

DE VIAJES Y TRANSFORMACIONES



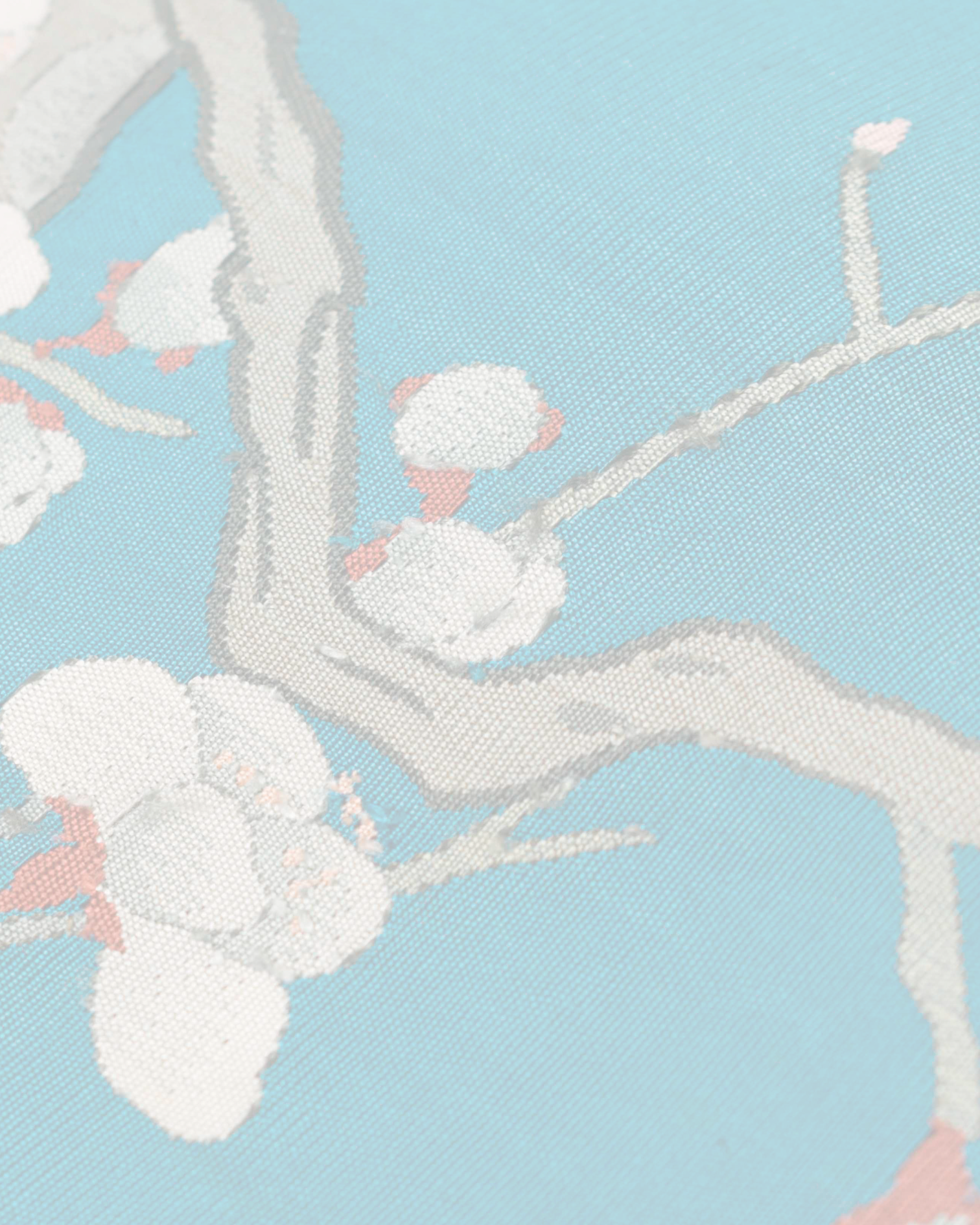
CHINA EN LA COLECCIÓN DEL MAPA

Paula Cabrera es investigadora y licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Cuenta además con un diploma en Pensamiento y Culturas Asiáticas (2021), otorgado por el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña como Encargada de Colecciones del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA), de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y es la investigadora responsable del proyecto De viajes y transformaciones: China en la colección del MAPA (Fondart N° 703934).

María Elvira Ríos es investigadora y docente en programas académicos y asociaciones budistas nacionales e internacionales. Es licenciada en Estética, realizó estudios de chino en la U. de Lenguas y Cultura de Beijing (2003-2005), es magister y doctora en estudios de Asia y África, con especialización en China, del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México (2015), y llevó a cabo un postdoctorado Fondecyt (2019-2022) en el Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile. Ha obtenido la beca Japan Student Services Organization del Gobierno de Japón, para investigación en Tsukuba University, Japón (2010), la beca Mustakis Foundation (2014) y la beca “Understanding China Fellowship” Confucius China Studies Program (2017), ambas para investigación en Beijing Culture and Language University, China, así como la beca del Ministerio de Cultura de la República Popular China y en la Academia China de Ciencias Sociales, del programa “Visiting Program for Young Sinologist” Ha publicado sus investigaciones sobre budismo y cultura china en diversos libros y revistas académicas. Ha sido asesora académica del Proyecto de idioma chino del Ministerio de Educación de Chile (2015-2018). Investigadora-coordinadora del proyecto de Licenciatura de estudios chinos, de la Universidad Santo Tomás (2018), e investigadora de la colección asiática del Museo Pedro del Río Zañartu. Actualmente es parte del equipo de investigación “De viajes y transformaciones: China en la colección del MAPA”, Fondart N° 703934 (Fondart). Miembro fundadora de ALADAA Chile, RIEB, miembro de la Red ALC-China, coordinadora del Laboratorio Ecobudismo LEB e investigadora asociada ICLAC, U. Católica de Chile.

Radina Dimitrova es sinóloga, traductora y docente de lengua china y de traducción chino-español en la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción (UNAM). Licenciada y Maestra en Sinología por la Universidad de Sofía (Bulgaria), Maestra en Literatura china antigua por la Universidad Normal Huazhong (Wuhan), egresada del Doctorado con especialidad en China del Centro de Estudios de Asia y África (Colmex), en temas de literatura clásica china. Becaria del “Programa para la Nueva sinología” (Universidad de Nanjing 2017; BLCU 2022). Creadora de la plataforma en línea “CUENTOS CHINOS: Los proverbios chinos y sus historias”. Coordinadora del Seminario Internacional “Literatura china y género”, y del submódulo “China” del Diplomado en Estudios sobre Asia y del Diplomado en Literatura, Feminismos y Género en Asia y África Contemporáneas (PUEAA-UNAM). Miembro de asociaciones de traducción y académicas como Ametli, OMT, CCTSS, Red ALC-China, etc. Entre sus publicaciones más recientes destacan los libros bilingües chino-español Li el Inmortal desterrado, inspirado por el vino, compone la misiva que hace temblar a los bárbaros (PUEAA, UNAM, 2022), Conceptos clave del pensamiento y cultura de China (Fomento Editorial, UNAM, 2022) y Afanti, el sabio tonto. Humor y sabiduría del Oeste de China (PUEAA/ENALLT, UNAM, 2023). Ha traducido los poemarios El trabajo del poeta de Lan Lan (UACH, Chile, 2021) y En mi vida anterior fui zapatero de Wang Yin (RIL, Chile, 2021), también la colección de cuentos El renacer de los secretos de Yan Xiu (Nuevohacer, Argentina, 2023). Sus traducciones literarias y académicas se han publicado en México, Chile, Argentina, Colombia, Honduras, España, Bulgaria y China. Es acreedora de diversos galardones de traducción como el Premio Internacional de traducción de obras excelentes de la literatura china contemporánea (Asociación de Traductores de China, 2014). Miembro de diversas asociaciones de traducción y académicas como Ametli, OMT, CCTSS, Red ALC-China, etc.





DE VIAJES Y TRANSFORMACIONES CHINA EN LA COLECCIÓN DEL MAPA

CRÉDITOS

Investigación:
Paula Cabrera
María Elvira Ríos

Asistente de investigación:
Catalina Galaz

Textos:
Paula Cabrera
María Elvira Ríos

Traducción:
María Elvira Ríos
Radina Dimitrova

Diseño:
Emilia Pinto

Conservación:
Carolina Morales
María Ignacia Morales
Sergio Michael
Daniela Sierra

Fotografía:
Javiera Cristi

AGRADECIMIENTOS:

Archivo MAPA

El Catálogo **“De Viajes y transformaciones. China en la colección del MAPA”**, forma parte del proyecto del mismo nombre, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART Nacional, línea Investigación, convocatoria 2024



PROYECTO FINANCIADO
POR EL FONDO NACIONAL
DE DESARROLLO CULTURAL
Y LAS ARTES (FONDART),
CONVOCATORIA 2024



Imágen de portada y contraportada:

Tapiz de faisán (detalle)
Hangzhou, provincia de Zhejiang,
China
ca. 1957
Seda tejida en doble faz



ÍNDICE

De viajes y transformaciones. China en la colección del MAPA	9
El arte como construcción de nación: talleres, diseño y tradición en la Nueva China	15
De la escena al objeto: Personajes de la ópera tradicional China	85
Los objetos religiosos	115
Índice de piezas	136
Bibliografía	148





DE VIAJES Y TRANSFORMACIONES. CHINA EN LA COLECCIÓN DEL MAPA

El Museo de Arte Popular Americano (MAPA) cuenta con una valiosa colección de arte popular chino, que incluye más de quinientas piezas individualizadas a la fecha, realizadas en materiales como cerámica, madera, marfil, vidrio, seda y papel. Estas obras destacan por su simbolismo y contexto de producción, a la vez que son un recurso invaluable para los estudios sobre las relaciones entre China y Chile.

El origen de esta colección se remonta a la donación realizada por la delegación china tras la Exposición de Arte Chino en Santiago en 1953, un evento organizado en el marco del Primer Congreso Internacional de la Cultura, dirigido por el poeta Pablo Neruda. Esta donación marcó el inicio de una relación que continuó con el viaje de Tomás Lago, primer director del MAPA, a China en 1957, en el marco de la ofensiva cultural de la recién formada República Popular China. A la contribución realizada luego de este viaje, se suma la donación del pintor chileno José Venturelli en 1959, consolidándose así una colección que refleja las incipientes relaciones políticas entre Chile y la República Popular China.

Mientras las colecciones de arte asiático en otros museos de Chile suelen provenir de donaciones privadas, la colección china del MAPA se distingue por su origen en un contexto de intercambio cultural organizado por el Estado, con un enfoque explícito en el acceso público. En este sentido, los objetos no fueron seleccionados sólo por su valor artístico, sino también por su capacidad de operar como puente de entendimiento entre China y el mundo latinoamericano.

Desde su llegada, este grupo de objetos ha sido protagonista de importantes exhibiciones albergadas en el Museo que han permitido al público chileno acercarse a la rica tradición artesanal china. La primera de estas exhibiciones fue la Exposición de Arte Popular Chino en 1955, seguida en 1960 por “Artesanías tradicionales y Arte popular Chino”, organizada en colaboración con el Instituto Chileno-Chino de Cultura. En 1970, la colección fue punto central en la serie de exposiciones de los países socialistas con la muestra titulada “Arte y Artesanía de China popular”, última oportunidad donde la colección fue exhibida al público, según los registros del Museo.

Como parte de los resultados del proyecto de investigación financiado por FONDART homónimo a este catálogo, esta publicación responde al propósito de estudiar en profundidad la colección china del MAPA y revitalizar su circulación entre públicos contemporáneos. A través de la catalogación, el análisis histórico y la curaduría de una selección representativa de cien piezas, el proyecto se propuso renovar la mirada sobre estos objetos, reconociendo tanto su valor estético como su dimensión política, simbólica y cultural. El trabajo fue desarrollado en colaboración con especialistas en historia del arte, estudios asiáticos y conservación de bienes culturales, y constituye un esfuerzo colectivo por actualizar el vínculo entre estos objetos y los contextos desde los cuales hoy pueden ser leídos y apreciados.

Esta investigación nos permitió corregir y contribuir a la información disponible sobre las piezas, redescubrir objetos mal catalogados, reencontrarnos con objetos dados por perdidos, además en algunos casos, la traducción de inscripciones y marcas resultó clave para establecer contactos con especialistas, verificar datos o abrir nuevas hipótesis de análisis y abriendo nuevas líneas para futuras investigaciones. No obstante, a pesar de los avances, una parte importante de la colección permanece aún en la incógnita: piezas cuya técnica, procedencia o significado no han podido determinarse con precisión, lo que subraya la necesidad de seguir investigando esta valiosa colección.

Este catálogo cuyo propósito es volver a acercar estos objetos al público, se encuentra organizado en tres capítulos que abordan distintas facetas de la producción artesanal china representadas en las piezas del MAPA: las **cooperativas de producción artesanal**, el **teatro tradicional chino** y los **objetos religiosos**. Cada uno de estos temas ofrece una ventana única para comprender las técnicas y materiales utilizados, así como el contexto político y cultural que les dio forma.



CAPÍTULO 1: EL ARTE COMO CONSTRUCCIÓN DE NACIÓN: TALLERES, DISEÑO Y TRADICIÓN EN LA NUEVA CHINA

El primer capítulo explora el proceso de transformación de los oficios tradicionales tras la instauración de la República Popular China en 1949, con especial énfasis en la creación de cooperativas y empresas estatales dedicadas a la producción artesanal. Este nuevo modelo impulsado por el Estado buscó preservar saberes ancestrales como el *cloisonné*, la laca, el marfil o el papel recortado, al mismo tiempo que los reconfiguró para responder a las necesidades ideológicas y económicas de la Nueva China. Las piezas aquí reunidas reflejan este momento de transición, donde la tradición y la modernización se cruzan en formas inéditas de diseño, producción y circulación, y son un espejo de la tensión entre modernización y la conservación de los modos de hacer tradicionales.

CAPÍTULO 2: DE LA ESCENA AL OBJETO: PERSONAJES DE LA ÓPERA TRADICIONAL CHINA

El segundo capítulo está dedicado al teatro tradicional chino, una de las expresiones más emblemáticas del arte popular en ese país. A través de abanicos pintados, figurillas de cerámica y escenas en masa de miga de arroz, se abordan los lenguajes visuales y narrativos que dieron forma a las representaciones teatrales populares, en especial la Ópera de Beijing. Estos objetos que capturan la estética de los trajes, las máscaras y la gestualidad escénica, son también reflejo de las celebraciones y las creencias populares, haciendo eco de las tradiciones que atraviesan distintas facetas de la vida cotidiana.

CAPÍTULO 3: LOS OBJETOS RELIGIOSOS

Finalmente, el tercer capítulo nos lleva a los objetos religiosos, que constituyen una de las secciones más fascinantes de la colección. Entre figuras de Buda, *bodhisattvas* y deidades populares, descubrimos cómo las creencias religiosas chinas se materializan en diversos objetos, como los grabados de Dunhuang o los objetos de marfil. Estas piezas no sólo desempeñan un papel en el ámbito ritual, sino que también reflejan la influencia de diversas religiones que han convivido en el país, como el budismo, el daoísmo y el confucianismo, y su papel en la construcción de una identidad cultural compartida. El arte religioso, especialmente el relacionado con las festividades y las creencias populares, tiene un lugar central en este capítulo, pues resalta la función de estos objetos como vehículos de protección y auspicio en la vida diaria.

A través de estos tres capítulos, el catálogo ofrece una visión integral de la colección china del MAPA, como un conjunto de objetos de gran valor artístico y técnico, a la vez que portadores de significados históricos, culturales y simbólicos. Las piezas aquí reunidas son testigos y evidencia de un periodo de profundas transformaciones sociales y políticas en China, en el que tradición y modernidad se encontraban en un delicado equilibrio. Al mismo tiempo, son también huellas de un diálogo temprano entre China y América Latina, forjado a través del intercambio cultural y la circulación de ideas. Presentadas hoy, estas obras permiten tender un puente entre dos mundos, conectando tiempos, geografías y sensibilidades a través del arte popular.





EL ARTE COMO CONSTRUCCIÓN DE NACIÓN: TALLERES, DISEÑO Y TRADICIÓN EN LA NUEVA CHINA

Tras la Revolución de 1949, el gobierno de la República Popular China impulsó una profunda transformación en todos los ámbitos de la vida social y cultural, incluyendo la producción artesanal. Lo que hasta entonces había sido un sistema de talleres privados —frecuentemente familiares y fuertemente ligados a tradiciones locales— fue reorganizado en torno a asociaciones de carácter público-privado, con el objetivo de rescatar, modernizar y unificar el arte tradicional bajo los principios ideológicos de la nueva nación socialista.

Las piezas de esta colección fueron realizadas durante ese primer período de transición, en los años que siguieron al establecimiento de la República Popular y los que antecedieron a la Revolución Cultural de 1966. En este contexto intermedio, todavía era posible ver en la política cultural del Estado un esfuerzo por reinterpretar el legado artístico tradicional desde una mirada renovadora, sin que ello implicara aún su negación o supresión.

A partir de 1950, las nuevas políticas del Partido Comunista introdujeron la creación de cooperativas y empresas estatales, un modelo que se extendió a muchas industrias, incluidas las artesanías. Esto, por un lado, permitió la preservación de ciertas técnicas y estilos tradicionales, pero también implicó una estandarización de los procesos productivos y un cambio significativo en los diseños, que comenzaron a responder a las necesidades y demandas del Estado.

Este proceso, complejo y lleno de tensiones, marcó un punto de inflexión en la historia de la artesanía china. A través de instituciones estatales como la *Beijing Special Crafts Company* o los institutos regionales de artes y oficios, se buscaron nuevas formas de preservar técnicas milenarias como el *cloisonné*, el trabajo con laca, seda, jade o sándalo, y al mismo tiempo adaptarlas a los valores de la Nueva China. Diseñadores, artistas e intelectuales como Lin Huiyin o Chang Shana desempeñaron un papel clave en esta reinterpretación del pasado con una mirada proyectada al futuro.

Estos cambios no solo afectaron la organización del trabajo o los canales de distribución de las artesanías, sino también la estética misma de las piezas: los motivos decorativos, los patrones tradicionales y los elementos simbólicos fueron sistematizados, adaptados y muchas veces reinventados. En este nuevo contexto, la tradición pasó de ser una herencia estática a convertirse en un campo de experimentación política y cultural.

Las piezas que integran esta sección del catálogo dan cuenta de este complejo vínculo entre artesanía, ideología, memoria y diseño. Algunas de ellas conservan marcas de talleres estatales o inscripciones que nos permiten rastrear su procedencia institucional. Otras, como el *cloisonné* de Chang Shana, constituyen ejemplos emblemáticos de la voluntad estatal por recuperar el patrimonio visual chino —como los murales de Dunhuang— e incorporarlo en objetos funcionales y ornamentales de uso cotidiano.

A través de estos ejemplos, observamos las técnicas refinadas y la pericia de sus creadores, al igual que las tensiones y posibilidades de un momento en el que la artesanía tradicional fue resignificada como un motor cultural y simbólico de la construcción nacional.

Otro ejemplo particularmente significativo de esta resignificación es el arte del **papel recortado (jianzhi)**, una práctica originalmente doméstica y femenina, cuyo lenguaje visual —profundamente enraizado en el simbolismo y la metáfora— fue recuperado y reformulado por el Estado para representar la alegría del campesinado bajo el comunismo. A partir de 1949, sus imágenes pasaron de adornar ventanas en celebraciones familiares a ilustrar publicaciones oficiales, cuentos infantiles y tarjetas de felicitación, convirtiéndose en una herramienta visual para narrar la nueva realidad rural de la China socialista. Esta apropiación no eliminó el carácter tradicional de la técnica, sino que lo reinterpretó, permitiendo



que el arte del *jianzhi* —con su capacidad para jugar entre “palabra” y “forma”— se mantuviera vigente en un nuevo escenario político y social.

En definitiva, el devenir de la artesanía tradicional en la China posterior a 1949 no puede entenderse solo como una etapa de preservación técnica, sino como un proceso activo de relectura y transformación cultural. Bajo el impulso del Estado, muchas de estas prácticas ancestrales encontraron nuevos lenguajes, funciones y proyecciones, sin perder del todo su vínculo con la historia ni con las cosmovisiones que les dieron origen. Las piezas aquí reunidas fueron producidas en ese tránsito: entre la llegada del comunismo al poder y el inicio de la Revolución Cultural en 1966, una etapa intermedia en la que aún existía un interés explícito por recuperar y resignificar las formas tradicionales dentro del proyecto socialista. Se trata de un momento único, donde coexistían el respeto por el saber artesanal y el impulso por construir una estética moderna alineada con los valores de la Nueva China. Estas obras son testimonios materiales de ese umbral, nos hablan de manos expertas, de talleres colectivos, de saberes transmitidos por generaciones y, al mismo tiempo, de una voluntad política de redefinir el rol del arte en la vida pública. Nos recuerdan que, incluso en contextos de cambio y reorganización social profunda, el trabajo artesanal sigue siendo un espacio de memoria, identidad y expresión. Frente al borramiento que vendría años después, estos objetos conservan el eco de una etapa en la que el diálogo entre pasado y futuro aún parecía posible.

Este capítulo se adentra en las distintas materialidades que conforman la vasta colección del Museo de Arte Popular Americano (MAPA) y explora cómo estas artesanías, desde abanicos plegables de sándalo hasta figuras de cerámica o piezas de cloisonné, no solo representan un arte minucioso y lleno de simbolismo, sino también el reflejo de una época de cambio profundo en China, marcada por la revolución política y cultural que transformó todos los aspectos de la vida cotidiana. A través de estos objetos, podemos comprender las técnicas y la estética de un pasado que aún perdura, así como también las tensiones entre tradición y modernidad que definieron la producción artesanal en un período de radicales transformaciones.

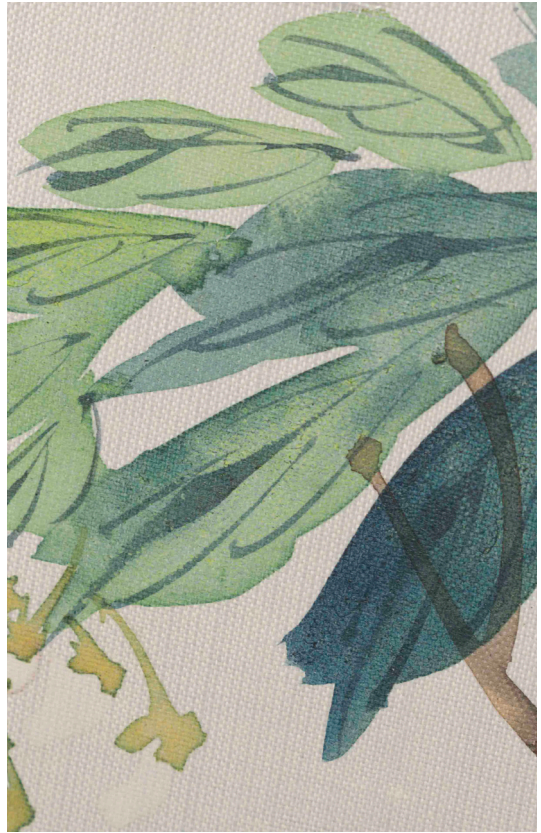
Al observarlas hoy, desde nuestro presente, se revelan como objetos de gran valor estético, al mismo tiempo que como documentos sensibles de una época en la que crear era también una forma de imaginar el futuro.



