在比较分析清初最具影响力及代表性的画家之一石涛(1641-1707)的册页(1707)和巴洛克时期著名画家及雕刻家奥陶范文(1556-1629)与西班牙诗人兼学者布鲁姆创作的图绘文学(1701)，以此探究文字与图像之间的互动关系。在方法论层面，我们使用符号学、社会文化分析和甘姆森框架理论作为本文分析工具。通过系统性地比较两个异质艺术媒材再现手段，我们可以观察到图像与文字的表现能力和它们在建构同一艺术主题的具体互动形式，以及两件艺术品在表达友谊和美德等主题时的相似性和差异性。

關鍵詞: 语图关系, 图绘文学, 文人画.

INTRODUCCIÓN

A finales de la década de los sesenta, el sociólogo Guy Debord anuncia perspicazmente que hemos entrado en una “société du spectacle”. Junto con el desarrollo de nuevos medios y modos de comunicación, experimentamos diariamente una proliferación de imágenes sin precedentes (Jin, 2004). Los avances tecnológicos diluyen el confín entre la realidad y lo virtual, el mundo real se traduce en imágenes simples y puras, y estas simples imágenes devienen la realidad misma (Debord, 2006).

La imagen constituye, junto con el texto, la principal herramienta de expresión y comunicación en la era digital. Podríamos pensar, entonces, que el viejo y persistente tópico literario *ut pictura poesis* (la poesía como la pintura) empieza a revitalizarse. De este modo, la relación entre texto e imagen deviene central y prometedora para los estudios literarios y la cultura visual contemporánea (Zhao et al., 2019). Sin embargo, debido a la insuficiente elucidación del mecanismo expresivo de las dos artes y a la escasez de análisis sistemáticos de casos, muchos investigadores abordan la cuestión de la relación interartística en una dimensión empírica sin lograr acertar con la esencia del problema de la relación entre texto e imagen (Zhao, 2016), lo cual limita sus investigaciones a la afirmación de la existencia de “alguna raíz común” en las dos manifestaciones artísticas (Gnisci et al., 2002: 215). En cuanto que lenguajes expresivos, la imagen y el texto demuestran una correlación de múltiples estratos en el proceso de comunicación, a la vez que mantienen sus propios mecanismos expresivos; entre imagen y texto, pues, se establece una relación dinámica, compleja e imbricada (Gong, 2017).

Con el fin de eludir el peligro de una simplificación excesiva de la cuestión, el presente artículo enfoca las posibles interacciones entre imagen y texto en obras artísticas. Para ello se pretende analizar dos corpus derivados de culturas distintas: el primero es un cuadro del álbum (*ceye* 册页, un formato habitual en la pintura china) titulado “Reminiscencia de Nanjing” (1707) de Shi Tao (1641-1707), uno de los pintores individualistas más creativos e importantes de la dinastía Qing en el período temprano. El otro es un grabado denominado “Nada es comparable al verdadero amigo”, extraído del *Theatro moral de la vida humana* (1701), elaborado por el pintor flamenco Otto Vaenius (1556-1629) – maestro de Rubens –, y por el poeta español Antonio Brum (1603-1668), exponente de la emblemática barroca (García, 2012). La literatura emblemática suele generalmente ser fruto de varios coautores. En nuestro caso, podemos identificar otro poeta, Diego de Barreda, obispo de la ciudad de Amberes y licenciado en Teología (Villar, 1996), quien participó en la elaboración de dicha obra. No obstante, su aportación en la elaboración de este emblema es relativamente limitada, y muy parecida a la redacción de Brum en el nivel de contenido, por lo que no la analizaremos en este estudio.

Cabe señalar que las dos piezas muestran una heterogeneidad irreductible: el corpus chino pertenece a la “*pintura de los literatos* (*wenrenhua* 文人画)”, género dominante de la pintura que surge durante la dinastía Song del Norte (960-1127); se destaca por la libre expresión de las emociones, las ideas y las sensaciones del artista (Wu, 2020). El corpus europeo corresponde a la literatura emblemática, género literario nacido en las primeras décadas del siglo XVI, que se caracteriza por la enseñanza moral placentera (*docere et delectare*) mediante el abundante uso de ideas abstrusas e imágenes simbólicas (Stegemeier, 1946). Debido a la existencia de tantas diferencias entre los dos corpus, cabe preguntar: ¿cuál es el sentido de un análisis comparativo de ambos?

Señalamos desde un principio que son estas diferencias casi infranqueables las que prometen la fiabilidad de nuestra investigación: estas dos piezas disponen de una misma composición tripartita: el título, la inscripción (*suscriptio*) y la pintura. Esta afinidad estructural implica que el texto y la imagen coexisten en dos formas de expresión heterogéneas: pintura y literatura. De ahí que, si podemos hallar similitudes con respecto a los poderes expresivos de texto e imagen en dos corpus tan distintos, es posible determinar las funciones expresivas universales de los signos visuales y los signos verbales a la vez que acotamos sus legítimos territorios. Los dos corpus ofrecen un excelente espacio de observación para examinar dentro de la misma obra las

