

Contemplando las flores amarillas: la construcción de la imagen del artista en dos obras de Shi Tao

Rongqiao Wu¹

Recibido: 28 de febrero de 2023 / Aceptado: 16 de mayo 2023

Resumen. El ermitaño constituyó un tema tópico en los discursos visuales de la pintura de los literatos. Este nuevo género de arte surgido a partir del siglo XI destaca por ser un espacio artístico de expresión de sensaciones e ideas personales en el que dar libre curso a las emociones. El anacoreta se convirtió asimismo en un “símbolo” que transmite las virtudes y las aspiraciones del mismo artista. No obstante, existe cierta diferencia entre la imagen idealizada y la imagen real del artista. Este embellecimiento de la imagen no responde a una deliberada malicia del artista, sino que es el resultado del encuentro de varios factores. Este trabajo propone inquirir los motivos de la construcción de la identidad idealizada del artista en las pinturas del siglo XVII mediante el análisis de dos obras de Shi Tao con el tema de la contemplación de las flores amarillas.

Palabras clave: Shi Tao; ermitaño; crisantemos; construcción de la imagen del artista; texto e imagen.

[en] Contemplating the yellow flowers: The construction of the artist’s image in two paintings by Shi Tao

Abstract. The hermit is a typical theme in the visual discourses of Literati Painting. Rising from the 11th century, the Literati Painting is very expressive of the authors’ thoughts and feelings, which makes an artistic space for catharsis. Therefore, the image of hermit has become a symbol of the artists’ virtues and aspirations. However, there is a certain difference between the idealized image and the real image of the artist. This embellishment of the image is not a deliberate trick of the artists, but a result of multiple factors. This paper aims to explore the construction of the artist’s image in the paintings of the 17th century through the analysis of Shi Tao’s two works with the theme of “Contemplating the yellow flowers”.

Keywords: Shi Tao; hermit; chrysanthemums; construction of the artist’s image; text and image.

Sumario: 1. Introducción. 2. Análisis semiótico de dos pinturas de Shi Tao. 2.1. “Un paseo solitario por el estanque”. 2.2. “Frente a los crisantemos”. 3. Comparación entre las dos pinturas de Shi Tao a la luz de un análisis sociocultural. 4. Conclusiones. 5. Conflictos de intereses. 6. Apoyos. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Wu, R. (2023) Contemplando las flores amarillas: la construcción de la imagen del artista en dos obras de Shi Tao, en *Anales de Historia del Arte* n° 33, 75-95

¹ Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong (GDUFS).
E-mail: 494535609@qq.com
ORCID: 0000-0002-1082-974X.

1. Introducción

A partir del surgimiento de la “pintura de los literatos (文人画)” en la época Yuan-you de la dinastía Song (siglo XI), los pintores literatos empezaron a combinar la pintura con la poesía y a concebir sus prácticas pictóricas como “juegos de tinta (墨戏)”². Con base en esta orientación estética, las manifestaciones visuales perdieron la función de transmitir e inculcar a la población doctrinas religiosas o políticas de los siglos anteriores³ y se convirtieron en un modo de dar libre curso a las emociones y en un vehículo de expresión de sensaciones o ideas propias⁴. Los pintores literatos, a pesar de no disponer necesariamente de las mismas técnicas artísticas que los pintores profesionales⁵, orientaron el desarrollo de la pintura a su impacto en la política y la cultura. Defendieron la atmósfera de naturalidad, sobriedad y sencillez con profundidad, sobreponiendo la manifestación de la idea y el espíritu interno a la pura plasmación de la naturaleza⁶. Por lo tanto, la tinta, el agua y el papel constituyen los materiales fundamentales de la pintura de los literatos. Las teorías pictóricas, profundamente influidas por la literatura, recalcaron la importancia de la formación literaria y las virtuosas características que debía poseer el artista como cualidades imprescindibles para la actividad pictórica⁷. Estas corrientes estéticas hicieron que los pintores dieran preferencia en sus creaciones a la representación de los íconos simbólicos (montañas y ríos conocidos, ermitaños, flores como el ciruelo chino, la orquídea, el bambú, los crisantemos, etc.). Asimismo, hallamos la tendencia de dotar de una connotación mística a la actividad pictórica y embellecer el papel del pintor en las

² Uno de los cuatro maestros de la dinastía Yuan (1271-1386), Ni Zan (倪瓚. 1301-1374), comenta lo siguiente: “Pinto los bambús para manifestar los nobles espíritus de mi pecho, ¡quién se enredaría en que si [mi pintura] se parece a la verdadera planta, en que si las hojas son frondosas o escasas, o en que las cañas están inclinadas o rectas!”. Véase Ni Zan, t.10, *Antología completa en el pabellón Qingbi, Siku Quanshu*, 9. <http://www.guoxuedashi.net>.

³ Véase Ge Lu, *La historia de las teorías pictóricas de China* (Pekín: Pekin University Press, 2009), 6.

⁴ El más brillante de los cuatro maestros de la dinastía Yuan, Huang Gongwang (1269-1354), sostiene que la pintura no es otra cosa que una herramienta para expresar las ideas. Véase Huang Gongwang, *Mnemotecnia para pintar el paisajismo*, t.2, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993), 762.

⁵ En realidad, en la historia del arte chino los pintores literatos se identificaron más con la profesión del literato que con la de pintor. Es decir, en ciertos casos los pintores literatos pueden ser meros aficionados a la pintura. Wen Zhengming y Qiu Ying fueron dos de los Cuatro Maestros de la dinastía Ming (1368-1644). Wen colaboró varias veces con Qiu en creaciones pictóricas (Wen carecía de técnica para retratar figuras), pero en la antología del primero apenas se registran las inscripciones hechas para estas obras pintadas en colaboración, posiblemente porque el pintor Qiu no tenía una buena formación cultural ni ocupó un estatus social digno por ser pintor profesional. Sobre este punto, puede consultarse Craig Clunas, *Elegant Debits: The Social Art of Wen Zhengming* (Pekín: SDX Joint Publishing Company, 2012), 191.

⁶ El gran literato Su Shi (1037-1101) resumió de este modo la idea estética de Sikong Tu (837-907): “Las frutas de la ciruela sólo tienen el sabor agrio, y la sal, salada. Pero en la comida las dos son imprescindibles. La quintaesencia [de las dos] reside más allá del sabor agrio y salado”. Véase Su Shi, *Las Inscripciones de Dongpo*, t.1, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993), 612.

⁷ El crítico y funcionario Deng Chun (邓椿. figura del siglo XII) cree que la práctica pictórica es la extensión de la actividad literaria, afirmando que sin una previa formación literaria adecuada uno no va a entender las reglas de la pintura. Véase Deng Chun, *Hua Ji* (Secuela de la teoría de la pintura), Tomo II: *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. (Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993), 722. Guo Ruoxu (figura del siglo XI) dice que las cualidades del artista determinan el espíritu y el influjo de sus obras. Véase Guo Ruoxu, *Registro de las ilustraciones y pinturas*, t.1, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993), 468.

propias creaciones artísticas y en el discurso de los abigarrados tratados estéticos de la historia del arte en China durante la modernidad temprana (siglos XVII-XVIII)⁸.