ABANICOS

Los abanicos son objetos cargados de simbolismo y belleza dentro de la cultura china. Más allá de su función práctica para combatir el calor, han sido utilizados a lo largo de los siglos como soportes para el arte, instrumentos de comunicación social y reflejo de estatus, género y refinamiento. En la colección del MAPA se encuentran representados tres tipos principales: los abanicos plegables, los abanicos de seda pintada y los abanicos de plumas. Estos últimos están asociados hoy en día a las representaciones teatrales de personajes militares.

Los abanicos plegables, elaborados artesanalmente con materiales como sándalo o bambú, están formados por una serie de paneles y nervaduras que se articulan alrededor de un remache. Estos abanicos se decoran frecuentemente con caligrafía, escenas tradicionales o motivos florales, combinando funcionalidad con expresividad visual. Aunque su origen es debatido —algunos estudiosos lo sitúan en China durante las dinastías del Norte y del Sur (420–589 d.C.), mientras que otros lo asocian a una influencia japonesa en la dinastía Song del Norte (960–1127 d.C.). La industria de fabricación de abanicos en la antigua China fue desarrollada principalmente por empresas familiares, generalmente de pequeña escala. Durante la dinastía Song del Sur (1127-1279 d.C.), la ciudad de Hangzhou se convirtió en un centro próspero para esta industria, con tiendas icónicas como Xu Mao Fan Shop y Green Bamboo Fan Shop. Las marcas más conocidas en Hangzhou durante la era republicana (1912-1949 d.C) incluyeron Shu Lian Ji y Wang Xing Ji (Google Arts and Culture, s.f.). La inscripción roja en la esquina superior derecha de los abanicos de la colección del MAPA, muestran que



fueron fabricados en el taller Wang Xing Ji.

Por su parte, los abanicos de mano Tuan shan (团扇)—también conocidos como “abanicos de palacio”— están asociados a la feminidad, la elegancia y la buena fortuna. Tradicionalmente utilizados por mujeres en la corte imperial, han funcionado tanto como elementos decorativos como símbolos de estatus. Existen diversas variantes según la técnica de elaboración: los más prestigiosos suelen incluir bordados finos sobre seda (“redondos de seda”), mientras que otros, como los llamados kesi tuan (刻丝团), se confeccionan con seda cruda y presentan patrones grabados que se aprecian por ambos lados del abanico, a diferencia de los bordados simples, visibles sólo por una cara. Debido a la complejidad de su elaboración, estos últimos eran reservados para compradores de lujo.

Tuan shan 团扇 (abanicos de mano)

China

ca. 1957

Seda pintada a mano y madera tallada



Los abanicos de seda presentes en la colección del MAPA pertenecen a otra vertiente dentro de esta tipología: la pintura sobre seda. Este método, ampliamente difundido, consiste en la aplicación de caligrafía o paisajes directamente sobre la superficie del abanico con pincel y tinta. Esta técnica ofrece una expresión más libre y pictórica, permitiendo representar paisajes, escenas de la literatura clásica, patrones auspiciosos o simplemente captar la atmósfera de un momento. En conjunto, estos abanicos no solo dan cuenta de la diversidad técnica y formal de la tradición artesanal china, sino también de las múltiples capas de significado social y cultural que estos objetos portan.

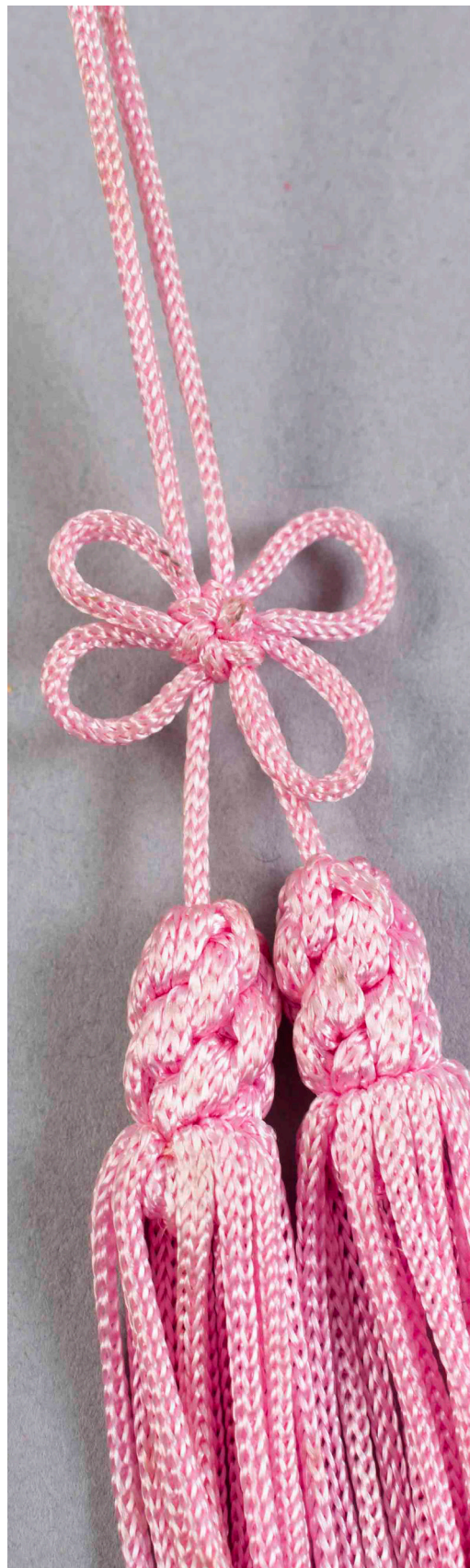


Los nudos chinos, conocidos como 中国结, tienen una profunda conexión con las tradiciones budistas y taoístas. El nudo Pan Chang, por ejemplo, se inspira en el Nudo Eterno, símbolo de la unidad en el budismo. Estos nudos se caracterizan por estar hechos de un solo hilo, ser simétricos y no tener distinción entre cabeza y cola, lo que los diferencia de otros estilos de nudos.

Aunque se consideran arte popular, reflejan principios fundamentales de la estética y filosofía china, como la simetría, el equilibrio y la unidad. Sus registros más antiguos datan de 500 años antes del budismo, durante la dinastía Zhou. A lo largo del tiempo, el arte del nudo se sofisticó, utilizándose para decorar ropas y joyas.

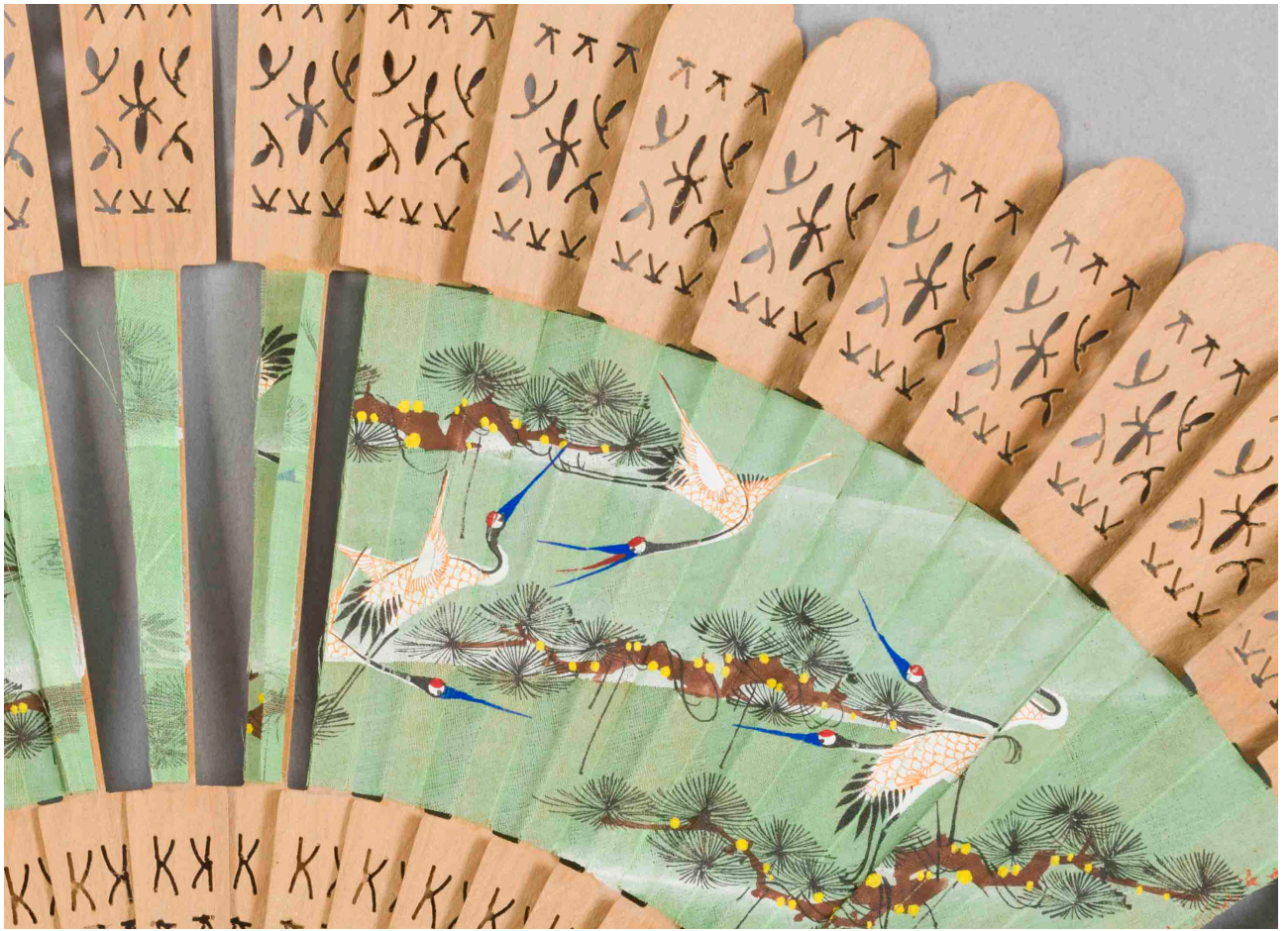
Durante la dinastía Ming, el arte se difundió a Japón y Corea, donde evolucionó en tradiciones locales. Su popularidad alcanzó su punto máximo en la dinastía Qing, pero casi desapareció durante la era republicana y la Revolución Cultural. Sin embargo, un renovado interés en la artesanía local ha contribuido a su recuperación.

Tradicionalmente, los nudos chinos se consideran amuletos de buena suerte y protección contra espíritus malignos, y hoy en día son comunes en decoraciones festivas y joyería de jade (Art Sprou, 2023).





Abanicos plegables de sándalo
 Fábrica de abanicos Wang Xing Ji
 Hangzhou, Provincia de Zhejinag, China
 ca. 1953
 Madera de sándalo calada, ensable
 y seda pintada a mano





TEJIDOS EN BAMBÚ

El tejido tradicional de bambú es una de las técnicas artesanales más antiguas de China, con una historia que se remonta a más de 7.000 años. Entre los vestigios más antiguos se encuentran utensilios de bambú trenzado hallados en el yacimiento neolítico de Hemudu, en la actual provincia de Zhejiang. Desde entonces, esta práctica ha evolucionado desde la creación de herramientas agrícolas y objetos utilitarios en las dinastías Shang, Qin y Han, hasta el desarrollo de técnicas altamente sofisticadas con propósitos decorativos durante los periodos Ming y Qing.

El proceso de fabricación de estos objetos comienza con la selección cuidadosa de las cañas de bambú. Estas deben dividirse dentro de

Gongshan 龚扇
(abanico de palacio)
China
ca. 1957
Tiras de bambú tejidas
y madera tallada
(p. 24)

Canasto
China
ca. 1957
Fibra vegetal tejida



las 48 horas posteriores a su recolección, para conservar su flexibilidad. Posteriormente, las cañas se pelan, se secan, se nivelan, y se transforman en finas tiras, cuya calidad determina la excelencia del producto final. Algunas piezas —como los abanicos— pueden requerir miles de hebras de apenas 0,1 mm de grosor, y tardar hasta tres o cuatro meses en completarse.

La técnica del tejido de bambú se transmite principalmente en talleres familiares a través de generaciones de artesanos. Existen más de 100 patrones y métodos diferentes, que incluyen entrelazados en cruz, espiga, sarga, doble triángulo, tejido hexagonal, entre otros. Estas técnicas se combinan para crear tanto productos planos como tridimensionales: desde abanicos y cortinas, hasta cestas, lámparas y muebles.

Además del trabajo estructural, muchos objetos incorporan técnicas decorativas que realzan su diseño visual y durabilidad. Algunas de estas técnicas incluyen la inserción de tiras de colores —como rojo bermellón o marrón— que aportan vitalidad al patrón, además de ser un método de refuerzo que les entrega mayor durabilidad a las piezas.

Entre los objetos de la colección destacan un abanico circular junto a una serie de cestas, así como la figurilla de un león de estructura tridimensional que dan cuenta de la variedad de formas que esta técnica ha alcanzado.

Debido a su importancia histórica, estética y técnica, el tejido de bambú ha sido incluido en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de China, siendo uno de los primeros oficios tradicionales reconocidos bajo esta categoría.



Canasto
China
ca. 1957
Fibra vegetal tejida

Canasto
ca. 1957
China
Fibra de bambú tejida
(p.27)







León de fibra (juguete)
Beijing, China
ca. 1957
Fibra vegetal tejida, pigmentos

Canasto
China
Mediados del siglo XX
Fibra vegetal tejida y barnizada
(p. 28)

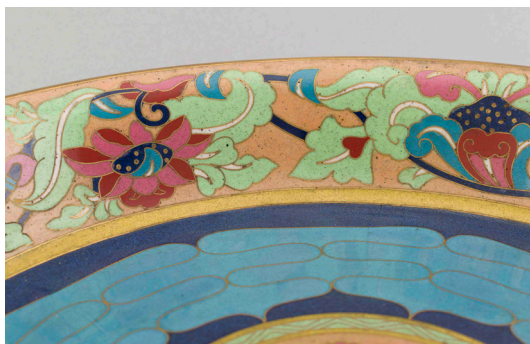
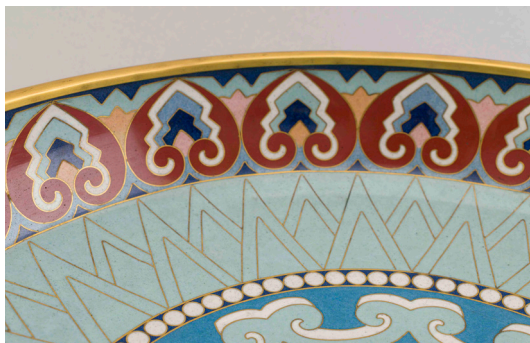


CLOISONNÉ

El cloisonné (en chino, 景泰蓝, jingtai lan) es una técnica decorativa de esmalte sobre metal que, aunque originada en Asia Occidental, alcanzó su más alto nivel técnico y artístico en China, donde fue asimilada y desarrollada como una forma distintiva de artesanía. Esta técnica consiste en aplicar hilos finos de metal sobre una base de cobre para delinear diseños —generalmente florales, geométricos o simbólicos—, los cuales se rellenan con esmalte de colores y luego se cuecen a altas temperaturas, por eso también es conocido como “esmalte incrustado”. Finalmente, las piezas se pulen para lograr un acabado brillante y uniforme. A lo largo de los siglos, el cloisonné fue considerado un arte suntuario vinculado al entorno imperial, y sus complejos diseños y colores vibrantes lo hicieron representativo del arte palaciego.

Las piezas conservadas en la colección del MAPA representan formas tradicionales, como floreros, recipientes decorativos y cuencos. Los motivos ornamentales que las recorren —principalmente flores de loto, peonías y formas ondulantes de nubes o cenefas— remiten a los lenguajes decorativos heredados de la dinastía Qing, donde el cloisonné alcanzó una sofisticación técnica y simbólica notable. Estas piezas dan cuenta de la perduración de ciertas formas visuales ligadas al imaginario imperial, incluso dentro del contexto del siglo XX, cuando China atravesaba una profunda transformación política y cultural.

Sin embargo, dentro de esta colección también se conservan dos platos de cloisonné que marcan una inflexión en esta historia técnica. Se trata de obras diseñadas por **Chang Shana**



(1931–), reconocida artista y diseñadora china, discípula de **Lin Huiyin** y profundamente influida por los motivos murales de las grutas de **Dunhuang**, uno de los principales sitios del arte budista en China. Estas piezas fueron producidas en 1952 por la **Fábrica Experimental de la Beijing Special Craft Company**.

El impulso detrás de estas creaciones surgió del llamado Grupo de Rescate de Artes y Oficios, fundado por **Liang Sicheng** y **Lin Huiyin** en la Universidad de Tsinghua. Este grupo convocó a jóvenes diseñadores para sistematizar, estudiar y rediseñar las formas ornamentales tradicionales de la historia china con una mirada moderna. Guiada por Lin Huiyin, Chang Shana adaptó motivos inspirados en Dunhuang al lenguaje técnico del cloisonné, combinando espiritualidad, herencia visual y sensibilidad contemporánea para la Special Craft Company.

En la segunda mitad de 1953, debido a la fusión de universidades e instituciones, el Grupo de Rescate se disolvió y sólo trabajó durante 2 años. En ese momento, muchas personas en la Fábrica Experimental no apreciaron el diseño de estilo Dunhuang de Chang Shana y no se adoptaron muchos patrones. Los platos que se conservan en la colección del MAPA son testimonio excepcional de este breve pero intenso experimento artístico de comienzos de la República Popular China, en el que tradición y modernidad se conjugan para crear nuevas formas de expresión nacional.

Sobre los motivos tomados desde las cuevas es posible resaltar la figura en el centro del panel base de la pieza 2749. Esta figura corresponde a la flor Baoxiang, que es un símbolo auspicioso en el budismo y representa belleza, pureza y nobleza. Esta flor, es en realidad un arreglo

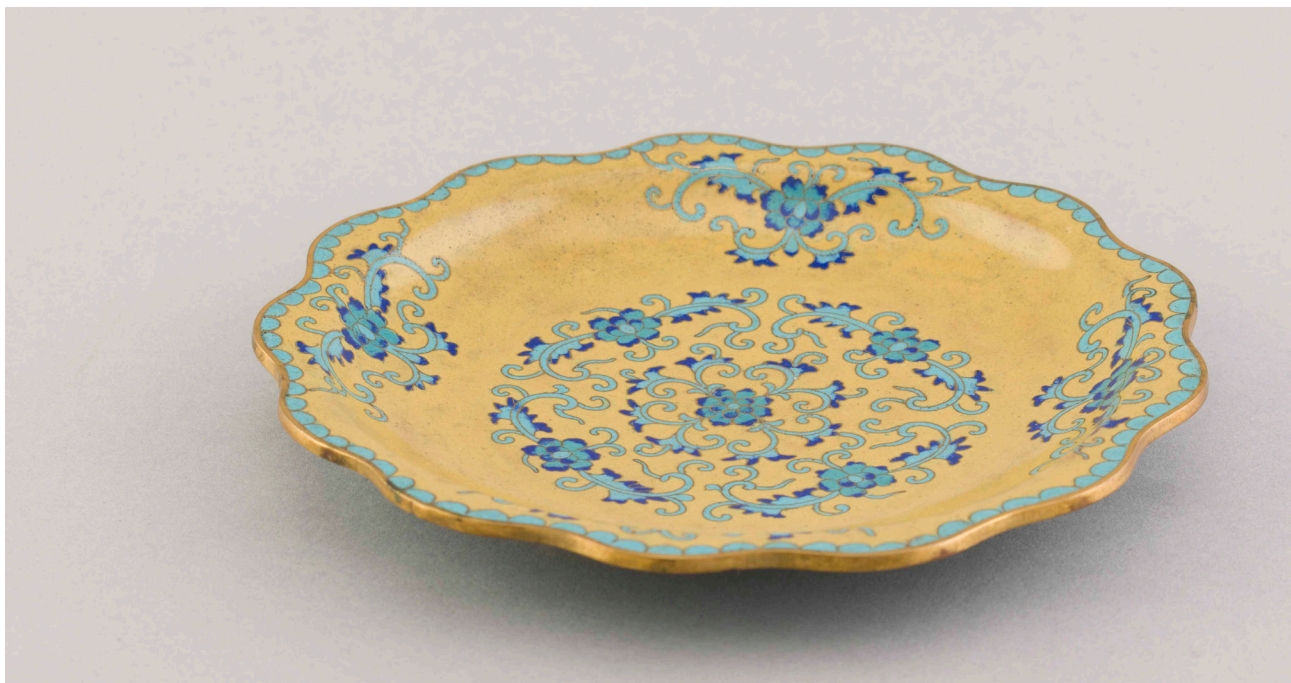
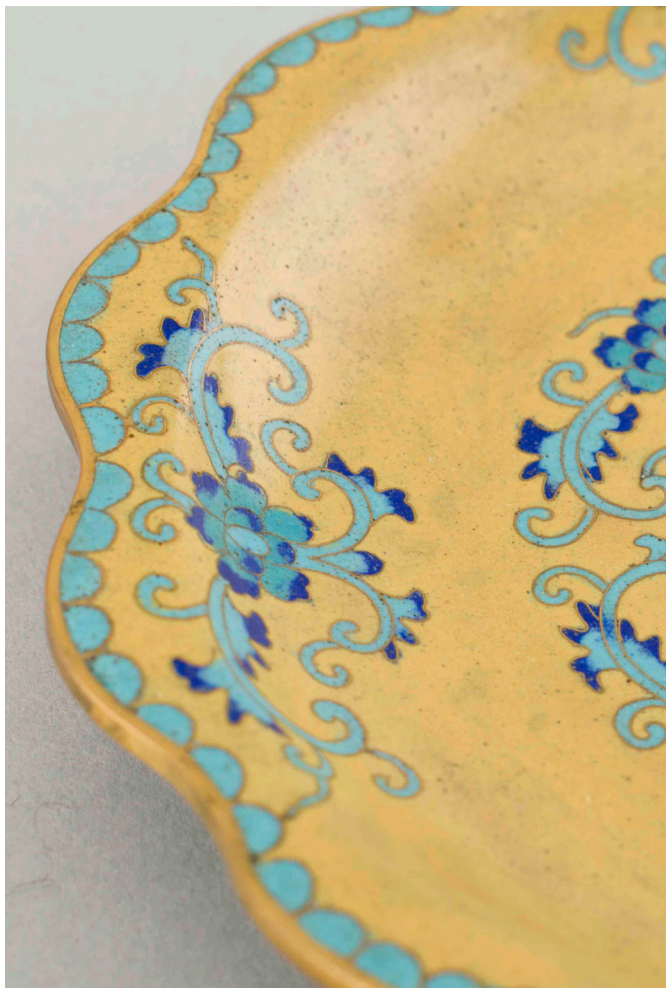
Plato
Compañía de artesanías especiales.
Manufacturado por fábrica experimental
Beijing, China
1952
Cloisonné
(p. 30)

Plato de flor preciosa esmaltado cloisonné
Compañía de artesanías especiales.
Manufacturado por fábrica experimental
Beijing, China
1952
Cloisonné





Plato
Beijing, China
ca. 1953
Cloisonné



que combina las características de la peonía, el loto y el crisantemo. Usualmente era utilizado como decoración en utensilios de oro y plata, bordados y arquitectura de la antigua China.

