
Paisaje de la Villa Wangchuan y Escena de una boda en la Colección del Museo El Universo de Pedro Coronel en Zacatecas¹

The Landscape of Wangchuan Villa and Wedding Scene in the Collection of the Pedro Coronel's Universe Museum in Zacatecas

MIRIAM GUADALUPE PUENTE ESTRADA

Universidad Autónoma de Baja California

Ensenada, Baja California, México

mpuentepintora@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4889-1255>

-
- 1 La primera versión de este trabajo se presentó en la mesa “Manifestaciones artísticas de Asia – tradición, continuidad y ecos en el mundo contemporáneo” del XVIII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos de Asia y África (ALADAA), Asia y África y sus desafíos contemporáneos en el mundo globalizado celebrado en San José, Costa Rica del 20 y 24 de noviembre 2023 en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Latina de Costa Rica. Para la realización de esta investigación agradezco las facilidades otorgadas por Gabriela Vargas, directora del Museo El Universo Pedro Coronel, Zacatecas, México, al personal del Museo, a la Fototeca de Zacatecas por la autorización para publicar las imágenes tomadas, al Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” y el Programa de Formación Artística en el Extranjero, por último, agradezco a la Preparatoria “Gral. Lázaro Cárdenas” de Nochistlán de Mejía, Zacatecas y al Festival Cultural de la Paz en Zacatecas 2024 por las facilidades otorgadas para compartir los resultados de este trabajo con el público zacatecano.

Resumen: Las pinturas Paisaje y Escena de una boda, forman parte de la colección del Museo El Universo Pedro Coronel, Zacatecas, México. El objetivo de este trabajo fue investigar las posibles atribuciones de las obras por medio de un análisis técnico, estilístico y temático, así como la comparación con obras similares. Como resultado, se identificó el título original de la pintura Paisaje, como una versión de la pintura de la Villa de Wangchuan de Wang Wei. La pintura Escena de una boda fue atribuida a Qiu Ying por la presencia del sello y firma con el seudónimo del artista. Gracias a este análisis fue posible contextualizar y comprender los temas y significados de las dos pinturas, y finalmente reconocer hasta qué punto representan la continuidad del estrecho vínculo entre pintura y poesía en la pintura de paisaje de Tang a Qing y la pintura de figuras de Song a Ming respectivamente.

Palabras clave: Wangchuan, Qiu Ying, Escena de una boda, pintura y poesía, paisaje azul y verde.

Abstract: The paintings Landscape and Wedding Scene are part of the collection of the El Universo Pedro Coronel Museum, Zacatecas, Mexico. The objective of this work was to investigate the possible attributions of the works through a technical, stylistic and thematic analysis and comparison with similar works. As a result, the painting's original title Landscape was identified as a version of Wang Wei's Wangchuan Village painting. The painting Wedding Scene was attributed to Qiu Ying due to the presence of the seal and signature with the artist's pseudonym. Thanks to this analysis, it was possible to contextualize and understand the themes and meaning of the two paintings, and finally recognize to what extent they represent the continuity of the close link between painting and poetry in landscape painting from Tang to Qing and figure painting from Song to Ming respectively.

Keywords: Wangchuan, Qiu Ying, Wedding Scene, painting and poetry, blue and green landscape.

Citar como: Puente Estrada, Miriam Guadalupe. «Paisaje de la Villa Wangchuan y Escena de una boda en la Colección del Museo El Universo de Pedro Coronel en Zacatecas». *Revista Internacional de Estudios Asiáticos*, 4 n.º1 (2025), 23-68. DOI: <https://doi.org/10.15517/riea.v4i1.58843>

Fecha de recepción: 19-02-2024 | **Fecha de aceptación:** 1-12-2024

Introducción

El presente trabajo responde al vacío de información que existe con respecto a dos pinturas chinas que forman parte de la colección del Museo el Universo de Pedro Coronel en Zacatecas, México. El análisis de las pinturas *Paisaje* y *Escena de una boda* y su comparación con otras versiones localizadas en colecciones de museos de diferentes partes del mundo, impulsará el reconocimiento de la importancia de la colección presente en Zacatecas como una oportunidad para entrar en contacto con el estrecho vínculo que enlazaba pintura y poesía en el contexto de la cultura de los eruditos en la pintura china. El objetivo es identificar las posibles atribuciones o títulos alternativos de las piezas, distinguir los elementos comunes y diferencias entre las pinturas de la colección de Zacatecas y obras similares presentes en la colección de otros museos del mundo, y finalmente responder a la pregunta: ¿Hasta qué punto las pinturas *Paisaje* y *Escena de una boda* de la colección de Zacatecas representan la continuidad del estrecho vínculo entre pintura y poesía en la pintura de paisaje de Tang (618-907) a Qing (1636-1912) y la pintura de figuras de Song (960 y 1279) a Ming (1368 y 1644) respectivamente?

El Museo El Universo de Pedro Coronel está ubicado en la plazuela de Santo Domingo en el Centro de la Ciudad de Zacatecas. Fue fundado el 8 de mayo de 1983 con el objetivo de resguardar y exhibir la colección del pintor, escultor y grabador zacatecano Pedro Coronel Arroyo (Zacatecas, 1922- Ciudad de México, 1985). Las pinturas *Paisaje* y *Escena de una boda* se encuentran en exhibición permanente en la sala de obras de oriente. Ambas obras comparten algunas características generales de formato, técnica y estilo. En primer lugar, fueron pintadas en el formato de rollo horizontal. Además, ambas fueron pintadas con la técnica de tintas de pigmentos minerales sobre seda con el estilo de pintura meticulosa conocido como *gongbi* 工笔. *Gong* significa habilidad o destreza artesanal y *bi* pincel. El estilo se caracteriza por el uso de una pincelada refinada y meticulosa, que delimita con tinta negra los detalles del contorno de las figuras representadas con mucha precisión y sin variación expresiva del trazo, aplicando el color

sobre la superficie con sucesivas capas de pintura. Las fichas técnicas de las obras se refieren a la técnica como acuarela, no hacen mención a algún autor y ubican cronológicamente a las obras en el periodo de la dinastía Qing (1636-1912), la pintura de *Paisaje* en el siglo XIX y *Escena de una boda* en el siglo XVIII. Fuera de la ficha técnica, no hay información adicional que contextualice el tema o brinde alguna referencia sobre su posible autoría o atribución.

La falta de información sobre estas obras se comprueba también con los comentarios sobre la museografía propuesta para la exhibición de la colección, los cuales ponen en evidencia que, en el momento de la inauguración del museo, la limitación de tiempo para el traslado y montaje de las obras “se sumó a la carencia de datos sobre la mayor parte de las piezas y al natural desconocimiento de ellas, cuyo origen y época de factura hubieron de determinarse apresuradamente”². Por ejemplo en la sala de obras de oriente el texto introductorio solo alude al primer viaje que realizó Pedro Coronel a la India, Japón y otros países asiáticos en 1962. Con respecto a las obras de la cultura china únicamente menciona que: “Incluye en su colección cerámicas chinas de las dinastías Tang ... y Ming”³.

Para enfrentar el vacío de información sobre las obras recurriré al método atribucionista⁴, el cual se centra en la atribución de obras de arte a un autor específico, una época, un estilo o una escuela en particular. Para identificar alguna posible atribución, partiré de un análisis técnico de cada una de las pinturas, y posteriormente ahondaré con más precisión en las cualidades del estilo, tema y elementos simbólicos. A partir de la identificación del tema y estilo de las obras, rastrearé

2 Museo Pedro Coronel, *El Museo Pedro Coronel de Zacatecas* (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura, 1987), 36.

3 Texto introductorio de la sala de Oriente en el Museo El Universo de Pedro Coronel.

4 Juan Antonio Ramírez, “Corrientes metodológicas en la Historia del Arte. Un balance provisional”, *Cuaderno de realidades sociales* 16-17, (1980): 205-222.

y compararé las pinturas con obras semejantes que se encuentran en diferentes colecciones, para distinguir las posibles influencias estilísticas. La comparación técnica, temática y estilística de las pinturas, y la verificación de la presencia de sellos o firmas del autor, traerán a la luz las posibles atribuciones con el apoyo de la consulta a expertos y trabajos escritos sobre obras similares. Con respecto a los alcances de este análisis técnico, estilístico y temático, existen limitantes que impiden la autenticación de las piezas: En primer lugar, la dificultad de rastrear la forma en que fueron adquiridas; en segundo, la falta de personal capacitado para el tratamiento de estas piezas dentro del personal del museo, lo cual, vuelve inviable el permiso para sacar del marco las obras, extender completamente el rollo de la *Escena de una boda*, descubrir si hay sellos o colofones ocultos y realizar pruebas de antigüedad de los materiales; por último, un trabajo más completo incluiría también una comparación más exhaustiva con obras originales de los posibles autores, para lo cual se requiere realizar trabajo de campo en los museos donde se encuentran las obras.

