



Estudios de Asia y África

ISSN: 0185-0164

ISSN: 2448-654X

El Colegio de México A.C.

V.Castilla, Manuel

Significación semiótica del diseño del jardín el Laberinto, paradigma del Yuanming Yuan

Estudios de Asia y África, vol. 53, núm. 2, Mayo-Agosto, 2018, pp. 351-376

El Colegio de México A.C.

DOI: 10.24201/eea.v0i0.2404

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58657056003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM 

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Significación semiótica del diseño del jardín el Laberinto, paradigma del Yuanming Yuan

Semiotic significance of the garden design of The Labyrinth, paradigm of the Yuanming Yuan

MANUEL V. CASTILLA*

Resumen: En el siglo XVIII, los jesuitas europeos construyeron, en el complejo de los palacios de estilo europeo en el noreste del jardín Yuanming Yuan, un Laberinto. Su destino fue un escenario al aire libre para disfrute del emperador Qianlong. Este artículo analiza el diseño del Laberinto desde el punto de vista del lenguaje visual. Se utilizaron estructuras y herramientas semióticas para interpretar la expresión de las formas arquitectónicas de esta obra de arte y formular su comprensión posterior convirtiendo cada elemento en herramienta de comunicación. Este original Laberinto fue codificado por la hibridación pictórico-arquitectónica desarrollada por los misioneros jesuitas en China.

Palabras clave: objeto arquitectónico; perspectiva lineal; semiótica; dinastía Qing.

Abstract: During the late 18th century, European Jesuits built a Labyrinth located within Western Mansions complex in the northeast of Yuanming Yuan Garden. The destination of the Labyrinth was an open-air scenery designed with western illusionist techniques for the entertainment of the emperor Qianlong. This article analyses

Recepción: 3 de agosto de 2016. / Aceptación: 28 de agosto de 2017.

* Universidad de Sevilla, mviggo@us.es

the design of the Labyrinth from a visual language point of view. Semiotic structures and tools were employed to interpret the expression of architectural forms of this art work and formulate a subsequent understanding of these forms by turning each element into a communication tool. This original Labyrinth was encoded by the pictorial-architectonic hybridization developed by the Jesuit missionaries in China.

Key Words: architectural elements; linear perspective; semiotics; Qing dynasty.

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin.

JORGE LUIS BORGES, *Elogio de la sombra*

Introducción

La semiótica se define como la *ciencia de los signos* y analiza cualquier sistema como un sistema de signos. Han sido fundamentales las contribuciones del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) y del filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), quienes iniciaron la aplicación de la semiótica al lenguaje y elevaron su estatus a la categoría de *ciencia*. Ésta, a su vez, incluye otras disciplinas, como matemáticas, física, arte, historia, arquitectura, etc. Posteriormente, Roland Barthes (1915-1980) y Umberto Eco (1932-2016) extendieron las teorías semióticas a diferentes tipos de mensajes, entre ellos los relacionados con el proceso del diseño arquitectónico (Juodintytė, 2011). Este artículo tiene como objetivo analizar el discurso visual generado por la dimensión cultural de la arquitectura, y particularmente el uso del espacio de manera armónica como un acto de comunicación visual. Las herramientas semióticas se emplearán para demostrar que la expresión formal de trabajos archi-

tectónicos formula significados específicos y genera una lectura relacionada con un objeto de referencia. Para ello se tendrá en cuenta que la hibridación pictórica y arquitectónica chino-europea en los comienzos de la dinastía Qing conjugó la concepción cosmológica de los emperadores en la construcción de grandes jardines y palacios con los intereses apostólicos de los artistas jesuitas. En primer lugar, éstos utilizaron un “lenguaje arquitectónico” basado en la perspectiva lineal europea para expresar su intencionalidad apostólica. En segundo lugar, mantuvieron las tradiciones chinas para construir un conjunto de jardines y palacios de estilo europeo como texto simbólico, dibujando un espacio paradisiaco para satisfacción del emperador.

Se emplearán algunos conceptos y estructuras semióticas para analizar el lenguaje arquitectónico de uno de los jardines ubicados en los palacios de estilo europeo: el Laberinto, y para determinar cómo este objeto arquitectónico puede ser *leído* por sus propios intérpretes.

Como parte de los objetivos de esta investigación serán de primordial interés los siguientes puntos:

- Estudiar la expresión arquitectónica del Laberinto desde una perspectiva semiótica.
- Demostrar que el lenguaje arquitectónico utilizado sirve para su lectura como texto. Este jardín ficticio incorpora a dicho lenguaje la cosmología, la monumentalidad china, las tradiciones daoístas, el trono como elemento de poder, la hibridación pictórico-arquitectónica Asia-Europa y la misión apostólica jesuítica.
- Conocer el momento histórico en el que se produjo la primera mundialización pictórico-arquitectónica, así como el papel que desempeñó el pintor y arquitecto jesuita Giuseppe Castiglione (Castilla, 2016).

Semiótica y arquitectura

Prácticamente de manera simultánea, los investigadores De Saussure y Peirce anunciaron sendas teorías sobre los *signos*. Para De Saussure,

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y por lo tanto comparable a la escritura [...] Es posible concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social [...] Esta ciencia nos enseñará en qué consisten los signos y qué leyes los rigen (Saussure, 1945, p. 43).

Para Peirce (1932), la semiótica es una disciplina y ofrece un modelo con tres tipos de signos: icónico, índice y simbólico, que tienen una amplia aplicación, sobre todo en las diferentes formas de comunicación de las artes visuales. Son las teorías semióticas de Peirce, Barthes y Eco las que extienden estas ideas a todo tipo de mensajes, incluso aquellos que se generan durante el proceso de diseño arquitectónico. Eco escribe:

Formas significativas, códigos elaborados por la fuerza de los usos y presentados como modelos estructurales de relaciones comunicativas conocidas, significados denotativos y connotativos que pueden ser aplicados a los signos de los códigos base: éste es el universo de la semiótica, en el que una lectura de la arquitectura como comunicación se hace viable (Eco, 1997, p. 176).