El patrón en la banda que rodea al panel central incorpora también otros elementos auspiciosos. En cuanto al color, esta obra presenta un marcado contraste de colores complementarios con predominancia de azul y amarillo.

Jarrones
Beijing, China
ca. 1953
Cloisonné
(p. 35)

Jarrón con figuras de acróbatas
China
Mediados del siglo XX
Cloisonné







Rompecabezas de marfil
 Guanzhou, provincia de Guangdong,
 China
 ca. 1953
 Marfil tallado





OBJETOS DE LACA

En la China tradicional existieron una gran variedad de objetos lacados, realizados principalmente con madera, pero también con otros materiales. En los orígenes de la utilización de la laca en China, los objetos revestidos con este barniz eran utensilios domésticos (sobre todo piezas para comer y beber) y su uso estaba determinado por la cualidad de índole práctico que proporcionaba esta cobertura, volviéndolos impermeables, a la vez que les entregaba durabilidad protegiendo las piezas de la corrosión y desintegración. La laca también dota a los objetos de cualidades estéticas derivadas de su brillo, suavidad, color y distintas ornamentaciones que se pueden realizar sobre este barniz. La laca tiene una larga trayectoria, en la que se fueron creando distintas tipologías y excelentes y variadas técnicas.

Laca sin cuerpo

El arte de la laca de Fuzhou tiene un elevado valor entre las tradiciones artísticas de China. Durante las dinastías Song (960-1279), Yuan (1271-1368), Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912) el arte de la laca de Fuzhou se vendió al extranjero como principal producto de exportación, lo que impulsó la difusión de la cultura de la laca. A mediados de la dinastía Qing, la marca del arte de la laca de Fuzhou, la «cerámica de laca sin cuerpo», saltó a la fama, reforzando la consideración histórica de Fuzhou como el «centro del renacimiento» del arte chino de la laca.

La laca sin cuerpo se caracteriza por su ligereza, resistencia, colores vibrantes y durabilidad. Su elaboración se inspira en métodos antiguos, como la laca con núcleo textil usada desde la



dinastía Han (206 a.C.–220). El proceso comienza con un molde de arcilla, yeso, cerámica, madera u otros materiales, que se cubre con laca cruda y se envuelve en capas de tela. Una vez seca la estructura, se retira el molde, y se procede al lijado, delineado y decoración del objeto. A pesar de que puede describirse en términos simples, la ejecución de esta técnica es exigente y requiere de gran destreza artesanal.

Durante el reinado del emperador **Qianlong**, la familia **Shen Shaoan** revitalizó esta técnica, perfeccionándola y fusionándola con elementos de la laca japonesa (“laca Wo”), generando piezas de gran complejidad y belleza. En 1907, se creó el **Instituto de Artes y Oficios de Fuzhou**, donde artistas como **Li Zhiqing**, considerado pionero del arte moderno del lacado chino, impulsaron una nueva etapa de esta tradición. A finales de la Dinastía Qing y principios de la República de China, los talleres de lacado de Shen se dispersaron por Fuzhou.

Caja múltiple

Taller Lanji de Shen Youlan

ca. 1953

Fuzhou, provincia de Fujian, China

Madera lacada sin cuerpo

(p. 38)

Juego de té

Taller Lanji de Shen Youlan

ca. 1953

Fuzhou, provincia de Fujian, China

Madera lacada sin cuerpo



Tanto el juego de té pintado a mano en dorado como las cajas múltiples de fondo azul con incrustaciones doradas corresponden a este tipo de técnica. Específicamente, los sellos en la base de estas piezas señalan que su procedencia corresponde al taller Lan Ji de Shen Youlan.

El Museo también conserva piezas como la caja para viandas y el set de té y para fumar, que dan cuenta de un momento de transición clave en la historia de la producción artesanal china: aquel en que el Estado comenzó a reorganizar los talleres tradicionales dentro del nuevo esquema socialista, integrando formas de producción público-privada. Ambas piezas comparten una procedencia significativa: en sus bases conservan el sello del globo terráqueo característico del taller Lan Ji, dirigido por Shen Youlan, uno de los exponentes más importantes de la laca de Fuzhou. Sin embargo, a diferencia de los objetos producidos enteramente en contextos privados, estas piezas presentan inscripciones en chino que indican su pertenencia a una asociación público-privada, lo que evidencia su producción en una etapa posterior, cuando los talleres ya habían sido parcialmente integrados en el aparato estatal.



La caja de viandas, compuesta por dos recipientes cilíndricos apilables y una tapa, presenta una elegante asa que rodea todo el conjunto. Su superficie burdeos, adornada con motivos florales, revela una continuidad en la tradición decorativa de la laca, mientras que su funcionalidad habla de su uso cotidiano. Por su parte, el conjunto 4628 está conformado por cinco piezas lacadas en un tono verde metálico con un leve brillo grisáceo, decoradas con escenas montañosas pintadas a mano. Su doble función como juego de té y set para fumar lo vincula a rituales domésticos y momentos de sociabilidad.

Ambas piezas reflejan una etapa en la que los saberes técnicos y estéticos heredados del pasado fueron preservados, pero adaptados a una nueva lógica productiva impulsada por el Estado: una lógica que buscaba democratizar el acceso a los bienes culturales, al tiempo que promovía una imagen moderna y cohesionada de la identidad nacional china. Así, estos objetos no sólo hablan de tradiciones artesanales, sino también de los cambios políticos, económicos e ideológicos que las modelaron.

Caja múltiple

Taller Lanji de Shen Youlan

ca. 1953

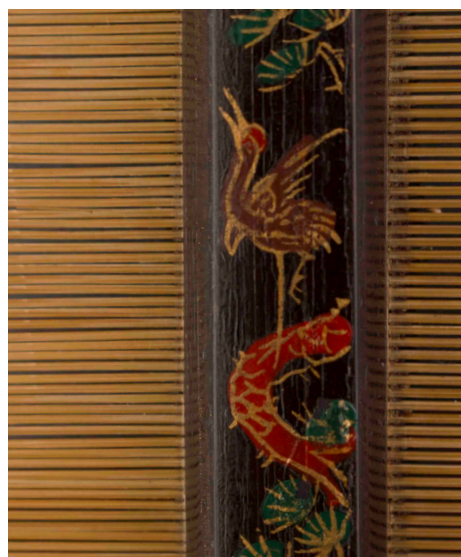
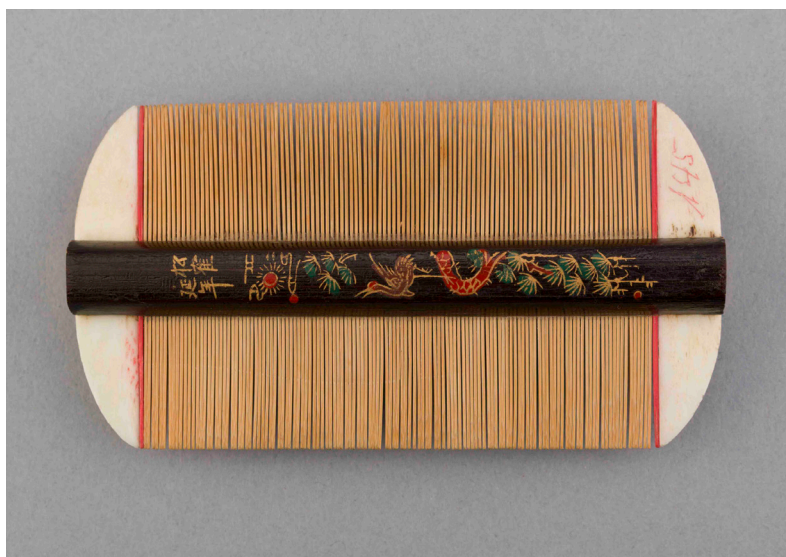
Fuzhou, provincia de Fujian, China
Madera en técnica de laca sin cuerpo con aplicaciones de papel maché y dorado
(p. 40)

Peines

Fábrica de peines de Chanzhou Dazhang
(Asociación público-privada)

ca. 1953

Madera y esmalte





Caja para vianda

Taller público - privado de laca de Fuzhou

Fuzhou, Provincia de Fujian, China

ca. 1957

Madera lacada sin cuerpo



Set de fumar y juego de té
Taller Lanji de Shen Youlan
ca. 1953
Fuzhou, provincia de Fujian, China
Madera en técnica de laca sin cuerpo
y pintura a mano







Laca tallada

Es durante la dinastía Tang (618-907) cuando se produce un espectacular auge del arte del lacado. Una de las innovaciones producidas en este momento es el desarrollo de la técnica de lacado llamada Diao qi (雕漆) que consistía en tallar motivos en relieve sobre gruesas capas de laca. Según los diferentes colores de las capas de laca se establecen cuatro tipos distintos. Entre estas, una de sus variantes más populares y que es considerado uno de los tesoros de China es el llamado Tihong (剔红), cuya característica principal es la aplicación de sucesivas capas de laca rojas, que varían entre 20 a 30 capas y pueden llegar hasta más de 100, que posteriormente son talladas con un cuchillo, gubias u otras herramientas punzantes, logrando medios y bajos relieves con diferentes motivos. “Este tallado sobre laca, que tiene gran complejidad de ejecución, es considerado en China un tesoro y la esencia de la artesanía tradicional. Junto con el cloisonné, el tallado en marfil y el tallado en jade, se lo conoce como los «Cuatro artes famosos» de la artesanía de Beijing” (Gao, X., 2021, p.22).

Bombonera
Beijing, China
ca. 1955

Metal esmaltado. Laca tallada



Las piezas que integran esta sección del MAPA —un jarrón y una bombonera— presentan una estructura metálica sobre la cual se ha aplicado la técnica de Diao qi. Sus decoraciones, con paisajes naturales, elementos arquitectónicos y motivos vegetales, son representativos de los temas tradicionales de esta técnica, que alcanzaron gran popularidad entre las dinastías Tang y Song. Estas imágenes, recurrentes en el arte tradicional chino, reflejan una cosmovisión marcada por el respeto y el apego a la naturaleza, así como por la armonía entre el ser humano y su entorno.

Jarrón
Beijing, China
ca. 1955
Metal esmaltado. Laca tallada





PAPEL RECORTADO (剪纸) – JIANZHI

El **papel recortado**, conocido en chino como *jianzhi* (剪纸), es una forma de arte tradicional que consiste en la creación de figuras ornamentales, generalmente zoomorfas y fitomorfas. Tradicionalmente practicada por mujeres, esta técnica consiste en el uso de tijeras o cuchillas para crear imágenes delicadas en papel, comúnmente de color rojo, símbolo de la buena fortuna. Las figuras se utilizaban —y aún se usan— como decoración de ventanas y puertas, especialmente durante festividades como el Año Nuevo chino, por lo que también se les conoce como *chuāng huā* (窗花), “flores de ventana”. Se cree que su amplia difusión se debe, en parte, a la accesibilidad de los materiales y herramientas, así como a una curva de aprendizaje relativamente sencilla (Wang, 2013).

Mujer y hombre
China
ca. 1957
papel recortado
(p. 51)

Mujer alimentando cerdo
China
ca. 1957
papel recortado



Una característica distintiva del jianzhi tradicional es su relación estrecha con el lenguaje y el simbolismo visual. Muchas de sus imágenes no se limitan a una representación literal, sino que funcionan como **metáforas visuales**, construidas a partir de asociaciones fonéticas o significados auspiciosos. Así, los recortes combinan dos dimensiones: “Palabra” y “Forma”. Por ejemplo, el durazno (*shòutáo*, 壽桃) se utiliza como representación visual del carácter *shòu* (壽), que significa “longevidad”. De este modo, la imagen de la fruta transmite un deseo de larga vida (Wang, 2013).

Las piezas seleccionadas para esta muestra nos ofrecen una mirada cercana al imaginario social que circuló en China durante los primeros años de la República Popular. Entre ellas se encuentran tres escenas recortadas que representan: una mujer alimentando a un cerdo, una mujer sosteniendo una tetera y un hombre vestido con abrigo invernal levantando el puño.

Cada una de estas imágenes parece capturar aspectos cotidianos de la vida campesina.

Después de 1949, las reproducciones de papel recortado fueron ampliamente masificadas y utilizadas para ilustrar diarios, tarjetas de felicitaciones, cuentos infantiles y también como una forma de exhibir públicamente la felicidad de los campesinos bajo el gobierno comunista chino.

Estas piezas permiten comprender no sólo la pervivencia de una técnica centenaria, sino también su capacidad para adaptarse y dialogar con los discursos visuales contemporáneos de su tiempo, consolidándose como un medio expresivo entre lo tradicional y lo político.



ETIQUETAS DE PETARDOS

Inventados en China alrededor del siglo XII, los fuegos artificiales han ocupado un lugar fundamental en las prácticas religiosas y seculares del país. Los petardos, en particular, han sido empleados históricamente para ahuyentar espíritus malignos, rendir homenaje a deidades y marcar ocasiones significativas como bodas, funerales, aperturas de negocios y, sobre todo, el Año Nuevo Lunar. Durante esta festividad, se cree que el sonido de los petardos purifica el entorno y expulsa las malas energías. También se integran a las prácticas geománticas del fengshui, colgados en los hogares como símbolos de protección, renovación y prosperidad.

Entre 1850 y 1910, en la región de Guangdong —específicamente en la ciudad de Foshan, reconocida por su tradición artesanal— se produjo una gran cantidad de etiquetas doradas utilizadas para decorar las cajas de madera en las que se transportaban los petardos. Estas etiquetas, conocidas entre los coleccionistas como etiquetas Fat Shan (debido a su lugar de producción), estaban hechas con láminas de bronce o cobre, reforzadas con papel de arroz y decoradas con pan de oro. Su distintivo brillo dorado se complementaba con pintura en vivos colores y motivos texturizados. Sus diseños abordaban temas auspiciosos: deidades, leyendas, escenas cotidianas o narrativas históricas, con la intención de reforzar el poder protector y benéfico de los fuegos artificiales.

Estas etiquetas, conocidas como etiquetas Fat Shan, e Su distintivo brillo dorado se complementaba con pintura en vivos colores,

Además de su uso como etiquetas para fuegos artificiales, muchas personas en el sur de Chi-



na las usaban para decorar sus habitaciones y utensilios. Pocas etiquetas han sobrevivido hasta nuestros días debido a su fragilidad y al escaso valor que se les daba en aquella época. Después de 1910, estas minuciosas técnicas fueron reemplazadas gradualmente por máquinas de litografía, que permitieron a los artesanos imprimir etiquetas a todo color en papel de arroz.

Esta etiqueta presenta una escena protagonizada por dos figuras humanas, una femenina y otra masculina, que se miran desde planos distintos. La mujer aparece sobre una superficie plateada agrietada y semicircular, mientras que el hombre se encuentra de pie sobre una franja anaranjada, en actitud de caminar. Entre ellos, destaca una figura de ave multicolor. El fondo dorado, carente de profundidad naturalista, refuerza la atmósfera simbólica de la imagen. Por los elementos representados, se sugiere que la escena podría aludir a la leyenda de Chang'e, la diosa de la Luna, una figura central del folclore chino asociada al mito de la inmortalidad.

Etiqueta de petardos

Producido por el centro de estudios
de arte folklórico de Foshan
Foshan, provincia de Guangdong, China
Principios del siglo XX
Lámina de oro sobre papel de
arroz cortada y pintada a mano
(p.52)

Etiqueta de petardos

Foshan, provincia de Guangdong, China
Principios del siglo XX
Lámina de oro sobre papel de
arroz cortada y pintada a mano



Esta pieza representa a una criatura zoomorfa de apariencia sobrenatural, probablemente un león protector. La figura está trabajada con gran expresividad, mostrando un cuerpo cubierto de pelaje anaranjado, cuatro garras, orejas puntiagudas y una larga cola con terminación frondosa. Los detalles pintados a mano en verde, rojo, azul y dorado aportan vitalidad al conjunto, evocando la estética vibrante de los motivos auspiciosos. Este tipo de representaciones, comunes en contextos rituales, se vinculan a la función protectora de los petardos, capaces de espantar el mal y atraer buena fortuna.





ANTOLOGÍA DE RECORTES DE PAPEL DE RONG BAO ZHAI

Este conjunto de cien xilografías en papel reproduce una selección de recortes tradicionales provenientes de distintas regiones de China. La colección fue impresa a comienzos de la década de 1950 por Rong Bao Zhai, una histórica casa editorial ubicada en la calle cultural Liulichang de Beijing, reconocida por su papel en la preservación y difusión del arte tradicional chino.

La antología reúne recortes originarios de zonas como Shanbei, Shannan, Sanbian, Shanxi, Chahaer y Hebei, entre otras. Su publicación se inscribe en el contexto de revalorización del arte popular impulsado por el Estado tras el Congreso de Literatura y Arte de Yan'an (1942), donde se promovió activamente la recolección, sistematización y circulación del patrimonio visual campesino. Esta iniciativa buscaba no solo rescatar tradiciones locales, sino también integrarlas al proyecto cultural de la Nueva China.

Set de estampas de papel recortado
Rong Bao Zhai- Nueva Era
Beijing, China
1952
Xilografía con huella de agua

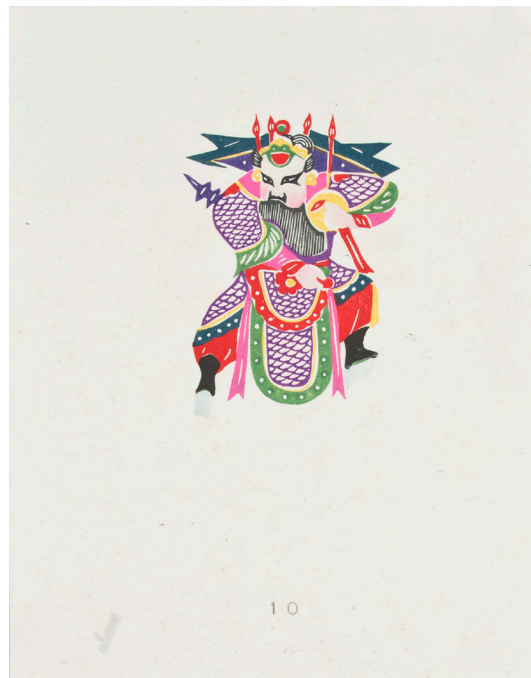


Los motivos seleccionados —figuras humanas, animales, flores, escenas festivas— fueron agrupados en diez series temáticas y reproducidos mediante la técnica tradicional de xilografía con huella de agua, característica del taller. Cada imagen fue cuidadosamente elegida entre más de mil tipos diferentes de recortes, algunos tomados de antologías preexistentes y otros recolectados especialmente para esta edición.

La publicación incluye un prefacio impreso en chino, inglés, francés y ruso, aunque solo la versión en chino contiene los títulos individuales de las piezas y detalles específicos de su origen. A través de esta edición multilingüe, Rong Bao Zhai contribuyó a la proyección internacional del arte popular chino en el contexto de la diplomacia cultural de mediados del siglo XX.

Fundado en 1672 bajo el nombre Song Zhu Zhai, y renombrado como Rong Bao Zhai en 1894, este taller ha sido uno de los principales referentes en la comercialización de caligrafía y pintura tradicional, y en la preservación de técnicas como la xilografía a color. A partir de 1950, bajo una gestión mixta estatal y privada, Rong Bao Zhai se consolidó como una institución clave en la difusión del patrimonio artístico de China, desarrollando una amplia gama de actividades culturales vinculadas a la edición, exhibición, educación y conservación.

Este conjunto de grabados es una muestra excepcional de cómo el arte del recorte de papel fue reinterpretado, preservado y proyectado desde la institucionalidad artística de la Nueva China, adquiriendo un nuevo significado en el cruce entre cultura popular y política estatal.







Libélula (cometa)
China
ca. 1957
Papel estampado y
estructura de madera



FIGURILLAS DE SEDA (RÓNGHUĀ 绒花)

Estas pequeñas esculturas de seda, elaboradas con hilos finos enrollados sobre estructuras de alambre, corresponden a la técnica tradicional conocida como *rónghuā* (绒花), que puede traducirse como “flores de terciopelo”. Aunque actualmente se elaboran tanto flores como animales, la tradición artesanal se originó como una técnica decorativa floral que se remonta a la dinastía Tang (618–907).

Durante el reinado de la emperatriz Wu Zetian, las flores de terciopelo eran enviadas como tributo a la corte imperial, convirtiéndose en adornos populares entre la aristocracia y el



personal femenino del palacio. Más tarde, su uso se extendió al resto de la población y se consolidó como accesorio habitual en festividades como el Año Nuevo Lunar, el Festival del Medio Otoño o las ceremonias matrimoniales. Además de su valor estético, portar estas flores estaba cargado de significado auspicioso, ya que *rónguā* es homófono de los caracteres que significan “prosperidad” y “buen augurio”.

Durante las décadas de 1930 y 1940, la ciudad de Nanjing —reconocida por su producción textil de alta calidad— albergó numerosos talleres familiares dedicados a esta técnica. En sus calles comerciales se encontraba el “mercado de flores”, centro de venta de estos delicados objetos, que eran utilizados como adornos para el cabello, broches, y complementos para cantantes de ópera.

El proceso de fabricación comienza con la cocción de hilos de seda que se ablandan, tiñen y se enrollan cuidadosamente sobre alambre fino. Luego, se recortan, moldean y ensamblan para formar las composiciones finales. A diferencia del bordado tradicional, en este caso se trata de figuras tridimensionales formadas por capas de hilo dispuestas como cerdas que conforman superficies y volúmenes.

Hoy en día, esta técnica se mantiene viva tanto en aplicaciones tradicionales como en diseños contemporáneos, y continúa siendo utilizada como accesorio de uso diario o en contextos festivos. En 2006, la técnica de las *flores de terciopelo de Nanjing* fue reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la provincia de Jiangsu.





Fénix, mono y tigre (figurillas)
Cooperativa de flores y animales
de seda N°1 de Beijing
Beijing, China
ca. 1957
Estructura de metal y seda enroscada.
Aplicación de mostacillas

TAPICES TEJIDOS EN TELAR MANUAL Y MECÁNICO

Estos tapices fueron confeccionados en seda mediante técnicas de tejido en telar, uno de ellos utilizando un telar manual tradicional y el otro, un telar mecánico de producción. Ambas piezas ejemplifican la continuidad de una larga historia técnica y estética del trabajo textil en China, donde el tejido en seda ha ocupado un lugar central desde la antigüedad.

El *tapiz de faisán*, tejido a mano, evidencia la fineza del control artesanal sobre la urdimbre y la trama. El diseño cuidadosamente alineado y la riqueza cromática aluden a una tradición técnica que alcanzó su auge durante las dinastías Tang (618–907) y Song (960–1279), especialmente en centros productores como Suzhou y Nanjing. Este tipo de trabajo, muchas veces desarrollado en talleres familiares, era valorado tanto por su virtuosismo técnico como por el simbolismo que portaban los motivos representados: flores, aves, escenas paisajísticas y patrones auspiciosos, que transmitían buenos deseos y armonía.