La principal aportación de este trabajo radica en que, al encontrar las posibles atribuciones de autor o título de las pinturas será posible contextualizar y comprender los temas y significado de las dos pinturas, y finalmente reconocer hasta qué punto la pintura de *Paisaje* y la *Escena de una boda* de la colección de Zacatecas, representan la continuidad del estrecho vínculo entre pintura y poesía en la pintura de paisaje de Tang a Qing y la pintura de figuras de Song a Ming respectivamente. De acuerdo con James Cahill, la idea de que la poesía y la pintura pueden ser virtualmente intercambiables en su contenido surge en el siglo XI entre conocidos literatos o eruditos de Song del Norte (960-1127), principalmente Su Shi (1037-1101) y su círculo, y se proyecta tiempo atrás en Tang, con Du Fu (712-770) dando prominencia entre los poetas y Wang Wei (701-761) entre los pintores de ese período⁵. En el círculo de Su Shi, los eruditos como Huang Tingjian (1045-1105) solían decir que la pintura era *wushengshi* 无声诗, “poemas silenciosos” y

5 James Cahill, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 8.

la poesía *yushenghua*, 语声画 “pinturas con voz”⁶. Se decía también que cumplía la doble función que siempre se adjucó a la poesía: El reflejo del mundo externo e interno. “Si alguien discute sobre pintura en términos del parecido. Su entendimiento sobre la pintura es el de un niño”⁷. Con esta afirmación Su Shi despreciaba el parecido formal o realista en la representación pictórica y privilegiaba el poder simbólico y metafórico de las imágenes creadas, incluyendo la proyección de las virtudes del espíritu de sus autores.

Su Shi fue el primero en introducir un término para distinguir la pintura de los funcionarios o eruditos como *shirenhua* 士人画⁸, en oposición a la pintura de los pintores profesionales de la corte asociados a la Academia de Pintura Imperial. Dong Qichang (1555-1636) reemplazaría ese término por el de *wenrenhua* 文人画, el cual se refería a la actividad exclusiva de los funcionarios eruditos aficionados a la pintura, los cuales obedecían al “espíritu amateur”⁹ defendido por Su Shi desde los principios de espontaneidad y fuerza expresiva de la pintura monocromática y su cercanía con la práctica de la caligrafía, para distinguirse de los pintores profesionales de la corte. La evolución de las teorías del arte de los eruditos desde Su Shi hasta la teoría de las “Escuelas del Norte y del Sur” de Dong Qichang (1555-1636) de la dinastía Ming, fue estudiada en profundidad por Susan Bush. Esta clasificación de pintores sitúa a ciertos paisajistas en dos bandos opuestos, el del Norte encabezado por el pintor de la corte Li Sixun (651-716) y el del Sur por el poeta y pintor Wang Wei. El criterio seguido por

6 Ulrich Theobald, “ChinaKnowledge de An Encyclopaedia on Chinese History and Literature”, en *Wusheng shishi*, 5 de abril de 2023, <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Science/wushengshishi.html>

7 Susan Bush, *The Chinese literati on painting, Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-Ch'ang (1555-1636)* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012), 32.

8 Bush, *The Chinese literati on painting*, 29.

9 Joseph Levenson, “The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society”, en *Chinese Thought and Institutions*, ed. John Fairbank (Chicago: University of Chicago Press, 1957), 324-326.

Dong Qichang no respondía a divisiones geográficas, sino, al principio que relacionaba el proceso creativo y estilístico de los pintores con las dos escuelas del budismo Chan: La de la iluminación gradual y la de la iluminación repentina. Los pintores de la escuela del Norte eran profesionales que trabajan duro para lograr sus efectos, y los pintores de la escuela del Sur tienen un genio natural que les permitía tener buenos resultados fácilmente¹⁰.

Según Bush, la teoría que Dong Qichang propuso para clasificar a los pintores de paisaje desde la antigüedad hasta Ming, consideraba, además de las cualidades estilísticas, el estatus social y carácter de los pintores. Dentro de este criterio la “escuela del Sur” sería la continuación de la pintura de los eruditos iniciando con Wang Wei¹¹, en oposición a la pintura creada por los pintores académicos que trabajaban para la corte. La influencia de esta teoría determinó la forma en que se estudiaría la pintura china de Ming en adelante, creando un prejuicio estilístico que identificaba el colorido estilo de pintura azul y verde del estilo meticulosos o *gongbi* de Li Sixun con los pintores profesionales, y la pintura gestual y monocromática del estilo *xieyi* con la pintura de los eruditos. Este trabajo rescata la advertencia enunciada por Susan Bush, quien señala la dificultad que enfrentan los extranjeros para concebir una historia del arte con conciencia social, en la cual, los factores extra-artísticos, como la posición social de un hombre y sus habilidades literarias, que cobraban tanta importancia en la sociedad china, desempeñaron un papel en la definición original de pintura erudita¹². De igual forma, más allá del análisis formal y estilístico, la contextualización del contenido temático y simbólico será la vía para comprender el estrecho vínculo entre pintura y poesía ejemplificado por las pinturas *Paisaje y Escena de una boda*, como un punto de encuentro entre el refinado estilo de la pintura académica con la profundidad poética de la cultura de los eruditos.

10 Bush, *The Chinese literati on painting*, 159.

11 Bush, *The Chinese literati on painting*, 169.

12 Bush, *The Chinese literati on painting*, 178.

Pintura meticulosa estilo *gongbi*

Como mencioné previamente, el estilo de pintura meticulosa con colores intensos que podemos apreciar en estas pinturas se conoce como *gongbi* 工笔, se trata de una técnica meticulosa del pincel que delimita los detalles con mucha precisión por medio de finas pinceladas y sin variación expresiva del trazo. Esta técnica exige un trabajo de observación minuciosa y el respeto a los tiempos de secado de cada una de las sucesivas capas de color que se aplican para lograr los efectos deseados. Para este proceso es necesario preparar el soporte, en este caso la seda, con una mezcla de cola y alumbre para controlar la absorción y fijación de los pigmentos minerales y la tinta en la superficie. La seda es especialmente adecuada para pinturas meticulosas con colores intensos y estilo detallado debido a su superficie lisa y baja absorbencia. La pintura sobre seda, en chino *juanbua* 绢花, es una de las expresiones más antiguas en la historia de la pintura en China, su uso se remonta al periodo de los reinos combatientes (475-221)¹³. La seda se usó como el soporte por excelencia para la pintura hasta la dinastía Tang (618-907), cuando la tecnología de la producción de papel cobró fuerza y paulatinamente comenzó a sustituir a la seda como soporte para pintar. En la dinastía Song (960-1279), los pintores letrados o eruditos aprovecharon la inmediatez y gestualidad caligráfica de la tinta sobre el papel, en cambio, la pintura sobre seda comenzó a asociarse con la pintura de los artistas profesionales como la propia de la academia *yuanti bua* 院体画 o la de la corte *gongting bua* 宫廷画¹⁴.

La técnica *gongbi* se refiere a la manera en que se aplican los materiales sobre el soporte. Para pintar se utilizan al menos dos tipos de pinceles, uno más firme y puntiagudo, como el de pelo de lobo, para las líneas de contorno, con el cual se tiene mucho cuidado en representar los detalles de los objetos. También se usan un par de pinceles más suaves y con mayor absorción, como el de pelo de cabra, para la

13 María Cheng, *Essential Terms of Chinese Painting* (Hong Kong: City University of Hong Kong, 2017), 323.

14 Cheng, *Essential Terms of Chinese Painting*, 12.

aplicación del color y de las gradaciones en los matices con agua. El color se subordina y respeta los límites planteados por el contorno, se aplican capas sucesivas de color con pigmentos minerales, dejando que se sequen hasta alcanzar la variedad y riqueza de los matices deseados.

Las sutiles variaciones de estos principios técnicos de aplicación de tinta y color sobre seda definieron los estilos personales de los pintores en los principales géneros pictóricos tradicionales: paisaje *shanshui* 山水, pintura de flores y aves *huaniaohua* 花鸟画 y pintura de figuras *renwuhua* 人物画. Dentro y fuera de la corte y la academia imperial, el estilo *gongbi* fue practicado a menudo acompañado de una conciencia histórica que conectaba las imágenes representadas con el sentido poético de nostalgia y admiración por el esplendor de la pintura durante dinastía Tang. Cada género pictórico exige un tratamiento distinto del método de aplicación de tinta y color, por esta razón en adelante realizaré el análisis estilístico y temático de las obras por separado. A continuación, distinguiré las cualidades estilísticas que me permitieron identificar las obras y sugerir posibles atribuciones, por medio de la comparación con las obras presentes en las colecciones de otros museos del mundo. La identificación del título o autores de las obras, abrirá el camino para comprender, con el apoyo de estudios interpretativos más profundos realizados por otros especialistas, la relevancia de estas pinturas como un ejemplo del estrecho vínculo entre pintura y poesía en la tradición de la pintura china de la antigüedad.

Paisaje

La pintura de *Paisaje* (imagen 1) se encuentra enmarcada con cristal y marialuisa. El área de la imagen del rollo enmarcado mide 31 cm x 142 cm, este formato se conoce como rollo de mano *shoujuan lei* 手卷类, de acuerdo a su extensión también se conoce como rollo largo *changjuan* 长卷¹⁵. Es interesante señalar que, dentro del inventario de las obras de la colección del museo, el formato de las obras aparece como kakemono, palabra usada para referirse a los rollos colgantes en Japón.