posibles formas interactivas que muestran el texto y la imagen en el proceso de plasmar un mismo concepto estético y didáctico. Otro punto de convergencia reside en que, tanto en la hoja de álbum de Shi Tao como en el grabado de Vaenius y Brum, se emplean formas poéticas y nociones propias de las respectivas culturas. Puede observarse asimismo que ambas piezas se cimentan sobre determinadas visiones del mundo. Dicho de otro modo, ambas divulgan mensajes o conceptos estéticos sustentados en determinadas corrientes filosóficas, como analizamos más adelante. A su vez, el tema de la amistad deviene un criterio unificador que une ambos corpus. La representación de la amistad constituye un tópico estético y filosófico de relevancia, tanto en el mundo europeo como en el chino. En *El Banquete*, Platón (1989) sostiene que la amistad virtuosa entre los hombres es el verdadero amor y felicidad. Asimismo, Aristóteles dedica los libros VIII y IX de la *Ética a Nicómaco* al tema de la amistad. La clasifica en tres grupos: virtuosa, utilitaria, y aquella que se basa en el placer (Aristóteles, 2001). La amistad virtuosa suele ser perpetua, ya que se basa en el desinterés y en la virtud. En palabras de Séneca, en las *Epístolas morales*, la amistad deriva de un impulso natural en lugar de un provecho propio; en ella experimentamos un “instintivo placer” (Séneca, 1986). Los verdaderos amigos no calculan un interés, y siempre están dispuestos a tendernos una mano cuando estemos en un apuro y a darnos amor para aliviar la soledad y la tristeza. En esta línea, el filósofo Cornelius Tacitus señala que no hay instrumento más potente que los buenos amigos (Tacitus, 1589). En el contexto chino, las *Analectas* de Confucio (Zhang, 2007) dictan que el hombre sabio se hace amigos con base en su gusto literario, y lleva una vida moral por la amistad virtuosa. El pensador Mencio también aboga por la idea de que la amistad se establece sobre la base de bondad y virtud, en lugar de fama, estatus social y riqueza (Fang, 2010). La obra taoísta *Liezi* registra la amistad emotiva entre Boya 伯牙 (387 a. C. – 299 a. C.) y Ziqi 子期 (fechas desconocidas); entre ellos existe una repercusión espiritual que se caracteriza por la pulcritud y sublimidad (Yang, 1979).

Con el fin de aproximar concepciones en torno a la amistad entre los mundos europeos y chinos, el jesuita Matteo Ricci (1552 – 1610) compone su influyente tratado *Dell'amicizia* (1595) (*Jiaoyou Lun* 交友论). A lo largo de cien máximas, el misionero católico combina ingeniosamente las nociones de la amistad de la tradición greco-latina con aquellas de la doctrina confuciana, y ubica a la sabiduría como uno de los pilares de la amistad virtuosa (Hosne, 2014). De todo lo expuesto más arriba, se desprende que, tanto en la cultura china confuciana como en la greco-latina, la verdadera amistad está estrechamente vinculada a la virtud, la afinidad espiritual y la filosofía vital, lo cual también repercute en la hoja de álbum de Shi Tao y el grabado de Vaenius y Brum, generando un mecanismo expresivo interno que une los dos corpus: tanto Shi Tao como Vaenius enaltecen la virtud y la filosofía vital mediante la representación del valor de la amistad.

Durante la transición del período Ming al Qing temprano en China, por un lado, y en el Barroco europeo por el otro, la amistad continuó siendo un tema sustancial para las creaciones artísticas. En su juventud (1662-1672), Shi Tao dibuja unos viajes líricos alrededor de la ciudad de Xuancheng con sus amigos íntimos, dejándonos varios poemas conmovedores sobre la amistad, que actualmente forman parte de la colección del Museo de Shanghai. El vínculo amistoso también es un elemento contemplado por los tratados estoicos, y fortalecido por los Neoestoicos en el siglo XVII (López Poza, 2007). En las obras de numerosos dramaturgos del teatro barroco español, la amistad ocupa un lugar primordial; sus personajes suelen alcanzar un modo de vida bello y feliz gracias a lo imprescindible de esta relación (Rivera Salmerón, 2018).

Por último, un análisis comparativo de los dos corpus permite develar tanto las semejanzas como las disimilitudes que presentan los dos lenguajes artísticos en torno al leitmotiv de la amistad. Shi Tao intenta expresar su añoranza de un amigo fallecido y parte de un pasado irrecuperable; Vaenius y Brum pretenden exaltar el valor de la afinidad espiritual entre un joven racional y un maduro sabio. Mediante la plasmación del tema de la amistad, tanto la hoja del álbum como el emblema transmiten lealtad, honestidad, perseverancia y virtud, lo cual demuestra una preocupación humanista detrás de los signos artísticos: ambos corpus contienen una persuasión moral y una filosofía vital.

Cabe notar que en los tesoros culturales del siglo XVIII existen múltiples piezas artísticas similares a los dos corpus; y no debemos omitir otros géneros artísticos para abordar la cuestión de la relación entre texto

e imagen. Sin embargo, en este artículo decidimos escoger solamente dos obras cronológicamente cercanas, representativas de la pintura de los literatos y de la literatura emblemática respectivamente. Mediante un análisis concienzudo de estos dos casos de estudio, evitamos caer en la trampa del subjetivismo a la hora de precisar las características expresivas de los signos verbales y visuales, y eludimos la simplificación excesiva del análisis por incluir impropiamente tantos objetos de estudio a la vez.

En términos concretos, el presente trabajo investiga los siguientes aspectos: ¿el texto y la imagen poseen sus propios campos privilegiados de representación?; ¿qué funciones expresivas cumplen la parte literaria y la parte pictórica a la hora de expresar el tema central, y qué tipos de interacción existen entre ellas?; ¿qué estrategias representativas utilizan los artistas para resaltar el leitmotiv de la amistad y qué imagen del protagonista construyen en ambas obras? Por último, ¿el texto y la imagen modifican sus caracteres inherentes en géneros heterogéneos como la pintura de los literatos y la emblemática barroca?