Algunos investigadores actuales piensan que la lectura y el reconocimiento de la arquitectura sólo dependen de sus códigos universales, pero si se considera la frase de Charles S. Peirce “sólo pensamos en signos” (*“we think only in signs”*), se deduce que la semiótica puede dar respuestas a la lectura de una arquitectura de signos. En consecuencia, la arquitectura puede ser concebida como un texto espacial con múltiples connotaciones dentro de sus propios códigos. Así, en nuestro caso de estudio, el Laberinto puede ser visto como un conjunto de signos que genera la oportunidad de inventar un vocabulario de formas. Cada artista crea nuevas formas de expresión. Por ello, un objeto arquitectónico tiene significados muy distintos según la lectura que hagamos de él (Jencks, 1980). Con toda seguridad, dicha lectura mostrará una forma de entender la arquitectura y un original conocimiento de la expresión arquitectónica. La semiótica, como ciencia implicada en los procesos reales, incluye las lecturas relacionadas con la descodificación de los fenómenos (Johansen y Larsen, 2002, p. 3).

Partiendo de que la concepción arquitectónica es un lenguaje, no hay un *significante* que no tenga *significado*, y aun

así, incluso los edificios sin sentido estético ni orgánico ni funcional podrían ser legibles (Eco, 1986). Eco —seguidor de la obra de Barthes, quien potenció la presencia de los signos en lo cotidiano— ha sido uno de los más reconocidos investigadores que han analizado el concepto del edificio como un *sistema de signos* relacionado con las funciones que representa. Su ensayo “Función y signo: la semiótica de la arquitectura” (Eco, 1997) es una importante contribución al *significado* de los elementos arquitectónicos desde los puntos de vista lingüísticos *denotativos* y *connotativos*. Dichos conceptos han tenido gran trascendencia en el ejercicio de la lectura y, de forma directa, en la teoría de la arquitectura. Esta nueva filosofía de pensamiento mostró gran preocupación por el papel del *significante* y el *significado*, y es entonces cuando aparece el *intérprete* como elemento que debe tenerse en cuenta en el proceso de diseño arquitectónico. Desde una visión global, la semiótica intenta reconocer, interpretar y comprender el significado de un texto. Desde el punto de vista de la arquitectura se pueden establecer nuevas fuentes de conocimiento cambiando el enfoque de estilos y técnicas para el análisis de su significado. En este contexto, se estudiará el lenguaje visual creado por la dimensión cultural y artística del Laberinto como mensaje visual y objeto de lectura que, con toda seguridad, mostrará nuevas formas de entender la arquitectura y un original conocimiento de la expresión arquitectónica.

Elementos y estructuras conceptuales del análisis semiótico

Aunque la arquitectura podría tener como primera finalidad una *función*, también es posible considerarla, según Umberto Eco (1986, p. 253), como un *acto de comunicación* sin excluir su *funcionalidad*. Para sustanciar este *acto comunicativo* aplicado al Laberinto, se exponen a continuación los elementos básicos del análisis semiótico con el objetivo de habilitar la lectura de su lenguaje arquitectónico.

Signo. Según Peirce (en Chandler, 2007, pp. 37-44), hay tres modalidades de signos de acuerdo con el tipo de vínculo que tienen con su referente:

- *Iconico*: representa un objeto o una idea, guarda una relación de identidad con él o posee su carácter. Sus cualidades son similares a las del objeto o la idea (ej.: fotografía).
- *Simbólico*: no se parece a lo significado y es arbitrario o convencional. Los símbolos se basan en una asociación convencional (ej.: signos matemáticos).
- *Indéxico*: está conectado al significado mediante una relación causa-efecto (ej.: huella).

Los tres elementos no son mutuamente excluyentes, por lo que un signo puede ser icónico, simbólico o indéxico, o cualquier combinación entre ellos.

Código. Los signos deben organizarse en sistemas significativos de acuerdo con ciertos convenios a los que la semiótica se refiere como *códigos*. El *código* es el lenguaje en el que se expresa la *comunicación* o el conjunto de símbolos específicos empleados para entender un mensaje. En semiótica, estos convenios representan una dimensión socio-científico-cultural. En este sentido, los miembros de una determinada cultura pueden no entender el código de su cultura. Por ejemplo, los que no son pintores desconocen el código de la pintura moderna, como la abstracción o el pop-art. Los signos se organizan en códigos siguiendo dos formas posibles: paradigmas y sintagmas (Chandler, 2007, pp. 126-147).

Paradigmas y sintagmas. Un paradigma es un conjunto de unidades o elementos pertenecientes a una categoría previamente definida y desde la cual puede seleccionarse cualquier elemento (ej. elementos de un jardín). El sintagma es una cadena de unidades vinculadas para conseguir un “todo” que tenga *significado*. Los árboles son *paradigmas* dispuestos en *sintagmas arquitectónicos* para formar jardines, que a su vez pueden formar otros *sintagmas* en un conjunto de jardines (Chandler, 2007, pp. 126-147).

Denotación y connotación. *Denotación* es el significado literal de un signo y *connotación* se refiere a su situación sociocultural y a sus asociaciones personales, de ahí que se pueda hacer una

interpretación subjetiva de él. Para Daniel Chandler: “En semiótica, denotación y connotación son términos que describen las relaciones entre significante y significado y puede hacerse una distinción analítica entre los dos tipos de significados: significado denotativo y significado connotativo” (Chandler, 2007, pp. 137-143).

Para Umberto Eco, un elemento arquitectónico significa la función que realiza (Hale, 2000, p. 144). Por ejemplo, cualquier tipo de columna *denota* la misma función respecto de la carga que soporta y *connota* diversos estilos de ejercer dicha función. Barthes introdujo el concepto de *órdenes de significación* o *niveles de significados*, donde la *denotación* es un primer orden de significación y la *connotación*, un segundo orden (Chandler, 2007, pp. 139-140). Como veremos, muchos de los signos de este caso de estudio son *connotativos* y cada uno de los elementos del *conjunto* contiene un número importante de connotaciones de segundo orden.

Metáfora y metonimia. *Metáfora* es una figura retórica por medio de la cual una realidad o un concepto se expresa a través de una realidad o un concepto diferente y con el que lo representado guarda cierta relación de semejanza; por ejemplo, “pisando la dudosa luz del día”, un verso de Góngora, es una metáfora de *caminando al amanecer* (Alonso, 1960, p. 258). La *metonimia* consiste en designar una idea o una cosa con el nombre de otra con la que tiene una relación de causalidad o dependencia (un *jerez* invoca la palabra *vino*). Muchos de los signos del conjunto arquitectónico que analizamos son metafóricos o metonímicos, incluso el nombre de algunos de sus elementos, como laberinto (Chandler, 2007, pp. 126-147).