15 Cheng, *Essential Terms of Chinese Painting*, 403.

El formato de rollo de mano es un tipo de montaje de la pintura china que requiere un desenrollado horizontal con las manos de derecha a izquierda, para revelar el contenido a medida que se desenrolla lentamente. El rollo de mano fue muy popular en la dinastía Tang y continuó siendo el formato más común en el período anterior a la dinastía Yuan (1271-1368), cuando el pergamino colgante aún no se había generalizado¹⁶. Llama la atención la ausencia de rodillos en los extremos de la pintura, lo cual sumado a la ausencia de sellos e inscripciones podría indicar que se trata del fragmento de una obra más grande.

Imagen 1

*Paisaje del siglo XIX Dinastía Qing, China, tinta / seda 31 cm x 142 cm,
Museo El Universo de Pedro Coronel, Zacatecas.*



Foto: Miriam Puente

La imagen 1 representa un paisaje de ríos y montañas azul y verde, o *qinglu shanshui* 青绿山水, el nombre de este tipo de paisaje se refiere al uso del color en el tratamiento de las rocas y montañas, en el cual se aplican pigmentos minerales, azurita para el color azul y malaquita para la tonalidad verde, minerales a los que se les atribuye propiedades energéticas curativas y metafísicas. Alrededor del siglo IV las tonalidades azul y verde servían para representar lugares fantásticos o paradisiacos como escenario donde las deidades aparecían, por ejemplo, la pintura de *La ninfa del río Luo* de Gu Kaizhi 顧愷之 (346-407). En la dinastía

16 Cheng, *Essential Terms of Chinese Painting*, 403.

Tang la pintura de paisaje azul y verde, además de la representación de paraísos budistas o daoístas, adquiere un nuevo enfoque representando el tranquilo refugio o espacio de retiro para escapar del mundo caótico¹⁷. Los paisajes azul y verde aparecen como temas independientes durante la dinastía Tang, con pintores como Li Sixun (651-716), de ahí en adelante la pintura de paisaje azul y verde fue practicada en especial por los pintores de la corte. En el *Paisaje* del Museo Pedro Coronel podemos encontrar además de ríos, montañas y árboles, algunos elementos arquitectónicos, casas y pabellones con personajes en el interior y exterior, cercas, puertas y puentes que dividen las diferentes secciones del paisaje, además de ciervos. Fueron todos estos elementos los que me ayudaron a identificar la obra como una copia de la sección central de la pintura del paisaje de la *Villa de Wangchuan* de Wang Wei 王维 (701-761).

El *Paisaje de la Villa Wangchuan* se refiere a la antigua residencia del famoso poeta y pintor de la dinastía Tang, Wang Wei. La ubicación real de la casa de retiro de Wang Wei estaba en las estribaciones de las montañas Qinling, al sur de la ciudad capital de Tang, Chang'an, en lo que ahora es el condado de Lantian, de la ciudad de Xi'an, en Shaanxi. Después de la muerte de su esposa y su madre, Wang se había refugiado en el estudio del budismo en su villa de campo. Wang Wei era un practicante budista entregado a la poesía, pintura y meditación, visitando templos y compartiendo su talento con amigos entrañables. Según la historia antigua de los Tang

...a la edad madura, Wang Wei se mantuvo muy apartado y no llevó trajes vistosos. Había comprado a Song Zhiwen la vivienda situada en Langtian, donde en la boca del valle del Wang, el agua del río corría hasta el pie de su cabaña y, serpenteando bañaba la isla de los bambúes. Con Pei Di, su amigo y compañero en el Tao, salía en barca, remaban y tocaban el laúd, hacían poesías y las declamaban a voz en cuello durante días enteros. Los poemas que nacieron en aquella prolongada estancia en común fueron llamados Poemas del Río Wang¹⁸.

17 Cheng, *Essential Terms of Chinese Painting*, 101-102.

18 Wang Wei, Pei Di, *Poemas del Río Wang*, versos en castellano Clara

Los lugares que aparecen en el itinerario de los veinte poemas, cuya colección lleva el nombre de *Wangchuan ji* 輞川集, son un eco de la pintura de Wang Wei perdida con el paso del tiempo. “Los Registros de pinturas famosas de las dinastías pasadas de Zhang Yanyuan de la dinastía Tang registraron que Wang Wei pintó el paisaje de la villa del río de *Wangchuan* en la pared del templo Qingyuan con pinceladas majestuosas”¹⁹. Gracias a las copias y calcos que se hicieron en dinastías posteriores podemos darnos una idea de cómo podría haber sido la pintura de Wang Wei.

Guo Zhongshu (929-977), famoso pintor de la dinastía Song del Norte, fue uno de los pintores que, después de la caída de los Tang, pintó el Paisaje de *Wangchuan* descrito en los poemas. En el Museo Nacional del Palacio, en Taipéi hay una versión de la pintura de Guo Zhongshu que data de la dinastía Ming, en la cual aparece el paisaje acompañado con el título de cada poema del *Wangchuan ji* dentro de la pintura. Comparado con esta pintura, cuyo rollo completo mide 29 x 490.4 cm, el *Paisaje* de la colección del Museo Pedro Coronel correspondería a la sección central del pergamino completo, faltando el fragmento del principio y final. Según la secuencia de correspondencia entre la pintura de Guo Zhongshu y los títulos de los poemas de Wang Wei, el *Paisaje* de la colección del Museo Pedro Coronel comienza en la esquina inferior derecha, donde aparece un puente que conecta la sección desaparecida, (puesto que los rollos se leen de derecha a izquierda) cruzando el puente y siguiendo el sendero llegaría al *albergue de los Ginkgos*, después las *montañas de Jinzhu*, el *cercado de las magnolias*, el *recodo de los ailantos*, el *sendero de las sóforas*, el *cercado de los ciervos*,

Janés, traducción del chino Juan Ignacio Preciado Idoeta (Madrid: Ediciones del oriente y mediterráneo, 1999), 15-16.

- 19 Ning Xiaomeng, “[“El fenómeno pictórico de Wangchuan”: pintura e instituciones históricas] 宁晓萌: “輞川图现象”——绘画与历史性的建制”, *Institute of Humanities and Social Sciences, Peking University*, 3 de noviembre de 2018, http://www.ihs.pku.edu.cn/templates/zs_mt/index.aspx?nodeid=152&page=ContentPage&contentid=2544

hasta llegar a *Nanzhai*. La obra de Guo Zhongshu continúa más adelante según la trayectoria marcada por los veinte poemas.

Aunque las diferentes versiones conocidas del Paisaje de la *Villa Wangchuan* respetan el orden y composición propuesta por los calcos inspirados en la pintura de Guo Zhongshu, las variaciones en la aplicación del color, el diseño de los detalles, el tratamiento de las hojas de los árboles, la presencia o ausencia de algunos elementos como personajes, animales o mobiliario nos permite discernir y valorar las diversas propuestas que fueron creándose a través de las sucesivas dinastías. Grandes maestros de la pintura china hicieron sus propias versiones del paisaje de la *Villa Wangchuan*, además de Guo Zhongshu. Algunos ejemplos destacados son: La versión atribuida a Zhao Boju (1120-1162) del Museo nacional de arte asiático del *Smithsonian* y de la Galería de arte *Freer* de Washington; la versión atribuida a Zhao Mengfu (1254-1322) del Museo británico, la versión de Qiu Ying (1494-1552) del Museo provincial de Jilin, y el atribuido a Wang Yuanqi (1642-1715) del *Metropolitan Museum* de Nueva York. La mayoría de las imitaciones de la pintura de la *Villa Wangchuan* son copias de la pintura de Guo Zhongshu. Además, en el museo de la Universidad de Princeton hay una copia tallada en piedra de la dinastía Ming similar a la *Villa Wangchuan* de la versión de Guo Zhongshu. Las versiones basadas en la obra de Guo Zhongshu coinciden en el orden de los escenarios, sin embargo, no son consideradas meras copias o imitaciones porque fueron enriquecidas con las propias inquietudes estilísticas de los diversos autores.

Teniendo en cuenta las sutiles variaciones estilísticas, podría decirse que la pintura de *Paisaje* de la colección del Museo Pedro Coronel se encuentra inspirada tanto en la obra de Guo Zhongshu como en la versión pintada por Zhao Boju de la dinastía Song y Qiu Ying, pintor de la dinastía Ming. La versión de Qiu Ying inicia ligeramente más adelante que la del Museo Pedro Coronel, a partir de las *montañas de Jinzhu*, el tratamiento del color azul y verde en ambas pinturas es intenso y el estilo de líneas y texturas de las malezas y árboles son muy similares. Ambas parecen haber partido del calco en piedra porque la composición y el ritmo de los elementos coincide. En la pintura de Guo

Zhongshu del Museo Nacional del Palacio el *cercado de Magnolias* muestra los troncos desnudos, en cambio, en la versión de Qiu Ying, las magnolias han florecido y en la versión del Museo Pedro Coronel los árboles están cubiertos de abundante follaje. Estas variaciones pueden ser indicadores estacionales que guían al observador en su contemplación calibrando su experiencia en sintonía con las emociones asociadas a cada una de las estaciones y el ciclo de la vida: La primavera con el crecimiento y el nacimiento; el verano con la intensidad, el calor y la pasión juvenil; el otoño con la simplicidad e intuición conseguida en la adultez; finalmente, el invierno con la sabiduría de la vejez.