El propósito del presente trabajo reside en inquirir las estrategias expresivas para la construcción de la imagen del artista en la pintura de los literatos tomando en consideración los factores psicológicos, sociológicos y culturales inherentes a las obras artísticas. Atendiendo a ello, surgen diversas preguntas: ¿qué identidad tienden a resaltar los pintores literatos en sus prácticas artísticas?, ¿cuál es la diferencia entre la imagen plasmada en las obras y el pintor?, ¿de qué manera representan los artistas su imagen en las obras?, ¿qué elementos intervienen en la construcción de los iconos? Abordaremos estas cuestiones por medio del análisis crítico de dos paisajes cronológicamente próximos de Shi Tao, una de las figuras más representativas de los pintores literatos de la temprana dinastía Qing (1644-1735)⁹. Nuestra investigación intenta aportar una nueva visión sobre el motivo del embellecimiento de la identidad del artista en la cultura visual, además de subrayar que los elementos socioeconómicos y culturales participan dinámicamente en el entretejimiento de las imágenes idealizadas en la pintura de los literatos. En cuanto a la metodología, el análisis de estas dos pinturas se realiza mediante un enfoque semiótico de comparación por analogías y diferencias entre la parte literaria y la parte pictórica en la construcción de la identidad del pintor, y se combina con un examen detallado de la biografía de Shi Tao y de la sociedad y la cultura religiosa de la temprana modernidad en China (finales del siglo XVII). Considerando las obras pictóricas como vehículos para transmitir determinadas ideas¹⁰, también aplicamos la teoría de los marcos postulada por Gamson y Lasch¹¹ a nuestro análisis; de este modo pretendemos ofrecer una interpretación más enriquecedora y estereoscópica de la diferencia entre la imagen embellecida en las pinturas y la imagen del artista en la vida real.

⁸ Wang Yuanqi (1642-1715, con sobrenombre Li Tai), la figura más representativa de la escuela tradicional de la dinastía Qing temprana (1644-1735), sostiene que el pincel y la tinta repercuten en las idiosincrasias humanas, de forma que si el pintor no posee virtud y nobleza no será capaz de componer obras de calidad. Véase Wang Yuanqi, *Borradores de inscripciones para las pinturas hechos por el señor Li Tai*, t.8, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1994), 704. El esteta y pintor Tang Dai (1673-1752?) cree que la misma actividad pictórica refleja la fusión y el movimiento del aliento primordial que engendra los mil seres del universo; en el momento de pintar hay que concentrar la atención y despejar la mente de pensamientos sucios, de este modo el pintor puede representar la fuerza vital y las leyes internas de la naturaleza. Véase Tang Dai, *Explicación de las actividades pictóricas*, t.8, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1994), 888-892.

⁹ AA. VV., *Duo Yun: Study on Shi Tao* (Shanghái: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2002), 6.

¹⁰ En términos generales, nos servimos de los conceptos binarios de Hjelmslev (1969): “expresión” / “contenido”, “denotación” / “connotación”, de Peirce (2014): “cualisigno (cualidades de signo), sinsigno (íconos individuales)”, “símbolos”, y de Morris (1938): “characterizing sign” (signo que indica características generales del objeto).

¹¹ Según la formulación de estos dos autores, en el análisis del discurso, antes de nada, hay que definir los posibles “paquetes” en los objetos de estudio, los cuales generalmente están compuestos por “núcleos”, o sea, “marcos (frame)” que presentan ideas centrales de un discurso. En el siguiente paso, tenemos que encontrar una serie de elementos llamados “dispositivos simbólicos (symbolic devices)” que articulan estos “paquetes”. En términos concretos, estos elementos abarcan dos etapas del análisis: la primera se denomina “enmarcado (framing)” e incluye “metáforas”, “ejemplares”, “imágenes visuales”, etc., la segunda compete al “razonamiento y justificación”, y sirve como argumento para garantizar la validez y la credibilidad del “enmarcado”. Con base en estas dos operaciones se puede establecer y analizar el cuadro del “paquete cultural” de un determinado discurso. Consultéese William Gamson y Kathryn Lasch, “The Political Culture of Social Welfare Policy”, *Evaluating the Welfare State: Social and Political Perspectives* (New York, Academic Press, 1983), 399-400.

2. Análisis semiótico de dos pinturas de Shi Tao

2.1. “Un paseo solitario por el estanque”



Figura 1: “Un paseo solitario por el estanque”. 131.4x44.2 cm. Tinta en papel. Rollo colgante. Colección del Museo del Palacio Imperial de Pekín¹².

¹² Inscripción en la obra: “Llevo puestos unos zapatos cómodos de paja, la ropa y la falda corta de hojas de loto, vengo al estanque apoyado en un báculo. Al otro extremo del lago los barqueros regresan a la verde mampara (metáfora de la montaña), los residentes del pie de la montaña contemplan la agonía de la tarde. El ánsar migratorio gorjea con melancolía y tristeza en la lejanía, las campanadas broncas resuenan modulosas. En este momento no me hace falta enterarme del nombre de los demás paseantes. Rodeado del mar de flores amarillas, me embriago de esta fragancia tardía. Qingxiang, Ji, el anciano de Gran Pureza, [pinta esta obra] en un templo de [la ciudad de] Guangling”.

Se desconoce la fecha de realización de esta obra. No obstante, a partir del nombre estilístico de la inscripción y del efecto visual general de la parte pictórica, podemos concluir que esta pieza refleja el estilo tardío del artista y asumir la hipótesis de que fue acabada después del año 1696¹³.

Al dirigir nuestra mirada hacia la parte pictórica, antes de nada, nos damos cuenta de la configuración curiosa de esta pintura: dos sintagmas pictóricos, uno constituido por las rocas, la aldea, la ribera y los árboles y el otro por el río, muestran la forma de doble “S” (forma del contenido). El plano cercano es sin duda el lastre de esta pintura. El contorno de las tres peñas y de las orillas está plasmado con pinceladas bastante gruesas; después el artista ha utilizado trazos rápidos y desordenados para destacar la contextura del paisaje. Además, Shi Tao recurre a la oposición de dos cualisignos –tinta concentrada y diluida– con el fin de marcar la ubicación relativa de estos objetos, una técnica tradicional para crear una “perspectiva” de la imagen. Las plantas también desempeñan un rol relevante en este plano, aunque no podemos decir que forman un bosque, pues no son más que unos árboles dispersados entre las rocas. El pintor emplea principalmente los toques frontales para delinear sus troncos, hojas y ramas (en uno aplica los ataques oblicuos secos y ordenados). Dichos sinsignos son resultado de la combinación de los trazos secos y mojados, pero cabe apuntar que el cualisigno “mojado” crea una sensación de humedad que predomina en el efecto visual de la imagen. Un hombre, con un bastón largo, camina solitaria y tranquilamente por esta senda sigilosa, pero no podemos saber en qué está pensando y cuál es su destino. Quizá se prepare para regresar a aquella aldea ubicada en el plano medio, o haga una excursión para apreciar la naturaleza. Aquí, el caminante es un arquetipo “characterizing sign” en términos de Morris, ya que no sabemos su identidad. Los cualisignos “mojado” y “diluido” configuran la impresión visual del plano medio, que está ocupado por una aldea rodeada de árboles y el río. No aparece nadie asomado a las ventanas de las casas del pueblo, lo cual intensifica la soledad de la escena. Además, la distinción entre varios árboles marchitos y torcidos plasmados por diferentes matices de la tinta es bastante llamativa. Del aspecto de los árboles y de las plantas del primer plano podemos inferir que el artista retrata un escenario otoñal melancólico. En lejanía se ven dos botes navegando por un vacío inmenso: aunque el pintor no añade ningún trazo para marcar las ondas, las imaginamos gracias a esta técnica clásica de dejar deliberadamente la parte blanca para representar el agua. Los dos viajeros, al igual que aquellos botes, están plasmados por líneas exageradamente sencillas, lo cual indica que no son figuras importantes en este dibujo. Los viajeros también constituyen dos “characterizing signs” porque mediante los códigos visuales no podemos reconocer su identidad, ni saber hacia dónde van. Los montes planos de la lejanía están representados por “líneas llenas de barro y agua”. En términos concretos, en primer lugar, el artista barre la superficie del papel con trazos mojados y de tinta concentrada; luego aplica los trazos de tinta diluida para dispersar estas partes oscuras; por último, utiliza el agua para continuar dispersando

En el texto original falta el carácter “用 (deber, hacer falta)”, que restituimos basándonos en la anotación de la de Wang Shiqing. Consúltese Wang Shiqing, *Antología de poemas de Shi Tao* (Shi Jiazhuang: Hebei Education Press, 2005), 86.