Las interacciones dinámicas generadas por la estructura ternaria interna producen de por sí un mecanismo de significación, de ahí que la pesquisa sobre la relación entre imagen y texto abra una vía para interpretar la obra misma. En el plano metodológico, optamos por la semiótica, un instrumento potente para analizar los fenómenos de la cultura visual (Duan, 2018), como nuestra base teórica. Desde una perspectiva semiótica, las dos piezas transmiten mensajes estéticos y didácticos (contenido) mediante la codificación de los signos verbales y los signos visuales (expresión). Recurrimos principalmente al sistema semiótico de Louis Hjelmslev (1969), Charles Peirce (1974) y Charles Morris (1938), así como a la semiótica visual (1993) del “Grupo μ ” – grupo académico de la comunicación lingüística y visual en Bélgica –, desplegando nuestro análisis a partir de los siguientes términos: “expresión / contenido”, “denotación / connotación”, “cualisigno” (cualidad de una cosa), “sinsigno” (un objeto o evento), “forma”, “ícono”, “posición”, “movimiento” y “characterizing signs” (signos que denotan características generales de las cosas). Considerando que las obras no están aisladas en el universo artístico, sino que forman parte de una red entrelazada por influencia de la intertextualidad (Kristeva, 1980), resulta fundamental tener en cuenta la dimensión social, religiosa e histórica en el momento de efectuar la interpretación. Por último, para comparar las estrategias representativas entre los dos corpus y elucidar las formas en que interactúan los signos visuales y los signos verbales, el presente artículo también realiza un análisis del discurso a la luz de la teoría de los marcos formulada por William Gamson y Kathryn Lasch (1983). Conforme a esta propuesta teórica, una pieza artística transmite un determinado discurso articulado por diversos “paquetes” (marcos), los cuales se clasifican en dos grupos de “dispositivos simbólicos”: 1. “Enmarcado”, que puede subdividirse en “metáfora”, “posición central”, “representación”, “ejemplares”, entre otros. 2. “Razonamiento y justificación”, que comprende las “raíces” (paquetes que especifican los vínculos existentes entre el conjunto de enmarcados) y las “apelaciones a principios” (paquetes que recurren a las normas morales). Mediante la identificación de las ideas transmitidas en una obra, se puede elaborar un cuadro de “paquete cultural” con base en los “dispositivos simbólicos”; de este modo pueden conocerse intuitivamente los poderes expresivos de los dos lenguajes artísticos.

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE “REMINISCENCIA DE NANJING” Y “NADA ES COMPARABLE AL VERDADERO AMIGO”

“Reminiscencia de Nanjing: excursión al templo Congxiao”

Este álbum está fechado en 1707, el último año de vida de Shi Tao. No obstante, cabe señalar que este poema memorativo fue escrito durante su estancia en la ciudad de Jinling (1678-1686). En el presente caso, la imagen es 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 (objetos) pictóricos se ubican en la parte inferior derecha; en la parte superior izquierda, a su vez, se aprecia una vacuidad inmensa (forma del contenido). Este drástico contraste atrae nuestra mirada solamente hacia un lado. Cabe mencionar que este tipo de configuración no es novedosa, 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 (c.1160-1225), cuyas obras se destacan por una composición “esquinada”.

La pintura del maestro Shi dispone de una “perspectiva profunda” (*shenyuan fa* 深远法); en este sentido, la vista panorámica hacia abajo sitúa al espectador en una posición elevada respecto del contenido pictórico. No obstante, la extraña topografía de la cordillera constituye un factor inquietante para el observador: pareciera que las murallas van a desprenderse de la montaña y que las rocas inclinadas pronto van a derrumbarse sobre la aldea que se sitúa abajo. De acuerdo con la teoría semiótica (Hjelmslev, 1969), aquí las sustancias de la expresión tales como “trazos secos, diluidos y concentrados” producen una determinada estructura que asociamos con la contextura de la cordillera (forma de la expresión). La inmensidad del río ocupa la mayor parte del espacio pictórico, mientras que sus mareas están representadas por algunos trazos secos de tinta diluida. 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 solamente a través de la imagen. En lontananza se ve una montaña plana y un edificio alto. Según la definición de Morris (1938), los íconos reúnen algunas propiedades que nos permiten asociarlos con sus referentes. En nuestro caso, vemos la cúspide con la forma del carácter *gan* 干, además de unas líneas paralelas que representan a diferentes plantas. En vista de estas características, podemos asociar este ícono con la pagoda, construcción ligada tanto al budismo como al taoísmo; pero solo con la información que proveen los códigos pictóricos no podemos saber a cuál de ellos se adscribe el edificio. Tampoco podemos determinar a qué momento del día corresponde la escena que retrata, aunque en la imagen se percibe una tranquilidad absoluta, teniendo en cuenta que, más allá de los cuatro viajeros o barqueros, no se aprecian en la composición otros elementos como animales volando, hombres paseando, ni tampoco rastro alguno de humo en el pueblo. Podemos deducir, entonces, que la navegación, cuyo objetivo es visitar la pagoda, tuvo lugar en una noche serena.

En lo que respecta a la parte literaria de la obra, la inscripción en el margen izquierdo reza lo siguiente:

“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 la 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”

Este poema pertenece al género de la octava (verso de ocho líneas) del estilo de “cinco caracteres” (*wuyan*), que floreció en la dinastía Tang (Wang, 2001). Este estilo exige una estricta regla métrica y una correspondencia impecable entre los versos. En el plano de la expresión, notamos que el carácter inicial 鸡 (*ji*) 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 (*Xiaping baking* 下平八庚)” de acuerdo con El diccionario de rima pinshui (Wang, 2003). 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(平仄仄平仄), 起我长松情(仄仄平平平)”. Además de los deslices permitidos por las reglas del género, en este poema se aprecian varias transgresiones fonéticas—señaladas en negrita. Por consiguiente, entendemos que este está lejos de ser una octava canónica del estilo de cinco sílabas

(Wang, 2001). En este sentido, para expresar mejor algunas ideas, el poeta ha transgredido las reglas fonéticas en numerosos pasajes.

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. Según 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 símbolos 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 en la ciudad de Jinling (Wu, 2011). Podría decirse entonces que el tema de la obra es la añoranza de este viaje realizado dos décadas atrás con sus amigos. 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 contenido “el mismo artista y sus amigos”. 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, esta se ubica fuera del poblado, ya que está rodeada de varios árboles frondosos. Los dos últimos versos profundizan en el 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 pinos. En las Analectas de Confucio se alaba la perseverancia de este árbol: “Solamente con la llegada de los días fríos, notamos que las hojas del pino y del ciprés son las últimas que se marchitan” (Zhang, 2007: 130). 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 sus amistades por lugares amenos y tranquilos (sentido denotativo): el artista también manifiesta el deseo de conservar un carácter noble en su vejez, al igual que los altos pinos.