Por otro lado, podemos encontrar una transición similar en la disposición y estilo de representación de las rocas y montañas. En la versión de Guo Zhongshu las montañas son muy esquemáticas y apaisadas, en cambio las de Qiu Ying muestran una tendencia hacia la monumentalidad y verticalidad alternándose rítmicamente en ocasiones con suaves indicaciones de nubes. En la pintura del Museo Pedro Coronel el tratamiento del color azul y verde de las montañas parece partir de la estructura de Guo Zhongshu, pero recuerda más a la intensidad cromática del estilo de Zhao Boju, pintor de la dinastía Song, además su representación del paisaje es más apaisada y con menos texturas que la de Qiu Ying, reservando la expresión plástica al tratamiento del color intenso en los primeros planos y las sutiles tonalidades con tinta suave monocromática en las montañas más lejanas.

Wang Wei fue designado como fundador de la “Escuela sureña de arte paisajístico de China” por el pintor y teórico del arte de la dinastía Ming, Dong Qichang 董其昌 (1555-1636). Se le atribuye a Wang Wei un texto sobre las *Fórmulas para pintar paisaje*, en el cual se describe la interacción de los diversos elementos que dan vida a un paisaje. Los consejos y observaciones de Wang Wei se convirtieron en un modelo a seguir para la pintura de paisaje sobreviviendo al paso del tiempo. Con respecto a las montañas y colinas dice

Al observar un paisaje, primero hay que buscar la impresión general, y luego la claridad o densidad del tono. Las colinas que constituyen el principal “huésped” y el “forastero” acompañante han de poseer una rela-

ción mutua (“gesto” y además de “saludo”) cierto número de altos picos deben mostrarse en su majestuosidad. Muchos de ellos confunden y muy pocos despojan al cuadro de firmeza. Precisamente el punto medio, con distancias que se distinguen. Las colinas remotas no deben juntarse con las de primer plano, ni las aguas remotas han de unirse con las cercanas...²⁰.

En cuanto a la disposición de los personajes la versión del Museo Pedro Coronel tiene gran similitud con la pintura de Qiu Ying, solo que en el caso de la primera hay menos cuidado en los detalles. En el *sendero de las Sóforas* (imagen 2), el erudito y su sirviente se encuentran separados visualmente por un árbol que atraviesa la escena en primer plano en la pintura del Museo Pedro Coronel. La intervención visual del árbol crea una división entre la intimidad de la interacción de los personajes y la mirada del espectador que espía la escena. En cambio, en la versión de Qiu Ying, el árbol no separa a los personajes y una pareja de grullas aparecen fuera de la casa. El poema dice

El sendero de las Sóforas

Apartado del sendero,
a la sombra de las sóforas,
soledades y penumbra,
el verde musgo abundante.
Alguien responde en la puerta,
el criado me saluda.
Yo pensaba que venía
el bonzo de la montaña²¹.

20 Lin Yutang. *Teoría China del Arte* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968), 55-59.

21 Wang Wei, *Poemas del Río Wang*, 51.

Imagen 2

Fragmentos de Pintura Paisaje, el sendero de las sóforas



Foto: Miriam Puente

El poema nos transmite la expectativa de Wang Wei, quien expresa emociones fuertes como excitación, impaciencia y decepción mientras esperaba la llegada de su amigo, al que se refiere como el bonzo de la montaña. La abundancia del musgo nos sugiere la vitalidad producto de las abundantes lluvias del verano, así como sus emociones intensas.

En la pintura, la sección correspondiente al *cercado de los ciervos* (imagen 3), en la versión de Qiu Yin, el cerco está vacío y una pareja de ciervos se encuentran en el vestíbulo de *Nanzhai*, en cambio, la pintura del Museo Pedro Coronel retoma de forma muy esquemática los primeros cuatro ciervos que aparecen detalladamente definidos en la pintura de Zhao Boju y Guo Zhongshu, en estas últimas pinturas aparecen otras parejas de ciervos más adelante. El juego especular entre la presencia y la ausencia coincide con el panorama solitario del poema de Wang Wei y de Peidi

El mercado de los ciervos

En la montaña desierta
no se ve ni sombra humana
pero se oyen los ecos
de las lejanas voces.
Los rayos del sol regresan
Al fondo de la espesura,
y se ilumina de nuevo
Por doquier el verde musgo.
Wang Wei

Últimas luces del día,
Frío intenso en la montaña,
Aparece solitario
un huésped que viene a verme.
Este hombre nada sabe
de los pinares profundos,
pero se puede guiar
por las huellas de los gamos.
Pei Di²²

Imagen 3

*Fragmento Paisaje, (izquierda) mercado de los ciervos, (derecha) Nanzhai
Museo El Universo de Pedro Coronel, Zacatecas.*



Foto: Miriam Puente

22 Wang Wei, Pei Di, *Poemas del Río Wang*, 43.

El poema inicia con una imagen de soledad y melancolía, que cambia súbitamente con el eco de las voces que traen la luz y la vitalidad. La respuesta de Pei Di evoca la experiencia desde la perspectiva del visitante que llega enfrentando el frío de la montaña, sorteando los peligros y dejándose llevar con confianza por las huellas de los ciervos.

Por último, en la escena de *Nanzhai* (imagen 3) la versión de Qiu Ying muestra una habitación vacía, con una silla muy detallada y una mesa. En la versión de Guo Zhongshu se muestran un par de personajes que parecen jugar con un pequeño animal, quizá una cría de ciervo, mientras otro personaje se aleja con una vara sobre el hombro. La misma escena aparece en la pintura del Museo Pedro Coronel, salvo que en esta el dibujo del mobiliario tiene menos detalle y el personaje que se aleja parece llevar una linterna colgada de la vara sobre el hombro. El poema nos indica lo que el espectador podría vislumbrar en la siguiente sección del rollo cruzando el río

Nanzhai

Ligera la barca
se aleja de Nanzhai,
Beizhai en la distancia,
las vastas aguas por medio. ¡Será difícil llegar!
Allá enfrente, en la otra orilla, se ven gentes y casas
más tan lejanas
que no puedo distinguirlos.
Wang Wei²³.

La pintura de la *Villa Wangchuan* ha capturado la atención de eruditos e investigadores desde hace siglos, incluso hubo algunos que le atribuyeron propiedades mágicas curativas²⁴ como si la pintura de la

23 Wang Wei, Pei Di, *Poemas del Río Wang*, 57.

24 Yuanyou Dingmao, Yu era un erudito en el condado de Runan. Durante el verano, sufrió una enfermedad intestinal y yacía en una

Villa Wangchuan permitiera a las personas escapar temporalmente de la realidad en la que se encontraban al dirigir su atención con todo el corazón a otro tiempo y espacio, permitiendo que las pinceladas de los antiguos maestros guiarán sus almas, invitándolos a emprender un viaje espiritual. No ha de sorprendernos que, si las pinturas de la *Villa Wangchuan* han cautivado a los pintores chinos desde la antigüedad, el fuerte magnetismo de esta copia haya capturado también la atención de Pedro Coronel en alguno de sus viajes a Asia. Sería conveniente saber si Coronel adquirió la obra en Japón o China, pues descubrir los fragmentos perdidos nos permitiría conocer más sobre el autor y la historia de esta versión en particular. Tratando de rastrear fragmentos aislados en otras colecciones encontré que en la colección de copias de la dinastía Tang del Templo *Shofukuji* en Japón existe un fragmento de la *Villa Wangchuan* que corresponde a la *villa Wangkou*, primera parte del rollo. Por lo pronto dejaré abierta la invitación a otros investigadores de seguir el rastro de las partes perdidas de esta pintura, la cual, gracias a este trabajo, puede integrarse a la abundante cantidad de copias, imitaciones y falsificaciones de la anhelada pintura, con la particularidad de que es la única al alcance del público mexicano —y, por extensión, latinoamericano.

casa tranquila. Entonces, Gao Fuzhong, que era bueno en esto, tomó la imagen de “Wangchuan” de Mojie (nombre de cortesía de Wang Wei) para que Yu la examinara y dijo: “Examinar esto puede curar la enfermedad”.] Con este relato extraído de “A partir de la imagen de Wangchuan” de Qin Guan, Ning Xiaomeng comienza su ensayo sobre “El fenómeno pictórico de Wangchuan: pintura e instituciones históricas”, un estudio avanzado sobre la problemática en torno a las abundantes versiones de la pintura de la Villa de Wangchuan. Para responder al reto de obtener una posible aproximación a “La pintura de Wangchuan” y estudiar una obra tan antigua que, aunque se ha convertido en leyenda, siempre ha gozado de suma importancia en la historia de la pintura. Xiaomeng, “El fenómeno pictórico de Wangchuan” [mi traducción].