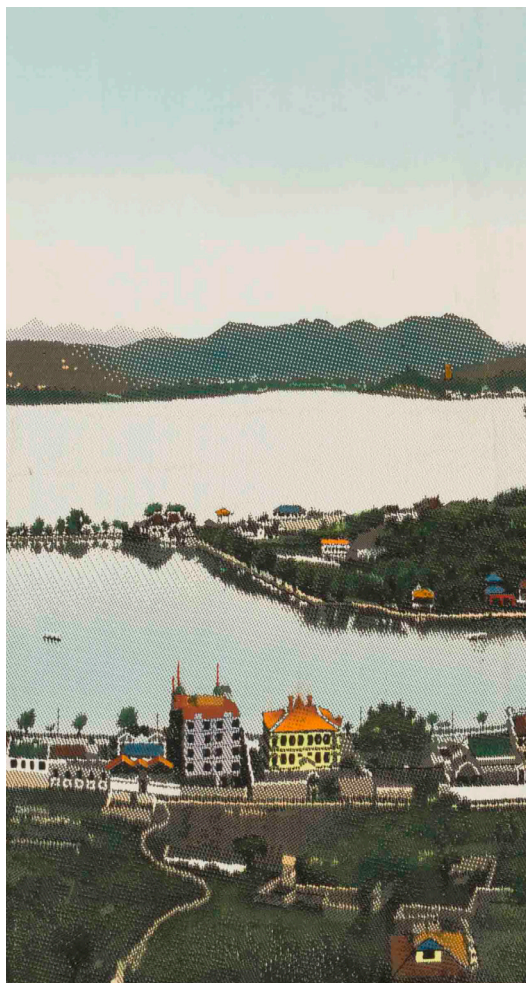
Tapiz de faisán
Hangzhou, provincia de Zhejiang,
China
ca. 1957
Seda tejida en doble faz

Por otro lado, el tapiz *Escena completa: Lago del Oeste*, pertenece a un modo de hacer posterior, en el cual los avances tecnológicos permitieron reproducir con mayor eficiencia diseños complejos sin perder la estética propia del textil de seda. A partir del siglo XX, y especialmente durante la primera mitad, el uso de telares mecánicos comenzó a integrarse en la producción de objetos decorativos y utilitarios, manteniendo el estilo visual de los textiles tradicionales, pero facilitando su fabricación y ampliando su difusión.

Esta pieza fue adquirida en 1957, durante la visita que Tomás Lago realizó a la llamada Fábrica de Tejidos de Seda Tu Chin Sheng (Du Jinsheng) en la ciudad de Hangzhou, fundada en 1922. Al momento de su visita, la Fábrica de Tejidos de Seda Tu Chin Sheng funcionaba como una empresa de carácter mixto, tanto en su estructura organizativa como en sus métodos de producción. Por un lado, era una asociación público-privada, como muchas industrias textiles en China tras la reorganización económica impulsada a partir de 1956. Por otro lado, en su interior coexistían formas de producción tradicionales —utilizando telares manuales o “telares de pie”, como los describe el propio Lago— con procesos mecanizados que empleaban telares eléctricos. La pieza, precisamente, fue elaborada mediante esta última tecnología, representando un momento de transición en el que la innovación técnica se integraba a los saberes textiles tradicionales para ampliar su difusión sin perder sus cualidades estéticas esenciales.

La fábrica comenzó con dieciocho telares manuales dedicados a la elaboración de brocados de seda destinados a la exportación. Con el tiempo, y ante la necesidad de aumentar la

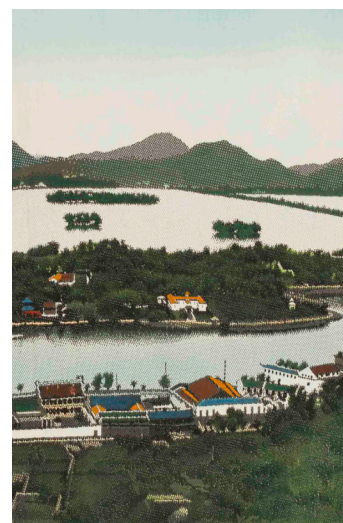
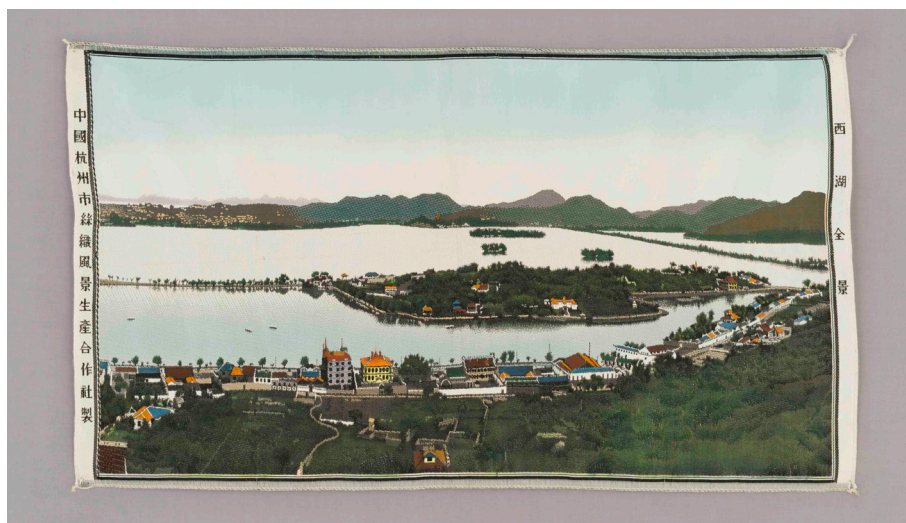
*Escena completa:
Lago del Oeste (Brocado)*
Sistema cooperativo de producción de
paisaje de tejido de seda de Hangzhou
Hangzhou, provincia de Zhejiang
ca. 1957
Tejido en seda



producción, incorporó siete telares eléctricos y luego amplió su maquinaria de forma significativa. Para 1957, contaba con más de trescientos telares —manuales y mecánicos— y una planta laboral de más de mil ochocientas personas.

La producción de la fábrica se distinguía por su calidad técnica y por una notable variedad cromática, alcanzando brocados con hasta cien tonos distintos. Si bien inicialmente se enfocó en motivos tradicionales chinos, con el tiempo también incorporó la reproducción de imágenes extranjeras y retratos de líderes políticos como Lenin, Stalin o Marx. El uso de telares eléctricos, tal como describe el propio Lago, se organizaba a partir de dibujos cuadriculados que funcionaban como guías —a modo de cañamazo— para la aplicación precisa de los hilos de color.

Ambas piezas comparten la característica de ser objetos decorativos destinados al hogar, pensados para ser colgados en muros interiores. El uso de seda les otorga un brillo particular, y el diseño —ya sea geométrico o figurativo— responde a los lenguajes ornamentales clásicos de la cultura visual china.





Bordado mural
China
ca. 1953
Bordado de seda sobre
con soporte de papel



GORROS DE VIENTO

Los llamados “gorros de viento” son parte de una antigua tradición china vinculada a la infancia y la protección espiritual. Elaborados en seda, satín o algodón, y decorados con bordados coloridos o pequeños amuletos, estos gorros eran regalados a los niños alrededor del primer mes de vida, en especial por las abuelas maternas. En algunas regiones, se entregaba además un conjunto completo de ropa, que incluía capa y otros accesorios.

El uso de estos gorros variaba según la provincia, pero compartían una intención común: proteger a los niños de espíritus malignos y conferirles virtudes como longevidad, salud, valentía, felicidad o sabiduría. Además de su dimensión espiritual, estos objetos expresaban el afecto familiar y la importancia del vínculo entre generaciones. Su diseño —en ocasiones con formas de animales, flores o personajes auspiciosos— refleja tanto la sensibilidad estética de sus fabricantes como las creencias populares asociadas al crecimiento y desarrollo infantil.

Aunque hoy esta costumbre ha disminuido, los gorros de viento conservan su valor como testimonio de las prácticas afectivas y protectoras del pasado.

Sombreros de viento
China
ca. 1959
Seda bordada a mano





TIGRE DE TELA

Los tigres de tela (bù hǔ) constituyen una expresión artesanal profundamente enraizada en la tradición popular china, con variantes estilísticas que difieren según su lugar de origen. Se encuentran con mayor frecuencia en las provincias del norte y centro del país, como Shanxi, Shaanxi, Shandong y Gansu. Estas figuras, que combinan elementos decorativos y simbólicos, son elaboradas principalmente como juguetes para niños, aunque también se utilizan como amuletos de protección o adornos festivos.

El tigre es una figura poderosa en el imaginario cultural chino: representa fuerza, valentía y buena fortuna. En la cosmología tradicional, es uno de los Cuatro Animales Sagrados, junto al dragón, el fénix y la tortuga. Desde al menos la dinastía Han (206 a.C.–220 d.C.), el tigre blanco ha sido venerado como el Dios Celestial del Oeste, símbolo de defensa contra los espíritus malignos. De ahí que estos muñecos hayan sido usados como talismanes protectores, especialmente en la infancia.

La tradición de regalar tigres de tela a los niños persiste hasta hoy como gesto de buenos deseos y resguardo espiritual. Reconociendo su valor patrimonial, en 2008 esta práctica fue inscrita en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la República Popular China.



Tigre de tela
Beijing, China
ca.1957

Tela de algodón cocida y pigmentos



Muñecas
China
Mediados del siglo XX
Tela cosida y pigmentos
(p. 68)



Set de servilletas y mantel
Wuxi, provincia de Jiangsu, China
ca. 1957
Algodón bordado en técnica de punto cruz



CERÁMICAS FIGURATIVAS: ESCENAS, PERSONAJES Y TÉCNICAS DEL BARRO COCIDO

La cerámica ocupa un lugar destacado en la tradición artesanal china, tanto por la riqueza de sus técnicas como por su capacidad para reflejar cambios estéticos, culturales y sociales a lo largo del tiempo. Desde objetos utilitarios como juegos de té, hasta figuras decorativas de carácter simbólico, las técnicas de modelado, cocción y decoración se han desarrollado de manera sofisticada en diversas regiones del país.

Las piezas de cerámica presentes en la colección del MAPA son un testimonio de esta diversidad. En su mayoría, se trata de esculturas figurativas de pequeño formato, que representan animales, escenas cotidianas o personajes humanos —algunos de ellos vinculados a la tradición teatral— y que combinan estilos naturalistas con técnicas decorativas refinadas.

Entre ellas, destaca una escultura de dos aves zorzales, elaborada en arcilla por la Sociedad de Arte Popular de Guangzhou. El modelado detallado y la aplicación de esmaltes en tonos verdes y grises remiten a una estética naturalista característica de algunas producciones del sur de China. Otro ejemplo es un juego de té firmado por el ceramista Xu Yaozhen, en el que las formas evocan cañas de bambú y la figura de una ardilla aparece modelada sobre la tapa de una de las piezas, integrando el mundo animal al diseño funcional del objeto.

También forman parte de este conjunto varias figuras humanas, entre ellas una mujer de pie junto a una lámpara. Estas representaciones, junto a las vinculadas con la tradición teatral

Mujer (figurilla)

Wuxi, provincia de Jiangsu, China

ca. 1957

Pasta cerámica modelada,
esmalte vidriado y cocción



china, reflejan una tendencia decorativa más moderna, orientada a la escena doméstica y urbana del siglo XX.

Si bien se desconoce el origen preciso de cada objeto, las técnicas empleadas —como el vidriado interior, el modelado escultórico o la aplicación policromada— así como la variedad de temas representados, permiten vincular estas piezas con una larga historia de producción cerámica que, desde el siglo XIX en adelante, combinó saberes regionales con formas de fabricación orientadas a un público cada vez más amplio, tanto dentro como fuera de China.

Juego de té

Xu Yao Zhen Zhang 徐耀珍章

China

ca. 1957

Pasta cerámica modelada,
unión por pastillaje, incisión,
esmalte vidriado y cocción
(p.75)

Gallo (figurilla)

Beijing, China

ca. 1957

Pasta cerámica moldeada,
cocción y policromía







Cerdo (alcancía)
Beijing, China
ca. 1957
Pasta cerámica cocida y policromada

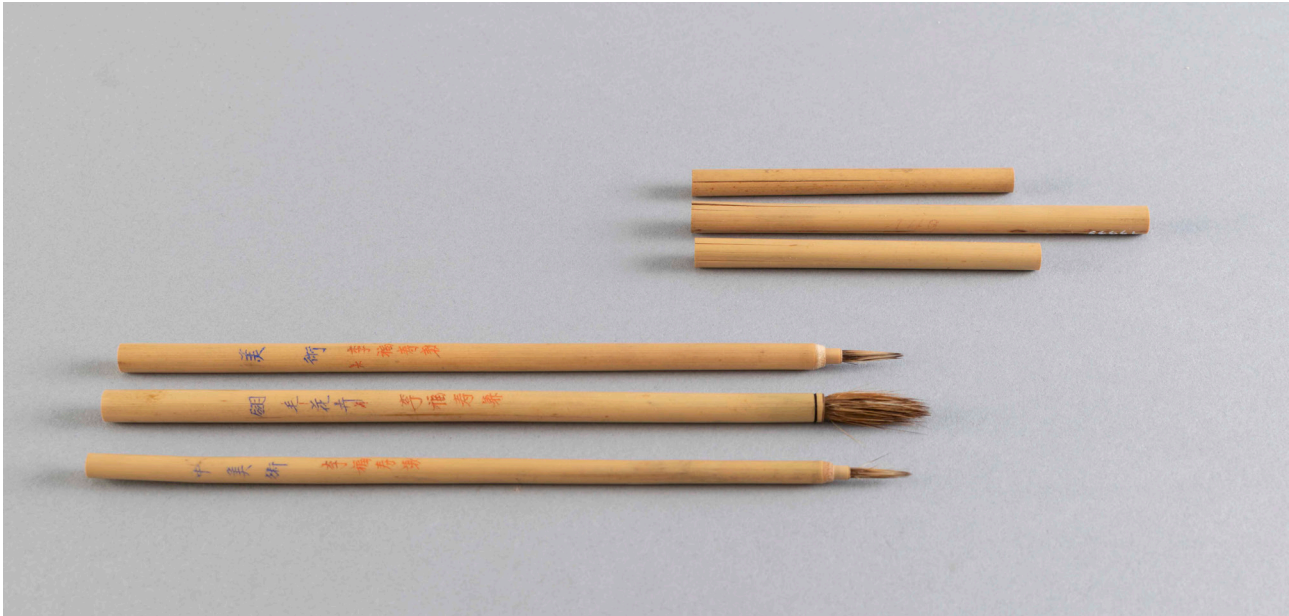


Pareja de aves (figurilla)
Sociedad de Arte Popular de Guangzhou
Guangzhou, provincia de Guangdong, China
ca. 1957
Pasta cerámica modelada,
esmalte vidriado y cocción



Caballo (figurilla)
Fushun, provincia de Liaoning, China
ca. 1953
Carbón tallado y pulido







Pinceles de caligrafía
China
ca. 1953
Madera y pelo natural
(p. 78)

Moldes de arcilla
China
Mediados del siglo XX
Arcilla moldeada





*Coneja y sus crías (conjunto)
y Carnero (figurilla)*
China
ca.1953
Vidrio estirado
(p. 80)

Paloma de la Paz (figurilla)
China
ca. 1953
Vidrio estirado y
ensamble de metal

Fenix (figurilla)
China
ca. 1953
Vidrio estirado





Lámpara palaciega
Shanghai, China
ca. 1953
Madera tallada
y ensamblada.
Seda pintada a mano





DE LA ESCENA AL OBJETO: PERSONAJES DE LA ÓPERA TRADICIONAL CHINA

Xiqu (戏曲) u ópera tradicional china, es una forma de teatro musical que combina canto, recitación, expresión corporal, gestualidad codificada, artes marciales y acrobacias con elementos de danza. Todos estos recursos se integran en una puesta en escena única y estilizada, donde la actuación se convierte en una forma de expresión total.

Se trata de un arte profundamente convencional, en el que cada aspecto —desde los movimientos y el canto, hasta el vestuario y el maquillaje— responde a patrones establecidos por la tradición. Cada personaje pertenece a una categoría predefinida, lo que otorga al intérprete un marco riguroso pero también altamente expresivo.

Ópera de Beijing – Jingju (京剧)

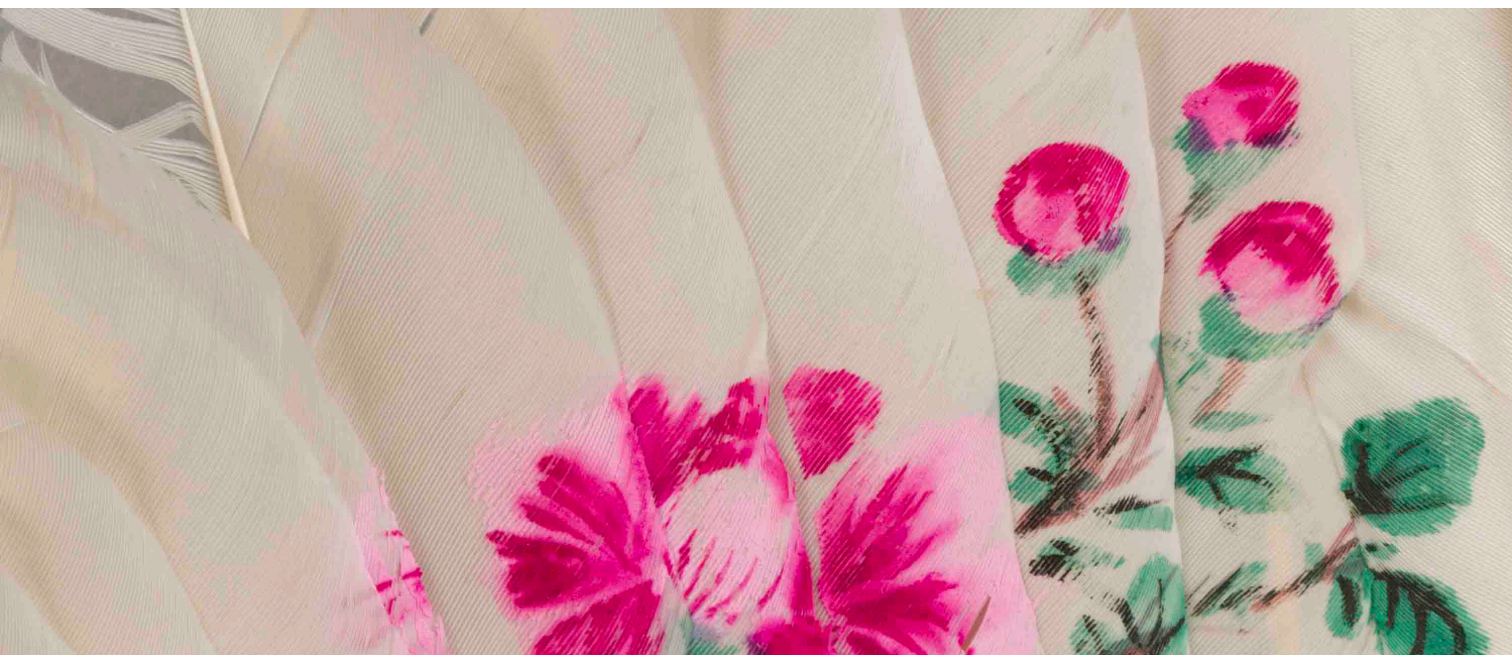
La ópera de Beijing, o *jingju* (京剧), es uno de los géneros más representativos del *xiqu*. Surge como una forma de arte popular, por lo que no cuenta con autores individuales identificables como ocurre en las tradiciones teatrales de Occidente. En cambio, es el actor o actriz quien sostiene el peso de la creación, siguiendo una serie de convenciones heredadas que se transmiten de generación en generación.

En 2010, este género fue reconocido por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, lo que reafirma su valor como una expresión viva de la identidad cultural china.

Las representaciones no buscan el realismo. El género, la edad o la apariencia del intérprete no condicionan la asignación de papeles, siempre que se respeten los códigos escénicos tradicionales. Como en el teatro griego, los personajes femeninos eran originalmente representados por hombres. Esta práctica se mantuvo hasta mediados del siglo XX, cuando, con la llegada del comunismo, se permitió la incorporación de mujeres para interpretar roles femeninos.

Los personajes se agrupan en cuatro categorías principales, cada una con subtipos específicos:

1. **Sheng:** personaje masculino protagonista, subdividido en tipos como el joven virtuoso, el guerrero o el anciano sabio.
2. **Dan:** papel femenino protagonista, que incluye desde la joven recatada hasta la mujer anciana.
3. **Jing:** personajes masculinos de carácter fuerte, fácilmente reconocibles por su elaborado maquillaje facial.
4. **Chou:** personaje cómico, de género indistinto, que suele identificarse por una mancha blanca sobre la nariz.

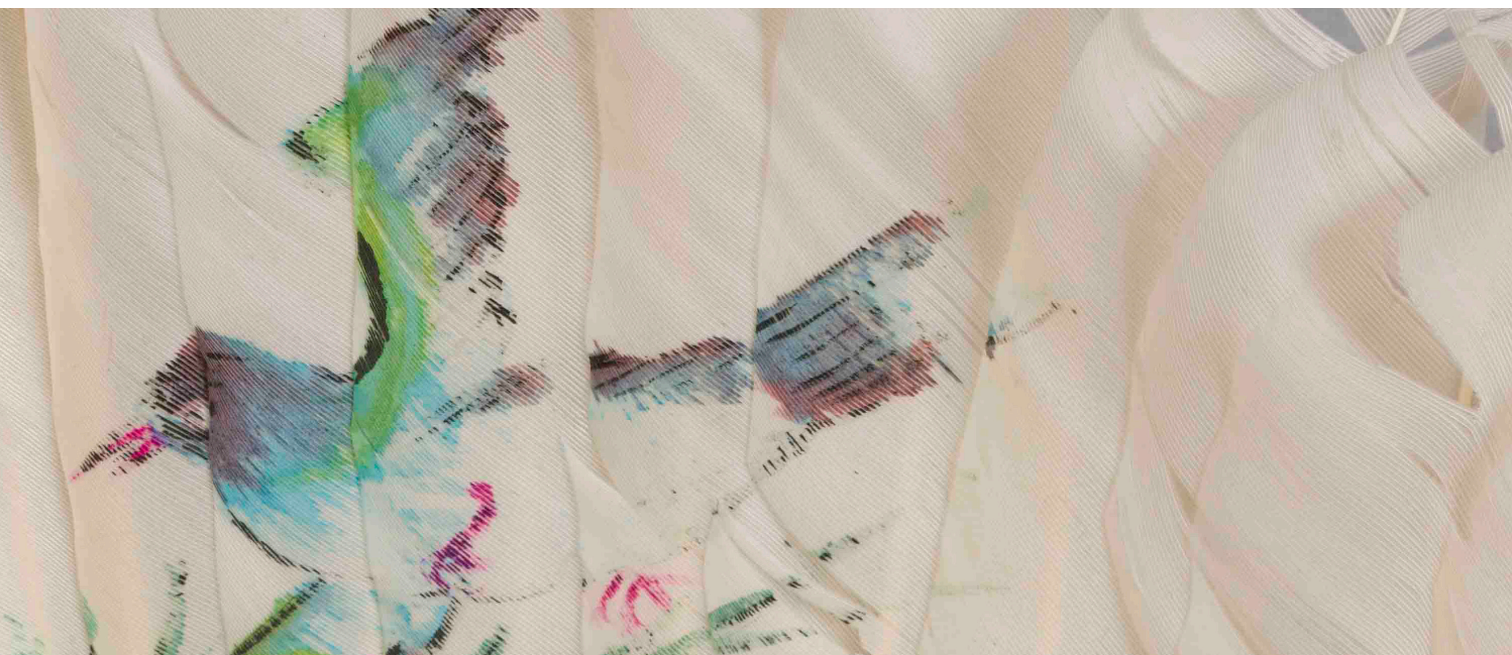


El color del maquillaje de los jing tiene una función simbólica que ayuda a definir la personalidad del personaje. Algunas interpretaciones comunes son:

- **Blanco:** malicia o traición
- **Rojo:** lealtad y valentía
- **Negro / marrón oscuro:** rectitud y justicia
- **Verde:** impulsividad, ira y valor
- **Azul:** coraje y arrogancia
- **Morado:** nobleza y firmeza de carácter
- **Dorado:** divinidades o personajes imperiales

Sin embargo, estas lecturas no son absolutas, ya que se trata de un arte popular en el que las combinaciones cromáticas y sus significados pueden variar.