En realidad, el templo taoísta Congxiao es el lugar donde vivía Zhou Jing 周京 (1626-1703); su nombre de cortesía es Xiangshan 向山, un gran amigo de Shi Tao.[i] Zhou fue un poeta taoísta que gozó de una notable popularidad entre el grupo de letrados de la ciudad de Jinling (Wang 2016). En su estancia en dicha ciudad, Shi Tao mantuvo una estrecha interacción con Zhou Jing: prueba de ello son varias de sus pinturas existentes dedicadas a este último. Por tanto, esta navegación nocturna tiene como principal objetivo visitar al poeta Zhou. La historia del templo Congxiao también merece nuestra atención, dado que su fundación está estrechamente relacionada con un oficial de la dinastía Ming (1368-1644), Cheng Ji 程济, un héroe condenado a prisión por alertar en un momento inapropiado al emperador Jianwen de la incipiente rebelión de Jingnan. Esta construcción taoísta es una conmemoración de la fidelidad y la honestidad de Cheng Ji. Por lo tanto, estos dos detalles muestran palmariamente que Zhou Jing intenta destacar su condición de partidario de la dinastía precedente. El mismo artista Shi Tao era descendiente de la familia imperial de la dinastía Ming. Así pues, la reminiscencia de esta visita al templo Congxiao también refleja la añoranza del pintor taoísta de sus amistades, su familia, así como del esplendor de su antigua patria, en sus últimos días.

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 cavernosa. 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 sea aquella pagoda en la distancia. Con la guía del título comprendemos que esta construcción taoísta es el templo Congxiao, lo cual también es posible deducir de la imagen si conocemos el contexto de producción de la obra. Nos resulta imposible imaginar el contenido del último verso porque los medios de expresión de la pintura no hallaron los recursos para representar los pensamientos del protagonista. La consecuencia de esta limitación es la pérdida del sentido

connotativo en la imagen: el artista pretende mantener la pureza y la honestidad en la senectud. Aunque pintó este cuadro basándose en el género de la octava y el estilo poético de cinco caracteres, 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 a la presente hoja del álbum, debemos admitir que los códigos literarios transmiten más sentidos adicionales que los códigos visuales.

“Nada es comparable al verdadero amigo”

La *sucriptio* reza: “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 –título– 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 quien parece ser su amigo de confianza ocupa el centro del grabado, en el nivel de un formema, término formulado por el Grupo μ – como ya mencionamos, se trata de un grupo académico de Bélgica –, que deriva de “forma”, y que incluye tres factores dentro del espacio pictórico: movimiento, posición y dimensión. Respecto a la “posición” entendemos que este hombre es más “fuerte” y “estable”, en contraste con las otras dos figuras que se ubican a la derecha, en una posición marginal. Esta figura, junto con quien le apoya la mano en el hombro, constituyen dos íconos dominantes que ejercen una influencia sobre 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. En la parte superior las nubes están representadas por unas curvas paralelas. A pesar de que no logramos precisar la referencia concreta de estos edificios, podemos conjeturar sus posibles connotaciones por el hecho de que la literatura emblemática se destaca por el abundante uso de símbolos. En realidad, muchos de estos elementos se repiten a lo largo de la obra. Si recurrimos a la intertextualidad, encontramos varias pistas para comprender los íconos del presente emblema. Podemos tomar como ejemplo el lenguaje simbólico del emblema XXXVIII “El pueblo paga los pegados de los príncipes” del *Theatro moral de la vida humana* (Vaenius et al., 1701: 77), donde la torre trajana connota la reputación y el palacio hace referencia a la posición social. Estos elementos no solamente cumplen una función decorativa, sino que también tejen conjuntamente una escena simbólica.

Con el fin de descifrar el sentido profundo 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 “silenciosos” (Plutarco, 1989), y por esto mismo los espectadores nunca llegaremos a conocer el contenido de la conversación. Respecto de los hombres del primer sintagma, parece como si se desplazaran fuera del grabado, pero no sabemos cuál puede ser su destino. Con la mano izquierda en el aire, la figura central parece estar renunciando a algo o, en todo caso, se observa un gesto reactivo respecto de algo. Si nos detenemos en el grabado, percibimos que la mano se ubica en una justa posición que separa en dos partes la imagen. No sabemos concretamente quiénes son ellos, por lo que de momento son puros “characterizing signs” (expresión) que expresan la idea de amigos (contenido). 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 riqueza y de fama. No es difícil aceptar la idea de que el hombre renuncia a la fama, a los bienes y a la fortuna por la amistad, pues para los filósofos estoicos ellos son totalmente indiferentes.

Asimismo, si asociamos los sinsignos del primer plano con los elementos decorativos y simbólicos del último término, podemos interpretar con audacia el sentido connotativo de la imagen: motivado por la persuasión del anciano amistoso, el joven racional decide abandonar esta escena llena de peligro. Su posible destino podría ser, entonces, una vida tranquila y feliz. En suma, las cosas indiferentes son inestables y fugaces; la verdadera riqueza de nuestra vida consiste en la moral y la virtud.

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 fama, una sentencia que sintetiza con bastante fidelidad las enseñanzas del grabado. Los otros versos establecen una comparación entre la verdadera amistad y la amistad interesada: los amigos nos darán consuelo y protección en la adversidad; por otro lado, 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: Píldes y Orestes, Aquiles y Patroclo, Niso y Euríalo, Cástor y Pólux, Damón y Pitias, Eneas y Acates, Hércules y Teseo. La cita latina *nil ego contulerim jucundo sanus amico* está extraída de las *Sátiras* de Horacio (2008). En esta carta, el poeta latino nos habla de un viaje a la ciudad de Brindisi. Durante esta excursión, Horacio se sintió regocijado por haberse vuelto a reunir con unos amigos virtuosos y nobles, Plotius, Varius y Virgilio. Sin embargo, este cúmulo de ejemplos no nos ayuda a esclarecer la identidad de los “characterizing signs” – signos que se refieren a conceptos u objetos generales. 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. El objetivo de este emblema reside en invitarnos a reflexionar sobre la conformidad de los dos hombres: pareciera como si solamente un alma y una voluntad habitasen en los dos cuerpos –una reflexión sobre el amor que proviene del platonismo.