Escena de una boda

La pintura de *Escena de una boda* (imagen 4) también se encuentra enmarcada con cristal. El formato de la pieza es también un rollo de mano, en este caso los rodillos de ambos extremos están en su sitio, sostenidos por una pequeña base de madera. Se puede apreciar un margen dorado muy delgado que protege los bordes inferior y superior del rollo. La imagen mide 32 x 150 cm y comparte la misma técnica y soporte, es decir, pintura sobre seda en estilo de pincelada meticulosa o *gongbi*. Por otra parte, la pintura muestra signos de deterioro, se puede apreciar la presencia de manchas de humedad a lo largo del rollo, además, el rostro de dos personajes se ve algo desvanecido, especialmente el rostro de una mujer. Algunas tenues marcas en el extremo inferior derecho podrían ser restos de los sellos casi desvanecidos, difíciles de distinguir a simple vista. En el extremo lateral izquierdo aparece una inscripción en chino con tinta y debajo también hay evidencias de un sello. Otro detalle que hay que destacar, es la evidencia de intervenciones de restauraciones anteriores, por ejemplo, algunas lagunas de la imagen fueron reintegradas sutilmente con fragmentos de seda. Es muy difícil que una restauración de estas características se haya llevado a cabo en México, lo más probable es que cuando Pedro Coronel adquirió la obra ya se habían llevado a cabo esas intervenciones.

Imagen 4

Escena de una boda, siglo XVIII, Dinastía Qing, China, tinta /seda, 32 x 150 cm
Museo Pedro el Universo de Pedro Coronel, Zacatecas



Foto: Fototeca de Zacatecas

La pintura pertenece al género de pinturas de “figuras” o “personajes” conocida en China como *renwubua* 人物画. Generalmente, las pinturas de figuras o personajes buscan un parecido formal que, más allá del realismo, persigue la verosimilitud del espíritu de los personajes representados. La pintura de figuras es una de las expresiones más antiguas en la historia de la pintura en China, como el ejemplo ya mencionado de la pintura de la *Ninfa del río Luo*, que sobrevive gracias a las copias que se hicieron en dinastías posteriores. El auge de este género de pintura fue indudablemente durante la dinastía Tang (618-907), tanto en la pintura mural funeraria como en las pinturas sobre seda. A partir de la dinastía Song (960-1279), el interés de los pintores dio un giro hacia la pintura de paisaje. Con todo, la pintura de figuras se siguió desarrollando de forma paralela a otros géneros con el paso de los siglos.

En la pintura *Escena de una boda* aparecen 38 personajes, distribuidos por grupos, rodeados de un escenario con vegetación y chozas del lado izquierdo y una colina del lado derecho. El paisaje donde se desarrolla la escena, así como la vestimenta de los personajes indican que los personajes representan a miembros de familias que se dedican al campo o a la agricultura. Esta primera lectura de la obra me llevó a clasificarla dentro de un subtipo de pintura de figuras conocido como “pintura de género” o *fengsu hua* 风俗画, el cual tiene como objetivo representar a las personas y sus actividades sociales en la vida cotidiana. La más famosa de las pinturas de género en la historia de la pintura china es el rollo del *Festival de Qingming a lo largo del río* atribuido a Zhang Zeduan de la dinastía Song del Norte (960-1127). Durante esta dinastía la prosperidad derivada del crecimiento económico dio lugar a un crecimiento en la demanda de pinturas de género, favoreciendo la diversificación de los temas, para incluir una amplia gama de ilustraciones narrativas sobre la vida común, por ejemplo, las festividades y los rituales sociales²⁵.

Encuentro necesario precisar la distinción que marca Wen-chien Cheng sobre la categoría de “pintura de género”. De acuerdo con

25 Cheng, *Essential Terms of Chinese Painting*, 214-215.

Cheng, los estudiosos modernos sitúan las pinturas de las actividades de los agricultores junto con otros temas en la categoría de “escenas de género”, como escenas callejeras de la ciudad o las vidas de los plebeyos y los festivos. Sin embargo, Cheng advierte que, estrictamente hablando, el término “escenas de género” o “pintura de género” no fue usado por los escritores de la dinastía Song, fue más bien un recurso empleado por recientes investigadores para crear un paralelismo entre pinturas chinas que abordan temas similares a aquellos de la “pintura de género” de la tradición europea²⁶. Según Cheng, un coleccionista educado de la dinastía Song habría visto la *Boda de los campesinos* como una representación de *tianjia fengwu* 田家风物 o *tianjia fengsu* 田家風俗 (escenas y costumbres agrícolas), términos que se refieren a la vida de la gente rural común y corriente, incluyendo representaciones de agricultores o aldeanos realizando su trabajo diario, participando en actividades relacionadas con el cambio de las estaciones o fiestas especiales²⁷.

El trabajo de Wen-chien Cheng fue clave para seguir el rastro de la pintura *Escena de una boda* del Museo Pedro Coronel, porque Cheng realizó el análisis de una versión muy similar que lleva por título *Boda de los campesinos* (*Farmers Wedding Tianjia jiaqu tu* 田家嫁娶图), la cual forma parte de la colección del Museo Nacional de Kioto. Lo interesante del análisis de Cheng es que nos advierte sobre el riesgo de interpretar las “pinturas de género” como “documentación visual” neutral de las vidas de la gente común, una tentación razonable debido al encanto del estilo naturalista desarrollado durante la dinastía Song (960-1276), cuya excelencia provenía del refinamiento de la representación orientada al detalle. Sin embargo, Cheng nos recuerda que, el llamado naturalismo en la pintura de la dinastía Song, nunca se trató simplemente de capturar o documentar la semejanza exterior de las cosas, sino que les otorgaba significados más profundos, por ejemplo,

26 Wen-chien Cheng, “Antiquity and Rusticity: Images of the Ordinary in the “Farmers’ Wedding” Painting”, *Journal of Song-Yuan Studies* 41 (2011): 67-106.

27 Cheng, “Antiquity and Rusticity”, 67-106.

la manifestación de la verdad interna o el orden en el universo²⁸. De ahí la necesidad de tomar en cuenta la retórica social y política relacionada con los temas representados, además del análisis formal y estilístico de las obras.

Para analizar la pintura *Escena de una boda* del Museo Pedro Coronel comenzaré por describir los elementos que aparecen en el rollo partiendo de derecha a izquierda. A juzgar por el contexto rural y la vestimenta de los personajes, la escena nos trasmite la sensación de presenciar el ambiente festivo de gente que vive en el campo. La imagen comienza con una mujer con el rostro cubierto con un velo montada en un buey rodeada de tres personajes a pie cargando bultos, a su lado, un personaje montando un burro sosteniente un abanico acompañado de quien pareciera ser un sirviente. El lenguaje corporal, en concreto la dirección del cuerpo y la mirada de los personajes, dirige la atención hacia la mujer como protagonista de la escena. Un par de hombres se convierten en hilo conductor entre la primera sección de la pintura y la siguiente, ya que uno dirige su mirada hacia la mujer, mientras su compañero da la espalda al espectador dirigiendo su cuerpo hacia la izquierda invitando al observador a continuar con la lectura de la obra. En la segunda sección hay un grupo de mujeres compartiendo saludos, una de ellas amamanta a un bebe, otras tres dirigen su atención hacia otras dos mujeres que se encuentran frente a ellas. A espaldas de las últimas, hay una mujer con los brazos extendidos hacia el frente, cuya postura resulta intrigante, pues no se integra a ninguno de los dos grupos de personajes que la rodean. El siguiente grupo nos presenta la escena de un hombre cargando una jarra y acompañado de una mujer, un burro y una pareja con un hombre cargando a un niño en hombros. Le sigue una escena de dos hombres ofreciendo vino a un tercero, cuya expresión facial muestra placer y regocijo, abriendo camino al ambiente festivo de la última sección, la cual muestra una escena con músicos tocando flautas e instrumentos de percusión, mientras que tres espectadores observan desde la entrada de una choza, un personaje sale sosteniendo con su mano en el interior de un

28 Cheng, "Antiquity and Rusticity", 67-106.

canasto. Aunque cada sección tiene su propio personaje principal, la orientación y las acciones de los personajes secundarios hacen que las secciones estén interconectadas y formen una imagen completa.

Para encontrar cualquier información que pudiera decirme algo sobre la obra o su autor, comencé por rastrear las obras de “pintura de género” de la dinastía Song, tomando como referencia la forma de representación de la vestimenta y los personajes de la pintura *Escena de una boda*. Buscando pinturas de campesinos, artesanos y comerciantes en actividades cotidianas, no es de sorprender que mi primer acercamiento fuera a la obra de Li Song (1190-1230), el pintor más famoso de la dinastía Song en “pintura de género”. Li Song comenzó como carpintero y aprendió a pintar al convertirse en el hijo adoptivo de Li Congxun, pintor de la academia imperial de pintura. En su pintura *Vendedores ambulantes de chucherías* perteneciente a la colección del Museo Nacional del Palacio en Taipéi, aparece una mujer con turbante alimentando a un bebé, similar a la que aparece en la *Escena de una boda* (imagen 10). También encontré una representación de la forma de vestir de los campesinos en la obra *La rueca* de Wang Juzheng (960-1127) de la colección del Museo del Palacio de Beijing.