Articulación. Un conjunto de signos entre los cuales se pueden establecer relaciones generan una articulación. Los códigos semióticos varían según la complejidad de la estructura o la articulación que determina las reglas de la combinación de los paradigmas. Estos códigos tienen una, dos o ninguna articulación. Un código semiótico que posee doble articulación puede ser analizado en dos niveles estructurales. Para el nivel de la primera articulación, el sistema está compuesto de las unidades

significativas más pequeñas posibles (p. ej., los árboles dentro de un jardín). En el nivel de la segunda articulación, el código semiótico se divide en unidades funcionales mínimas que carecen de significado por sí mismas, pero con características recurrentes en el código (Chandler, 2007, pp. 126-147).

Análisis semiótico del diseño del jardín (*buayuan*): el Laberinto

Antecedentes históricos

Durante el siglo XVIII, China experimentó una paz y una prosperidad sin precedentes. Aumentó su población y se desarrollaron las actividades agrícolas y comerciales con espléndidos resultados. El apogeo de la dinastía Qing (1644-1911) coincidió con los reinados de los emperadores Kangxi (1662-1722), Yongzheng (1723-1735) y Qianlong (1736-1795) (Rawski y Rawson, 2006), en los que China creció y vivió, en los aspectos científico y artístico, un periodo de gran actividad. El largo reinado de Qianlong proporcionó, además, una etapa de gran estabilidad y constituyó una era de gran motivación para el desarrollo de actividades culturales y artísticas, principalmente con la pintura y la arquitectura, junto con la astronomía y la cartografía, como las disciplinas que tuvieron un intenso y original desarrollo. Durante la dinastía Ming y en el inicio de la Qing, la Compañía de Jesús, culturalmente polifacética, abanderó la enseñanza de la religión e impulsó las ciencias y las artes durante su acción misional (Standaert, 2007, p. 39). Los jesuitas aprovecharon la capacidad expresiva del Renacimiento y del Barroco para ejercer en la corte imperial como verdaderos artistas en la utilización de la perspectiva lineal occidental (Moran, 1993).

Desde el punto de vista pictórico-arquitectónico, el jesuita Giuseppe Castiglione (nombre chino: Lang Shining, 1688-1766), que provenía de la tradición barroca, se volvió un referente en la pintura y la arquitectura ilusionistas y en el diseño arquitectónico en Asia oriental.

En la dinastía Qing, el llamado Sistema de Cantón (*Canton System*) tuvo un papel fundamental en la dimensión arquitec-

tónica al popularizar las construcciones comerciales y residenciales de estilo occidental en China. Por otro lado, los cambios culturales promovieron la presencia del jardín como elemento artístico. En la historia de los jardines imperiales chinos, el primero y único que fusiona el tradicional jardín chino con el italiano fue el jardín europeo o palacios de estilo europeo.¹ Durante su reinado, el emperador Qianlong encargó al pintor, arquitecto y misionero jesuita, hermano lego Giuseppe Castiglione, la responsabilidad de dirigir el equipo que diseñó dichos palacios o Western Mansions. Castiglione fue el principal asesor del emperador para todo lo relacionado con el arte europeo. Se valió de una hibridación cultural y artística chino-europea en su labor apostólica y, paralelamente, satisfizo los deseos del emperador al diseñar este conjunto arquitectónico de singular belleza. La creación de Castiglione estuvo guiada, en primer lugar, por el uso de la perspectiva lineal renacentista y, en segundo, debido a que el jardín y la monumentalidad formaban parte de la cultura tradicional china, por el intento de crear un *jardín geométrico* con claras influencias orientales y occidentales. El empleo de la óptica geométrica diferenció el llamado “jardín europeo” del resto del Yuanming Yuan, que era sinuoso y serpenteante. Las grandes obras que sobre arquitectura europea había conocido Qianlong le transmitieron la *revelación* y la *idea* (Beurdeley, 1997, p. 124) de construir en los jardines del Yuanming Yuan, el mencionado complejo de palacios de estilo europeo y originales juegos de agua. El conjunto de jardines y pabellones de estilo occidental diseñados por el jesuita (Pirazzoli-T'Serstevens, 2007, p. 174) estuvo ubicado al noreste del jardín de la Perfecta Brillantez o Yuanming Yuan y al norte del jardín de la Eterna Primavera (Wong, 2002, pp. 74-75). Los diseños de Castiglione se realizaron en un original barroco, en el que los elementos ornamentales y arquitectónicos recordaban, en cierta forma, las arquitecturas de Guarino Guarini y Borromini (Beurdeley y Beurdeley, 1971, pp. 45-67). La esce-

¹ Una concepción realista y adaptada al diseño y la construcción de los jardines renacentistas italianos puede encontrarse en Taffuri, 2012. Asimismo, una referencia obligada desde el punto de vista de la mentalidad china del concepto de jardín puede encontrarse en Zou, 2012. Sobre el diseño del jardín en el Yuanming Yuan puede consultarse Luengo, 2016, pp. 196-202.

nografía de los jardines y los pabellones del jardín europeo consistió en la miniaturización de un reino mágico asociado al universo, la inmortalidad y el poder. La figura 1 representa un plano de ubicación de los palacios de estilo europeo con la situación de cada uno de los recintos, el Laberinto entre ellos, que ejemplificaron la mutua colaboración entre Europa y China en términos de técnicas constructivas y estilos decorativos (Waley-Cohen, 2000, p. 116). Este monumental proyecto fue considerado uno de los mayores exponentes de la hibridación pictórico-arquitectónica chino-europea del siglo XVIII.

La monumentalidad se perpetuó en los grandes palacios imperiales, síntesis de la arquitectura tradicional china con la innovación occidental, favorecida por los avances que experimentó la tecnología en la dinastía Qing gracias a la acción misional. De algún modo, el Yuanming Yuan fue un poderoso símbolo de poder a través de una arquitectura monumental. Estas influencias orientales llegarían al jardín inglés del siglo XVIII, donde William Kent (1685-1748) intentó recrear ambientes nostálgicos e idílicos entre 1730 y 1740 que no sólo implicaban elementos escogidos de la naturaleza, sino también arquitectura, escultura y alusiones a la pintura, a la poesía y a la mitología. Para William Chambers: “Los jardineros chinos no sólo son botánicos, sino también pintores, filósofos, que poseen un profundo conocimiento de la mente humana y las artes que estimulan sus sentimientos más poderosos” (Chambers, 1772, p. 13. Véanse otras interpretaciones en los capítulos 8, 9, 10 y 16 de Rinaldi, 2016). Por lo tanto, para Chambers los jardines chinos eran escenas que plasmaban lo agradable, lo sorprendente y lo terrible, y eran capaces de generar sensaciones opuestas.