¹³ Después del invierno del 1696, el pintor Shi Tao empezó a utilizar el sobrenombre “hijo de Gran Pureza” por haber construido la Chozita de Gran Pureza en la ciudad de Guangling. Sobre esta información, véase Zhu Liangzhi, *Estudio de las obras de Shi Tao* (Pekín: Pekin University Press, 2005), 713.

el color ligero producido en el segundo paso. De este modo, se crea la impresión visual de humedad y el cambio gradual de las luces.

Vamos a tratar de resolver las dudas que hemos acumulado en el proceso de apreciar los signos icónicos mediante la lectura de la inscripción. El poema de referencia es una octava de siete sílabas. El último carácter “裳 sh-ang” del primer verso rima con las palabras “塘 t-ang”, “阳 y-ang”, “长 ch-ang” y “香 xi-ang”, todos esos vocablos caen en “el séptimo tono plano inferior encabezado por el carácter Yang (下平七阳)”¹⁴. Además, la palabra inicial “四 s-i” tiene un sonido oblicuo. Dadas estas características, la presente octava también debe observar estrictamente un modelo determinado de patrones tonales. Al cotejar la métrica de la composición con su modelo de referencia obtenemos el siguiente resultado: “四袖荷衣着短裳(仄仄平平仄仄平), 拖筇曳履到横塘(平平仄仄仄平平)。湖头艇子回青嶂(平平仄仄平平仄), 山下人家尽夕阳(平仄平平仄仄平)。孤雁南來悲慨远(平仄平平平仄仄), 疏钟初觉韵声长(平平平仄仄平平)。此時不用通名姓(仄平仄仄平仄仄), 逢着黃花醉晚香(平仄平平仄仄平)”. Aparte de los desvíos permitidos (señalados con las palabras insertas en un recuadro), podemos decir que este poema es una octava de siete sílabas canónica, aunque en el nivel fonético presenta alguna irregularidad.

Si ponemos el foco en el plano del contenido de la inscripción, nos damos cuenta de que la parte literaria es una éfrasis de la imagen. En los signos icónicos no percibimos rasgos específicos del protagonista del plano cercano, pero a través de la descripción del texto entendemos que el personaje lleva puesto un traje confeccionado con hojas de loto. Este detalle tiene un sentido simbólico. En el famoso poema semiautobiográfico *Li Sao* (literalmente significa “despidiendo el dolor”) el primer poeta chino, Qu Yuan (340 a. C.– 278 a. C.), expresa su indignación por la oscuridad de la política, así como sus nobles aspiraciones y su corazón pulcro con la ayuda de los sentidos simbólicos de las plantas aromáticas, incluido el traje de nelumbo¹⁵. En los siglos posteriores este vestido se convirtió en el símbolo del ermitaño. Por consiguiente, podemos aseverar que el “characterizing sign” que designa al “caminante” se refiere en última instancia al ermitaño. Asimismo, comprendemos que el propósito de esta excursión reside en apreciar los paisajes alrededor del estanque. Los versos tercero y cuarto contienen descripciones de la lejanía y del plano medio: los dos botes navegan hacia la montaña verde, pero no sabemos exactamente a cuál de los dos de la imagen se refiere; aunque en aquella pequeña aldea no detectamos ningún rastro humano, la parte poética nos indica que los residentes están contemplando la caída del sol. Suponemos que la falta de este detalle en los signos pictóricos debe atribuirse a las limitaciones inherentes a los medios expresivos de la pintura: la superficie del papel es limitada, ya que estas casas se sitúan en el plano medio, y para conseguir un efecto de distancia el artista no tiene otro remedio que dibujarlas de un tamaño pequeño, lo que no deja espacio para plasmar a sus habitantes. Los últimos cuatro versos son complementarios de la parte pictórica. Plutarco dice que la pintura es “poesía silenciosa”¹⁶, dado que la imagen es estática y silenciosa. Por medio de los códigos visuales nos es imposible percibir las campanadas broncas y los gritos tristes del ánsar migratorio, ya que en la imagen no existen sinsignos pertinentes para suscitar esta asociación. Aparte de eso, como este dibujo pertenece al género

¹⁴ Consúltense el *Diccionario de Rima Pinshui*, <https://sou-yun.cn/qr.aspx>.

¹⁵ Véase Qu Yuan, *Chu Ci* (Changsha: Yuelu Shushe, 2019), 18.

¹⁶ Plutarco, v.5, *Obras morales y de costumbres* (Madrid: Gredos, 1989), V, 346F.

“pintura de tinta y agua”, el cualisigno “color negro” determina el efecto visual total de la imagen, de suerte que nunca podemos imaginar la existencia de flores amarillas en esta escena. Como observa Lessing en *Laocoonte*, la pintura solamente representa una escena momentánea¹⁷. En nuestro caso, la parte pictórica representa un momento de la caminata de nuestro protagonista. Por lo tanto, nos cuesta más imaginar que el ermitaño esté ebrio de tantas flores aromáticas.

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

Sobre árboles ajados cubiertos por enredaderas marchitas reposan cuervos vespertinos [...]. Por el camino antiguo, con el sople del viento del oeste, anda un caballo flaco. Hacia el oeste declina el ocaso, lejos, muy lejos de su familia se encuentra este solitario viajero de corazón roto¹⁸.

Por varios testimonios documentales, sabemos que el maestro Shi Tao ejecutó esta obra pocos años antes de su muerte, y que en su vejez llevó una vida solitaria y deprimente. En una hoja del álbum de caligrafía (colección del Museo de Shanghái) Shi Tao narra algunas de las penosas vicisitudes que vivió:

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

La senectud del taoísta Shi Tao resulta miserable y melancólica. No solo le faltó la compañía de parientes y amigos, sino que también tenía que preocuparse por problemas económicos.

Del contexto social y cultural podemos inferir que el código icónico “ermitaño solitario” de la imagen sirve como expresión para designar al mismo artista (contenido). El rito budista exige el rapado total de los monjes; las doctrinas taoístas, en cambio, no estipulan reglas similares. Shi Tao se convirtió en creyente del taoísmo en los últimos días de 1696. En una obra caligráfica dirigida a Bada Shanren (colección de Princeton University Art Museum) pidió a este primo mayor que no lo tratara como monje, ya que en su vejez seguía con pelo en la cabeza. Frente a tantas vistas lúgubres, podemos imaginar la soledad y tristeza del protagonista en la imagen, un

¹⁷ Gotthold Lessing, *Laocoonte* (Pekín: People’s Literature Publishing House, 1979), 76.

¹⁸ Consúltese Je Yufeng, *Trescientas Arias de la dinastía Yuan* (Pekín: Zhonghua Book Company, 2012), 37.

reflejo de la miserable vida real del autor. Al identificarse con el significante “ermitaño”, Shi Tao quiere expresar en realidad la añoranza de su familia y el deseo de una compañía íntima (sentido *connotativo a*). Asimismo, del contenido del último verso podemos inferir el mensaje de que una existencia miserable y dolorosa no justifica la renuncia a la vida. Al contrario: debemos intentar adaptarnos al ambiente desfavorable manteniendo un corazón fuerte y pulcro, y disfrutar la belleza de la vida (sentido *connotativo b*), como aquella figura que está apreciando la fragancia tardía en el mar de flores amarillas.

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

2.2. “Frente a los crisantemos”

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

La imagen puede dividirse en dos planos. El plano más cercano está ocupado por una villa bucólica. Según el contenido de la inscripción podemos deducir que esta vivienda es la misma Chozas de Gran Pureza. En el patio se ven dos mozos transportando un bonsái: la información de la parte literaria induce a suponer que se trata de crisantemos. En el aposento, un hombre observa detenidamente esta flor. Es oportuno recordar aquí que el crisantemo había adquirido los sentidos simbólicos de nobleza y pulcritud en la tradición literaria china. O sea, esta flor amarilla es en sí misma un “símbolo” de personalidades inmaculadas y perseverantes. El primer poeta chino Qu Yuan dice: “en el alborico absorbo los rocíos caídos de las flores de magnolia, en el crepúsculo mastico los pétalos de los crisantemos del otoño en el suelo”¹⁹. El poeta ermitaño Tao Yuanming de la dinastía Jin del Este alaba de esta manera el crisantemo:

¹⁹ Consúltese Qu Yuan, *Chu Ci*, 13.