Al igual que el vestuario, que no necesariamente responde a la época en que transcurre la acción, la escenografía es simbólica y minimalista. Sillas, mesas y movimientos estilizados son suficientes para construir el tiempo y el espacio escénico. Las historias representadas suelen ser conocidas por el público: leyendas, hechos históricos o episodios de novelas clásicas, con un fuerte contenido moral y un final edificante, en consonancia con los valores confucianos que atraviesan muchas de estas narraciones.

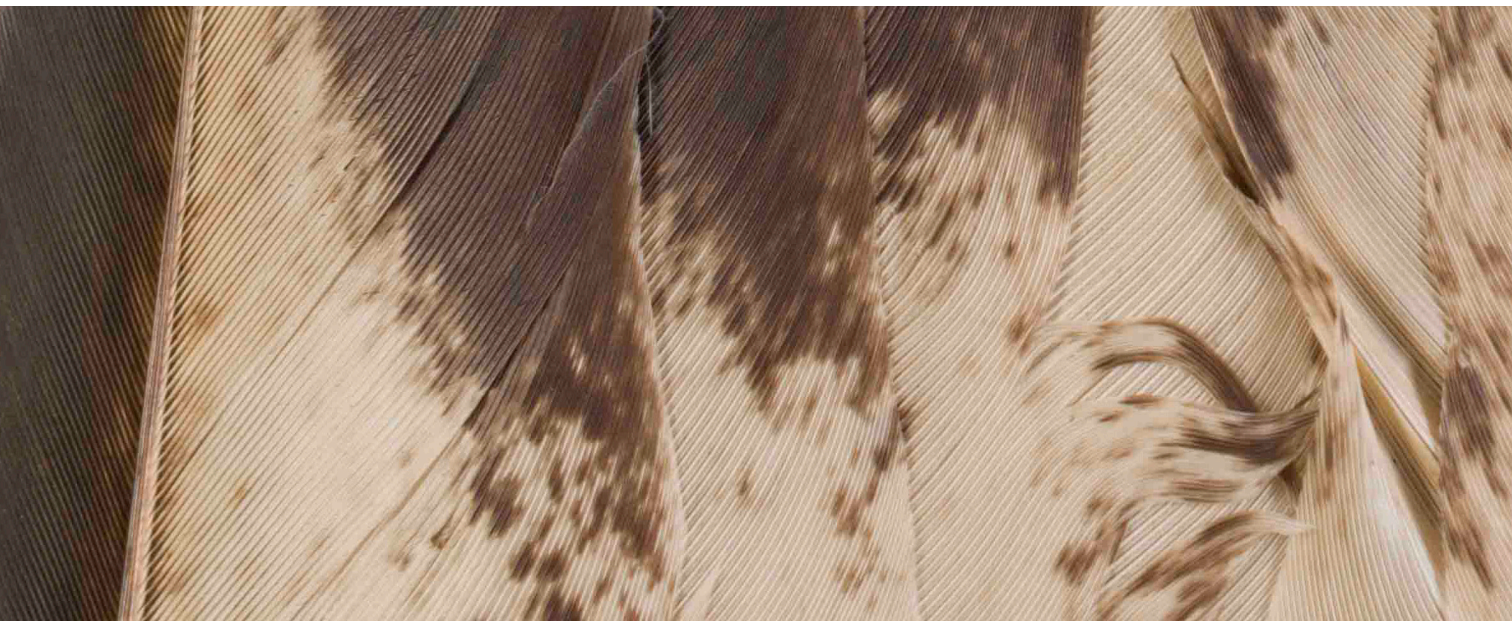


Ópera de Sichuan

La ópera de Sichuan es una de las formas de *xiqu* más antiguas y características del suroeste de China. Su rasgo más distintivo es el célebre arte del “cambio de caras” (*bian lian*), una técnica escénica en la que los actores más hábiles logran cambiar de máscara en fracciones de segundo, llegando a utilizar hasta quince en menos de medio minuto. Las técnicas que permiten este efecto visual sorprendente se mantienen en estricto secreto y solo se transmiten a discípulos seleccionados.

El cambio de máscara busca el asombro visual, al mismo tiempo que expresa los cambios emocionales del personaje. Por ejemplo, una máscara blanca puede simbolizar alegría, mientras que una negra representa ira o tristeza. Esta dimensión expresiva convierte al *bian lian* en un recurso dramático profundamente simbólico.

Reconocida como parte del patrimonio cultural inmaterial de China, la ópera de Sichuan sigue siendo una manifestación artística viva, llena de energía y color, que combina destreza técnica con una rica tradición narrativa.



El teatro de títeres

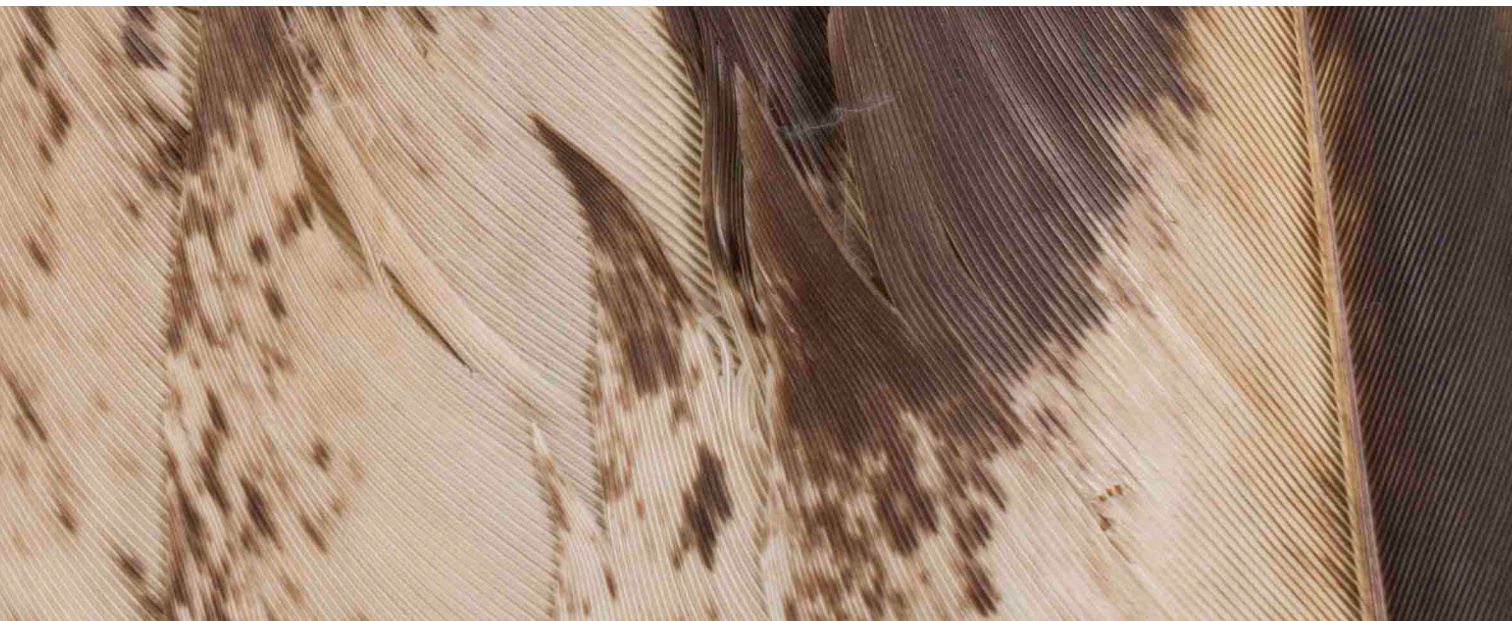
Otra manifestación fundamental del teatro tradicional chino es el teatro de títeres, una forma escénica cargada de simbolismo y tradición. Este arte ha desempeñado un papel importante tanto en contextos religiosos como festivos, siendo utilizado para exorcizar espíritus malignos o atraer la buena fortuna. Su presencia es habitual en rituales como el Festival de los Fantasma, así como en celebraciones familiares, nacimientos o bodas, donde también cumple una función de entretenimiento.

A lo largo de los siglos, el teatro de títeres se ha diversificado en varios géneros según la región: títeres de varilla, de guante, de sombras y de hilo. Al igual que las representaciones operísticas, estos espectáculos toman como base mitos, leyendas e historias clásicas de la cultura china, encarnados por pequeñas figuras manipuladas con notable destreza.

El teatro representado en los objetos

La colección del MAPA incluye una valiosa serie de piezas que representan personajes de la ópera tradicional china y de otras historias del repertorio popular. Figurillas de cerámica de la localidad de Wuxi, cabezas de títeres y máscaras en miniatura, togas bordadas y accesorios teatrales conforman un conjunto que da cuenta de la riqueza visual y simbólica de estas representaciones. Muchas de estas piezas están elaboradas en materiales delicados como papel, cerámica policromada o pasta de harina de arroz, lo que realza tanto su valor artístico como documental.

Estos objetos no solo evocan las historias que han conmovido a generaciones de espectadores, sino que también conservan en su forma los códigos y símbolos propios de una de las tradiciones escénicas más sofisticadas del mundo.



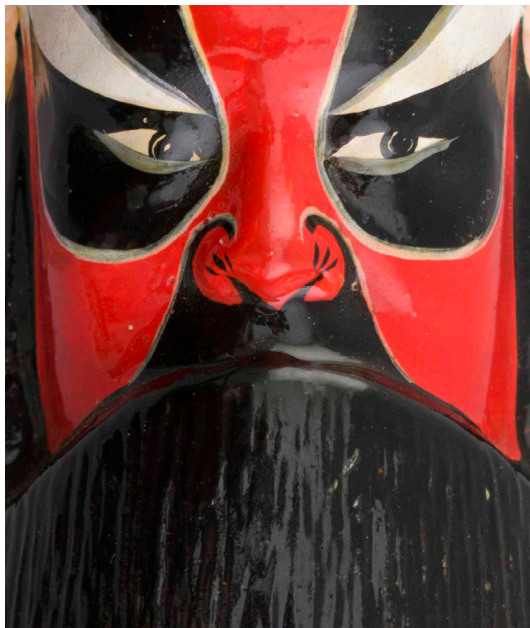
MÁSCARAS EN MINIATURA: HÉROES DE LA ESCENA POPULAR

Las máscaras en miniatura son piezas que, aunque de pequeño formato, condensan la fuerza expresiva del maquillaje teatral chino. Si bien no se conoce con certeza el contexto de su producción, su tamaño sugiere que podrían haber sido recuerdos o parte de sets coleccionables. Muchas de ellas representan personajes emblemáticos de la ópera de Sichuan, conocidos por su maquillaje facial distintivo y sus vínculos con la literatura clásica y la historia militar china. Estas miniaturas ofrecen una síntesis visual de arquetipos heroicos, cómicos o trágicos, donde cada color y forma comunica emociones, valores o atributos morales.

Máscara en miniatura – Jiang Wei 姜維

Máscara en cerámica policromada que representa a un personaje de rostro pintado, identificado como Jiang Wei (202–264), célebre general del reino de Shu Han durante el periodo de los Tres Reinos. El rostro, de base roja, está decorado con trazos en negro y blanco que enmarcan los ojos y se extienden hacia las sienes. Presenta cejas blancas, barba negra alargada y un moño superior rematado por un símbolo del Taiji (*yin-yang*), asociado a su devoción por el estratega Zhuge Liang. En la parte posterior del moño, un gancho de metal permite la suspensión de la pieza.

Jiang Wei es una figura destacada tanto en la historia como en el repertorio operístico. Su figura aparece en la obra *Tielong Shan* (铁笼山), y es retratado como un hombre leal, culto y hábil en el arte militar. Según la obra *Hao Shoushen*, que recopila patrones de maquilla-



je facial en la ópera china, el símbolo del Taiji en su frente alude a su veneración por Zhuge Liang y su deseo de emularlo en estrategia y sabiduría.

Máscara en miniatura – Jiao Zan (焦贊)

Máscara en cerámica policromada que representa a Jiao Zan, general de la dinastía Song del Norte. Su rostro combina blanco y negro con trazos marcados en negro que delinean los ojos, frente, barba y bigote. Lleva un tocado dorado-blanco decorado con perlas azules, en cuya parte posterior se encuentra un gancho para suspender la pieza.

Máscara de Jiang Wei 姜維

China

ca. 1957

Pasta cerámica modelada,
cocida y policromada
(p. 90)

Máscara de Jiao Zhan 焦贊 (miniatura)

China

ca. 1957

Pasta cerámica modelada,
cocida y policromada



Jiao Zan es una figura heroica muy popular en la narrativa china, conocido por su lealtad y valentía. Acompañó al general Yang Lulang y fue amigo cercano de Meng Liang. Su historia ha sido ampliamente representada en novelas, óperas, películas y series. Su descendencia también aparece en la literatura clásica, como su hijo Jiao Tinggui, quien figura en obras como *Hujiazhuang* y *Viaje al Oeste de Di Qing*.

Máscara en miniatura – Xu Chu (许褚)

Máscara de cerámica modelada y policromada, con rostro blanco decorado con expresiones intensificadas en negro y detalles verde-dorados que acentúan especialmente los ojos. La figura tiene bigote y barba negros, y porta un tocado dorado con borde blanco decorado con perlas fucsias. Cuenta con un gancho metálico en la parte posterior para su suspensión.

Xu Chu fue un destacado general del estado de Wei durante el periodo de los Tres Reinos, famoso por su fuerza física y carácter sencillo. Sirvió como guardaespaldas del caudillo Cao Cao, y su lealtad le valió el título póstumo de “Marqués Zhuang” (Marqués Robusto). Su figura aparece en la novela clásica *Romance de los Tres Reinos*, donde es conocido como “el Tigre Loco”. Una de sus escenas más célebres ocurre en la batalla del Paso de Tong, donde se enfrenta en un duelo épico con Ma Chao.

Máscara en miniatura – Guan Gong (关公)

Máscara en cerámica policromada que representa al legendario general Guan Yu, también conocido como Guan Gong. Su rostro pintado de rojo, símbolo de lealtad y rectitud, va acompañado de bigote y barba negros. El personaje



lleva un tocado dorado con borde blanco decorado con perlas verdes, y cuenta con un gancho posterior para colgar la pieza.

Guan Yu es una de las figuras más veneradas de la historia y religión popular chinas. Vivió durante la dinastía Han y el periodo de los Tres Reinos, y su imagen trascendió el ámbito militar para convertirse en una divinidad protectora. Es símbolo de justicia, coraje y virtud moral. Se lo considera una de las deidades más influyentes, comparado incluso con Guanyin, y su figura se ha mantenido como ejemplo de honor y fidelidad.

Máscara en miniatura – Yao Qi (姚期)

Máscara de cerámica policromada con rostro blanco decorado con líneas negras que parten de las cuencas oculares hasta las sienes. Las cejas se representan como puntos negros y una línea vertical atraviesa la frente hasta la boca, la cual está enmarcada por una sombra negra de borde ondulado. Presenta barba blanca y un tocado dorado decorado con perlas rosadas. Un gancho metálico permite su suspensión.

Yao Qi fue un general de la dinastía Han Oriental, reconocido como uno de los 28 generales de Yuntai. De figura robusta y presencia imponente, era célebre por su lealtad y piedad filial. Tras la muerte de su padre, guardó luto durante tres años, lo que consolidó su reputación como ejemplo de virtud confuciana. Fue ampliamente respetado por su comunidad y se convirtió en un modelo de conducta honorable.

Máscara de Guan Gong 关公 (miniatura)
China
ca. 1957
Pasta cerámica modelada,
cocida y policromada
(p. 92)

Máscara de Xu Chu 许褚 (miniatura)
China
ca. 1957
Pasta cerámica modelada,
cocida y policromada
(p. 92)

Máscara de Yao Qi 姚期 (miniatura)
China
ca. 1957
Pasta cerámica modelada,
cocida y policromada





Máscaras (miniaturas)
China
ca. 1957
Pasta cerámica modelada,
cocida y policromada

Cabezas de marionetas de guante: expresión en miniatura

Las cabezas de marionetas de guante constituyen uno de los elementos esenciales del teatro de marionetas tradicional chino, una forma escénica con siglos de historia que combina narración, música, canto y manipulación de figuras. En la colección del MAPA se conservan seis ejemplares modelados en cerámica, un material menos habitual que la tradicional madera de alcanfor, pero que resalta por su delicadeza y expresividad.

Estas piezas fueron creadas con gran destreza artesanal, en un proceso que puede requerir varios días de trabajo, combinando técnicas de escultura, pintura y decoración minuciosa. Cada cabeza encierra una personalidad propia, visible en los rasgos faciales, los colores y los tocados, que ayudan al espectador a identificar el tipo de personaje que representa.

Cabeza de títere

China

ca. 1957

Pasta cerámica modelada,
cocida y policromada



Algunas de las figuras reproducen rostros femeninos, correspondientes al tipo **Dan**, uno de los cuatro grandes roles del teatro tradicional, caracterizado por la elegancia, la virtud o el dramatismo según la subcategoría interpretada. Otras cabezas se identifican con el tipo **Jing**, que se distingue por su maquillaje facial recargado y simbólico, asociado a personajes masculinos de gran carácter, fuerza o temperamento explosivo.

Si bien no se ha podido identificar a los personajes específicos representados, la iconografía de las piezas remite con claridad al universo visual del *xiqu* (ópera tradicional china), evocando las historias y arquetipos que han formado parte del imaginario popular durante generaciones. Estas cabezas son, a su modo, pequeñas máscaras cargadas de teatralidad, que encapsulan el espíritu de una tradición escénica profundamente enraizada en la cultura china.



Cabezas de títere
China
ca. 1957
Pasta cerámica modelada,
cocida y policromada





Máscara de cartón
China
ca.1959
Papier maché y
pigmentos sintéticos

Máscara de Jian Wei (姜維)
China
ca.1959
Papier maché y
pigmentos sintéticos





*Sheng, personaje masculino de la ópera
y Dan, personajes femeninos de ópera
(figurillas)*

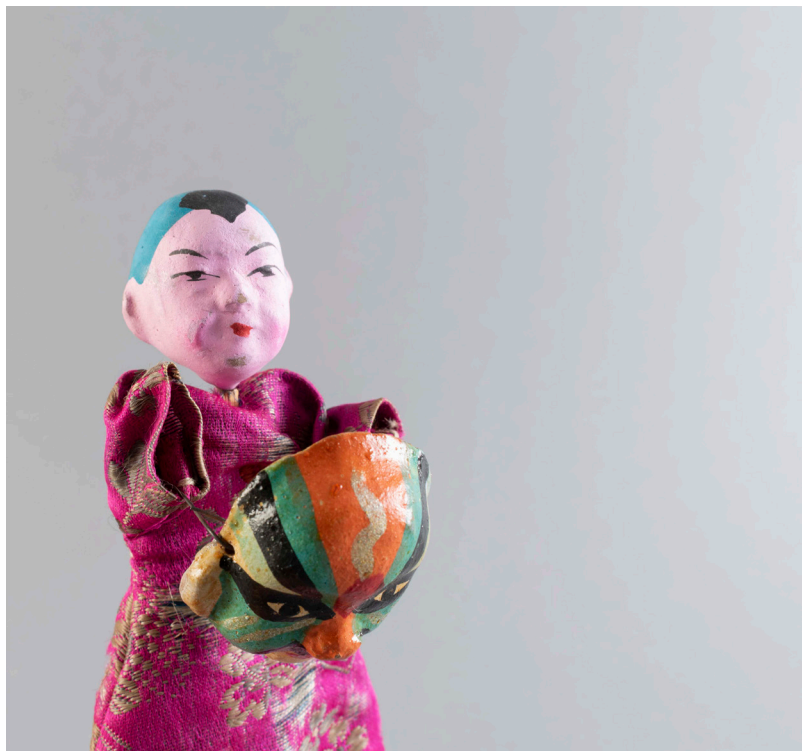
Wuxi, provincia de Jiangsu, China
ca. 1957

Pasta cerámica modelada,
esmalte vidriado y cocción





Juguetes articulados
China
Mediados del siglo XX
Madera, tela, cerámica
modelada y policromía





*Funcionario - personaje de ópera
y acróbatas (figurillas)*
Wuxi, provincia de Jiangsu, China
ca. 1957
Pasta cerámica moldeada,
cocción y policromía





Abanico de plumas
Hangzhou, provincia de Zhejiang, China
ca. 1957
Madera tallada y plumas ensambladas

Abanico de plumas
Hangzhou, provincia de Zhejiang, China
ca. 1957
Madera tallada, plumas ensambladas y marfil tallado





Espada de juguete
China
ca. 1959
Papel modelado, pigmento
y aplicaciones de vidrio







Traje de la ópera
China
ca. 1959
Seda cosida y bordada a mano





FIGURILLAS DE PASTA DE HARINA DE ARROZ

Las figurillas en pasta de harina de arroz corresponden a una de las artesanías tradicionales más famosas de China. Su método de preparación consiste en mezclar la harina de arroz con agua caliente, posterior a esto se moldean con las manos pequeñas esferas que luego se aplastan y cuecen en agua. Una vez cocida, se vuelve a amasar. Para evitar que la mezcla se pegue en las manos, es necesario untarlas en aceite. Luego de que la masa está blanda, se mezcla con los pigmentos en polvo para entregarles el color deseado. Finalmente, se moldea la figura por partes que se unen en el proceso de creación de la forma. Los motivos escogidos para crear las figurillas son múltiples, incluyendo una variedad de figuras históricas, dioses, personajes de ópera, entre otros.

Esta pieza corresponde a una obra del artesano Tang Zibo (1882 – 1971) y fue adquirida por Tomás Lago en su viaje a China en el año 1957. Representa una escena de la ópera *Leyenda del joven pastor*. La característica que destaca en las figurillas de Tang Zibo y por la cual es reconocido hasta el día de hoy es su apropiado uso del color, que combina las técnicas de pintura china tradicional con las técnicas de coloración de la masa, aportando brillo y naturalidad a las piezas. A pesar de su tamaño reducido, sus obras presentan un acabado de alto nivel de detalle, que da buena cuenta del estatus y relación de los personajes.