El objetivo principal de esta hibridación fue crear un espacio donde el emperador pudiera visualizar el mundo como un microcosmos escénico de jardines, lagos, fuentes y palacios, y, a su vez, que los artistas jesuitas ejercieran su misión apostólica. La hibridación artística es patente en el jardín, ya que su concepción es típicamente occidental: “La presencia de un Laberinto en el conjunto diseñado por un jesuita italiano no es sorprendente, ya que ciertamente es un componente obligado en el jardín occidental del siglo XVI al siglo XVIII” (Pirazzoli-T’Serstevens, 2007, pp. 140-141).

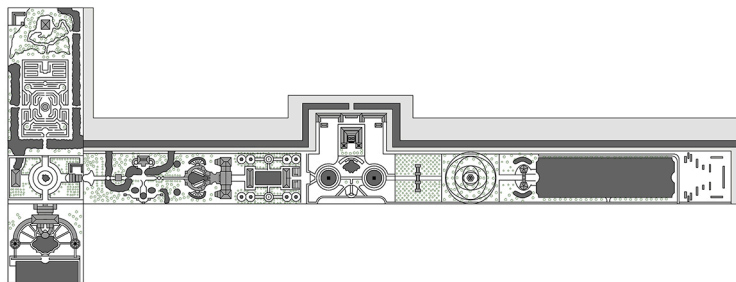


FIGURA 1. Plano de ubicación
de los palacios y los jardines de estilo europeo.
Reproducción realizada por el autor.

Sin embargo, el Yuanming Yuan no estuvo destinado a tener una larga vida. En 1860 todo el complejo de los palacios de estilo europeo fue saqueado e incendiado por las tropas británicas y francesas. Su destrucción estuvo directamente relacionada con la segunda Guerra del Opio, que estalló en 1856, y en la que los franceses con Napoleón III se unieron a los ingleses para vencer al Imperio chino. Tras esta derrota hay que destacar la carta que Víctor Hugo le dirigió al capitán Butler el 25 de noviembre de 1861. Por su fina elegancia y profundo sentimiento contra su propia patria, transcribimos el final de dicho documento:

Ante la historia, uno de los bandidos se llamará Francia y el otro Inglaterra [...] Espero que llegará un día en que Francia, liberada y limpia, devuelva este botín a la China expoliada. Mientras tanto, hay un robo y dos ladrones; lo constato. Ésta es, señor, la cantidad de aprobación que otorgo a la Expedición de China (Hugo, 1985).

Significación semiótica del Laberinto

El concepto tradicional chino de laberinto se aplicó a palacios imperiales y jardines en busca de la felicidad espiritual y la identificación de la vida y la muerte con el cosmos. Para ello, era necesario que el laberinto estuviera distante de los recintos pa-

laciegos y generara un lugar para el éxtasis y la contemplación. Así, la concepción tradicional se basó en la unión del hombre y la naturaleza en un entorno que constituiría un lugar cósmico donde se sustanciaba esa unión, que abarcaría todas las facetas de las artes y del pensamiento chino (Mezcua, 2007, pp. 7-10). Este lugar debía cumplir, además, con los principios básicos del jardín tradicional chino que, según Ji Cheng (1997, p. 83), serían su adaptación al entorno y su función escenográfica, principios que claramente se contemplaron en la construcción del Laberinto.

Este artículo ayudará a comprender la dimensión simbólica del Laberinto mediante la lectura de su expresión arquitectónica a través de sus signos visuales, con el empleo de los conceptos semióticos anteriormente expuestos y teniendo en cuenta que la gramática de diseño de la que hizo uso Castiglione fue una híbrida interpretación escénica chino-europea del jardín. Para ello, hay que tener en cuenta que sólo se dispone de los grabados encargados por Qianlong a Yi Lantai.² Por lo tanto, se hará el análisis semiótico únicamente de los signos externos encontrados en estos grabados (figura 2) y en otras fuentes consultadas.

El jardín estuvo situado en la zona central del eje norte-sur del área más occidental de los palacios de estilo europeo y es un claro *paradigma* de estos palacios (*sintagma*) (figura 3).

Debido a la disposición horizontal del diseño del jardín renacentista, frente a la verticalidad de los jardines chinos, el Laberinto está asociado a un centro como final del recorrido. En éste existió una glorieta central de planta hexagonal (figura 4), orientada al sur, y cuatro itinerarios para llegar a ella (Zou, 2005, p. 204). Esta característica lo diferenciaba de los laberintos de camino único. Desde la glorieta, el emperador

² Terminada la construcción de los palacios de estilo europeo, Qianlong le encargó a Yi Lantai (1749-1789), alumno aventajado de Castiglione, la creación de 20 grabados en perspectiva de los palacios de estilo europeo y los juegos de agua. Estos grabados combinan la perspectiva y el ilusionismo pictórico europeos con la teoría y la práctica del diseño de los jardines chinos, y representan una recreación realista hasta entonces desconocida. Esta colección de grabados se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia.

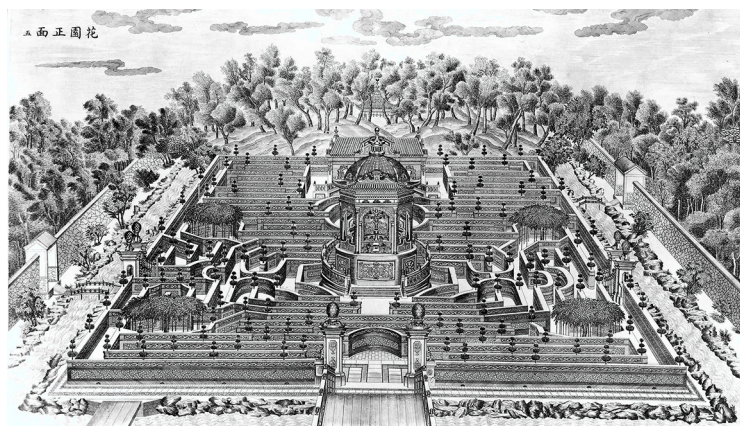


FIGURA 2. El Laberinto.

Grabado núm. 5 de Yi Lantai. Biblioteca Nacional de Francia, París. Imagen de dominio público.

podía contemplar las fiestas de la Luna de Otoño bajo una *perfecta claridad* (luna llena).