El florecimiento de los crisantemos aromáticos brilla en el bosque; encima de las rocas de montaña los pinos verdes desfilan solemnemente. Estas plantas guardan tanta perseverancia y eminencia, son verdaderos galanes entre la fría escarcha²⁰.

Por consiguiente, podemos aseverar que aquel “characterizing sign” (expresión) se refiere en realidad al anacoreta (contenido) según la división binaria del signo de Louis Hjelmslev.

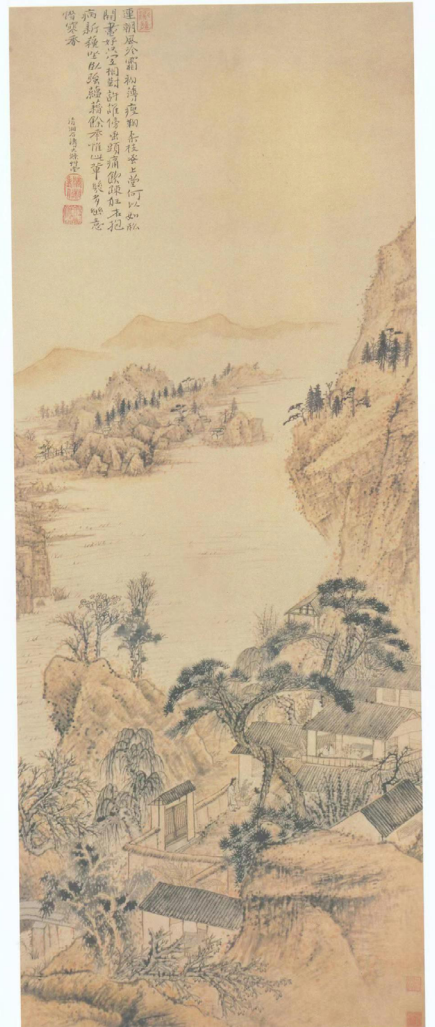


Figura 2: “Frente a los crisantemos”. 99.5x40.2cm. Tinta y color en papel. Rollo colgante. Colección del Museo del Palacio Imperial de Pekín²¹.

²⁰ Véase Feng Weine, t.44, *Compilación de poemas antiguos*. *Siku Quanshu*, <http://www.guoxuedashi.com/a/20318n/>.

²¹ Inscripción de la obra: “Sopla el viento helado y brota la tenue escarcha en días consecutivos; aquellos crisantemos flacos, con ramas tiernas, florecen pálidamente en mi aposento muy temprano. ¿Cómo es posible

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

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

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

La parte literaria está compuesta por una octava del estilo de siete sílabas y el registro del lugar y de la autoría. En el nivel de expresión, el último carácter del primer hemistiquio “薄 b-o” no rima con otras palabras como “堂 t-ang”, “傍 b-ang”, “强 qi-ang” y “香 xi-ang”, que pertenecen a “el séptimo tono plano inferior encabezado por el carácter Yang (下平七阳)”. Notamos que el vocablo inicial “连 li-an” del poema tiene un tono plano y que cumple con las restricciones métricas de su género. Después de haber cotejado los patrones tonales del poema con el arquetipo fonético de la oc-

que lozanean brillantemente con mi deseo oculto? [Pero temo que en su plena florecencia] no nos permiten acercarnos sino apreciarlos desde la lejanía. Con la cabeza baja, bebo desenfadadamente en estado demente y desenfadado; convaleciendo de una enfermedad, todavía me cuesta sentarme y acostarme. Aliviaré el resto de mi vida con esta planta, ¡cuántas cualidades esotéricas y fragancias frías! Qingxiang, Shi Tao, en la Choza de Gran Pureza”.

tava del estilo de siete sílabas, obtenemos el siguiente resultado: “连朝风冷霜初薄(平平平仄平平仄), 瘦菊柔枝蚤上堂(仄仄平平仄仄平). 何以如私开尽好(平仄平平平仄仄), 只宜相对许谁傍(仄平平仄仄平平). 垂头痛饮疏狂在(平平仄仄平平仄), 抱病新苏坐卧强(仄仄平平仄仄平). 蕴藉余年惟此辈(仄仄平平平仄仄), 几多幽意惜寒香(仄平平仄仄平平)”. No percibimos ninguna violación de la regla fonética en estos versos, solo algunos deslices permitidos (en las palabras señaladas con recuadro). Por consiguiente, podemos concluir que este poema de cincuenta y seis caracteres constituye una octava del estilo de siete sílabas aseada y arquetípica.

En el nivel del contenido, podemos considerar este poema como una explicación complementaria de la imagen en lugar de como una mera descripción verbal de esta última. El primer verso nos cuenta la condición atmosférica: el tiempo del mundo pictórico es el otoño tardío. Unos crisantemos florecen en el frío matutino, pero notamos que estas flores son delgadas y pálidas, un infausto agüero de decrepitud y enfermedad.

Los dos siguientes versos expresan el deseo privado del artista, un concepto abstracto y recóndito que obviamente la imagen no es capaz de representar. Aquí comprendemos que el anacoreta también es un código icónico (expresión) que sustituye “el mismo artista” (contenido). El poeta quiere que los crisantemos lozaneen resplandecientemente en este helado día otoñal, pero al mismo tiempo manifiesta su actitud paradójica frente a este florecimiento imaginario: teme que en aquel estado brillante estas flores amarillas no le dejen acercarse a acariciarlas. Este pensamiento nos recuerda un elogio de los lotos de Zhou Dunyi: “[el nelumbo] debe ser apreciado con reverencia desde la lejanía, y no ser profanado por un acercamiento descortés”²². A ojos de Shi Tao, los crisantemos en su aposento son como aquellos lotos aseados y honrados, son respetuosos, pulcros e inaccesibles para los hombres sucios y perversos.

El tercer verso narra la acción de beber y describe el estado de salud del artista. Como los signos icónicos son estáticos y momentáneos, en la imagen solo captamos el mensaje de que el protagonista está contemplando la belleza de esta planta. La escena de “apreciación de las flores amarillas” está deliberadamente escogida para representar mejor el tema de la obra. En realidad, el mismo autor nos confiesa que se encuentra en un estado totalmente relajado y demente, así que bebe alegre y desenfrenadamente alcohol sin preocuparse por su cuerpo recién recuperado de una grave enfermedad. También sabemos por los códigos verbales que el pintor Shi Tao todavía padece dolores en su convalecencia y que, sin duda alguna, su estado de salud restringe en gran medida su movilidad.

En el último verso el poeta expresa su deseo de pasar el resto de su vida en compañía de los crisantemos y ensalza sus cualidades, la modestia, la honestidad y la perseverancia (sus fragancias frías y esotéricas), a pesar de su falta de vigor. Al llegar a este punto, podemos entender que no es ninguna casualidad que estas flores amarillas muestren de igual modo palidez y debilidad. Entre las plantas y el contemplador se produce una comunión espiritual: afectadas por las dolencias y congijas de su dueño, estas flores también sienten tristeza y melancolía, por eso no se desabotonan y brillan. De hecho, aquí notamos una doble encarnación: el artista no se identifica solamente con el protagonista ermitaño

²² Véase AA.VV., *Antologías de prosas de la antigüedad y contemporaneidad. Siku Quanshu*. Consultado el 20-12-2021, <http://www.guoxuedashi.com/a/20013j>.

de la imagen, sino también con los crisantemos pálidamente florecidos en el otoño tardío. Esta fusión entre el hombre y las flores no es sino la manifestación de la filosofía taoísta de la materialización propugnada por Zhuangzi, la cual dicta que, en esencia, entre los mil seres del mundo material no existe una diferencia absoluta de raíz, pues todos ellos constituyen una gran entidad dinámica²³. Al mismo tiempo, dentro de esta uniformidad los objetos se mueven incesantemente hacia su lado opuesto. En esta obra, el hombre y la flor se transforman mutuamente hasta llegar a una armonía suprema. Recordemos que Shi Tao consagra su senectud a los ritos taoístas: por ello es lícito interpretar que esta obra es la materialización de un tipo de ejercicio espiritual que tiene como objetivo conectarse con el supremo camino.