El personaje de la mujer que tiene sus brazos levantados hacia el frente (imagen 5), me permitió encontrar la pintura de *Una joven casada en el campo* *nongcun jianu tu* 农村嫁女图 de un autor anónimo de la dinastía Yuan, anteriormente llamada *Mujer con tumor* *liu nu tu* 瘤女图 perteneciente a la colección del Museo del Palacio de Beijing. La pintura muestra 37 figuras grandes y pequeñas en todo el rollo, aunque si sumamos al bebé serían 38 distribuidas en cuatro secciones. El rollo completo mide 22.5 cm de largo y 131 cm de ancho. Las pinturas son muy similares, la diferencia más significativa, es que en la pintura del Museo del Palacio el personaje con los brazos levantados (imagen 5) aparece en la sección correspondiente a los músicos, además el personaje que gira el rostro en la escena inmediata a la mujer montando el buey en la pintura *Escena de una boda*, aparece junto al hombre al que le ofrecen la bebida en la pintura de *Una joven casada en el campo*.

Encontrar una versión de la obra me permitió buscar trabajos relacionados con el tema. Fue así como llegué al artículo “*Antiquity and Rusticity: Images of the Ordinary in the ‘Farmers Wedding’ Painting*”

de Wen-chien Cheng, quien para su análisis de la pintura de *Boda de campesinos* o *Farmers Wedding tianjia jiaqu tu* 田家嫁娶图, atribuida a Li Tang (1070-1150) de la colección del Museo Nacional de Kioto, identifica las otras copias que cumplen con las mismas características de representación. Además de la mencionada obra del Museo del Palacio en Beijing y la del Museo Nacional de Kioto, menciona el texto que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio en Taipéi, la pintura titulada *Aldeanos felices en años prósperos Fengnian minle tu* 豐年民樂图, atribuida a Li Song²⁹. A estas pinturas se suma un rollo similar fechado en 1758 por un pintor de la dinastía Qing llamado Shen Zongqian (1736-1820) que lleva como título *Gente de la etnia miao casando a su hija Miaomin jia nu tu* 苗民嫁你女图.

La pintura *Boda de campesinos* analizada por Cheng también aparece publicada en el artículo de Ellen Johnston Laing, “*Li Sung and Some Aspects of Southern Sung Figure Painting*”, quien califica la pintura de *Boda de campesinos* como un estilo post-Song, refiriéndose únicamente al análisis de la pincelada agitada característica de Li Song. Según Johnston, esta pintura llegaba al extremo de la exageración el estilo de Li Song

...los trazos angulares se multiplican deliberadamente dividiéndolos en numerosos y pequeños segmentos; Las cabezas angulares de algunos trazos son tan estridentes que las prendas casi se desintegran en una maraña de líneas sin cohesión, en constante movimiento y acentos rígidos³⁰.

A los ojos de Johnston, el resultado hace que los personajes, con sus rostros apenas diferenciados, luzcan ridículamente desaliñados. La atribución a Li Tang, es puesta en duda por Cheng, quien considera que quizá fue agregada a la obra posteriormente, y que es probable que la obra esté ubicada entre finales del siglo XIII y principios del XIV, es decir principios de la dinastía Yuan.

29 Cheng, “Antiquity and Rusticity”, 67-106.

30 Traducción propia. Ellen Johnston Laing, “Li Sung and Some Aspects of Southern Sung Figure Painting”, *Artibus Asiae* 37, n° 1/2 (1975): 5-38.

Imagen 5

*Fragmento, Escena de una boda,
Museo El Universo de Pedro Coronel, Zacatecas.*



Foto: Miriam Puente.

Antes de conocer el artículo de Wen-chien Cheng, no sabía de la existencia de otras copias. El único documento que discutía el tema de esta pintura era el de Li Xiaolu, “*Controversias de la boda-pintura anónima la boda en el pueblo de la dinastía Yuan en el Museo Imperial del Palacio*”. En su trabajo Li aborda las controversias con respecto al título de la obra que en un primer momento se identificaba como *Mujer con tumor* y luego como *Una joven casada en el campo*. Según Li, había dudas sobre si la pintura representaba una boda o si podría ser acaso solo una mujer montando un buey regresando a su tierra natal. Su argumento señala ciertas inconsistencias temáticas, por ejemplo, la presencia de la mujer amamantando a un bebé o el hecho de que el ritual de matrimonio se realizaba según las costumbres durante la noche y la imagen representaba una escena diurna³¹. El título de la mujer con tumor hacía alusión a una de las mujeres representadas en la obra que parece tener un par de protuberancias en el área inferior del cuello. Más allá de ese detalle el personaje no juega un papel importante en el contexto de la obra. Li también identificó el tipo de danza que ejecuta la bailarina con los brazos extendidos, de acuerdo con su análisis sobre la relación de los instrumentos, las cañas de bambú que sostienen los músicos para marcar el ritmo y la postura de la mujer (imagen 5) se trata de la Danza Zhezhi 唐代 de la dinastía Tang.

En la pintura *Escena de una boda* del Museo Pedro Coronel, la bailarina aparece entre los personajes que llevan un burro y el grupo de mujeres saludándose (imagen 5), en cambio en la pintura del Museo del Palacio de Beijing analizada por Li, la bailarina aparece rodeada de músicos. A la derecha de la bailarina se encuentra el grupo de músicos acompañados de tambores y a la izquierda un personaje tocando un *paiban* 拍板 (pai significa “golpear” y *ban* “tabla plana”), instrumento de percusión o claqueta compuesta por tablas de rectangulares de sándalo que se golpean entre sí,

31 Li Xiaolu, “Controversies of “The Wedding”, “The Anonymous Painting”, “The Wedding In the Village” of Yuan Dynasty in the Imperial Palace Museum”, *Art and Design Research* (2017): 92-97.

razón por la cual también es conocido como “tablero de sándalo” o *tanban* 檀板. El *paiban* fue introducido a China por las llanuras centrales desde el noroeste y se utilizó en música, danza, rituales y música budista en la dinastía Sui. Los poetas de la dinastía Tang dedican poemas a este instrumento y durante la dinastía Song en adelante se usaba en la música folclórica y en la música de la corte.

La versión que comparte la misma ubicación de la bailarina que aparece en la *Escena de una boda* es la copia de la pintura atribuida a Li Song que forma parte de la colección del Museo Nacional del Palacio en Taipéi, titulada según la traducción de Cheng, *Aldeanos felices en años prósperos Fengnian minle tu* 豐年民樂圖, y que literalmente significa buena cosecha o próspero año y música folclórica. El rollo de la pintura mide 30 x 160.8 cm y va acompañado de diversas inscripciones y sellos, entre los cuales se encuentra el sello del emperador Xuantang (1906-1967), y colofones atribuidos a Liu Guan (1270-1342), Yang Wéizhen (1296-1370), Ke Jiusi (1290-1343) y Wei Su (1303-1372). El estado de conservación de la pintura del Museo de Taipéi es notablemente mejor que la copia que se conserva en el Museo Pedro Coronel. El estilo del dibujo es muy similar, incluso las expresiones faciales de los personajes coinciden, pero hay diferencias en la aplicación del color en las vestimentas de los personajes a lo largo de toda la pintura. Un ejemplo es precisamente la vestimenta de la bailarina que aparece pintada de color turquesa, mientras que la del Museo Pedro Coronel aparece de colores rojo y blanco (imagen 5) respetando tanto el estilo de las líneas como el colorido de la pintura del Museo del Palacio de Beijing. Otro detalle que llama la atención de esta pintura es el uso del blanco para pintar la crin del burro y las canas y la barba de algunos personajes masculinos. La textura del follaje de los árboles también difiere, un elemento que rescataré más adelante.

Sin embargo, hay dos grandes omisiones que me invitan a considerar que la pintura del Museo Pedro Coronel es anterior a la Pintura del Museo Nacional del Palacio de Taipéi. La primera es la ausencia del personaje girando el rostro (imagen 6) el cual previamente había identificado que cambiaba de ubicación en la pintura

del Museo del Palacio de Beijing. En esta pintura de Taipéi el personaje no aparece ni en la primera sección ni en la sección central. Otro elemento que falta es una aportación del autor de la *Escena de una boda*, pues no aparece en ninguna de las otras versiones, detrás de los músicos en la parte superior podemos observar el interior de la choza con lo que pareciera ser una mesa o mobiliario en forma ovalada, con un borde rojo y blanco (imagen 6). Esta forma de resolver la escena tiene una ilusión espacial más sofisticada que el resto de las pinturas. En la versión de Beijing y Tokio solo se observa el entramado de ramas que satura la escena con la continuación del cercado. En cambio, la versión de Taipéi comienza con un tapizado de bambú en forma de cuadros alternados que súbitamente se interrumpen y dejan el espacio vacío. Parece que la copia de Taipéi en vez de partir de la versión en Beijing hubiera tomado como modelo la pintura del Museo Pedro Coronel.

Imagen 6

Fragmento, Escena de una boda,
Museo El Universo de Pedro Coronel, Zacatecas.