La simbólica construcción (glorieta) constituyó el punto de fuga en el diseño geométrico del Laberinto, claramente importado de Europa, basado en ciertas aplicaciones de la perspectiva desarrolladas por Andrea Pozzo (figura 5). En dichas fiestas, el emperador podía disfrutar del espectáculo mágico de los 10 000 faroles (o antorchas) encendidos, portados por damas de la corte que serpenteaban y simulaban desfiles de tropas debido a la geometría rectangular del jardín. Con este motivo, también se le recordó con el nombre de Faroles de Flores Amarillas (Adam, 1936, pp. 26-28). La celebración de estas fiestas la describe con todo detalle el padre Attiret:

Usted probablemente ha leído que en China existe un festival famoso llamado Fiesta de los Faroles [...] Ese día toda China está iluminada pero en ninguna parte la iluminación es tan hermosa como en el lugar donde está el emperador y especialmente en la casa que te estoy describiendo. No hay sala, salón, galería donde no existan varios faroles [...] Hay algunos en las montañas, puentes y en casi todos los árboles (Attiret, 1979, pp. 411-429).

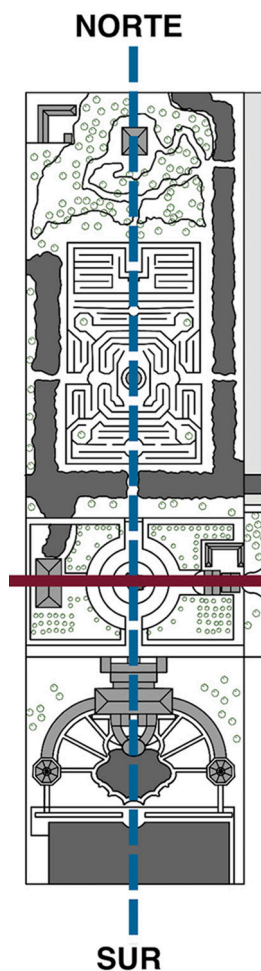


FIGURA 3. Eje transversal (simetría bilateral).
Reproducción realizada por el autor.

La glorieta, centro geométrico, representa el eje simbólico del universo al que estaba asociado el poder imperial. Otros elementos relacionados con los caminos zigzagantes del Laberinto connotan poder, espiritualidad, vitalidad, ritmo y geometría.



FIGURA 4. Glorieta actual del reconstruido Laberinto.
Imagen de dominio público.

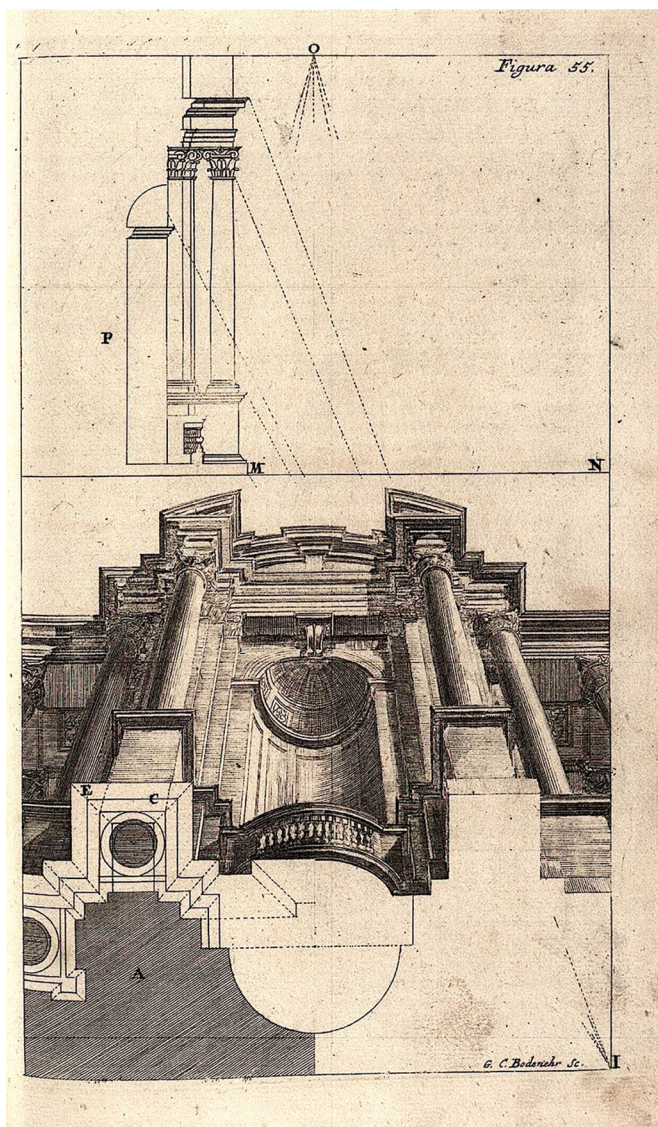


FIGURA 5. Figura 55 de la obra *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1698), de A. Pozzo. Imagen de dominio público.

Al norte del Laberinto hubo un montículo con espeso arbolado donde se construyó un pequeño pabellón de estilo chino en su totalidad. Curiosamente, todos los elementos del jardín resultante de la hibridación chino-europea se alineaban en el eje norte-sur, y quedaba el pabellón chino perdido entre el arbolado al norte del eje, con lo que se evitaba una distorsión de la hibridación estilística.

En el Laberinto había elementos tradicionales chinos, como montañas, rocas, agua, árboles, rutas en zigzag y puentes que unían las vías laterales, y, bajo ellos, circulaban las venas de agua llamadas por los chinos *venas del dragón* o *longmo*. Este simbolismo, con el dragón como aliento vital, evoca un Laberinto activo, lleno de vitalidad y energía que, de alguna forma, se generaba en las montañas y las rocas y fluía desde ellas, como la sangre por las arterias, a través de riachuelos y arroyos. Estas venas de agua, provenientes del Yuanming Yuan, podrían simbolizar la conexión entre el poder de Yongzheng y el de su hijo Qianlong. Esta lectura revela que tal vez los puentes y los ríos a ambos lados del jardín tendrían una relación con el dragón como portador de la energía transformadora que está presente en el *longmo*.