La leyenda representada en esta figurilla cuenta la historia de amor entre dos personajes, el pastor Niu Lang y el hada Zhi Un, quienes son separados debido a las leyes del Cielo que impiden a los mortales relacionarse con las ha-



das y dioses. Estos amantes, representados en algunas tradiciones por las estrellas Altair y Vega, son finalmente reunidos una única vez al año (el séptimo día del séptimo mes del calendario lunar) gracias al corazón conmovido de las aves, quienes crean en esta noche especial, un puente que cruza la Vía Láctea para que los enamorados puedan finalmente estar juntos. En la actualidad, este día es festejado en las zonas rurales de China por medio del festival Qi Xi.

Al igual que las piezas relacionadas con la ópera de Sichuan o Beijing, esta figurilla en pasta de harina de arroz es un reflejo de las historias clásicas chinas que han sido transmitidas a través de diversas formas de arte, desde la ópera hasta las narraciones populares. Aunque no se utiliza en representaciones teatrales, esta obra comparte con aquellas el contexto narrativo y el valor cultural de las tradiciones orales y visuales de la China antigua. La figurilla, al igual que los personajes de la ópera, se convierte en una representación material de estas historias eternas, uniendo arte, cultura y tradición en una misma forma.

Escena de ópera
La leyenda del joven pastor
Tang Zibo
Beijing, China
ca. 1957
Masa de miga de
pan modelada, policromía





LOS OBJETOS RELIGIOSOS

La diversidad religiosa en China ha sido un aspecto fundamental en el desarrollo de las artes de este país asiático. Deidades, budas, bodhisattvas o personajes históricos divinizados, que han quedado plasmados en distintas materialidades, han sido objetos de un acto ritual, de un altar o de obsequios que cumplen un papel decorativo.

Cuando estos objetos de carácter religioso se incorporan a una colección museográfica, las posibilidades de investigación en torno a ellos son múltiples, pues se convierten en ventanas que pueden trasladarnos al mundo sobrenatural, a diversos paraísos, a historias heroicas con seres fantásticos, a la interculturalidad de religiones que se han trasladado por el Asia, en fin, a una diversidad de elementos culturales que de un sólo objeto es posible escribir un libro.

Así ocurre con la selección de piezas religiosas de MAPA; entre figuras de papel, marfil, en huevos pintados o grabados, hallamos la manifestación de diversos personajes, cuyos orígenes son fascinantes. Destaca, por ejemplo, el grabado *nianhua* del Dios de la longevidad, acompañado de los siete inmortales, tipo de arte que cumple un papel fundamental en la decoración de las casas chinas para recibir con buen augurio el nuevo año, con la protección y las buenas cualidades de dioses e inmortales que han acompañado por siglos a esta cultura y que siguen siendo plasmados en distintas piezas de arte. Eso sucede, por ejemplo, con el huevo pintado con los siete inmortales, otra pieza de MAPA y cuyo arte se conoce como *caidan* o *danhua*, en donde estos reconocidos personajes de leyendas chinas van cruzando en su barcaza hacia la isla Penglai, la isla de los inmortales. Y cómo no mencionar la danza de *apsaras* o ninfas celestiales, que rodean el cuello de una vasija de marfil, simulando el vuelo de aquellas criaturas cuya inspiración nace de los cielos de los murales pintados de las magníficas grutas de Mogao en Dunhuang.

Estas grutas majestuosas de la región de Gansu, cuyo arte es patrimonio de la humanidad, es un verdadero centro educativo de las artes del Asia Central y China, destacando el arte

budista. En relación con estas pinturas y en la investigación llevada a cabo sobre estas piezas en el MAPA, destaca el catálogo de pinturas de Dunhuang, también parte de la colección, el que guarda xilografías al agua realizadas por la reconocida tienda de papelería, pintura y caligrafía de Beijing, Rong Bao Zhai. Estas piezas son un excelente ejemplo de la trayectoria de la impresión de grabados en China y su importante rol en la difusión de las imágenes religiosas, pues la impresión considerada hasta la fecha como la más antigua es justamente un sutra budista (Sutra Diamante), encontrado en una de las grutas. De los grabados de Mogao que hallamos en MAPA destacan los *zaojing* o harneruelo, cuyos diseños guardan elaboradas decoraciones, inspiradas en el arte persa que se trasladó a esas zonas de la antigua Asia Central, como también los símbolos budistas, destacando la flor de loto. Esta flor, símbolo del despertar en el budismo, es pintada en el centro con diferentes diseños. Los grabados logran plasmar la belleza estética de ese espacio cuadrado, que simboliza el centro del universo. Sin lugar a dudas, estas piezas reflejan el nivel superior del trabajo de impresión en China.

Además de estas piezas con evidente influencia religiosa, la colección MAPA cuenta con otras que aluden a festividades o creencias, también enraizadas en las diversas tradiciones rurales de China. Sobre esto, es posible observar un jarro de cloisonné, una de las técnicas más bien preservadas y de alto nivel en China, en el que se ve representado el teatro callejero, con personajes con zancos y máscaras, recorriendo las calles de los pueblos. El arte del cloisonné fue introducido desde Persia durante la dinastía Yuan y desde entonces se fue desarrollando combinando técnicas y estilos que elevaron al cloisonné chino permitiendo la elaboración de piezas únicas en el mundo.



Otra pieza que se vincula con creencias y tradiciones chinas que, hasta la fecha, siguen vigentes; se trata de la col con un saltamonte en marfil pintado, una figura que representa la buena suerte y riqueza. Es muy común en China vincular el significado de un objeto cuando suena igual a una palabra auspiciosa: en chino, a la col se le llama *baicai* 白菜, que tiene la misma pronunciación que la palabra *baicai* 百财, que significa atraer la riqueza y la buena fortuna. Como la col tiene capas, se considera un buen augurio ver la riqueza en capas; la riqueza que se va acumulando de a poco y no de una sola vez. También se decía que los saltamontes vivos en las coles convertían la riqueza en algo vivo, lo que también era una metáfora de la riqueza que se iba acumulando. El color blanco de la col y el verde de sus hojas también representaría lo que para los antiguos literatos chinos era el significado de alguien puro e inocente.

Las tradiciones religiosas son fenómenos culturales esenciales para comprender a las sociedades. En el caso de China, el diálogo con el arte en torno a deidades locales o nacionales, vinculadas con las creencias ligadas a la antigua cosmología china, al confucianismo, daoísmo o budismo, entre otras tradiciones religiosas, son cruciales para atender en profundidad los aspectos centrales en torno a las diversas identidades que van dialogando en, desde y hacia este país. De la misma manera, las diversas festividades, ritos y objetos auspiciosos cumplen un rol en creencias que aún se mantienen en China y más aún, siguen decorando altares, vitrinas o salones de las casas de muchas familias o son parte de colecciones nacionales e internacionales, privadas o públicas. Sin lugar a dudas, los objetos religiosos de la colección china de MAPA enriquecen nuestro conocimiento de esta cultura. Su preservación, investigación y exhibición es crucial para esta y las nuevas generaciones.

María Elvira Ríos

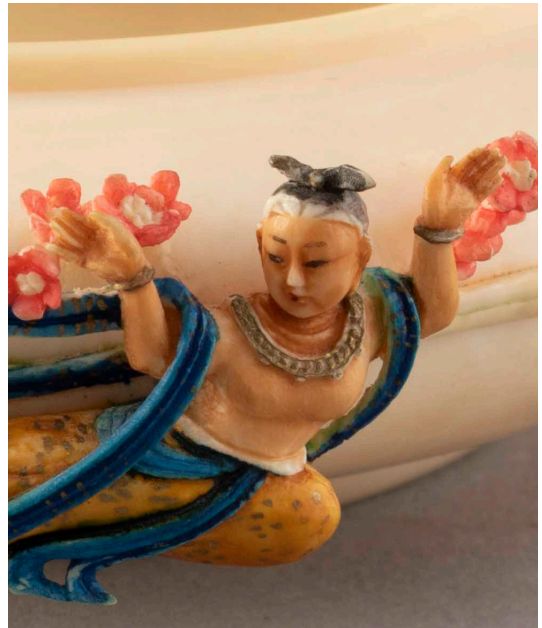


Al igual que otras materialidades en China, el marfil se ha utilizado durante siglos, por no decir milenios, y a pesar de las restricciones de su comercio, continúa su tráfico ilícito.

Se dice que los emperadores de la dinastía Zhou (1122-247) construyeron cinco tipos de carros de Estado, tres de los cuales estaban revestidos de cuero. En el primero, los extremos de las partes principales estaban decorados con jade; en el segundo, con oro; en el tercero, con marfil; mientras que el cuarto era de cuero liso; y el quinto, de madera. El gorro ceremonial de cuero que llevaban los emperadores estaba adornado con ornamentos de jade de varios colores y, en el lugar donde se ajustaba a la nuca, tenía una base de marfil.

En China se utilizaban varios tipos de marfil según la época o dinastías. Aunque el mamut estaba y ha estado extinto durante miles de años, los restos de colmillos de mamut eran continuamente fiables y favorecidos por los tallistas. El marfil de elefante indio era popular antes de que la especie estuviera casi extinta en China. La gran demanda comercial y la creciente dificultad para abastecerse de marfil chino obligaron a los talleres a importar marfil. En la dinastía Tang (618-907), los talladores chinos empezaron a trabajar con el marfil de morsa que se utilizaría a lo largo de periodos posteriores. En el siglo XVI, los talleres imperiales se disolvieron, dando paso al surgimiento de pequeños talleres en zonas donde el arte tradicional sobrevivía entre los artesanos. Para distinguir los talleres de todo el país, los artistas firmaban el objeto con su nombre y el taller correspondiente.

Hacia el final de la dinastía Ming (1368-1644), la ciudad occidental de Zhangzhou influyó en



el desarrollo del arte en un contexto global y estableció relaciones con comerciantes europeos, como los españoles que se habían instalado como colonizadores en las Filipinas.

Estas dos piezas de marfil de la colección de MAPA son objetos que destacan por sus formas y tallados. El florero o vasija de MAPA es hexagonal y liso. La forma hexagonal era común en la cerámica china, más no del todo en un material como el marfil. A su vez, su forma lisa recuerda al estilo de algunos objetos de marfil de la época de la dinastía Qing (1644-1912), lo cual nos permite pensar que previo a esa dinastía no era común hallar piezas lisas. Tanto el florero como la fuente ovalada tienen talladas dos apsaras (tiannü 天女 o feitian 飞天 en chino), con el mismo estilo de tallado y pintura. La base redonda de la fuente tiene un corte y se puede quitar.

Fuente de marfil

Beijing, China

ca. 1953

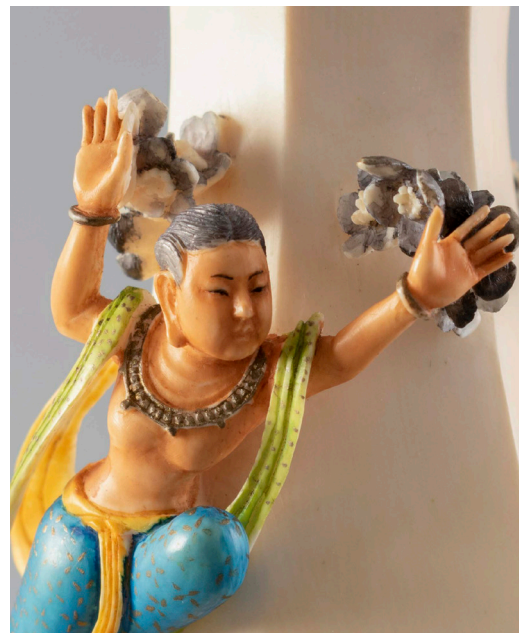
Marfil tallado y policromado



Las *apsaras*, que rodean ambos objetos, son ninfas celestiales o divinidades femeninas que habitan en el cielo, pero tiene la capacidad de visitar la tierra y, por lo tanto, moverse entre los mundos celestiales y terrenales. Estas ninfas, originarias de India, se incorporan a la cosmología budista y suelen ser representadas como seres aéreos, que vuelan sobre budas o bodhisattvas. Tanto las *apsaras* del florero como de la fuente, pertenecen a representaciones que hallamos en las famosas grutas de Mogao, Dunhuang, en la provincia de Gansu. En ese lugar es posible ver murales budistas donde las *apsaras* suelen encontrarse pintadas en los cielos de los muros.

Es posible que ambas piezas hayan sido creadas para ser utilizadas en altares budistas, donde se instalan floreros y/o fuentes para el agua y las flores que se ofrecen al Buda. Otra posibilidad es que correspondan a una serie especial de objetos de marfil, con motivos de las famosas grutas de Mogao, para regalos encargados por el propio gobierno chino.

Jarrón hexagonal con apsara
Beijing, China
ca. 1953
Marfil tallado y policromado





EL DIOS DE LA LONGEVIDAD Y LOS OCHO INMORTALES

Dentro de la gran variedad de objetos chinos de la colección del Museo de Arte Popular Americano, MAPA, hallamos algunos objetos de cultura material religiosa, principalmente vinculados a las tradiciones folclóricas de China, en las que deidades o seres mitológicos del daoísmo, budismo y creencias diversas juegan un papel primordial. Entre los objetos, se encuentra una impresión xilográfica pintada del Dios de la longevidad o “estrella de la longevidad” Shouxing 壽星 junto con los ocho inmortales. Gracias a la colección que guarda el Museo de Singapur, hemos podido hallar la misma pieza, la que habría sido creada entre 1940-1960, por lo que, probablemente la impresión del MAPA corresponde a la misma época. Este estilo de grabados había proliferado anteriormente, a finales de la dinastía Qing (1636-1912) y corresponde a impresiones pintadas que solían realizarse para la celebración del año nuevo chino, llamadas “nianhua” 年画. El dios central, Shouxing pertenece a la triada Fu Lu Shou 福祿壽, los dioses de la felicidad, fortuna y longevidad. La representación del Dios de la longevidad se produce durante las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279), mismo periodo del surgimiento de los ocho inmortales, y precede a la formulación de la tríada Fu Lu Shou.

Las filas superior e inferior de las figuras son idénticas. De izquierda a derecha, son los inmortales Lan Caihe 蓝采和 y He Xianggu 何仙姑, Han Xiangzi 韩湘子 y Lü Dongbin 吕洞宾; Shouxing, la estrella de la longevidad sentado sobre un ciervo en el centro; Han Zhongli 汉钟离 y Zhang Guo Lao 张果老; y finalmente Cao Guojiu 曹国舅 y Li Tieguai 李铁拐.

Xilografía de Shouxing 壽星
China
Ca. 1957
Xilografía y pintura a mano



El que Shouxing se encuentre sentado sobre un ciervo no es casual; el ciervo, que en China se llama lü 鹿, se considera desde tiempos remotos como un animal capaz de tener una larga vida; se dice que cuando ha alcanzado los 500 años es un ciervo blanco y si ha vivido mil años es un ciervo negro, cuya carne, si es consumida, puede prolongar la vida por dos mil años. Shouxing se representa como un anciano venerable, de baja estatura, con barba blanca y bigotes y que no sólo es calvo sino que tiene una protuberancia con tres arrugas sobre las cejas. Todos estos rasgos faciales, así como su dao yi, la túnica taoísta hasta los tobillos (caracterizada por solapas diagonales, mangas voluminosas, bordes de bandas anchas y un ceñidor de cordón), son señas de su identidad. En la xilografía de MAPA su mano derecha pareciera sostener un durazno; fruta que simboliza la longevidad. Mientras que en la izquierda sostiene un bastón.



En las representaciones de Ming tardía y en versiones de la dinastía Yuan (1261-1368) los ocho inmortales son identificados como un grupo masculino. A partir del siglo XVI es que veremos a He Xiangnu, la única mujer, aunque Lan Cai es a veces representado con un aspecto femenino. Cada uno de los ocho inmortales son representados con características específicas como la flor de loto que sostiene He Xiangnu, la flauta de Han Xiangzi, el instrumento “tambor de pez” de Zhang Guolao (trozo de bambú con una piel de pescado seca estirada sobre un extremo) o la muleta y la calabaza de Li Tieguai.





HUEVO DE PATO PINTADO

Este huevo de pato pintado, arte conocido como caidan 彩蛋 (cáscaras de huevo coloreadas) o *danhua* 蛋画 (pintura en cáscara de huevos), tiene pintado en acuarela la escena de los ocho inmortales cruzando el mar Bohai para llegar a la isla Penglai.}

La pintura en cáscara de huevo es una artesanía popular tradicional de Pekín. Los artistas utilizan diversos materiales, como pinceles, plumas, cuchillos o agujas, para no sólo dibujar, como vemos en la pieza de la colección de MAPA, sino también tallar todo tipo de dibujos en el exterior de cáscaras de huevo vacías de animales como gallinas, patos, gansos, serpientes, palomas o avestruces. Debido a la textura fina y delicada de las cáscaras de huevo la dificultad de su ejecución es alta, lo que hace de este oficio uno de los más delicados en el arte chino.

Cáscara de huevo pintada

China

Ca. 1957

Cáscara de huevo de pato pintada a mano

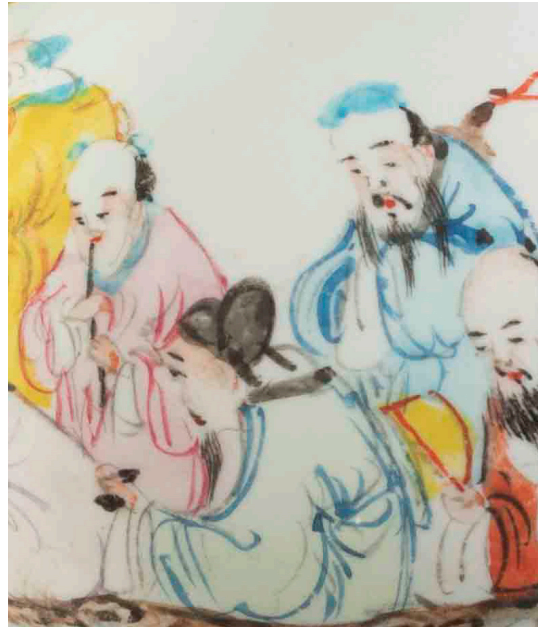


La pintura de cáscaras de huevo tiene una larga historia. Este arte tendría un origen remoto, del tiempo del Periodo de los Estados Combatientes (475-221 a.C.), cuando los antiguos artesanos pintaban huevos y los utilizaban como adornos en sus escritorios. Sin embargo, se habría desarrollado durante la dinastía Tang (618-907), y tuvo su mayor florecimiento con la Dinastía Qing (1644-1911), cuando se incluyó entre las 72 oficios. Durante la segunda mitad del siglo XX este arte se exportó y ha sido uno de los objetos artísticos chinos que habría proliferado como decoración en el extranjero.

Este arte se vincula muy cercanamente con las costumbres populares de China. Antiguamente los huevos eran símbolo de buena suerte y con poderes mágicos. También es símbolo de fertilidad o reproducción, pues según la mitología china, el primer ser humano, Pangu, habría nacido de la unión del cielo y la tierra con forma de huevo.

Las pinturas en los huevos suelen ser de motivos auspiciosos, como es el caso del huevo pintado de MAPA, donde tenemos la escena de los ocho inmortales.

En cuanto a la pintura que hallamos en este huevo de la colección MAPA, como ya se señala arriba, se trata de los ocho inmortales cruzando a la isla de Penglai. El origen de los ocho inmortales se ubica entre las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279), y se decía que habitaban en la isla Penglai. Esta escena ha sido pintada en diferentes materiales; en diversos tipos de cerámicas, pinturas, en abanicos o en huevos, como la que tenemos en este objeto. Penglai es una de las tres islas más famosas en la literatura de las antiguas dinastías Qin y Han. Estas islas se describen como lugares sagra-



dos, que están rodeadas de misterio y los seres humanos no pueden llegar hasta ellas debido a la gran niebla que las cubre. La escena de los ocho inmortales sobre el barco muestra a cada uno de estos famosos personajes, siendo una de las escenas más pintadas de los inmortales en el arte chino. Según las características de cada inmortal, tenemos a Zhang Guolao 张果老 de amarillo y con el instrumento “tambor de pez”; a Han Xiangzi 韩湘子 con su flauta; a Lü Dongbin 吕洞宾 sentado, a Cao Guojiu 曹国舅 de celeste, mirando a Lü Dongbin; en el medio parado a Li Tieguai 李铁拐; sentado con un abanico de palma a Han Zhongli 汉钟离; cargando flores a Lan Caihe 蓝采和 y, finalmente, la única mujer del grupo, He Xiangnu 何仙姑.



XILOGRAFÍAS DE PINTURAS MURALES DE DUNHUANG

Este ejemplar viene a ser el primer volumen de tres que contienen xilografías de pinturas murales de Dunhuang, de las famosas grutas de Mogao, ubicadas en la provincia de Gansu, China, y que son patrimonio de la humanidad. Como señala el prólogo de esta colección, Dunhuang se sitúa en la parte oeste de la provincia de Gansu, en el noroeste de China. Es ahí donde encontramos las casi 500 grutas, verdaderos tesoros artísticos y culturales, donde destaca el arte budista.

Las xilografías de este ejemplar fueron creadas por la renombrada tienda de papelería, pintura y caligrafía de Beijing, Rong Bao Zhai. El volumen contenía doce xilografías, precedidas de una página de descripción en ruso, inglés y francés, un prefacio en chino y el índice en chino. El prefacio fue escrito por Zheng Zhenduo 郑振铎 en 1952, destacado escritor, poeta, crítico literario, historiador del arte, como también importante coleccionista. Rong Bao Zhai habría realizado la copia de un total de mil ejemplares.

Actualmente, el volumen que hallamos en MAPA sólo cuenta con cuatro de las doce xilografías que se mencionan en el índice, junto con las descripciones en distintos idiomas y el prefacio de Zheng Zhenduo. Los cuatro grabados corresponden a:

- Xilografía N° 5: diseño de cenefas, dinastía Tang (618-907), gruta 31, copiado por Zhong Yiqiu 鍾貽秋 y Ouyang Lin 歐陽琳.
- Xilografía N° 6: Aureolas o círculos de luz, dinastía Tang (618-907), gruta 205, copiado por Zhang Dingnan 張定南.

Selección de murales de Dunhuang. Serie 1
Rong Bao Zhai- Nueva Era con prefacio de
Zheng Zhenduo
Beijing, China
1952
Xilografía con huella de agua

190

01
#

敦煌壁畫選

第一輯



11 P. 100. 11

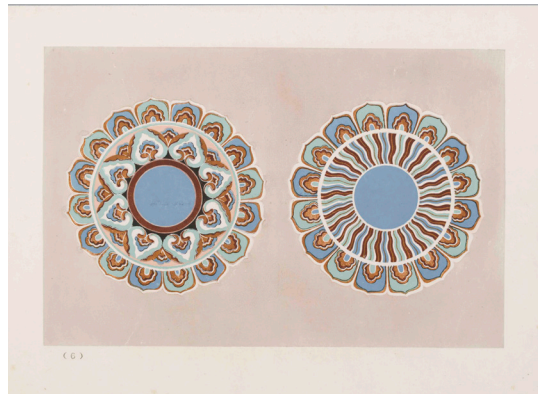
-Xilografía N° 7: harneruelo o zaojing, dinastía Tang tardía (742-820), gruta 31, copiado por Zhang Dingnan 張定南.