Después de haber interpretado la parte literaria y la parte pictórica, descubrimos varias similitudes y algunas diferencias curiosas. Antes que nada, ambas partes representan el tema del “anacoreta apreciando los crisantemos”. La imagen destaca la tranquilidad y la armonía del ambiente al plasmar una villa apartada del bullicio humano; la poesía, en cambio, pone énfasis en lo dinámico: el florecimiento de las flores amarillas, la contemplación detenida del protagonista, las actividades de descanso, etc. Los cualisignos “puntos amarillos y anaranjados” y “trazos delgados” nos ofrecen una visión explícita de un paisaje bucólico en un día otoñal; el texto precisa y complementa las informaciones de la imagen construyendo en nuestra mente una escena amorfa de la vida cotidiana del anacoreta. Sabemos que hace bastante frío en aquel día del otoño tardío, y los crisantemos delgados, al igual que el protagonista, están débiles. Pero este florecimiento pálido no disminuye el entusiasmo del poeta, que bebe vino de forma desenfrenada. Además, entendemos que el autor quiere aliviar los dolores del resto de su vida en compañía de estas plantas porque valora las cualidades modestas y nobles de estas flores amarillas. No obstante, los signos pictóricos no consiguen transmitirnos eficazmente estos mensajes relevantes, que manifiestan las ideas esotéricas y el carácter pulcro y perseverante del autor. A su vez, cabe apuntar que los signos pictóricos representan un montón de detalles que no se pueden captar por medio de los signos verbales: múltiples árboles torcidos y lozanos, un lago sereno, una villa solitaria, una aldea tranquila, rocas robustas, etc. La imagen tiene la evidente ventaja de representar a la vez todos los paisajes en un espacio autónomo. Los sinsignos constituidos por los colores amarillo y anaranjado estimulan directamente nuestra retina proyectando sobre ella una escena idílica y tranquila. El texto pone su foco en el despliegue de acciones en el tiempo: no se limita a la descripción de la contemplación de las flores amarillas, sino que también nos cuenta el estado de salud, la demencia y el deseo esotérico del autor. En apariencia la pintura y el texto se combinan para retratar el tema del “anacoreta apreciando los crisantemos”, detrás de ambos signos se esconde la intención del artista de mantener en su senectud las mismas cualidades de pulcritud y perseverancia que suelen atribuirse a aquellas flores amarillas.

3. Comparación entre las dos pinturas de Shi Tao a la luz de un análisis sociocultural

Después de haber analizado el texto y la imagen en dos pinturas del maestro Shi Tao desde una perspectiva semiótica e iconológica, es fácil percatarnos de que el pintor pretende componer un paquete cultural de “ermitaño” en ambas obras. Aparte

²³ Chen Guying, *Notas e interpretaciones de Zhuangzi* (Pekín: The Commercial Press, 2007), 88.

de eso, las dos pinturas comparten muchas analogías y disimilitudes en el universo semiótico.

En ambos casos el pintor aplica pocas líneas altamente representativas a la plasmación de la imagen de los protagonistas. Dicho de otra manera, nos resulta difícil aprehender distintos matices escondidos en el perfil de los dos anacoretas, dado que los íconos de por sí son demasiado generales para contener valores específicos. El texto y la imagen también presentan relaciones similares en estas dos obras. A causa de la limitación del poder expresivo impuesta por las sustancias de expresión de la literatura y la pintura²⁴, el maestro adopta distintas estrategias para la representación del tema. En el plano de los signos visuales, en ambos casos se configuran dos paisajes armónicos: la primera pintura retrata un momento en que el protagonista se encuentra paseando y se detiene a contemplar el paisaje lejano del estanque; la segunda obra, en cambio, plasma la inmersión del dueño de la Choza de Gran Pureza en la apreciación de los crisantemos. No obstante, en la primera imagen el pintor resalta la sensación de soledad y melancolía, y en la segunda, la tranquilidad y la relajación.

En las dos ocasiones las palabras nos transmiten más mensajes. En comparación con los íconos, la ventaja del poder expresivo de las palabras reside en representar las acciones o los acontecimientos sucesivos y en precisar con claridad ideas y conceptos, así como el estado psicológico de las figuras²⁵. Por este motivo, tanto la inscripción de “Un paseo solitario por el estanque” como la de “Frente a los crisantemos” enfocan la representación del proceso de las acciones (paseo solitario por el estanque, contemplación de los crisantemos en el aposento) y la plasmación de las actividades psicológicas de las dos figuras, combinándolas con la descripción del escenario del mundo pictórico²⁶, especialmente los graznidos tristes del ave migratoria y las campanadas broncas en el primer caso y las flores pálidas en el segundo caso, mensajes que no pueden desprenderse de los puros signos visuales.

A través de los códigos verbales, sabemos que en la primera pintura este anacoreta al final va a contemplar las flores amarillas alrededor del estanque del plano medio. En contraste con la parte pictórica, donde se representa directamente a un caminante solitario que atraviesa una senda flanqueada por árboles dispersos y medio marchitos, y donde los elementos del escenario, las plantas, la aldea sin señales de humo, los dos barqueros en la extrema lejanía, intensifican la melancolía y la soledad del protagonista, en la parte literaria el pintor no emplea ningún vocablo para describir las sensaciones y las actividades psicológicas del protagonista. En cambio, el pintor transfiere sus sensaciones a los objetos de la naturaleza²⁷. Notamos la tras-

²⁴ Uno de los argumentos fundamentales de la *poética* de Aristóteles para distinguir la poesía de otras artes como la pintura estriba en que las artes tienen sus propios medios de expresión, de allí provienen sus ventajas e inconvenientes en la mimesis de la naturaleza. Véase Aristóteles, *Poética de Aristóteles* (Madrid: Gredos, 1974).

²⁵ Véase Wu Rongqiao, “Pintura y literatura en la primera edad moderna y en los inicios de la dinastía Qing: emblemas españoles y pintura de los literatos en China” (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2021), 294.

²⁶ En opinión del esteta y crítico Wang Guowei (1877-1927), cualquier descripción verbal sobre el ambiente y el paisaje puede entenderse como una interpretación emotiva de los mismos. Consúltese Wang Guowei, *Renjian Cihua* (Nanjing: Jiangsu Literature & Art Publishing House, 2007), 42.