En relación con la dimensión simbólica del jardín tradicional chino es importante reconocer que su diseño se reducía a un pequeño cosmos para evocar la contemplación y lograr una armonía entre el hombre y la naturaleza.³ Por otra parte, en la mentalidad china el jardín estaba concebido como un camino sinuoso y serpenteante, cuyo signo de movimiento en zigzag fue geometrizado y articulado por la perspectiva lineal renacentista. Castiglione jugó con el análisis de las formas y le dio a la jardinería ornamental representaciones geométricas basadas en la simetría y la proporción (Arnheim, 1954). La meta principal de la hibridación chino-europea en los palacios de

³ Tradicionalmente, el cosmos se dividía en cuatro estaciones asociadas a los cuatro puntos cardinales. A cada uno le correspondía un animal, una estación, un color y un lugar sagrado. Además, se le añadió un quinto punto, el centro, como eje simbólico del universo y al que estaba asociado el poder imperial. Este conjunto sagrado lo constituyen las Cinco Montañas Sagradas. Además de éstas, la mitología china asocia dos montes sagrados, Kunlun e Islas, con la morada de los dioses y los inmortales respectivamente.

estilo europeo fue crear un espacio para el deleite del emperador, aunque para los misioneros jesuitas esta gran obra fue un instrumento de difusión evangélica.

Una primera lectura semiótica del Laberinto revela un mensaje articulado de *dominio, armonía y felicidad espiritual y material* que tiene múltiples connotaciones respecto a su función principal: *demonstración de poder*. El emperador, desde la glorieta (signo icónico y simbólico), era inmensamente feliz contemplando la armonía en el microcosmos que lo rodeaba. Podríamos imaginar el Laberinto como un modelo de la naturaleza construido en un área limitada.

Su ubicación mirando al sur, basada en el principio confuciano de *sentarse en el norte con la cara al sur* (Zou, 2005, pp. 72, 213, 240), entraña además una dimensión simbólica cuya lectura semiótica explica cierta protección psicológica para el emperador en aquel complicado laberinto.

La técnica que los artistas jesuitas utilizaron en la transformación china de la perspectiva matemática lineal europea fue llamada *xianfa* (Corsi, 2004; Botton, 2005, pp. 465-469), directamente relacionada con la profundidad y el escorzo mediante líneas que convergen en un punto focal (punto de fuga). Esta técnica corresponde claramente a la cultura occidental, en la que la visualización de una imagen se hace a través de los sentidos, sobre todo de la vista. Desde el enfoque chino, cada artista tenía una visión particular de las *distancias*, mal llamadas “perspectivas”, por lo que no es correcto hablar de *xianfa* como perspectiva, porque se eliminaría su carácter espiritual desde un punto de vista chino y se basaría su significado exclusivamente en conceptos geométricos. Su interpretación, según este criterio, se relaciona con una de las *tres distancias* propuestas por Guo Xi⁴ (1020-1090) para la pintura del paisaje: *distancia profunda, alta y de nivel*. En este caso, me refiero concretamente a la *distancia profunda*, entendida como aquella que sobrepasa el espacio físico y se adentra en el espacio espiritual que constituye la propia esencia de la naturaleza. En este sentido, *xianfa* puede

⁴ Guo Xi (1020-1090) fue un extraordinario pintor paisajista de la corte Song. Logró elevar la pintura a la categoría que tenía la poesía y dejó uno de los escritos más famosos de la historia del arte chino sobre estética china.

definirse como el encuentro de la perspectiva matemática lineal europea con la influencia del espíritu del arte chino. Desde un punto de vista occidental, el concepto chino de *distancias* no era comprensible, como tampoco lo fue su intencionalidad espiritual. Sin embargo, su utilidad interpretativa nos acerca al concepto de *xianfa*. Al simbolismo y la sensibilidad de la mentalidad asiática, Castiglione añadió el misterio del ilusionismo mágico que encierra la perspectiva matemática lineal europea. El uso del *xianfa*, además de plasmar la realidad fundamentada en la perspectiva matemática lineal, también podría dibujar en la mente del espectador un paseo espiritual, ligado a la idea daoísta, por los sinuosos caminos del Laberinto. Este método conectó la religiosidad de los jesuitas con la cosmología china, ya que para los chinos el punto de fuga o punto del infinito se relacionó con el origen del mundo (Zou, 2005, p. 193) en el más estricto sentido daoísta, y para los jesuitas el punto de fuga conducía hacia la gloria de Dios (Pozzo, 1741-1758).

Una observación detenida del Laberinto transmite un doble mensaje: *ritmo y proporción*, denotación de los laberintos que adornaban las clásicas villas italianas de los siglos XVI y XVII. Ambos signos se basan en la original concepción griega del *rhythmos* o *repetición de elementos a intervalos regulares* (Pollitt, 1974). Su forma rectangular transmite mensajes de *estabilidad y perfección*. Ambos paradigmas pueden ser incluidos en un sintagma codificado por las reglas y las normas seguidas en la ejecución de los palacios de estilo europeo: *armonía, proporción y geometría*. Hay fuertes connotaciones del Laberinto asociadas a la lírica literaria, la caligrafía, la pintura y la música. Su armonía y su calculada simetría connotan distintos detalles decorativos de los trazados de jardines renacentistas italianos. En este sentido, la disposición de los elementos paradigmáticos en el Laberinto (terracota que imita la vegetación, glorieta, arbolado, agua, etc.) está fundamentada en la ortogonalidad de sus ejes y en la simetría (Qingyu, 2014, pp. 49-50). Éstos son los verdaderos códigos de articulación de dichos paradigmas, lógicamente basados en la metodología *xianfa* utilizada por Castiglione. Además, existen otros paradigmas como la presencia de diferentes círculos, cuatro de ellos ocupados por grandes macetas, situados en cuatro esquinas adornando la

glorieta. Un signo importante y contradictorio de este jardín es la sustitución de los setos por sinuosos caminos de terracota. Pirazzoli-T'Serstevens (2007, p. 174) intenta explicarlo aduciendo la falta de especialistas europeos para el mantenimiento de un Laberinto con vegetación natural. Esta interpretación es perfectamente comprensible y está justificada. Sin embargo, desde el enfoque constructivo, cabría pensar que el diseño de los jesuitas se ajustaba a la perspectiva lineal renacentista, con un gran sentido de la perfección geométrica. Por ello no permitieron la más mínima distorsión de ángulos o aristas y utilizaron terracota como el material más adecuado para representar una vegetación ficticia, geoméricamente inalterable.