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 moral a través del rechazo del joven racional de las tentaciones pecadoras, así como su intención de abandonar esta escena llena de tentaciones, lo que se observa en la existencia de las monedas, las coronas, así como de Venus y Cupido. Asimismo, los signos visuales nos han fijado un espacio tranquilo 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.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA LÓGICA REPRESENTATIVA QUE EXPRESA EL TEMA DE AMISTAD EN LAS DOS OBRAS

Entre el cuadro del maestro Shi y el grabado de bronce de Vaenius y Brum no existe ninguna “relación de hecho” (Wu, 2021). Tampoco la hay en los materiales expresivos, esto es, la tinta, el pincel, el agua y el papel en el corpus chino, en contraste con el estilete, la lámina del bronce, las capas de barniz y la imprenta en el corpus europeo. Por último, tampoco las técnicas de creación en el efecto visual del espacio pictórico presentan afinidades entre los dos corpus (Shi, 2018; Cahill, 2009). No obstante, hallamos un gran punto de convergencia con base en nuestro análisis semiótico: los artistas realzan el sublime valor de la amistad mediante las interacciones entre los discursos visuales y los discursos verbales; en ambos casos retratan la compañía íntima y la influencia de los amigos virtuosos, pero con estrategias representativas distintas.

“Reminiscencia de Jinling”, en tanto obra conmemorativa, se destaca por su unicidad. En el último año de su vida (1707), Shi Tao recuerda en la ciudad de Guangling –nombre antiguo de Yangzhou, capital de la

provincia de Jiangsu– las excursiones agradables en Jinling– actualmente Nanjing, situada a cien kilómetros de distancia de Guangling. Como mencionamos, este cuadro reproduce una visita al templo Congxiao de hacía más de dos décadas. Cuando el artista terminó de pintar esta hoja de álbum se cumplían cuatro años de la muerte del dueño del templo, Zhou Jing. La precaria calidad artística de este álbum podría interpretarse, asimismo, como un augurio de la muerte inminente del artista mismo. De igual modo, para Shi Tao, descendiente del príncipe Jinjiang (靖江王, 1361-1392), las muertes sucesivas de los partidarios de la dinastía Ming (1368-1644), entre los cuales se hallaban algunos de sus amigos, sepultaron definitivamente su esperanza de que esta dinastía recuperara la gloria, la riqueza y el poder de antaño tras la consolidación de la dinastía Qing.

El pintor Shi opta por esconder la melancolía, las ideas nobles y las emociones mediante la codificación de los dos lenguajes artísticos. En cambio, pone de relieve el sigilo y la tranquilidad en el espacio pictórico: las huellas de animales y seres humanos están excluidas de la imagen, los sonidos de los gallos y las campanadas del texto vuelven a intensificar el misterio de esta navegación en plena noche otoñal. La parte pictórica, en cuanto que interacción complementaria, repercute en la parte literaria para plasmar conjuntamente la atmósfera del mundo virtual.

La poesía pertenece a los “signos temporales”, dado que las letras desarrollan consecutivamente las narraciones y las descripciones a lo largo del tiempo; la pintura, a su vez, pertenece a los “signos espaciales”, porque los íconos se yuxtaponen simultáneamente en un espacio cristalizado (Lessing, 1977). Shi Tao aprovecha estas distintas características expresivas para tratar el leitmotiv de la amistad, adoptando diferentes estrategias representativas en las dos partes. La inscripción especifica el momento en el que el protagonista y sus amigos realizan aquella navegación nocturna, y detalla el propósito, el destino y los paisajes vistos a lo largo del camino. La poesía se centra en conceptos como “*jing* 静 (tranquilidad)”, “*jieban* 结伴 (en compañía)”, “*Congxiao you* 丛霄游 (visita al templo Congxiao)”, “*qing* 情 (añoranza)”.

Sin un manejo previo del contexto social e histórico, es imposible descifrar el sentido simbólico del templo Congxiao y la connotación de esta excursión otoñal. Conforme al sentido de las letras, se puede vislumbrar la posible trayectoria de los dos barcos de la imagen. En comparación con los signos verbales, los signos visuales recurren a la estructura espacial para transmitir el tema central. En este sentido, la colocación de las “posiciones” de los sinsignos es una técnica especial de comunicación visual (Wu, 2017). El espacio pictórico se expone conforme a un eje diagonal, y esta configuración, intencionalmente diseñada, supone una “atracción invisible”, una retórica visual que une los botes en la parte inferior izquierda y la pagoda situada en la esquina superior derecha. En la cultura visual tradicional de China, la arquitectura monástica suele connotar una existencia consagrada a trascender la vida mundana (Shih, 2015). Considerando la identidad especial y la pureza de Zhou Jing, esta “atracción invisible” no solo expresa la reminiscencia de un íntimo amigo fallecido, sino que también supone una revelación implícita del pintor, quien tratará de seguir este modelo virtuoso, de modo que la visita nocturna simboliza al fin y al cabo un camino espiritual de purificación y perfeccionamiento. En este sentido, las interacciones entre los dos tipos de signos entretejen una imagen vívida del “viajero en busca de las virtudes”. Podemos delinear el siguiente “paquete cultural” a la luz de nuestro análisis:

Tabla 2.1.