Foto: Miriam Puente

Con respecto al significado de la pintura, en su ensayo Wen-chien Cheng interpreta la pintura de *La boda de los campesinos* como una apropiación visual de una “rusticidad” y una “antigüedad” idealizadas por los eruditos de la dinastía Song. Cheng sostiene que la pintura sirvió como recordatorio de las emociones humanas genuinas y la simplicidad de la vida rural, que los eruditos-espectadores asociaron nostálgicamente con sus visiones idealizadas de la antigüedad y creían que sobrevivían solo en pueblos distantes de la capital. La cualidad aparentemente ordinaria de lo rústico en la representación de la boda de los campesinos se encumbró, de acuerdo con Cheng, a medida que adquirió importancia ideológica como crítica a la práctica social de los “matrimonios mercenarios” y a las bodas de la materialista vida urbana de la dinastía Song.

Para comprender el significado de *La boda de los campesinos* hay que conocer además su vínculo con la cultura literaria asociada al tema de las bodas rurales, en particular a las metáforas que aparecen en el poema “La villa de los Zhu y los Chen” o *Zhu Chen cun* 朱陈村 del poeta de la dinastía Tang, Bai Juyi (772-846). Cheng afirma que los versos de

este poema fueron además de conocidos, reinventados, por los artistas y mecenas de Song. La aldea de Zhu-chen se refiere a una aldea antigua que existió antes de la dinastía Qin. En el pueblo solo hay dos apellidos y los matrimonios duran generaciones.

“La villa de los Zhu y los Chen”

En el distrito de Gufeng de la prefectura Xuzhou
hay un pueblo con el nombre de Zhu-Chen.

Está a más de cien *li*³² de la sede del condado,
en medio del verdor de cáñamo y moreras.

“Clic, clic”, suenan las ruedas mientras giran;
vacas y burros llenan las calles del pueblo.

Mujeres van al arroyo a sacar agua;
hombres van al monte a recoger leña.

Lejos del condado hay pocos asuntos importantes.

En el seno de la naturaleza, la gente es sencilla y honesta:
aunque tengan riqueza, no hacen negocios;
aunque alcancen la edad, no se alistan en el ejército.

Cada familia practica su oficio en el pueblo;
ya están canosos, pero jamás han viajado fuera.

Mientras viven, son la gente del pueblo,
cuando mueren se vuelven su polvo.

Afuera en los campos, viejos y jóvenes,
se miran unos a los otros con sincera alegría.

32 Medida tradicional de distancia que equivale aproximadamente a medio kilómetro.

En el pueblo solo hay dos apellidos,
los Zhu se han casado con los Chen por generaciones.

Ambos clanes tienen parientes cerca y lejos;
chicos y grandes, tienen amigos a donde vayan.

Cada diez días celebran reuniones animadas,
juntos disfrutan aves horneadas y licor de sorgo.

Mientras viven, nunca viajan lejos;
buscan matrimonio en la casa del vecino.

Cuando mueren, los entierran cerca;
numerosas tumbas rodean el pueblo.

Están en paz con la vida y la muerte,
no se afligen por el cuerpo y el alma.

Por ello, la mayoría son tan longevos
que llegan a conocer a sus tataranietos.

Yo nací en la tierra de la ritualidad solemne³³,
fui un niño pobre y solitario.

Aprendí a distinguir el bien del mal;
por mí mismo asumí tareas muy arduas.

Hoy se valoran la fama y el conocimiento;
los eruditos buscan matrimonios que prometen un rango oficial.

Yo mismo puse mis manos en esos grilletes,
me convertí en un hombre profundamente confundido.

A los diez años ya leía libros,

33 Probablemente, referencia irónica a la pertenencia al gremio burocrático del autor.

a los quince podía escribir ensayos;
a los veinte obtuve el grado de *xiucar*³⁴;
a los treinta ya era censor en la corte.

...

Recuerdo el día cuando dejé atrás el hogar,
desde entonces han pasado quince primaveras.

Mi barca solitaria llegó a Chu tres veces,
mi rocín cuatro veces cruzó las tierras de Qin.

.....

Mi hogar fue destruido en los disturbios,
la mayoría de mis parientes desaparecieron.

Al norte y al sur del Yangtzé
tengo amigos de toda la vida.

Con muchos de ellos tomé la despedida,
años después supe que habían muerto.

Afligido, me quedo en cama hasta el ocaso;
lloro de noche, sentado espero la madrugada.
Las llamas de la pena queman mi alma;
la escarcha del dolor torna blanco mi cabello.

Mi vida ha sido un tormento infinito;
¡cuánto envidio a la gente de la Villa Chen!

Bai Juyi (772-846)³⁵

-
- 34 Alguien que ha aprobado el examen imperial a nivel condado (principiante).
- 35 Traducción del chino clásico al español de Radina Dimitrova y Miriam Puente, "Wikisource", *Zbuchencun, Poemas Tang completos, Volumen 433*; y la traducción de Wen-chien Cheng del chino al inglés, Cheng, "Antiquity and Rusticity", 78-80.

Según este poema, los aldeanos de Zhu y Chen se casaron entre sí durante siglos; nunca viajaron muy lejos de sus hogares en busca de matrimonio, ganancias o fama. Cheng nos recuerda que, por el contrario, en la sociedad de mediados de la dinastía Tang, los eruditos deseaban alcanzar un estatus social y un rango oficial elevado. Entonces estaba de moda buscar oportunidades de movilidad ascendente a través del matrimonio y aliarse con familias de grandes clanes, en palabras de Cheng

Bai reconoció que en su época los eruditos valoraban los matrimonios que prometían un rango oficial. Admitió que él mismo había seguido este camino para desarrollar su carrera oficial durante más de quince años. Sentía que después de haber desperdiciado su tiempo buscando satisfacción profesional y sirviendo al país, terminó infelizmente separado de sus seres queridos³⁶.

Por el contrario, la costumbre de los matrimonios mixtos de los aldeanos de Zhu-Chen habla del ideal de una vida sencilla.

Cheng agrega que, además de representar el ideal de una vida sencilla las pinturas de las *Bodas de los campesinos* reflejan también el ideal de la simplicidad arcaísta, vista como una forma de preservar las “antiguas maneras” o *gufeng* 古风, que puede traducirse como “la manera de los ancestros” o “costumbres ancestrales”. Según Cheng, para finales de la dinastía Song del Norte (1119-1126), los catálogos imperiales contenían nociones académicas sobre antiguas costumbres y rituales (*gufeng*), pero al mismo tiempo reconocían abiertamente y sin reservas que las actividades de la población rural podían ser representativas de las costumbres antiguas y, por lo tanto, proporcionaba una alternativa a los rituales planteados en los clásicos³⁷.

El “ritual de boda en la antigüedad” y los “seis ritos” (*liu li* 六禮) se refieren al protocolo a seguir durante una boda descrito en los “Ritos de boda de un oficial ordinario” (*Shi hunli* 士昏禮) del clásico de las

36 Traducción propia. Cheng, “Antiquity and Rusticity”, 67-106.

37 Cheng, “Antiquity and Rusticity”, 67-106.

ceremonias y ritos o *Yi li* 儀禮. Las seis etiquetas que formaban el protocolo a seguir eran: La propuesta, preguntar el nombre, resultados de los signos auspiciosos, regalos de compromiso, elección del día propicio para casarse, y finalmente el día acordado el novio va a buscar a la novia para casarse. En la dinastía Song, Zhu Xi simplificó los seis ritos en tres. Cheng sostiene que, comparada con los antiguos ritos nupciales, la ceremonia nupcial tal y como se ejecutaba durante la dinastía Song fue considerada no canónica, por lo cual su significado y sinceridad fueron cuestionados.

La pintura *Escena de una boda* representa la procesión de un cortejo nupcial en el cual, la novia es acompañada por el novio avanzando hacia su familia. La escena hace eco de una de las secuencias rituales de la ceremonia nupcial clásica. El acto de “ir a buscar a la novia”, última ceremonia de los seis ritos, la cual completa la alianza matrimonial entre dos familias. De acuerdo con Cheng, los seis ritos registrados en el *Yi li* simbolizaban un conjunto de ideales conceptuales más que prácticas concretas durante la dinastía Song, por lo tanto, es probable que para los espectadores y eruditos de Song, el acto ceremonial de “ir a buscar a la novia” ilustrado en la pintura, correspondía solo conceptualmente y no pictóricamente a la secuencia de ir a buscar a la novia descrita en los ritos antiguos³⁸. En Song, este acto aún formaba parte de la ceremonia, pero el novio rara vez formaba parte de él, y su ausencia podría ser interpretada como una falta de sinceridad por parte del novio y de su familia. En la pintura, sin embargo, el novio aparece guiando la procesión montando un burro. Siguiendo el argumento de Cheng, la pintura estaría conectada a la visión ideal inspirada por el poema “La villa de los Zhu y los Chen” como una representación de la forma en que una boda rural podía conservar una tradición antigua en su forma contemporánea.

Otros elementos contemporáneos identificados por Cheng son el hecho de que la novia estuviera montando un buey, la vestimenta de los personajes y la presencia de los músicos. Con respecto a la vestimenta, las mujeres portan pañuelos sobre sus cabezas y los hombres

38 Cheng, “Antiquity and Rusticity”, 67-106.

un tipo de sombrero llamado *futou* 幞头, parecido a un turbante que se ataba en la parte posterior de la cabeza de su portador, además los colores planos de los ropajes y el uso de sandalias correspondían con otras pinturas de personajes rústicos de la época Song. Por otro lado, en lo ritos se desaconsejaba el uso de la música a favor de la solemnidad de la ceremonia y se aconsejaba que las mujeres llegaran en una carroza. En la pintura, la presencia de los músicos coincide con las prácticas de la época Song y la representación de la mujer montando un buey, reafirma la posición social de los personajes que no pueden acceder a otro medio de transporte.