²⁷ En el psicoanálisis, la “transferencia” se refiere al proceso en el que un sujeto traslada consciente e inconscientemente sus emociones, afectos y sentimientos hacia el prójimo. De hecho, este término constituye una de las retóricas más utilizadas en la literatura clásica de China, el cual generalmente significa el traslado o traspaso de los sentimientos e ideas del artista hacia los objetos (plantas, animales, rocas, etc.) de la naturaleza. El gran teórico literario Liu Xie (465? – ?) sostiene que las sensaciones se ven impulsadas por la conmoción de los

lación de emociones del ermitaño al ave migratoria, a las campanadas broncas y a las flores amarillas; entre el paisaje y el anacoreta se establece una relación de empatía: el ánsar solitario y melancólico repercute en la soledad y la tristeza del caminante, las campanadas broncas y modulosas reflejan el paseo relajado y despacioso de este ermitaño. Aun en el estado deprimido y solitario en que se encuentra, el protagonista muestra el deseo de conectarse con la naturaleza embriagándose en el mar de las flores amarillas, acción simbólica de la búsqueda de la paz interior y la virtud²⁸. En la segunda pintura se despliega ante nosotros la vista de una villa tranquila y alejada de la bulliciosa ciudad. Viendo tantos árboles emblemáticos en el patio podemos imaginar el gusto elegante del dueño. Los puntos anaranjados y amarillos crean una sensación suave y templada, así que en el mundo pictórico ya no percibimos la soledad sino la paz y la tranquilidad del anacoreta embebido en la contemplación de las flores en el jarrón. Los signos verbales concretan el tiempo del mundo pictórico y el estado de salud de la figura, omitiendo a su vez la plasmación de un gran jardín lleno de altos pinos torcidos y otros arbustos fragantes. La inscripción se concentra en la descripción de la relación entre el protagonista y los crisantemos, reduciendo la extensión del espacio pictórico (la villa rodeada de plantas, el río con suaves olas, la aldea tranquila de la lejanía) a un aposento estrecho y privado. Entre las flores delgadas y pálidas y el anacoreta convaleciente de una grave enfermedad existe esta vez no solamente la empatía, sino también un proceso de materialización en el que se ha borrado la diferencia entre las identidades de ambos²⁹. Probablemente los crisantemos, que no se dejan ser profanados por una caricia descortés, reflejen la misma actitud arrogante del pintor de no querer meterse en la búsqueda de la fama y el poder seculares. En este estado de la materialización, el dueño de la villa se olvidó de sí mismo y de las flores amarillas frente a él, y empezó a beber desenfrenadamente sin preocuparse por su salud, una acción demente que simboliza su idiosincrasia nítida y liberal³⁰. Shi Tao intenta expresar su perseverancia, rectitud, pulcritud y tranquilidad espiritual mediante la construcción de la identidad de dos anacoretas en “Un paseo solitario por el estanque” y “Frente a los crisantemos”, en ambos casos emplea las flores amarillas como símbolo de virtud.

No obstante, cabe apuntar que existe una cierta diferencia entre la imagen idealizada representada en las dos pinturas y la vida real del pintor. Shi Tao (1641-1707)

objetos del mundo exterior, y que el paisaje de la naturaleza se representa mediante las emociones del artista. Consúltense Liu Xie, *El corazón de la literatura, el cincelado del dragón* (Pekín: Zhonghua Book Company, 1996), 645.

²⁸ En la cultura tradicional china, apreciar las flores constituye una de las actividades sociales más populares. Según la costumbre milenaria, a mediados de febrero se celebra la “fiesta de flores” en la que la población sale a pasear y apreciar el campo lleno de flores coloridas. Véase Wu Zimu, t.1, *Meng Liang Lu* (Crónica del sueño con los hijos). *Siku Quanshu*, http://skqs.guoxuedashi.net/wen_845i/126124.html#000-1a. Para los literatos, esta actividad implica más connotaciones simbólicas. Las flores, por ejemplo, se convierten en símbolos de las virtudes por el principio estético de la transferencia emocional en las actividades artísticas.

²⁹ El libro sagrado del taoísmo, el *Zhuang Zi*, dicta lo siguiente: “El cielo y la tierra conviven conmigo, el universo se transforma en mi cuerpo”, 88.

³⁰ Los adjetivos como “arrogante” y “demente” no connotan necesariamente un sentido peyorativo en la cultura china. El gran pensador Confucio cree que las personas arrogantes son aquellas gentes progresivas y proactivas que están dispuestas a avanzar pese a todos los obstáculos. Véase Zhang Yanying, *Analectas de Confucio* (Pekín: Zhonghua Book Company, 2007), 197. Uno de los siete sabios del bosque de bambú de la dinastía Jin del Este, Liu Ling (221-300), destaca por sus comportamientos extravagantes y su adicción al alcohol. Sobre las anécdotas relativas a dicho sabio, consúltense Zhang Wanqi, *A New Account of Tales of the World* (Pekín: Zhonghua Book Company, 1998), 718.

fue una figura polémica. El pintor fue descendiente de la dinastía imperial Ming (1368-1644)³¹. Desde muy pequeño se convirtió en monje para huir de la lucha política entre los miembros de la familia imperial³². Posiblemente esta conversión religiosa no fuera voluntad de Shi Tao sino una medida para sobrevivir, dado que de varias inscripciones hechas por el mismo pintor y unas antologías de sus amigos se desprende que Shi Tao no fue un monje particularmente devoto. Él mismo confesó que no le gustaba escudriñar las sofisticadas doctrinas del budismo y que prefería retratar montes verdes para ganar dinero en su tiempo libre³³. Estampó con frecuencia el sello “practicante de la Hinayana”³⁴ en las obras de su madurez, pero este hecho no implica que le interesara dicha rama del budismo. En cambio, a través de este sello demostró su furia y descontento con los monjes, quienes rezaban oraciones con devoción mientras transgredían las doctrinas budistas disputando por la adquisición de estatus social y fama³⁵. A los cincuenta años (1690) aproximadamente dejó de observar incluso las reglas del budismo, aunque en este periodo también padeció enfermedades extrañas y desconocidas³⁶. Posiblemente decepcionado con la inmoralidad de la “selva de leñas” (antonomasia del budismo), en su senectud construyó la Choza de Gran Pureza en la ciudad de Guangling y cambió de fe.

Esta brusca transformación religiosa debió causarle al pintor perturbaciones y dolores espirituales. Aparte de eso, la vida en la vejez del pintor estuvo lejos de resultar bonita, relajada y armónica como se representa en sus obras. En primer lugar, durante la última década del siglo XVII sus enfermedades se agudizaron, tanto es así que en la víspera del año Gengchen (1700) prorrumpió en un llanto desgarrador por su inaguantable dolencia. En segundo lugar, se encontró extremadamente solo a su avanzada edad, e incluso en la inscripción de “Embriaguez en el bosque otoñal” (colección del Metropolitan Museum of Art de New York) expresó con exageración que era muy común mantener la puerta de su casa cerrada todo el año. Sin embargo, en realidad Shi Tao tenía muchos discípulos y mozos en la Choza de Gran Pureza, aunque quizá no estableció un vínculo afectivo muy fuerte con ninguno de ellos, ya que en la víspera del año Gengchen nadie acompañó al pobre pintor enfermo. Además, uno de los discípulos inidentificables de Shi Tao imitó muy bien su estilo pictórico³⁷, y muy probablemente participó en la falsificación abrumadora de las obras de su maestro tras el fallecimiento de este³⁸. En tercer lugar, el hijo de Gran Pureza se encontró en graves apuros económicos en su vejez. Vivía en una extrema pobreza,

³¹ En realidad, Shi Tao no quiso revelar esta identidad en su madurez por el temor a la persecución política de la nueva corte. A partir del año 1697 comenzó a utilizar nuevos sellos en sus obras: “A Zhang, la décima generación del Zan” (sello de letra roja) y “El descendiente del príncipe Jinjiang” (sello de letra blanca).

³² Sobre esta información, véase la biografía del hijo de Gran Pureza redactada por Li Lin (1634-1710), literato e íntimo amigo de Shi Tao, t. 16, *Collected Works of Qiu Feng*, http://www.guoxuedashi.net/guji/zx_5165952oobu.

³³ Véase Zhang Chao, *Sueño de las sombras sigilosas*. (Pekín: Zhonghua Book Company, 2008), 95.

³⁴ En términos generales, las doctrinas del budismo pueden dividirse en dos ramas antagonistas: la escuela de Mahayana y la escuela de Hinayana. Sin embargo, la Hinayana tiene una connotación despectiva porque significa literalmente “vínculo inferior” en comparación con el término Mahayana (gran vínculo).

³⁵ Zhu Liangzhi, *Antología de prosas y poesía de Shi Tao* (Pekín: Pekin University Press, 2017), 237.

³⁶ Conocemos esta información por una inscripción en una hoja del álbum con catorce caligrafías y pinturas de Shi Tao, colección de Guangzhou Art Gallery.

³⁷ Véase Zhang Changhong, *Social Reception of Shi Tao*. (Shanghái: Shanghai Shuhua Chubanshe, 2019), 34.