Lista de paquetes	Dispositivos de enmarcado			Razonamiento y justificación
Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones	Apelaciones a principios
Mundo ameno	Los templos suelen ubicarse en un lugar esotérico, de modo que los practicantes puedan realizar ejercicios de meditación en un ámbito de tranquilidad.	Reconditez, aislamiento, utopía	Bosque silencioso (texto/imagen) Montaña lejana (texto / imagen) Sonidos de gallos y campanadas (texto) Pagoda solitaria (imagen/texto), Muralla inclinada (imagen) Pequeña aldea (imagen)	Conforme a la tradición artística, los pintores literatos expresan en el paisajismo el espíritu trascendental mediante la construcción de un refugio ideal.
Viaje	Las visitas estrechan las relaciones entre los amigos íntimos.	Visita a un amigo íntimo	Navegación nocturna (texto/imagen) Dos botes (imagen)	El proceso de elevar la moral se considera en el fondo un viaje espiritual.
Amistad	La buena compañía brinda bienestar emocional y apoyo moral.	Compañía, alegría, consuelo	Excursión en buena compañía al templo Congxiao (texto/imagen)	En la inscripción de la pintura “Embriaguez en el bosque otoñal”, Shi Tao confiesa que valora la “afinidad espiritual” con sus amigos.
Virtud	Los practicantes taoístas viven una vida virtuosa mediante purgaciones.	Perseverancia, pulcritud	Excursión al templo Congxiao (texto/imagen) Añoranza de los altos pinos (texto)	El paisajismo transmite la idea sublime del artista y expresa la filosofía vital y el supremo camino espiritual (Duan, 2018: 83).

Tabla 2.1. Paquete cultural del “viajero en busca de las virtudes” en “Reminiscencia de Nanjing: excursión al templo Congxiao”

En contraste con el cuadro del maestro Shi, el grabado de bronce de Vaenius y Brum se caracteriza por una amplia circulación y un mayor número de impresiones. El propósito inicial de este emblema era el de servir de entretenimiento para la realeza (Vaenius et al., 1701); no obstante, su éxito en el mercado editorial tuvo como resultado un considerable aumento de lectores (Wu, 2021). Así, esta obra se convirtió en una poderosa y eficaz herramienta para transmitir el pensamiento del estoicismo a un amplio público lector.

Otra gran divergencia entre las dos obras consiste en que este emblema es el resultado de una empresa colectiva. El proceso de producción de la literatura emblemática es largo y complicado; incluye, entre otros aspectos, la fabricación del boceto y el epigrama, el diseño de una miniatura adecuada de las dos partes en el bloque de bronce, así como el grabado y la imprenta (Volkman, 2018). Es por ello que tantos pasos

consecutivos invitan a la participación de varios autores. En nuestro caso, la parte pictórica y la parte literaria fueron creadas por Otto Vaenius y Antonio Brum respectivamente. En el presente emblema, la imagen está compuesta por puros signos visuales, una forma artística diferente a la hoja de álbum, donde la inscripción forma parte del espacio pictórico. Sin embargo, estas características no provocan una ruptura de las interacciones entre los dos signos artísticos en el corpus europeo, puesto que la parte literaria y la parte pictórica todavía retratan un mismo tema artístico.

El epigrama establece dos niveles de comparación para realzar el valor de la amistad: 1) la íntima compañía contrapuesta a la riqueza y a la fama; 2) el sustento moral que los amigos se procuran mutuamente en las adversidades, en contraste con la miserable situación de los ricos ante la pérdida del bienestar material. Asimismo, la prosa explicativa añade la semántica “renuncia voluntaria” a esta doble comparación: la verdadera amistad hace que entre las dos almas se establezca una fusión espiritual; en este estado, el joven ignora sus propias inclinaciones por seguir la voluntad del anciano. Los versos transmiten las enseñanzas pedagógicas de forma directa y precisa.

En cambio, la imagen plasma la escena momentánea de la conversación entre los dos amigos para alcanzar el mismo propósito educativo. Dado que los signos visuales no poseen tantos recursos para expresar los mismos conceptos amorfos, Vaenius decide transmitir indirectamente estos mensajes mediante el uso de la metáfora, convirtiendo las monedas, las coronas, el palacio, la columna trajana y el cilindro en símbolos de fama y riqueza. Al igual que la hoja del álbum de Shi Tao, el grabado también descarta cualquier huella de animal u otros seres vivos del universo pictórico a excepción del maduro sabio, el joven racional, Cupido y la diosa Venus. Este diseño atrae la mirada de los espectadores hacia los movimientos, las posturas y la comunicación entre los hombres y los dioses del primer plano.

Los discursos visuales no ofrecen de por sí datos para especificar el tipo de relación entre el hombre maduro y el joven. Por la interacción complementaria entre los dos signos, podemos asegurar que los dos son íntimos amigos. Esta diferencia de edades no es gratuita: el hombre maduro simboliza la sabiduría, la experiencia y la bondad; el joven, en cambio, simboliza la ingenuidad y el buen juicio. La postura del joven es bastante llamativa: persuadido por su amigo, resiste voluntariamente la tentación de la riqueza y la fama. La especial posición de este gesto en el espacio pictórico también connota una “repulsión visible”: el amor basado en el intercambio de intereses es ilusorio y pernicioso. Por el contrario, la conformidad espiritual entre los amigos, que es el verdadero amor, orienta al ingenuo joven a rechazar las tentaciones pecadoras.

Al hilo de esta interpretación, bosquejamos también la siguiente tabla del paquete cultural “joven racional”:

Tabla 2.2.

Lista de paquetes	Dispositivos de enmarcado			Razonamiento y justificación
Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones	Apelaciones a principios
Mundo ameno	El ambiente tranquilo crea un trasfondo ameno e intensifica la privacidad de la conversación entre los dos amigos.	Tranquilidad, aislamiento	Árbol, torre, columna, palacio (imagen)	A través de una “observación racional” de la naturaleza, Vaenius muestra un humanismo renacentista en sus cuadros (Teyssandier, 2008); el mundo pictórico del emblema es palpable.
Tentaciones	Los hombres racionales saben cómo resistir las tentaciones.	Peligro, cosas indiferentes	Monedas, coronas, palacio, columna trajana, cilindro en el suelo, Cupido y Venus (imagen); riqueza y honra y amor ilusorio (texto)	Los filósofos consideran la riqueza, la honra y el estatus social como “cosas indiferentes” (Rist, 1969), objetos que están totalmente fuera de nuestro control.
Amistad	Los amigos íntimos dan sabios consejos y apoyo en momentos adversos	Conformidad espiritual, persuasión moral	Una íntima conversación entre los dos amigos (imagen), comentario sobre el inigualable valor de la amistad (texto)	Las relaciones íntimas son importantes para nuestra vida. La amistad es un gran tema contemplado por la escuela estoica.
Virtud	El sabio es aquel que se guía por la razón y que lleva una vida virtuosa.	Consistencia, sabiduría, bondad	El joven rechazando las tentaciones (imagen); la renuncia voluntaria del amado por la voluntad de su amante (texto)	Conforme al sistema ético de la escuela estoica, la virtud es sinónimo de felicidad (Epicteto, 2009).