-Xilografía N° 8: harneruelo o zaojing, dinastía Tang (618-907), gruta 209 Zhong Yiqiu 鍾貽秋.

Lo que tenemos en estas cuatro xilografías se concentra, principalmente, en el diseño del espacio cuadrado de los cielos de las grutas de Dunhuang, junto con una muestra de los diseños de cenefas, que suelen ser utilizados para separar una escena o espacio mural. Estos últimos son, en su mayoría, decorados con flores y plantas (lotos, uvas, madreselva, guayaba, rosas, peonías y algunas plantas no identificables), todos ornamentos de la naturaleza, característico del arte que ya se realizaba en India, con influencia del arte persa y otras tradiciones artísticas, que marcaron su paso por el Asia Central, influyendo sobremanera en los murales pintados de las grutas de Mogao en Dunhuang. En estas grutas, ninguna superficie quedaba sin adornar y la flor de loto, símbolo budista del despertar de esta realidad condicionada, es el motivo más frecuente. Lo que se denomina como aureolas o círculos de luz, que corresponde al centro del cielo de la gruta, es un loto en forma de roseta, con sus pétalos estilizados.

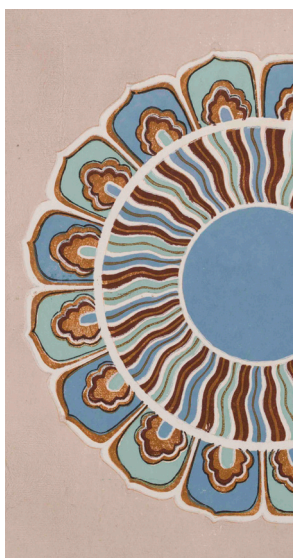
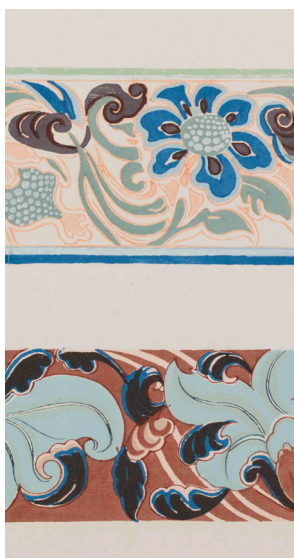
La flor de loto estilizada es el centro del zaojing, el cuadrado en el que se unen todas las caras de los muros que constituyen la gruta. Este cuadro suele estar diseñado con hileras continuas, con diferentes diseños, como figuras geométricas, que logran producir un efecto de profundidad.

La técnica de estos grabados se denomina grabados en agua o acuarelada: el borrador de la xilografía se graba a la inversa, el pigmento



acuoso se pincela sobre la xilografía y, finalmente, se prensa con papel para obtener una copia de la imagen frotando la herramienta de impresión. El nombre de xilografía en agua alude a la antigua técnica china de impresión de xilografías talladas, utilizada en impresiones de épocas remotas como las dinastías Sui (581-618) y Tang (618-907) y que aún se utilizan. En los mil años de evolución de este medio, la impresión por grabado ha conservado la forma básica y el concepto estético de la pintura tradicional china, y contiene abundantes imágenes con diferentes estilos estéticos.

Con respecto a los grabados que se encuentran en el Índice pero lamentablemente no están en el volumen de MAPA trataban sobre imágenes que describían a personas arando en el agua, jinetes, personas trasladando barcas y las destacadas gandharvas y apsaras, que son reconocidas figuras de músicos, danzarines o ninfas celestiales, que suelen pintarse en las escenas budistas magníficas de los murales de Mogao, animando una escena budista, representando la belleza, pureza y dicha de quienes alcanzan el despertar.



敦煌壁畫選序

中國繪畫從古代開始就以壁畫為正宗。屈原《阿憺問天》壁上所繪的是壁畫。漢代魯靈光殿圖畫天地品類群生。宣帝畫功臣圖象於麒麟閣。壁畫之應用尤廣。張彥遠歷代名畫記所載六朝隋唐的大畫家，其主要的偉大的創作，皆是壁畫。至宋代漸易為縑素。然寺院飾壁，猶是弘篇鉅製。不過其作者則漸成為專業，設肆營生，與建築工人同科並列，為士人所鄙視。繪畫史上，壁畫作者的姓名，遂至絕迹。宋元以來的畫壇，竟被封建地主階級的畫人們所竊據。而古代的壁畫，歷經兵燹，都已隨宮殿寺院而俱燼。我們僅能於漢宋墓室的壁上，略見其規模。偶在深山野谷與僻遠地區的寺院中，或得遇一二兵火所不及，風日所未侵蝕者。到了甘肅敦煌千佛洞的壁畫發現，從六朝至元代約一千年間的繪畫史才得到大批資料，才能開始有系統的研究，才能糾正過去藝術批評者的偏差。千佛洞的壁畫，規模至為弘偉。有壁畫之洞窟，今存者凡四百六十九。上下蜿蜒，長達四公里。若將其壁畫連接起來，則長達二十五公里。北魏西魏隋唐五代以至宋元各代均有重要的作品保留在那裏。具有各種各類的題材，各式各樣的作風，誠是我國最可珍貴的圖畫寶庫，且是世界現存的最大的美術館。在研究我國文化遺產歷代衣冠文物制度乃至美術工藝圖案方面的工作上，都將有很重要的貢獻。惟以僻在西陲，能夠前去研究的人很少。敦煌文物研究所在那裏做了將近九年的臨摹工作，凡得摹本一千餘幅。經榮寶齋新記與常書鴻所長洽商，選其中尤精之代表作若干幅，分為若干輯，次第鑄版印行。榮寶齋的彩色木刻畫，是久享盛譽的。今之複刻用力尤劬。我們雖不能到千佛洞去，得此亦足以窺豹一斑。對於我國藝術的創作上，亦將有推陳出新的作用。我想，凡是藝術工作者們都應該感謝敦煌文物研究所和榮寶齋新記的努力的。

一九五二年五月十五日鄭振鐸序於北京



INTRODUCCIÓN A LA SELECCIÓN DE PINTURAS MURALES DE DUNHUANG

TRADUCCIÓN DE RADINA DIMITROVA Y MARÍA ELVIRA RÍOS

Desde la remota antigüedad, las pinturas murales han sido la ortodoxia de la pintura china. ¿Acaso no dicen que “Qu Yuan reprendió al muro e interrogó al Cielo?”¹. Lo que cubría aquel muro eran justamente pinturas.

En la dinastía Han (206 a.C.-220), existió el Palacio Lu Lingguang y “en sus murales estaban pintados el cielo y la tierra con todo tipo de seres celestiales y terrenales”.² El emperador Xuandi mandó a pintar en el Pabellón del *qilin*³ las imágenes de los once ministros prominentes. Los murales desde siempre fueron empleados de manera muy amplia.

En la obra *Lidai minghua ji* 历代名画记 (Sobre las pinturas famosas a través de las épocas) de Zhang Yanyuan⁴ fueron registrados los pintores más grandes de las Seis dinastías, las dinastías Sui y Tang; sus obras de mayor importancia y magnitud fueron sin excepción murales. Para los tiempos de la dinastía Song (960–1279), en la pintura se produjo el cambio paulatino hacia el uso de la seda. Aun así, los templos todavía se decoraban con murales y estos seguían siendo muestras sublimes del arte pictórico. Sus autores fueron profesionalizándose con el paso del tiempo, abrían negocios y se ganaban la vida con su arte. Compartían oficio con los constructores y trabajaban hombro con hombro con ellos, por lo que se ganaron el desprecio de los eruditos. Por ende, los nombres de los muralistas no dejaron huella en la historia de la pintura china.

A partir de las dinastías Song (960-1279) y Yuan (1271-1368), la escena pictórica fue dominada por aquellos artistas que estaban al servicio de la clase terrateniente. A su vez,

1. Qu Yuan fue (342 a.C.–278 d.C.) fue un destacado ministro y poeta del estado de Chu (1030–223 a. C.). Injustamente desterrado, desahogó su frustración y enojo en un templo y escribió en las paredes, sobre los frescos, interrogando al Cielo sobre diversos fenómenos. Véase el prefacio del *Tianwen* 天问 por Wang Yi 王逸 (ca 89–158) de la dinastía Han del Este (25–220). Más tarde, la frase empezó a utilizarse para describir la impotencia y la ira de los literatos cuando estaban desilusionados. Véase el poema de Li He 李贺 (790–816) de la dinastía Tang (618–907), titulado “Gong wu chu men” 公无出门 [No salga usted por las puertas]: “(Todo eso) está claro como la luz del día, pero temo que usted aún no me cree: ¡mire entonces a aquel que reprendió al muro e interrogó al Cielo!” (分明犹惧公不信，公看呵壁书问天。). https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_6669427c7d43.aspx

2. El verso proviene de “Lu Lingguang dian fu” (Elogio al Palacio del resplandor numinoso en el estado de Lu) escrita por Wang Yanshou (ca 140–165) de la dinastía Han del Este. Véase el verso 图画天地，品类群生。 (<https://baike.baidu.com/item/鲁灵光殿赋/2529548>).

3. En el año 51, el emperador Xuan (91–49 a.n.e.) de la dinastía Han del Oeste (206 a.C.–9) conmemoró la rendición de los hunos ante el imperio chino mandando pintar a los once ministros y generales con mayores méritos para la victoria en el famoso Pabellón del *qilin*. *Qilin* es un animal mítico parecido al unicornio.

4. Zhang Yanyuan 张彦远 (815–907) fue un ministro, pintor y teórico de la dinastía Tang. Su obra *Lidai minghua ji* se compone de una discusión teórica sobre el arte de la pintura y de una recopilación de informaciones sobre más de 370 pintores de la antigüedad china (<http://www.chinaknowledge.de/Literature/Science/lidaiminghua.html>).

los antiguos murales que alguna vez adornaron los palacios y los templos de la dinastía Sui (581-618) quedaron completamente destruidos a consecuencia de los frecuentes saqueos e incendios durante las guerras. Hoy podemos tener una idea aproximada de su magnitud solo por los murales preservados en las tumbas funerarias de las dinastías Han y Song. En montañas remotas y valles profundos, en monasterios ubicados en zonas muy aisladas ocasionalmente encontramos algunos pocos murales que no hayan sido alcanzados por las llamas o corroídos por el viento y el sol.

Con el descubrimiento de los murales de las Grutas de los mil budas en Dunhuang⁵, en la provincia de Gansu, se revelaron casi mil años de historia pictórica, desde las Seis Dinastías (220–589) hasta la dinastía Yuan. Apenas entonces salió a la luz una considerable cantidad de materiales; con base en ellos inició la investigación sistemática que remediaría los prejuicios y los desaciertos de los críticos de arte en el pasado.

Actualmente, en Dunhuang se preservan 469 grutas en las que aún se pueden apreciar magníficas pinturas murales. La sucesión de cuevas –que asemejan perforaciones arriba abajo en la pendiente– serpentea lo largo del cañón por unos cuatro kilómetros. Si se conectaran todos los murales, alcanzarían una extensión de 25 kilómetros. Wei del Norte (386-535), Wei del Oeste (535-557), Sui, Tang (618-905), las Cinco Dinastías (907-960), Song y Yuan: cada uno de estos periodos históricos está representado en las grutas por medio de importantes creaciones artísticas que poseen temáticas y estilos muy diversos. Sin lugar a dudas, este lugar puede considerarse como el almacén de tesoros pictóricos más valiosos en toda China, también como el museo de bellas artes más grande del mundo. En el estudio del patrimonio cultural chino se han realizado importantes contribuciones con respecto tanto al sistema de reliquias culturales construido durante incontables generaciones, como incluso a los patrones en los artes y artesanías. El único problema con Dunhuang es su ubicación remota en la frontera occidental del país: son escasas las personas que pueden llegar hasta allá para desarrollar investigaciones.

Durante casi nueve años, el Instituto de Investigación Patrimonial de Dunhuang se ha dedicado a realizar copias de las obras, alcanzando un total de más de mil copias. Por medio de la negociación entre el director del instituto, el señor Chang Shuhong⁶, y la empresa Rong Bao Zhai – Nueva Era⁷ de entre unas mil piezas de excepcional calidad fueron seleccionadas las más representativas y se publicaron mil ejemplares impresos de la selección, realizando primero el grabado en madera de cada pieza y después la respectiva impresión. Los libros

5. Llamadas también Cuevas de Mogao, este conjunto de casi 500 templos cavados en la pared vertical de un cañón históricamente constituyó uno de los centros budistas más importantes sobre la Ruta de la seda.

6. Chang Shuhong 常书鸿 (1904-1994) fue un pintor considerado como el “guardián de Dunhuang” por su papel fundamental en la documentación, preservación y publicación de los antiguos trabajos artísticos de las grutas de Mogao. https://en.wikipedia.org/wiki/Chang_Shuhong

con xilografías a color de Rong Bao Zhai desde siempre han gozado de una gran reputación. Hoy en día, replicarlas sería demasiado laborioso.

Incluso si no podemos llegar hasta las Grutas de los mil budas y sus tesoros, esta magna obra es suficiente para darnos una idea parcial o, como reza el dicho, “ver una de las rayas del leopardo”. Con respecto a los artistas chinos y su capacidad creativa, ella posee además el efecto de impulsar su inspiración innovativa. Considero que todos los trabajadores del arte deberían estar agradecidos con el Instituto de Investigación Patrimonial de Dunhuang y la empresa Rong Bao Zhai – Nueva Era por el gran esfuerzo que han realizado en conjunto.

Prefacio de Zheng Zhenduo⁸
Beijing, 15 de mayo de 1952

7. Rong Bao Zhai 荣宝斋 (Estudio de los tesoros gloriosos) es una antigua tienda de papelería, caligrafía y pintura, fundada en Beijing en 1672 durante la última dinastía Qing. Hoy se ha transformado en una gran empresa cultural, pionera en temas de arte (<http://www.rongbaozhai.cn/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=3&id=75>).

8. Zheng Zhenduo 郑振铎 (19 de diciembre de 1898 – 17 de octubre de 1958) [a] fue un periodista, escritor, arqueólogo y erudito chino. Contribuyó significativamente con el establecimiento de la literatura china moderna y la edición de diversas revistas literarias. En el área académica se desempeñó como profesor en universidades chinas de prestigio. Tras la creación de la República Popular China, fue nombrado jefe de la Oficina de Reliquias Culturales (en chino, Wenwu ju 文物局), director del Instituto de Arqueología de la Academia China de Ciencias y del Instituto de Investigación Literaria, viceministro del Departamento de Cultura, miembro del Comité del Programa Científico del Consejo de Estado y del Comité de Ciencias Sociales Filosóficas de la Academia China de Ciencias, entre otros cargos. https://en.wikipedia.org/wiki/Zheng_Zhenduo

ÍNDICE DE PIEZAS

Pág. 19

1. (4625) *Tuan shan* 团扇 (abanico de mano) | China | ca. 1957 | Seda pintada a mano y madera tallada | Al. 50 cm An. 23,1 cm Prof. 1,2 cm
2. (4627) *Tuan shan* 团扇 (abanico de mano) | China | ca. 1957 | Seda pintada a mano y madera tallada | Al. 47,7 cm An. 20,5 cm Prof. 2,3 cm

Pág. 22

1. (2698) Abanico plegable de sándalo | Fábrica de abanicos Wang Xing Ji | Hangzhou, Provincia de Zhejinag, China | ca. 1953 | Madera de sándalo calada, ensamble y seda pintada a mano | Al. 41 cm An. 36,5 cm Prof. 1,8 cm
2. (2697) Abanico plegable de sándalo | Fábrica de abanicos Wang Xing Ji | Hangzhou, Provincia de Zhejinag, China | ca. 1953 | Madera de sándalo calada, ensamble y seda pintada a mano | Al. 39,6 cm An. 37,6 cm Prof. 2,6 cm
3. (2700) Abanico plegable de sándalo | Fábrica de abanicos Wang Xing Ji | Hangzhou, Provincia de Zhejinag, China | ca. 1953 | Madera de sándalo calada, ensamble y seda pintada a mano | Al. 44,5 cm An. 41,5 cm Prof. 2,6 cm
4. (5341) Abanico plegable de sándalo | Fábrica de abanicos Wang Xing Ji | Hangzhou, Provincia de Zhejinag, China | ca. 1953 | Madera de sándalo calada, ensamble y seda pintada a mano | Al. 36,4 cm An. 31,3 cm Prof. 2,3 cm
5. (2686) Abanico plegable de sándalo | Fábrica de abanicos Wang Xing Ji | Hangzhou, Provincia de Zhejinag, China | ca. 1953 | Madera de sándalo calada, ensamble y seda pintada a mano | Al. 42,5 cm An. 25,8 cm Prof. 2,8 cm

Pág. 24

(4626) *Gongshan* 龚扇 (abanico de palacio) | China | ca. 1957 | Tiras de bambú tejidas y madera tallada | Al. 50 cm An. 23,1 cm Prof. 1,2 cm

Pág. 25

(4602) Canasto | China | ca. 1957 | Fibra vegetal tejida | Al. 8 cm Diám. 23,3 cm

Pág. 26

(4603) Canasto | China | ca. 1957 | Fibra vegetal tejida | Al. 10,8 cm An. 34,5 cm Prof. 26 cm

Pág. 27

(5366) Canasto | ca. 1957 | China | Fibra de bambú tejida | Al. 33,7 cm An. 54 cm Prof. 21,7 cm

Pág. 28

(5228) Canasto | China | Medios del siglo XX | Fibra de bambú tejida, lacada y esmalta-da | Al. 33 cm An. 26,6 cm Prof. 25,5 cm

Pág. 29

(4606) León de fibra (juguete) | Beijing, China | ca. 1957 | Fibra vegetal teñida y tejida | Al. 11,5 cm An. 11,5 cm Prof. 5,2 cm

Pág. 32

1. (2749) *Plato de flor preciosa* | Compañía de artesanías especiales. Manufacturado por fábrica experimental | Beijing, China | 1952 | Esmalte Cloisonné | Al. 6,2 cm Diám. 34,9 cm

2. (2750) Plato | Compañía de artesanías especiales. Manufacturado por fábrica experi-mental | Beijing, China | 1952 | Esmalte Cloisonné | Al. 11 cm Diám. 37,5 cm

Pág. 33

(4612) Plato | Beijing, China | ca.1953 | Cloisonné | Al. 2,3 cm Diám. 18,8 cm

Pág. 34

(5222) Jarrón con figuras de acróbatas | China | Medios del siglo XX | Esmalte Cloisonné | Al. 25,5 cm Diám. 10,3 cm

Pág. 35

1. (5240) Jarrón | Beijing, China | ca.1953 | Esmalte Cloisonné | Al. 22,5 cm Diám. 12,3 cm

2. (5239) Jarrón | Beijing, China | ca.1953 | Esmalte Cloisonné | Al. 22,8 cm Diám. 12,3 cm

Pág. 36

(4619a-j) Rompecabezas de marfil | Guanzhou, provincia de Guangdong, China | ca.1953 | Marfil tallado | Al. 35 cm Diám. 10 cm

Pág. 38

(5243 a-d) Caja múltiple | Taller Lanji de Shen Youlan | ca.1953 | Fuzhou, provincia de Fujian, China | Madera lacada sin cuerpo | Al. máx. 11 cm Diám. máx. 9,7 cm

Pág. 39

(5423 a-v) Juego de té | Taller Lanji de Shen Youlan | ca. 1953 | Fuzhou, provincia de Fujian, China | Madera lacada sin cuerpo | Al. máx. 15,5 cm An. máx. 62,8 cm Prof. máx. 30,6 cm

Pág. 40

(4633 a-h) Caja múltiple | Taller Lanji de Shen Youlan | ca.1953 | Fuzhou, provincia de Fujian, China | Madera lacada sin cuerpo con aplicaciones de papel maché y dorado | Al. máx. 4,7 cm Diám. máx. 10, 2 cm

Pág. 41

(5350) Peine | Fábrica de peines de Chanzhou Dazhang (Asociación público-privada) | ca.1953 | Madera ensamblada y esmalte | Al. 11 cm An. 5,8 cm Prof. 1,4 cm

Pág. 42

(5351) Peine | Fábrica de peines de Chanzhou Dazhang (Asociación público-privada) | ca.1953 | Madera ensamblada y esmalte | Al. 10,8 cm An. 5,6 cm Prof. 1,3 cm

Pág. 43

(5221a-c) Caja para vianda | Taller público - privado de laca de Fuzhou | Fuzhou, Provincia de Fujian, China | ca.1957 | Madera lacada sin cuerpo | Al. 49 cm Diám. 27,5 cm

Pág. 44

(4628 a-f) Set de fumar y de té | Taller Lanji de Shen Youlan | ca.1953 | Fuzhou, provincia de Fujian, China | Madera lacada sin cuerpo y pintura a mano | Al. máx. 9,5 cm An. máx. 29,5 cm Prof. máx. 18,3 cm

Pág. 47

(5236ab) Bombonera | Beijing, China | ca.1955 | Metal esmaltado. Laca tallada | Al. 9,5 cm Diám. 15,5 cm

Pág. 49

(5225) Jarrón | Beijing, China | ca.1955 | Metal esmaltado. Laca tallada | Al. 23 cm Diám. 12,5 cm

Pág. 50

(7197e) Mujer alimentando cerdo | China | ca.1957 | papel recortado | Al. 9,2 cm An. 14,8 cm

Pág. 51

1. (7197k) Mujer | China | ca.1957 | papel recortado | Al. 17 cm An. 6 cm

2. (7197j) Hombre | China | ca.1957 | papel recortado | Al. 16 cm An. 9,5 cm

Pág. 54

(8050b) Etiqueta de petardos | Foshan, provincia de Guandong, China | Principios del siglo XX | Lámina de oro sobre papel de arroz cortada y pintada a mano | Al. 16,5 cm An. 21,9 cm

Pág. 55

(8050a) Etiqueta de petardos | Producido por el Centro de estudios de arte folklórico de Foshan | Foshan, provincia de Guangdong, China | Principios del siglo XX | Lámina de oro sobre papel de arroz cortada y pintada a mano | Diám. 12 cm

Pág. 56

(7195a) *Carpeta*. Set de estampas de papel recortado | Rong Bao Zhai-Nueva Era | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua | Al. 24,8 cm An. 21 cm Prof. 5 cm

Pág. 57

1. (7195k) *Cara pintada (general celestial)*. Primera serie. Personajes de dramas clásicos (color) | Rong Bao Zhai-Nueva Era | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua

2. (7195as) *Carpa tumbada sobre loto*. Quinta serie. Animales (color) | Rong Bao Zhai-Nueva Era | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua

Pág. 58

1. (7195g) *Huadan (serpiente blanca, serpiente verde)*. Primera serie. Personajes de dramas clásicos (color) | Rong Bao Zhai-Nueva Era | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua

2. (7195au) *Oropéndola en sauce verde*. Quinta serie. Animales (color) | Rong Bao Zhai-Nueva Era | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua

3. (7195j) *Xu Sheng (Cui Zi)*. Primera serie. Personajes de dramas clásicos (color) | Rong Bao Zhai-Nueva Era | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua

4. (7195d) *Cara pintada (Zhao Kuangyin)*. Primera serie. Personajes de dramas clásicos (color)| Rong Bao Zhai-Nueva Era | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua

Pág.59

(2792a-e) Libélula (cometa) | China | ca.1957 | Papel estampado y estructura de madera | Al. 1,03 mts An. 1,25 mts

Pág. 60

(2804) Fenix (figurilla) | Cooperativa de flores y animales de seda N°1 de Beijing | Beijing, China | ca.1957 | Estructura de metal y seda enroscada. Aplicación de mostacillas | Al. 8,7 cm An. 6,4 cm Prof. 12,2 cm

Pág. 61

(2732) Mono (figurilla) | Cooperativa de flores y animales de seda N°1 de Beijing | Beijing, China | ca.1957 | Estructura de metal y seda enroscada. Aplicación de mostacillas | Al. 8,5 cm An. 5,5 cm Prof. 7,3 cm

Pág. 62

(2731) Tigre (figurilla) | Cooperativa de flores y animales de seda N°1 de Beijing | Beijing, China | ca.1957 | Estructura de metal y seda enroscada. Aplicación de mostacillas | Al. 7,2 cm An. 5,3 cm Prof. 12,3 cm

Pág. 63

(2770) Tapiz de faisán | Hangzhou, provincia de Zhejiang, China | ca.1957 | Seda tejida en doble faz | Al. 119 cm An. 50,5 cm

Pág. 65

(7845) *Escena completa: Lago del Oeste* (Brocado) | Sistema cooperativo de producción de paisaje de tejido de seda de Hangzhou | Hangzhou, provincia de Zhejiang | ca. 1957 | Tejido en seda | Al. 41,5 cm An. 73,5 cm

Pág. 66

(7829) Bordado mural | China | ca.1953 | Bordado de seda sobre con soporte de papel | Al. 135,5 cm An. 61,5 cm

Pág. 67

(2751) Sombrero de viento | China | ca.1959 | Seda bordada a mano | L. 28 cm An. 10 cm Prof. 9 cm

Pág.68

(2752) Sombrero de viento | China | ca.1959 | Seda bordada a mano | L. 27 cm An. 13 cm Prof. 12 cm

Pág. 69

(2728) Tigre de tela | Beijing, China | ca.1957 | Tela de algodón cocida y pigmentos | Al. 9,5 cm An. 6,5 cm Prof. 10,5 cm

Pág. 70

1. (5340) Muñeca | China | Mediados del siglo XX | Tela cosida y pigmentos | Al. 28 cm An. 13,2 cm Prof. 4,2 cm

2. (5339) Muñeca | China | Mediados del siglo XX | Tela cosida y pigmentos | Al. 28,3 cm An. 13,4 cm Prof. 4 cm

Pág. 71

(2756a-h) Set de servilletas | Wuxi, provincia de Jiangsu, China | ca.1957 | Algodón bordado en técnica de punto cruz | L. máx. 22 cm An. máx. 22 cm

Pág. 72

(2763) Mantel | Wuxi, provincia de Jiangsu, China | ca.1957 | Algodón bordado en técnica de punto cruz | L. 87 cm An. 86 cm

Pág. 73

(5224) Mujer (figurilla) | Wuxi, provincia de Jiangsu, China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, esmalte vidriado y cocción | Al. 27,9 cm An. 14,8 cm Prof. 13,3 cm

Pág. 74

(5348) Gallo (figurilla) | Beijing, China | ca.1957 | Pasta cerámica moldeada, cocción y policromía | Al. 6,5 cm An. 6,4 cm Prof. 3,5 cm

Pág. 75

(5230a-l) Juego de té | Xu Yao Zhen Zhang 徐耀珍章 | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, unión por pastillaje, incisión, esmalte vidriado y cocción | Al. máx. 23 cm An. máx 21 cm Prof. máx. 15 cm

Pág. 76

1. (4615) Cerdo (alcancía) | Beijing, China | ca.1957 | Pasta cerámica cocida y policromada | Al. 10,5 cm An. 9,8 cm Prof. 24,4 cm

2. (5223) Pareja de aves (figurilla) | Sociedad de Arte Popular de Guangzhou | Guanzhou, provincia de Guangdong, China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, esmalte vidriado y cocción | Al. 19 cm An. 17 cm Prof. 12,5 cm

Pág. 77

(2771) Caballo (figurilla) | Fushun, provincia de Liaoning, China | ca. 1953 | Carbón tallado y pulido | Al. 19,7 cm An. 24,7 cm Prof. 7,8 cm

Pág 78

1. (5265ab) Pincel de caligrafía | China | ca.1953 | Madera y pelo natural | L. máx. 18,1 cm Diám. máx. 0,8 cm

2. (5266ab) Pincel de caligrafía | China | ca.1953 | Madera y pelo natural | L. máx. 18,6 cm Diám. máx. 0,8 cm

3. (5267ab) Pincel de caligrafía | China | ca.1953 | Madera y pelo natural | L. máx. 18,6 cm Diám. máx. 0,8 cm

Pág. 79

1. (5253) Molde de arcilla | China | Mediados del siglo XX | Arcilla moldeada | Al. 1,4 cm Diám. 6 cm

2. (5252) Molde de arcilla | China | Mediados del siglo XX | Arcilla moldeada | Al. 1,3 cm Diám. 6 cm

Pág. 80

1. (5318a-e) Coneja y sus crías (miniaturas) | China | ca.1953 | Vidrio estirado | Al. máx. 2,7 An. máx. 3 cm Prof. máx. 1,8 cm

2. (5323) Carnero (miniatura) | China | ca.1953 | Vidrio estirado | Al. 3,5 cm An. 4,4 cm Prof. 2,3 cm

Pág. 81

1. (5324) Paloma de la Paz (miniatura) | China | ca.1953 | Vidrio estirado estirado y ensamble de metal | Al. 8,3 cm An. 5,6 cm Prof. 3,2

2. (5327) Fenix (miniatura) | China | ca.1953 | Vidrio estirado | Al. 4,5 cm An. 8,2 cm Prof. 4,2 cm

Pág. 83

(5053a-g) Lámpara palaciega | Shanghai, China | ca.1953 | Madera tallada y ensamblada. Seda pintada a mano | Al. máx. 63 cm Diám. 53 cm

Pág. 90

66. (2793) Máscara de Jiang Wei 姜維 | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 10,5 cm An. 4,4 cm Prof. 2,4 cm

Pág. 91

(2794) Máscara de Jiao Zhan 焦贊 (miniatura) | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 13,5 cm An. 5,7 cm Prof. 3,6 cm

Pág. 92

1. (2796) Máscara de Xu Chu 許褚 (miniatura) | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 13,5 cm An. 8,4 cm Prof. 3,7 cm

2. (2799) Máscara de Guan Gong 關公 (miniatura) | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 12,5 cm An. 8,2 cm Prof. 3,7 cm

Pág. 93

(2810) Máscara de Yao Qi 姚期 (miniatura) | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 9,4 cm An. 5,8 cm Prof. 3,5 cm

Pág. 94

1. (2811) Máscara (miniatura) | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 12,5 cm An. 5,7 cm Prof. 2,4 cm

2. (2812) Máscara (miniatura) | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 6,7 cm An. 5,3 cm Prof. 2,1 cm

Pág. 95

(2800) Cabeza de títere | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 12,2 cm An. 7,5 cm Prof. 6,4 cm

Pág. 96

1. (2795) Cabeza de títere | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 8,5 cm An. 3,4 cm Prof. 4,3 cm

2. (2797) Cabeza de títere | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 8,8 cm An. 5,6 cm Prof. 4,3 cm

Pág. 97

1. (2801) Cabeza de títere | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 13,1 cm An. 6,4 cm Prof. 8,1 cm
2. (2798) Cabeza de títere | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Al. 9,4 cm An. 5,3 cm Prof. 5,9 cm
3. (2802) Cabeza de títere | China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocida y policromada | Alt: 9,5 cm An: 4,9 cm Prof 4,1 cm

Pág. 98

(2727) Máscara de cartón | China | ca.1959 | Papier maché y pigmentos sintéticos | Al. 32,5 cm An. 25,5 cm

Pág. 99

(2726) Máscara de Jian Wei (姜維) | China | ca.1959 | Papier maché y pigmentos sintéticos | Al. 34 cm An. 25 cm

Pág. 101

1. (5262) *Sheng* personaje masculino de la ópera (figurilla) | Wuxi, provincia de Jiangsu, China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, esmalte vidriado y cocción | Al. 16,8 cm An. 5,2 cm Prof. 4,5 cm
2. (5264) *Dan* personaje femenino de ópera (figurilla) | Wuxi, provincia de Jiangsu, China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, esmalte vidriado y cocción | Al. 18,4 cm An. 5,4 cm Prof. 4,7 cm
3. (5263) *Dan* personaje femenino de ópera (figurilla) | Wuxi, provincia de Jiangsu, China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, esmalte vidriado y cocción | Al. 18 cm An. 7,7 cm Prof. 4 cm

Pág. 102

1. (5269) Juguete articulado | China | Medios del siglo XX | Madera, tela, cerámica modelada y policromía | Al. 23,5 cm An. 5,7 cm Prof. 3,1 cm
2. (5271) Juguete articulado | China | Medios del siglo XX | Madera, tela, cerámica modelada y policromía | Al. 20,9 cm An. 5,1 cm Prof. 3,3 cm
3. (5270) Juguete articulado | China | Medios del siglo XX | Madera, tela, cerámica modelada y policromía | Al. 23 cm An. 5,4 cm Prof. 3,1 cm

Pág. 104

1. (5345) Funcionario, personaje de ópera (miniatura) | Beijing, China | ca.1957 | Pasta cerámica moldeada, cocción y policromía | Al. 7,7 cm An. 3,7 cm Prof. 2,6 cm

2. (5342) Acróbata (miniatura) | China | ca.1957 | Pasta cerámica moldeada, cocción y policromía | Al. 4,2 cm An. 4,8 cm Prof. 3,8 cm

Pág. 105

(5232) Acróbatas (figurilla) | Wuxi, provincia de Jiangsu, China | ca.1957 | Pasta cerámica modelada, cocción y policromía | Al. 14,4 cm An. 13,3 cm Prof. 4,7 cm

Pág. 106

(4608) Abanico de plumas | Hangzhou, provincia de Zhejiang, China | ca.1957 | Madera tallada y plumas ensambladas

Pág. 107

(4610) Abanico de plumas | Hangzhou, provincia de Zhejiang, China | ca.1957 | Madera tallada, plumas ensambladas y marfil tallado

Pág. 108

(4611ab) Espada de juguete | China | ca.1959 | Papel modelado, pigmento y aplicaciones de vidrio | L. máx. 61 cm An. máx. 10 cm Prof. 2,2 cm

Pág. 110

(2769) Traje de la ópera | China | ca.1959 | Seda cosida y bordada a mano | L. 100 cm An. 190, 5 cm

Pág. 113

(5238) Escena de ópera *La leyenda del joven pastor* (miniatura) | Tang Zibo | Beijing, China | ca.1957 | Masa de miga de pan modelada y tinturada | Al. 7,5 cm An. 11,2 cm Prof. 4,3 cm

Pág. 119

(4618ab) Fuente de marfil | Beijing, China | ca.1953 | Marfil tallado y policromado | Al. 2,9 cm Diám. 11,5

Pág. 121

(4620ab) Jarrón hexagonal con apsara | Beijing, China | ca.1953 | Marfil tallado y policromado | Al. 20,5 cm An. 7,8 cm Prof. 6,1 cm

Pág. 124

(7828) Xilografía de Shouxing 壽星 | China | Ca.1957 | Xilografía y pintura a mano | Al. 88 cm An. 62,5 cm

Pág. 127

(4634) Cáscara de huevo pintada | China | Ca.1957 | Cáscara de huevo de pato pintada a mano | Al. 5,9 cm An. 14,7 cm Prof. 9 cm

Pág. 129

(7830a) Carpeta. *Selección de murales de Dunhuang*. Serie 1 | Rong Bao Zhai- Nueva Era con prefacio de Zheng Zhenduo | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua | Al. 44,4 cm An. 32,9 cm

Pág. 130

1. (7830f) Xilografía N° 5: diseño de cenefas, dinastía Tang (618-907), gruta 31, copiado por Zhong Yiqiu 鍾貽秋 y Ouyang Lin 歐陽琳 | Rong Bao Zhai- Nueva Era con prefacio de Zheng Zhenduo | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua | Al. 42,9 cm An. 31,4 cm

2. (7830g) Xilografía N° 6: Aureolas o círculos de luz, dinastía Tang (618-907), gruta 205, copiado por Zhang Dingnan 張定南 | Rong Bao Zhai- Nueva Era con prefacio de Zheng Zhenduo | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua | Al. 43 cm An. 31,3 cm

3. (7830h) Xilografía N° 7: harneruelo o zaojing, dinastía Tang tardía (742-820), gruta 31, copiado por Zhang Dingnan 張定南 | Rong Bao Zhai- Nueva Era con prefacio de Zheng Zhenduo | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua | Al. 43 cm An. 31,5 cm

4. (7830i) Xilografía N° 8: harneruelo o zaojing, dinastía Tang (618-907), gruta 209 Zhong Yiqiu 鍾貽秋 | Rong Bao Zhai- Nueva Era con prefacio de Zheng Zhenduo | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua | Al. 43 cm An. 31,5 cm

Pág. 132

(7830d) *Prefacio de Zheng Zhenduo* | Rong Bao Zhai- Nueva Era con prefacio de | Beijing, China | 1952 | Xilografía con huella de agua | Al. 43 cm An. 31,5 cm



BIBLIOGRAFÍA

A Brief Abstract of Rong Bao Zhai (2016, 30 de noviembre). Rong Bao Zhai Website. <https://www.rongbaozhai.cn/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=3&id=75>

Ahumada Figueroa, M. (2020). Viajeros a la República Popular China: José Venturelli, los intelectuales, políticos y parlamentarios chilenos en los cincuenta y sesenta. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 9(3), 6–33. <https://doi.org/10.5070/T493048188>

Arreglo floral tradicional en antiguo jardín real de China. (2019, 04 de agosto) Xinhua Net. http://spanish.xinhuanet.com/2019-08/04/c_138283086.htm

Behind the scenes at the Baosheng Cultural Festival: A National Treasure talks traditional Chinese papier-mâché. (2021, 10 de marzo). Travel Taipei. <https://www.travel.taipei/en/pictorial/article/26808>

Bjaaland Welch, P. (2012). *Chinese art: A guide to motifs and visual imagery*. USA: Tuttle Publishing.

Catálogo de la Exposición de Artesanías Tradicionales y Arte Popular de China (1955, septiembre) [*Borrador de Catálogo con el listado de piezas de la exhibición*] Fondo MAPA. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Botton Beja, F. (2012). *Historia mínima de China*. México: El Colegio de México A.C.

Chen, L. (2007). *Complete book of Chinese knotting: A compendium of techniques and variations*. Tuttle Publishing.

Chinese children's hats (2025) Textile Treasures. <https://textiletreasures.info/chinese-childrens-hats>

Chinese knots how-to: The complete guide to Chinese New Year traditional craft. (2023, 04 de septiembre). Art Sprouts. <https://artsproutsart.com/chinese-knots-how-to-chinese-new-year-traditional-craft/>

Eberhard, W. (1983). *A dictionary of Chinese symbols: Hidden symbols in Chinese life and thought*. Routledge & Kegan Paul Ltd.

Eyferth, J. (2003) De-industrialization in the Chinese Countryside: Handicrafts and Development in Jiajiang (Sichuan), 1935-1978, *The China Quarterly*, 173, 53 - 73 <https://doi.org/10.1017/S0009443903000056>

Enns, John H. (1981) Chinese firework label. *Art of Asia*, 11(1), 83-91

Fong, M. H. (1983). The iconography of the popular gods of happiness, emolument, and longevity (Fu Lu Shou). *Artibus Asiae*, 44(2/3), 159-199.

Gomez Millas, J. (1953, 23 de noviembre) [Carta a Li I Mang en agradecimiento por la donación de los objetos chinos]. Fondo MAPA, Carpeta 31, Documento 151. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Gongmei, D. (2024). *Apreciación de un “Plato de flor preciosa esmaltado cloisonné” de 1950*. 360doc. http://www.360doc.com/content/24/0724/11/74790208_1129553190.shtml

Hall, J. (1994). *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art*. US: Westview Press.

Hernández, J. (1953, 3 de junio) [Carta a Li I Mang en agradecimiento por la donación de objetos chinos al MAPA]. Fondo MAPA. Carpeta 31, Documento 152. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Artes, Universidad de Chile

History of *Chinese knots, types, and their meanings*. (2024) China Market Advisor. <https://chinamarketadvisor.com/history-of-chinese-knots-types-and-meanings/>

Hua, J., Li, J. Wang, L. (eds.) (2022) *Chinese Handicrafts*. Publisher Springer Singapore <https://doi.org/10.1007/978-981-19-5379-8>

Instituto Chileno-Chino de Cultura. (1960). *Artesanías tradicionales y arte popular chino* [Catálogo de exposición]. Museo de Arte Popular Americano.

Inda, M.J. (2016) *Colección China Museo Pedro del Río Zañartu: Una mirada a Asia desde la Región del Biobío, Chile* [Catálogo]. Editorial Universidad Católica de la Santísima Concepción

Lago, T. (1953, 12 de junio) [Carta a Li I Mang en agradecimiento por el segundo envío de piezas chinas al MAPA] Fondo MAPA. Carpeta 31, Documento 153. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Lago, T. (1959, 14 de marzo) [Carta al Decano de la Facultad de Bellas Artes en la que se cuenta sobre la donación de objetos Chinos por parte de José Venturelli] Fondo MAPA. Carpeta 8, Documento 5. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Lago, T. (1963). *Artesanías clásicas chinas*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

Laufer, B. (1925). *Ivory in China*. *Anthropology Leaflet*, (21), 1–78.
<https://www.jstor.org/stable/i40070427>

Li, Y., Liu, C., & Wang, R. (2024). *China's bamboo-related intangible cultural heritage and innovation in bamboo weaving*. UNESCO Regional Office for East Asia and International Bamboo and Rattan Organization (INBAR).

Lin, Q. (2024, 19 de marzo). *Eternal blossom made with silk and wire*. China Daily. https://global.chinadaily.com.cn/a/202403/19/WS65f8b9dfa31082fc043bd4bf_1.html

Liu, H. (2021). Cultural and creative design of “auspicious tiger”. *Proceedings of the 6th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020)*, 608–618. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210106.118>

Locane, J., & Montt Strabucchi, M. (2020). El viaje América Latina - China: Una interacción sur-sur sui generis. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 9(3), 2–5. <https://doi.org/10.5070/T493048187>

Los secretos detrás de los trucos mágicos de la Ópera de Sichuan. (2023, 29 de enero). CGNT. <https://espanol.cgtn.com/news/2023-01-29/1619502138167447554/index.html>

Luo, B. & Grydehøj, A. (2017) Sacred islands and island symbolism in Ancient and Imperial China: an exercise in decolonial island studies, *Island Studies Journal*, 12(2), 25-44. <https://doi.org/10.24043/isj.19>

Maire, G. (2022). De la musealidad al coleccionismo: el caso Luisa Lynch. *Revista de Humanidades*, (46), 297–326. <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.612>

Maire, G. (2017). Reconocimiento de dos piezas de la Colección Oriental del Museo del Artes Decorativas a través del problema del color. *Colecciones Digitales. Subdirección de Investigación, Dibam*.

<http://www.artdec.cl/sitio/contenido/objeto-de-coleccion-digital/81607:reconocimiento-de-dos-piezas-de-la-coleccion-oriental-del-museo-de-artes-decorativas-a-traves-del-problema-del-color>

Mang, L. (1953, 17 de mayo) [*Carta a Tomás Lago con motivo de la donación de las piezas chinas*] Fondo MAPA. Carpeta 31, Documento 154. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Montt Strabucchi, M. (2018). El factor China en la Guerra Fría. En Iacobelli D., Cribb, R., Perello, J.L. (eds.). *Asia y el Pacífico en la Guerra Fría* (pp. 99–134). Fondo de Cultura Económica.

Ni, X. C. (2018). *From Kuan Yin to Chairman Mao: The essential guide to Chinese deities*. Red Wheel/Weiser, LLC.

Pan, X., & Kim, S. (2022). National Image of Ceramic Product Design in China, 1949-1966. *Archives of Design Research*, 35(2), 101-113. <http://dx.doi.org/10.15187/adr.2022.05.35.2.101>

Quijada, F. (2019). Sin romper el hilo de la historia: Aproximaciones críticas en torno a la colección china del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile (MAPA) [Ponencia]. *Congreso Nacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de África y Asia (ALADAA)*, Santiago, Chile.

Rong Bao Zhai: Una famosa tienda de pintura y caligrafía de 350 años de antigüedad. (2022, 08 de agosto) CGTN. <https://espanol.cgtn.com/n/2022-08-08/HHaGIA/rong-bao-zhai-una-famosa-tienda-de-pintura-y-caligrafia-de-350-anyos-de-antigüedad/index.html>

Schran, P. (1964). Handicrafts in Communist China. *The China Quarterly*, 17, 151-173. <https://www.jstor.org/stable/3451147>

Stevens, K. (1981). Chinese miniature silver deities. *Art of Asia*, 11(1), 92–95.

Tang, S. (1995) *Sketches by dough figurine master Tang Zibo*. Beijing: China Esperanto Press

Teitelboim, V. (1953, 21 de Octubre) [*Carta a Tomás Lago en la que le informa sobre la segunda donación de objetos chinos*] Fondo MAPA. Carpeta 31, Documento 150. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Artes Universidad de Chile

The art of folding fans I. The Art of folding Fans Appealing to both. Scholars and Laymen. (2024) Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/story/the-art-of-folding-fans-i-arts-and-crafts-museum-hangzhou/rAXBXR2PrNTlg?hl=en>

The art of folding fans II. The Art of folding Fans Appealing to both. Scholars and Laymen. (2024) Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/story/yAVx7Nsf5nipLw?hl=en>

Wang, X. (2013). Lucky motifs in Chinese folk art: Interpreting paper-cut from Chinese Shaanxi. *Asian Studies*, 1(XVII), 123–141.

Wang xinzhai, a famous fan maker, founded Wang Xing (2018, 06 de octubre) WangXingJi website. http://www.wangxingji.com/en/story_show.aspx?id=11

Zhan, Z., & Chandhasa, R. (2024). Searching for Chinese Song Dynasty fans related to cultural dimensions. *Journal of Ecohumanism*, 3(3), 192–211. <https://doi.org/10.62754/joe.v3i3.3408>

Zhilin, Z. (2011) *Chinese Folk Arts*. Cambridge University Press
中央政府门户网站. (2008, 14 de junio). 国务院关于公布第二批国家级非物质文化遗产名录和第一批国家级非物质文化遗产扩展项目名录的通知. https://www.gov.cn/zwggk/2008-06/14/content_1016331.htm

80 años de arte de Dunhuang de la artista Chang Shana en Beijing. (2024, 04 de mayo) CGNT. <https://espanol.cgtn.com/news/2024-05-04/1786351392805658625/index.html>





PROYECTO FINANCIADO
POR EL FONDO NACIONAL
DE DESARROLLO CULTURAL
Y LAS ARTES (FONDART),
CONVOCATORIA 2024