³⁸ Casi la mitad de las pinturas existentes del maestro Shi Tao son obras falsificadas, por este motivo en muchos museos del mundo se conservan todavía abundantes pinturas atribuidas a su nombre. Sobre esta información, puede verse *Antología*, 3.

e incluso en ocasiones no tenía nada para comer³⁹. No obstante, como dueño de la choza tenía que alimentar a los mozos y asistentes por su propia cuenta. Sus únicos ingresos podían provenir de la venta de sus obras, junto con la ayuda esporádica de sus íntimos amigos, discípulos o patrocinadores.

En la historia del arte chino, los artistas se inclinaban a evitar en la medida en que fuera posible cualquier mención al tema económico en sus tratados estéticos y obras, dado que el ansia de riqueza transgrede el principio artístico de la pintura de los literatos. Si un pintor demostrara preocupación por el valor económico de sus obras, se lo calificaría de “pintor mundano y mediano”⁴⁰. Tenemos, en cambio, acceso a un artista más real por medio de su correspondencia personal. En una carta (colección del Museo de Palacio imperial de Pekín) dirigida a un importante patrocinador y funcionario, Jiang Shidong (1658-?), Shi Tao regateó humildemente el valor económico de sus pinturas con Shidong, ya que este último no poseía tanta riqueza como en otros tiempos. A través de esta correspondencia sabemos que Shi Tao sufrió una grave enfermedad crónica, y que soportaba una pesada carga económica porque tenía que alimentar a una “familia numerosa” con su pincel⁴¹, por eso no quería hacer el encargo de este importante mecenas.

Teniendo en cuenta la presión económica y los apuros que experimentó el maestro en su vejez, no es atrevido asumir la hipótesis de que al final “Un paseo solitario por el estanque” y “Frente a los crisantemos” entraran en el mercado artístico de la ciudad de Guangling de los siglos XVII-XVIII como artículos culturales. En cuanto que hombre racional, debía mostrarse igualmente racional en su comportamiento económico; por un lado, Shi Tao debía incrementar en todo lo posible el valor económico de sus obras, descartando cualquier acción que pudiera degradar su fama artística (por ejemplo, no mencionar directamente el tema económico en sus obras, no violar los principios artísticos de la pintura de los literatos retratando temas despreciables); por otro lado, debía satisfacer el gusto elegante de los posibles patrocinadores o compradores de la pintura de los literatos⁴² (por ejemplo, plasmar a una figura pulcra, garbosa y serena, componer un mundo utópico, tranquilo y aislado). Estos códigos culturales delimitan a priori las fronteras del espacio expresivo de sus obras, al tiempo que le impulsan a embellecer su identidad y su vida en la imagen. En los casos estudiados, el pintor confeccionó un paquete cultural de “ermitaño” con distintos matices. A tenor de nuestro análisis semiótico y sociocultural, podemos delinear las siguientes dos tablas del paquete cultural del ermitaño:

³⁹ En otra hoja de caligrafía registrada en el mismo álbum del año Gengchen (Colección del Museo de Shanghái), Shi Tao escribió que sus “lágrimas de pobreza” cayeron en su piel enjuta.

⁴⁰ James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (Pekín: SDX Joint Publishing Company, 2012), 6.

⁴¹ No hay indicios sólidos que permitan suponer la existencia de esposa e hijos. Esta expresión puede interpretarse como los miembros de la Choza de Gran Pureza. Sobre el problema de la familia de Shi Tao, véase *Estudio*, 202-212.

⁴² “A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded.” Pierre Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgement of taste* (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), 2.

Tabla 3.1. Paquete cultural del ermitaño en el “paseo solitario por el estanque”

Lista de paquetes	Dispositivos de enmarcado			Razonamiento y justificación
Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones	Apelaciones a principios
Hombre noble	Los hombres pulcros buscan una comunión espiritual con la naturaleza	Elegancia, Candor	Admirador de flores amarillas (texto)	La plasmación de figuras pulcras y virtuosas crea un gusto elegante en la imagen.
Soledad	Los anacoretas se apartan de los asuntos mundanos	Deseo de compañía, Empatía, Individualidad espiritual	Paseante solitario (imagen) Ánsar migratorio (texto)	La soledad engendra la fuerza creativa del artista. La soledad también constituye una de las categorías estéticas de la pintura de los literatos.
Mundo utópico	Los ermitaños viven en un lugar recóndito y místico	Campo bucólico y tranquilo	Aldea lejana (imagen) Senda desierta (imagen) Campanada bronca (texto)	El mundo utópico simboliza un refugio idealizado, místico pero inalcanzable para los literatos que viven en la bulliciosa ciudad.
Melancolía	Los anacoretas son seres vivos, también sufren de emociones negativas	Tristeza	Gorjeo del ave (texto) Árboles marchitos (imagen)	Cuando los literatos políticamente fracasados sufren decepciones y les aqueja la melancolía, buscan diferentes vías para desahogarse. Shi Tao se convirtió en una figura políticamente paradójica y desgraciada, pero artísticamente talentosa y creativa después de la pérdida de toda su familia por motivos políticos.
Virtud	Los ermitaños hacen ejercicios espirituales para elevar la moral	Pulcritud, Perseverancia, Apreciación de la belleza de la vida	Flores amarillas (texto) Vestido de nelumbo (texto)	En el discurso de las teorías pictóricas, la calidad artística está sometida a las características nobles del artista. Por eso, las virtudes incrementan la fama del artista y el valor económico de sus obras.

Tabla 3.2: Paquete cultural del ermitaño en “Frente a los crisantemos”

Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones	Apelaciones a principios
Hombre noble	Los hombres pulcros y virtuosos hacen ejercicios espirituales por medio de la conexión con la naturaleza	Elegante, Reiterado	Admirador de crisantemos (texto/imagen)	La plasmación de las figuras nobles crea un gusto elegante en la imagen.
Sosiego	Los ermitaños son gentes ricas de espíritu	Armonía espiritual	Absorción en la contemplación de flores (imagen)	La serenidad espiritual constituye un requisito previo para pintar. La tranquilidad también refleja la riqueza espiritual del protagonista.

Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones	Apelaciones a principios
Acción Insólita	Los anacoretas no se ciñen a las pautas sociales	Desenvoltura	Beber desmesuradamente alcohol (texto)	La acción insólita forma parte de una de las idiosincrasias virtuosas del ermitaño, también refleja la libertad del protagonista.
Mundo utópico	Los ermitaños viven en un lugar recóndito y místico	Campo idílico y pacífico	Villa aislada rodeada del río de olas suaves (imagen) Casas dispersas (imagen)	El mundo utópico representa un espacio místico e inalcanzable para la mayoría de los literatos, funcionarios y mecenas.
Enfermedad	Los anacoretas son seres vivos, también padecen enfermedades	Fuerza vital, Materialización	Crisantemos pálidos (texto) Anacoreta convaleciente (texto)	La pintura de los literatos ofrece un espacio expresivo donde los artistas pueden demostrar sus ideas, emociones, vida, etc. El objetivo de la mención de la enfermedad reside en establecer una resonancia espiritual entre las flores y el ermitaño contemplador.
Virtud	Los ermitaños hacen ejercicios espirituales para elevar la moral	Nitidez, Tenacidad, Pureza espiritual	Flores que no se dejan profanar (texto) Deseo de pasar el resto de la vida junto a estas flores (texto) Apreciación de los crisantemos (imagen/texto)	La connotación moral enriquece la dimensión cultural de las obras. El autor logra purificar su alma por medio de una doble identificación (con el contemplador y con los crisantemos)

Examinando estas dos tablas, podemos entender con más claridad las ventajas expresivas de los signos visuales y los signos verbales en la representación artística. La imagen se concentra en la plasmación del campo bucólico, las montañas llanas y serenas, los variados árboles y arbustos de diferentes formas; el texto, en cambio, se enfoca en la descripción de una serie de acciones, emociones y otras actividades psíquicas de la figura, mensajes estéticos que complementan y enriquecen el espacio pictórico. Ambas obras representan el tema de los contempladores de flores amarillas; en comparación con el melancólico paseante solitario, el observador sentado demuestra serenidad y paz interior. Una curiosa señal que refleja la liberación espiritual que el mismo artista consiguió alcanzar haciendo ejercicios espirituales taoístas en su senectud. Mediante la plasmación de dos admiradores de la belleza de las flores en distintos mundos idílicos, Shi Tao no solo realizó exitosamente la construcción de su imagen idealizada, sino que también logró confeccionar preciosos y elegantes artículos culturales de alta categoría.