Como se ha sugerido en párrafos anteriores, uno de los signos más frecuentes en el Laberinto es el agua en forma de riachuelos o venas que circulan por sus laterales. El agua expresa inestabilidad emocional, inmediatez, contemplación, eternidad y añoranza (Cullen, 1996). Para Guo Xi, el agua es un signo vivificante:

Los torrentes son las arterias de una montaña; la hierba y los árboles, su cabellera; la niebla y el vaho, su tez. Por lo tanto, con el agua, una montaña cobra vida, con el césped y los árboles se embellece; con el vaho y la niebla es encantadora y elegante (Racionero, 1992).

En este párrafo, son varias las metáforas utilizadas por Guo Xi para describir la montaña, todas ellas aplicables al Laberinto. Su propio nombre fue objeto de significados metafóricos, como jardín de los Faroles de Flores Amarillas. Pero Castiglione no sólo respetó la tradición china, sino que también sintió la necesidad de revelar su propia inspiración y sus creencias religiosas. Según Loerh, el arquitecto jesuita se mantuvo fiel al simbolismo chino, pero también tiene sentido pensar que los artistas misioneros planearon deliberadamente aquellas características que agradaban al emperador y, a la vez, creaban una oportunidad de acción apostólica (Loehr, 1940, pp. 96-98). Una visión de los grabados de Yi Lantai permite comprobar que los árboles en los diferentes pabellones, incluidos los enebros (pinos) del Laberinto, están podados en forma de tres nudos. Este *significante* tiene un poderoso sig-



FIGURA 6. Fachada occidental de la Jaula.
Yi Lantai, grabado núm. 6. Biblioteca Nacional
de Francia, París. Imagen de dominio público.

nificado cristiano relacionado con el misterio de la Santísima Trinidad.⁵

Por último hay que resaltar que la conexión del área más occidental (primera fase), dominada por el eje norte-sur, con el área más oriental (segunda fase), dominada por un eje este-oeste, se hizo a través de una zona de transición llamada Jaula. En su fachada occidental (figura 6) existió una gran puerta concebida globalmente con caracteres chinos, y en la oriental (figura 7) abundaron los elementos barrocos. En su cara posterior, las pinturas ilusionistas invitaban a recorrer un segundo laberinto de pabellones, miradores, fuentes, árboles, pequeños jardines y lagos, nacidos de la confluencia pictórico-arquitectónica entre Asia y Europa. Este signo transmite un mensaje de calculada *accesibilidad* a la segunda fase del Yuanming Yuan.

⁵ Para los jesuitas y para los católicos en general, Dios es una Trinidad. Esto significa que en una sola naturaleza o esencia divina existen tres personas con una sola e idéntica naturaleza.

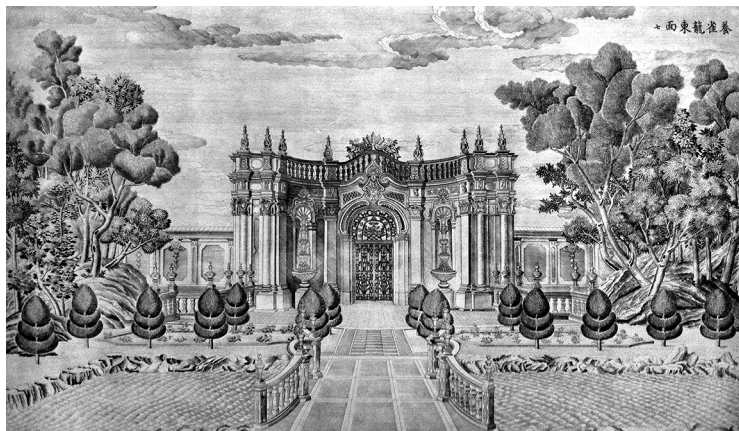


FIGURA 7. Fachada oriental de la Jaula (Aviary). Yi Lantai, grabado núm. 7. Biblioteca Nacional de Francia, París. Imagen de dominio público.

Conclusión

Los diseños arquitectónicos transmiten mensajes más allá de sus objetivos funcionales y de sus características históricas, culturales y sociales. El análisis semiótico en obras arquitectónicas intenta identificar esos mensajes y analizar sus elementos. En este trabajo se utilizaron herramientas semióticas para interpretar el mensaje del jardín el Laberinto situado en los palacios de estilo europeo del Yuanming Yuan, y que ayudarán a comprender el texto arquitectónico y la interacción de sus códigos en el momento actual. Los mensajes transmitidos son signos debidamente codificados para su obligada organización y, a su vez, pueden ser leídos con las herramientas semióticas. Una vez analizado el Laberinto globalmente, así como sus elementos y las relaciones entre ellos, se puede comprobar que constituye un texto simbólico que se sustenta en la cosmología china y la religiosidad jesuítica. Se constata así que Giuseppe Castiglione y su escuela planearon el mensaje de la expresión arquitectónica del Laberinto. El cuadro 1 resume la interpretación del lenguaje utilizado y explica su forma de lectura. Desde este

Significante	Significado	Signo	Denotación Connotación		Sintagma Paradigma	Metáfora Metonimia	Articulación
Jardín el Laberinto	Caminos del poder imperial	▲ ◆ ★	D	C	P	⊗	❖❖
Glorieta central	Punto de fuga del Laberinto. Influencia occidental	◆ ★	D	C	P	⊙	❖
Planimetría rectangular	Tradición, estabilidad, perfección	▲	D				
Faroles de flores amarillas	Demostración de poder y felicidad	★		C		⊗	
Perfecta claridad durante las fiestas de la Luna de Otoño	Luna llena	◆ ★		C		⊗	
Misticismo de la centralidad de la glorieta mirando al Sur	Protección psicológica del emperador	▲ ★	D	C		⊗	❖
Geometrización del Laberinto	Hibridación arquitectónica de la perspectiva lineal	▲	D	C	S	⊗	❖
Ornamentación exterior de la glorieta	Simetría, proporción, ritmo, armonía	▲ ◆	D	C	S		❖❖
Presencia del agua	Ente vivo	★	D	C			
Números de nodos en los enebros (<i>tres</i>)	Santísima Trinidad	★		C	P	⊗	❖
Figuras geométricas: rectángulo, círculo, semicírculo, octógono	Geometrización del Laberinto	▲ ★	D	C	P		❖
Aviary (Pajarera)	Accesibilidad	★	D	C		⊗ ⊙	❖❖