Tabla 2.2. Paquete cultural del “joven racional” en “Nada es comparable al verdadero amigo”

Luego de una detenida inspección comparativa entre las dos tablas, descubrimos muchas afinidades en lo concerniente a la ilustración del tema de la amistad en dos corpus aparentemente heterogéneos. En el plano de la obra en sí, los diferentes géneros artísticos –pintura de los literatos y literatura emblemática– no suprimen las peculiaridades expresivas de los signos visuales y los signos verbales. Asimismo, entre los dos tipos de signos se establece una interacción de complementariedad e intertextualidad, esto es, la parte pictórica y la parte literaria se anotan y se embellecen recíprocamente para plasmar un mismo tema estético y didáctico.

Si nos enfocamos en el diálogo entre ambas piezas artísticas, las dos comparten tres paquetes: “mundo ameno”, “amistad” y “virtud”. A pesar de que los discursos verbales y los discursos visuales tienen el mismo objetivo comunicativo, estos desempeñan distintas funciones expresivas: los íconos tienden a crear el medioambiente exterior (especialmente en el grabado), determinando los detalles visuales de las

descripciones verbales. Las letras, por su parte, elucidan de forma directa y precisa las ideas amorfas y el propósito de las acciones de los protagonistas. En muchas ocasiones, los signos visuales y los signos verbales participan en la construcción de un mismo “paquete”, como “mundo sosegado” (corpus chino), “tentaciones”, “virtud” (corpus europeo). No obstante, suelen tratarlo a partir de distintas estrategias expresivas: por ejemplo, en el grabado de bronce el epigrama denota directamente la riqueza y la fama, mientras que la imagen las expresa metafóricamente.

Mediante la fabricación de los paquetes culturales de “viajero en busca de las virtudes” y “joven racional”, las dos obras preconizan el valor de la amistad, pero con diferentes lógicas representativas. En “Reminiscencia de Nanjing”, el dueño del templo Congxiao se encuentra escondido detrás de los íconos, de ahí que el cuadro refleje una “atracción invisible”, es decir, esta navegación nocturna supone una persuasión moral implícita. En cambio, en “Nada es comparable al verdadero amigo”, el hombre maduro da consejos al joven ingenuo, y el sentido simbólico de “repulsión visible” es evidente, de modo que esta conversación representa una persuasión moral explícita. Si bien los dos protagonistas poseen distintas identidades, en el universo artístico nos enseñan la verdadera fuerza de la amistad y el sentido profundo de conservar las virtudes.

CONCLUSIONES

Con el advenimiento de la era digital, la producción, la transmisión y el consumo de información se ha multiplicado exponencialmente. La imagen impone su hegemonía comunicativa por su misma naturaleza memorable e intuitiva, reprimiendo en gran medida el espacio existencial del texto. En este sentido, la marginalidad de la literatura en una “era de la imagen” torna más necesario que nunca redirigir la mirada de los investigadores hacia el tópico literario de la “relación entre poesía y pintura” (Zhao, 2019). La reflexión acerca de las características expresivas de los dos lenguajes artísticos ayuda a desentrañar la esencia del conflicto entre texto e imagen, y expone las posibles soluciones para enfrentar la crisis de la literatura en la cultura visual contemporánea.

Con base en un examen semiótico y sociocultural y un análisis de los marcos –siguiendo a Gamson y Lasch–, el presente artículo propuso investigar formas concretas de interacción entre texto e imagen en dos corpus de distintos géneros. Pese a las diferencias radicales en cuanto a materias de expresión, técnicas artísticas y contextos religiosos y filosóficos, en ambos casos los dos tipos de signos mantienen sus propias idiosincrasias, lo que significa que los dos lenguajes artísticos tienen funciones expresivas universales. Los signos visuales determinan los detalles del medioambiente, mientras que los signos verbales precisan los conceptos amorfos o abstractos. Asimismo, en las dos obras, la parte literaria y la parte pictórica demuestran complementariedad e intertextualidad, las cuales generan una armonía a la hora de plasmar un mismo tema central. En varias ocasiones, los íconos y las letras participan conjuntamente en la construcción de los mismos “paquetes”, pero suelen tratarlos con distintas estrategias expresivas. Este hecho implica que las dos partes no siempre encierran mensajes estéticos idénticos.

Los dos corpus encomian el valor de la amistad y las virtudes mediante la construcción de estos dos “paquetes” culturales: “viajero en busca de las virtudes” y “joven racional”. No obstante, la lógica representativa del leitmotiv de la amistad es casi inversa: el cuadro “Reminiscencia de Nanjing” es una obra concebida para un ámbito íntimo, con el propósito de conmemorar a un amigo virtuoso, en la que notamos una “atracción invisible” entre el viajero y el templo escondido. En cambio, el grabado “Nada es comparable al verdadero amigo” es un emblema con amplia circulación a través del cual presenciamos una “repulsión visible” del joven juicioso hacia las cosas indiferentes. En su Arte poética, Horacio propugna el *utile dulci* en las prácticas creativas (1777), lo cual deriva justamente en la distribución de las distintas ponderaciones de las funciones estéticas y educativas en los dos géneros de arte. En este caso, la hoja de álbum sobrepone la función estética a la enseñanza moral; por el contrario, en el emblema la función moral es prioritaria y la función decorativa es subsidiaria. En dos mundos cristalizados, el viajero y el joven buscan comprender la

filosofía vital y elevar la moral, pero no como practicantes solitarios: en compañía de los amigos virtuosos, al final obtendrán sabiduría, satisfacción espiritual y felicidad verdadera.