4. Conclusiones

En nuestro pequeño estudio sobre la cuestión de la construcción de la imagen idealizada del artista del siglo XVII a partir de dos pinturas con el tema de los admiradores de flores amarillas de Shi Tao hemos podido constatar que no solamente los principios artísticos tradicionales funcionan en la plasmación de las figuras en el

paisajismo, sino que también los elementos económicos y los códigos socioculturales forman parte de este proceso. Los discursos visuales de la pintura de los literatos representan, por una parte, un fragmento de las emociones e ideas del creador; por otra parte, implican un compromiso tácito del mismo artista con la realidad socioeconómica y los tabús culturales. Estos dos factores impulsan la necesidad del embellecimiento del papel del artista en el espacio pictórico.

En estos dos paisajes bucólicos, la imagen del ermitaño se representa de distintas formas: un paseante sumido en la contemplación y un hombre inmóvil, sentado, absorbido asimismo en la contemplación de un objeto. Ambos paisajes comparten muchos “paquetes” comunes: “hombre noble”, “mundo utópico”, “virtud”, etc. Ambos ermitaños están colocados en el primer término, un territorio autónomo y totalmente separado del mundo exterior por la gran superficie del estanque o río en el plano medio. De ahí que la plasmación de la figura pulcra en un sitio idílico y aislado constituya una “fórmula” pictórica clásica para la pintura de los literatos. A pesar de que los signos verbales y los signos visuales se combinan para representar un mismo tema, contienen distintos mensajes estéticos dados sus propios poderes expresivos. Por lo tanto, Shi Tao adoptó diferentes estrategias expresivas en la inscripción y la imagen, creando un efecto visual más caleidoscópico y estereoscópico en el espacio pictórico.

“Paseo solitario por el estanque” y “Frente a los crisantemos” nos permiten captar la transformación espiritual del mismo artista. Debido a la apostasía del budismo y el asentamiento en aquel entonces reciente en la ciudad de Guangling en el año 1696, el artista sufrió de soledad, melancolía e incertidumbre, pero pronto adquirió un consuelo espiritual en las doctrinas del taoísmo. No percibimos ya más desasosiego u otras emociones negativas en el contemplador sentado en el aposento de la villa, sólo serenidad y armonía interior. No obstante, la liberación espiritual no alivió el extremo apuro económico del artista. Estas dos piezas no fueron los meros “juegos de tinta” que propugnaran los literatos de la época Yuanyou, sino que formaron parte de mercancías culturales en la temprana dinastía Qing. El maestro Shi Tao ocultó deliberadamente en su discurso visual la presión económica y el estrés a los que estaba sometido, y embelleció e idealizó su imagen a través de esas figuras que contemplan con admiración las flores amarillas. Esta construcción de identidad idealizada es el resultado de la influencia de la estética tradicional de la pintura de los literatos y de ciertas pautas culturales y socioeconómicas. Al final, estos dos escenarios otoñales constituyen un espacio simbólico en el que se mezclan la ideología del artista y la proyección de las convenciones sociales.

5. Conflictos de intereses

Ninguno.

6. Apoyos

Este trabajo está financiado por la Oficina de Investigaciones Científicas de la Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong (2022RC070). Además, se enmarca dentro del proyecto 21WZXB006 del *Chinese Fund For the Humanities and Social Sciences*.

7. Referencias bibliográficas

- AA.VV. *Antologías de prosas de la antigüedad y contemporaneidad. Siku Quanshu*. <http://www.guoxuedashi.com/a/20013j>.
- AA. VV. *Duo Yun: Study on Shi Tao*. Shanghái: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2002.
- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.
- Cahill, James. *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. Yang, X. Z. et al. (trads.). Pekín: SDX Joint Publishing Company, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Chen, Guying. *Notas e interpretaciones de Zhuangzi*. Pekín: The Commercial Press, 2007.
- Clunas, Craig. *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming*. Pekín: SDX Joint Publishing Company, 2012.
- Deng, Chun. *Hua Ji*. T.2, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Feng, Weine. T.44, *Compilación de poemas antiguos. Siku Quanshu*. Consultado el 19-12-2021, <http://www.guoxuedashi.com/a/20318n/>.
- Gamson, William y Kathryn Lasch. "The Political Culture of Social Welfare Policy". *Evaluating the Welfare State: Social and Political Perspectives*. New York: Academic Press, 1983, 397-415.
- Huang, Gongwang. *Mnemotecnia para pintar el paisajismo*. T.2, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. Francis J. Whitfield (trad.). Madison: The university of Wisconsin Press, 1969.
- Ge, Lu. *La historia de teorías pictóricas de China*. Pekín: Pekin University Press, 2009.
- Guo, Ruoxu. *Registro de las ilustraciones y pinturas*. T.1, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Je, Yufeng. *Trescientas Arias de la dinastía Yuan*. Pekín: Zhonghua Book Company, 2012.
- Lessing, Gotthold. *Laocoonte*. Pekín: People's Literature Publishing House, 1979.
- Li. Lin. T.16, *Collected Works of Qiu Feng*. http://www.guoxuedashi.net/guji/zx_5165952oobu.
- Liu, Xie. *El corazón de la literatura, el cincelado del dragon*. Pekín: Zhonghua Book Company, 1996.
- Morris, Charles. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1938.
- Ni, Zan. T.10, *Antología completa en el pabellón Qingbi. Siku Quanshu*. <http://www.guoxuedashi.net>.
- Peirce, Charles and James Liszka. *On signs. A general introduction to the semiotic of Charles Sanders Peirce*. Chengdu, Sichuan University Press, 2014.
- Plutarco. V.5, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Madrid: Gredos, 1989.
- Qu, Yuan. *Chu Ci (楚辞)*. Changsha: Yuelu Shushe, 2019.
- Su. Shi. *Las Inscripciones de Dongpo*. T.1, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Tang, Dai. *Explicación de las actividades pictóricas*. T.8, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghái: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1994.

- Wang, Gguowei. *Renjian Cihua*. Nanjing: Jiangsu Literature & Art Publishing House, 2007.
- Wang, Sshiqing. *Antología de poemas de Shi Tao*. Shi Jiazhuang: Hebei Education Press, 2005.
- Wang, Yuanqi. *Borradores de inscripciones para las pinturas hechos por el señor Litai*. T.8, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1994.
- Wu, Rongqiao. *Pintura y literatura en la primera edad moderna y en los inicios de la dinastía Qing: emblemas españoles y pintura de los literatos en China*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2021.
- Wu, Zimu. T.1, *Meng Liang Lu. Siku Quanshu*. http://skqs.guoxuedashi.net/wen_845i/126124.html#000-1a.
- Zhang, Chao. *Sueño de las sombras sigilosas*. Pekín: Zhonghua Book Company, 2008.
- Zhang, Changhong. *Social Reception of Shi Tao*. Shanghai: Shanghai Chubanshe, 2019.
- Zhang, Wanqi. *A New Account of Tales of the World*. Pekín: Zhonghua Book Company, 1998.
- Zhang, Yanying. *Analectas de Confucio*. Pekín: Zhonghua Book Company, 2007.
- Zhu, Liangzhi. *Estudio de las obras de Shi Tao*. Pekín: Pekin University Press, 2005.
- Zhu, Liangzhi. *Antología de prosas y poesía de Shi Tao*. Pekín: Pekin University Press, 2017.