Signo	Denotación Connotación	Sintagma Paradigma	Metáfora Metonimia	Articulación
▲ = INDÉXICO ◆ = ICÓNICO ★ = SIMBÓLICO	D = DENOTACIÓN C = CONNOTACIÓN	S = SINTAGMA P = PARADIGMA	⊗ = METÁFORA ⊙ = METONIMIA	❖ = ARTICULACIÓN ❖❖ = DOBLE ARTICULACIÓN

punto de vista, las herramientas semióticas ayudan a explorar la composición formal de la obra arquitectónica con base en la hibridación cultural chino-europea y a comprender la construcción de los significados de cada elemento relevante. En el cuadro se comprueba que el Laberinto contiene los tres tipos de signos del modelo peirceano, así como diferentes estructuras del análisis semiótico con su correspondiente representación. Básicamente, la lectura semiótica de este texto arquitectónico es indispensable para interpretar una visión escenográfica del Laberinto donde el actor principal es el emperador Qianlong. ❖

Bibliografía

- ADAM, M. (1936). *Yuen Ming Yuen, l'oeuvre architecturale des anciens jésuites au XVII siècle*. Peiping: Imprimerie des Lazaristes.
- ALONSO, D. (1960). *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid: Gredos.
- ARNHEIM, R. (1954). *Art and visual perception*. Berkeley: University of California Press.
- ATTIRET, J. D. (1979). Le jardin chinois. En *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par les missionnaires jésuites 1702-1776* (Cronol., introd., notc. y notas I. Vissiere y J.-L. Vissiere). París: Flammarion.
- BAÑUELOS, J. (2006). Aplicación de la semiótica a los procesos del diseño. *Signa*, 15, 233-254.
- BEURDELEY, M. (1997). *Peintres jésuites en Chiese au XVIII siècle*. París: Anthèse.
- BEURDELEY, C. y Beurdeley, M. J. (1971). *Guiseppa Castiglione: A Jesuit painter at the court of the Chinese emperors* (Trad. M. Bullock). Rutland, Vt. y Tokio: Charles E. Tuttle Co.
- BOTTON, F. (2005). Reseña de Elisabetta Corsi. *La fábrica de las ilusiones: los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China (1698-1766)*. *Estudios de Asia y África*, 40(2), 465-469.
- CASTILLA, M. V. (2016). Giuseppe Castiglione (Lang Shining), precursor de la primera mundialización pictórico-arquitectónica. *Estudios de Asia y África*, 51(3), 623-646. <https://doi.org/10.24201/ea.v51i3.2245>
- CHAMBERS, W. (1772). *A dissertation on oriental gardening*. Londres: W. Griffin.
- CHANDLER, D. (2007). *Semiotics: the basics*. Londres, Nueva York: Routledge.

- CORSI, E. (2004). *La fábrica de las ilusiones: los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China (1698-1766)*. México: El Colegio de México.
- CULLEN, G. (1996). *The concise townscape*. Londres: Architectural Press.
- ECO, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1997). Function and sign: The semiotics of architecture. En N. Leach (Ed.), *Rethinking architecture: A reader in cultural theory* (pp. 173-175). Londres, Nueva York: Routledge.
- HALE, J. A. (2000). *Building ideas: An introduction to architectural theory*. Chichester, Nueva York, John Wiley.
- HUGO, Victor (1985). The sack of the Summer Palace. *The UNESCO Courier: A window open on the world*, 38(11), pp. 14-15.
- JENCKS, C. (1980). *Signs, symbols, and architecture*. Nueva York: Wiley.
- Ji, C. (1997). *Yuanye: le traité du jardin (1634)* (Trad. Che Bing Chiu). París: Les Éditions del'Imprimeur.
- JOHANSEN, J. D. y Larsen, S. E. (2002). *Signs in use. An introduction to semiotics* (Trad. D. L. Gorlee y G. Irons). Londres: Routledge.
- JOUDINYTÉ, K. (2011). Architectural space and greimassian semiotic. *Societal Studies*, 3(4), 1269-1280.
- LOEHR, G. R. (1940). *Giuseppe Castiglione (1688-1766), pittore di corte di Ch'ien Lung, imperatore della Cina*. Roma: Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente.
- LUENGO, P. (2016). Yuánmíng Yuán en el siglo XVIII: arte entre la diplomacia y la filosofía; entre Europa y Pekín. *Araucaria*, 18(35), 193-216. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2016.i35.10>
- MEZCUA LÓPEZ, A. (2007). *El concepto de paisaje en China*. Granada: Universidad de Granada.
- MORAN, J. (1993). *The Japanese and the Jesuits, Alessandro Valignano in sixteenth-century Japan*. Londres: Routledge.
- PEIRCE, C. S. (1932). *The collected papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 2: Elements of Logic* (Eds. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, M. (2007). *Giuseppe Castiglione, 1688-1766: peintre et architecte à la cour de Chine*. París: Thalia.
- POLLITT, J. J. (1974). *The ancient view of Greek art: Criticism, history and terminology*. New Haven: Yale University Press.
- POZZO, A. (1741-1758). *Perspectiva Pictorum et Architectorum/Prospectiva De' Pittori e Architecti D'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù* (Vols. 1 y 2), Doble texto latín/italiano. Roma.
- QINGYU, J. (2014). *Yuanming Yuan garden: Space arrangement princi-*

- ples among Italy and China in eighteenth century* (tesis doctoral). Politecnico di Torino.
- RACIONERO, L. (1992). *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza.
- RAWSKI, E. y Rawson, J. (2006). *China: The three emperors 1662-1795*. Londres: Royal Academy of Arts.
- RINALDI, B. M. (2016). *Ideas of Chinese gardens: Western accounts 1300-1860*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- SAUSSURE, F. de (1945). *Curso de lingüística general* (Trad. A. Alonso). Buenos Aires: Losada.
- STANDAERT, N. (2007). *An illustrated Life of Christ presented to the Chinese emperor. The history of Jincheng shuxiang (1640)*. Sankt Agustín: Steyler Verlag.
- TAFFURY, T. (2012). *Los tratados y el jardín renacentista en Italia. Principios, metodologías y técnicas* (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid.
- WALEY-COHEN, J. (2000). *The sextants of Beijing: Global currents in Chinese history*. Nueva York: Norton.
- WONG, Y. (2002). *A paradise lost. The imperial garden Yuanming Yuan*. Honolulu: University of Hawai's Press.
- ZOU, H. (2005). *The Jing of line-method: A perspective garden in the Garden of Round Brightness* (tesis doctoral). McGill University, Montreal.
- ZOU, H. (2012). The idea of labyrinth (*Migong*) in Chinese building tradition. *The Journal of Esthetic Education*, 46(4), 80-95. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.46.4.0080>