REFERENCIAS

- AA.VV. (1993). Grupo μ : Tratado del signo visual para una teoría retórica de la imagen. Carmona, M. T. (trad.). Cátedra.
- Aristóteles (2001). Ética a Nicómaco. Calvo Martínez, J. L. (trad.). Alianza.
- Cahill, J. (2009). *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*. Chai, C. W. (trad.). SDX Joint Publishing Company.
- Debord, G. (2006). *La société du spectacle*. Wang, Z. F. (trad.). Nanjing University Press.
- Duan, L. (2018). *Visual Culture: A Semiotic Approach to Art History and Contemporary Art*. Phoenix Art Publishing House.
- Epicteto (2009). *Discursos de Epicteto*. Wang, W. H. (trad.). The Commercial Press.
- Fang, Y. (2010). *Mengzi*. Zhonghua Book Company.
- Gamson, W. A. y Lasch, K. E. (1983). *The Political Culture of Social Welfare Policy*. In S. E. Spiro (ed.), *Evaluating the Welfare State: Social and Political Perspectives* (pp. 397-415). Academic Press.
- García, A. M. (2012). 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, 251-292
- Gnisci, A. et al. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Giuliani, L. (trad.). Crítica.
- Gong, J. S. (2017). La lógica representativa de las narraciones pictóricas y el mecanismo de la intertextualidad entre imagen y texto (图像叙事的发生逻辑及语图互文诗学的运行机制). *Literature & Art Studies (文艺研究)*, 1, 87-95.
- Hjelmslev, L. (1969). *Prolegomena to a Theory of Language*. Whitfield, F. J. (trad.). The university of Wisconsin Press.
- Horacio (1777). *El arte poética de Horacio, ó, Epístola a los pisones*. Iriarte, T. (trad.). Real de la Gazeta.
- Horacio (2008). *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Moralejo, J. L. (trad.). Gredos.
- Hosne, A. C. (2014). Friendship among Literati. Matteo Ricci SJ (1552–1610) in Late Ming China. *The Journal of Transcultural Studies*, 5(1), 190–214.
- Jin, H. M. (2004). Simulacra and the End of Literature. *Social Science in China*, 5, 167-178.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. En L. S. Roudiez (ed.). Basil Blackwell.
- Lessing, G. E. (1977). *Laocoonte, o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Barjau, E. (trad.). Editora Nacional.
- López Poza, S. (2007). El concepto neostoico de «sabio» y su difusión en la emblemática: el *Theatro moral* de Vaenius. En I. Arellano y M. Vitse (eds.), vol. II: *Modelos de vida en la España del siglo de oro: el sabio y el santo* (pp.147-189). Iberoamericana.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Platón (1989). *El banquete*. Alianza.
- Plutarco (1989). Vol. V: *Obras morales y de costumbres*. Salvá, M. L. (trad.). Gredos.
- Rivera Salmerón, E. (2018). «Que los dos somos un alma / que se partió en dos mitades»: En torno a la amistad en la comedia española del siglo de oro. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 30, 48-60.
- Séneca (1986). *Epístolas morales a Lucilio*. Meliá, I. R. (trad.). Gredos.
- Shi, T. (2018). *Discursos acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. Phoenix Art Publishing House.

- Shih, S. C. (2015). *The Moving Peach Blossom Land: Landscape Painting in the East Asia World*. SDX Joint Publishing Company.
- Stegemeier, H. (1946). Problems in Emblem Literature. *The Journal of English and Germanic Philology*, 45.1, 26-37.
- Tacitus, C (1589). *Annales, et historias commentarii ad politicam, & aulicam rationem praecipue spectantes*. Apud Bartholomaeum Grassium.
- Teysandier, B. (2008). *La morale par l'image: La doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*. Honoré Champion Editeur.
- Vaenius, O. y Antonio B. (1701). *Theatro moral de la vida humana*. Impresión por Henrico y Cornelio Verdussen.
- Villar, Paloma F. (1996). Los emblemata horatiana de Vaenius. *Quinti Horatti Flacci Emblemata* (pp. xiii-xxix). Universidad Europea de Madrid-CEES.
- Volkman, L. (2018). Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography. En H. V. Ruler (ed.), vol. CCLXXXI: *Brill's Studies in Intellectual History*. Brill.
- Wang, B. (2016). 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, 72-80.
- Wang, L. (2001). *Rimas y métricas de la poesía (诗词格律)*. Zhonghua Book Company.
- Wang, L. (2003). *Fonología de la lengua china (汉语音韵学)*. Zhonghua Book Company.
- Wang, X. M. (2006). *Clásico de poesía (诗经)*. Zhonghua Book Company.
- Morris, C. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. The University of Chicago Press.
- Wu, H. (2017). *Space in Art History*. Qian, W. Y. (trad.). Shanghai People's Publishing House.
- Wu, N. Z. et al. (2011). *Archivo de la comarca Shangyuan escrito en la era Daoguang (道光上元縣志)*. Nanjing Press.
- Wu, R. Q. (2020). Pintura y literatura en la dinastía Qing: el tema de la pesca en dos cuadros de Shi Tao. *Estudios de literatura comparada* 2, 2, 47-59.
- Wu, R. Q. (2021). *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 inédita. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Yang, B. J. (1979). *Liezi*. Zhonghua Book Company.
- Zhang, C. (2008). *Sueño de las sombras sigilosas (幽梦影)*. Zhonghua Book Company.
- Zhang, Y. Y. (2007). *Analectas de Confucio (论语)*. Zhonghua Book Company.
- Zhao, X. Z. (2016). The Pictorial Rhetoric of Poetry and Its Symbolic Token. *Social Sciences in China*, 1, 163-181.
- Zhao, Y. y Yao Y. (2019). Estudio sobre la historia de la investigación sobre la relación entre imagen e texto en el siglo XXI de China (21世纪国内文字与图像关系学术史研究). *Journal of Wuling*, 5, 95-105.

NOTAS

- [i] En la cultura tradicional, se suele asignar el nombre de cortesía sustituyendo el nombre de pila como una manifestación de madurez y bondad.