En la pintura *Escena de una boda*, el color rojo presente en la montura de la dama es un símbolo auspicioso para la ceremonia, solo que en el caso de la pintura de los museos de Tokio y Taipéi, es la vestimenta de la novia la que porta ese color. Las únicas pertenencias de la novia parecen ser cargadas por el aldeano a su lado y la ausencia de una dote, refuerza el carácter idealista de la escena como una crítica a los matrimonios materialistas de Song que menciona Cheng. Todos estos elementos nos ayudan a reconocer y valorar la *Escena de una boda* como la expresión de los sentimientos genuinos de la felicidad, sencillez y naturalidad de la vida en el campo. La novia acompañada por sus padres llega a conocer a su nueva familia y las expresiones del novio y de los padres parecen tener cierta preocupación o consideración hacia la novia, que ahora se separa de su familia. Los intercambios de saludos y bebida por parte del resto de los personajes expresan también la sinceridad y confianza en la unión. Coincido con Cheng, al sostener que la pintura *Escena de una boda* no es simplemente una imagen que representa las costumbres locales en un sentido ordinario, sino que suma un conjunto de valores distintivos, como lo son “una vida sencilla que celebra la pureza mental, las emociones humanas sinceras y un estilo de vida con necesidades materiales mínima”³⁹. Estos valores distintivos contrastaban en gran medida con los fenómenos contemporáneos: Una sociedad materialista con

39 Traducción propia. Wen-chien Cheng, “Antiquity and Rusticity”, 67-106.

ausencia de rituales adecuados, políticas gubernamentales inapropiadas impuestas a los plebeyos y costumbres matrimoniales orientadas al dinero. Así la pintura transmite una imagen positiva sobre la vida pura, genuina y virtuosa de los campesinos, en vez de considerarla tosca, atrasada o inculta. Un sentir que sería compartido, conservado y transmitido por los coleccionistas de este tipo de pinturas. Quizá esta misma visión hizo eco en el sentir del propio Pedro Coronel.

El hallazgo más significativo de mi acercamiento a la pintura *Escena de una boda* fue la identificación de la firma y del sello del autor⁴⁰. En el margen lateral izquierdo (imagen 7) se puede leer de arriba hacia abajo Shifu Qiu Ying 实父仇英, y bajo la firma aparece con un tenue tono cinabrio, uno de sus sellos utilizados. Qiu Ying (1494-1552), con el nombre de estilo Shifu 实父 y el sobrenombre de Shizhou 十洲, estuvo activo a principios del siglo XVI y fue un extraordinario pintor profesional en Suzhou. Qiu fue el único artista de los considerados como los “cuatro grandes maestros de Ming”⁴¹, que provenía de un origen humilde y no pertenecía a la clase erudita.

40 Agradezco al Dr. Edward Luper por su retroalimentación en la identificación del sello y firma que parecen en la pintura. La firma podía leerse claramente, pero para la identificación del sello tuve que comparar los sellos reconocidos por obras de otras colecciones, y observar minuciosamente las sutiles indicaciones del rojo cinabrio que aún se conservaban en la obra.

41 Los otros tres son Shen Zhou (1427-1509), Wen Zhengming (1470-1559) y Tang Yin (1470-1524).

Imagen 7

Inscripción Shifu Qiu Ying y sello de Qiu Ying comparada con la caligrafía y sello que aparecen en la pintura Escena de una boda

Museo El Universo de Pedro Coronel, Zacatecas



Foto: Miriam Puente.

Es muy poco lo que se conoce sobre la vida de Qiu Ying. Nació en la provincia de Jiangsu, cuando se mudó a Suzhou, se dice que comenzó como artesano de laca y después como pintor, llamó la atención del maestro de la pintura Zhou Chen (1500-1535), quien lo tomó como discípulo. Impulsado por las exigencias estéticas del mercado y su

propia experiencia en el estudio de la caligrafía y pintura de las dinastías Song y Yuan, se convirtió en un pintor profesional polifacético, capaz de pintar tanto figuras como paisajes, dominando los estilos de pincelada meticulosa y colores intensos. Tuvo algunos patrocinadores reconocidos como Zhou Fenglai (1523-1555), Chen Guan (1577) y Xiang Yuanbian (1525-1590).

Sus obras de arte son exquisitas y elegantes, por lo que se convirtió en un modelo para las generaciones de pintores que lo siguieron, sus obras fueron emuladas en China, Corea y Japón, al grado de convertirse en un estilo adoptado con frecuencia por los falsificadores de pinturas antiguas. Por esta razón, el gremio académico toma con mucho cuidado las atribuciones de obras conectadas a Qiu Ying y siempre sospechan de la autenticidad de las obras, incluso con la presencia de sellos o firmas. Obras atribuidas a Qiu Ying se encuentran en las colecciones permanentes de varios museos de todo el mundo. La admiración por su obra ha llegado también fuera de Asia, la más reciente exposición de Qiu Ying fuera de China, en LACMA, *Los Angeles County Museum* llevó convenientemente como título *Where the Truth Lies: The Art of Qiu Ying*⁴².

La autenticación de la *Escena de una boda* como una obra original de Qiu Ying va más allá de los alcances de este trabajo. Sin embargo, los avances que representa la comparación de esta copia con el resto de las versiones representando el mismo tema, al menos abre el camino para un estudio más completo, ahora con la intención de comparar el estilo con otras obras auténticas de Qiu Ying. Se podría decir Provisionalmente que el estilo de representación de la textura del follaje y de la cerca de la choza, coinciden con el de la pintura de Qiu Ying en su versión del paisaje de la *Villa Wangchuan*. Qiu Ying hizo también copias de obras de pintores Song y Yuan, al grado de acercarse mucho al estilo de los pintores antiguos, tanto en la pintura de paisajes como

42 Stephen Little, Hsu Wen-Mei (Contributor), Wan Kong (Contributor), Einor Cervone, *Where the Truth Lies: The Art of Qiu Ying* (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art; DelMonico Books-Prestel, 2020).

de figuras, agregando además su propio estilo personal. La pintura muestra la influencia consistente del estilo de Li Song reinterpretado por un autor posterior que deliberadamente propuso cambios estratégicos en la composición de la obra, además, el grado de conservación del rollo y las restauraciones previas, me invita a permanecer abierta y optimista ante la posibilidad de que, en efecto fuera obra de Qiu Ying, lo cual significaría que su antigüedad dataría del siglo XVI y no del XVIII como dice el registro del inventario del Museo Pedro Coronel.

Por otro lado, si comparo esta obra con la que se encuentran en Beijing y Taipéi, encuentro consistencias estilísticas más cercanas a la primera, tanto en el uso de la línea en el trazo de los personajes como en el color de las vestimentas. Si observamos, por ejemplo, a la bailarina en las tres obras resulta evidente que la semejanza es más cercana entre las pinturas del Museo Pedro Coronel y la de Beijing, ya que la de Taipéi hace un cambio radical en el color. Los detalles que mencioné sobre la ausencia de un personaje y la ambigüedad en la representación del interior de la choza en la pintura de Taipéi son desde mi punto de vista elementos que sostienen la hipótesis de que la pintura del Museo Pedro Coronel es anterior a la pintura de Taipéi, y que está última pudo haber tomado a la primera como modelo. Reconozco que es recomendable conservar la prudencia del escepticismo generado por los movimientos de estas piezas en un mercado repleto de imitaciones y falsificaciones, así que quizá más adelante pueda contar con los recursos y permisos para analizar con más detalle la pintura del Museo Pedro Coronel, comenzando por extender el rollo completo y revelar si existen otras inscripciones o sellos en la parte oculta.

La copia de los modelos

Antes de concluir, ya que las dos obras que he analizado, *Paisaje y Escena de una boda*, son versiones de otras pinturas que abordan los mismos temas, es necesario precisar la función de las copias en la historia de la pintura china. Confucio dijo “soy un transmisor, no un creador, soy uno que cree a los antiguos y que gusta de ellos, por eso me atrevo

a compararme con el viejo Peng⁴³. De la misma manera, los pintores en China buscaban conservar y transmitir el espíritu de los grandes maestros, convirtiéndose ellos mismos en modelos para mantener vivas las tradiciones. De hecho, la copia de los modelos era el sexto canon de la pintura en los principios propuestos por Xie He en el siglo VI⁴⁴. La primera función de la copia sería su función didáctica como el eje de los métodos de aprendizaje en la transmisión de las técnicas, los géneros y los estilos. La segunda sería la copia como medio de legitimación y vinculación como parte de un linaje que conectaba a los autores con los grandes maestros del pasado. Por último, su valor como estrategia de conservación de los valores estéticos que encarnan, en ocasiones incluso sustituyendo a las obras originales, las cuales pueden desaparecer, como sucedió con el original de la pintura de la *Villa Wangchuan*.

Generalmente, existen tres formas de realizar copias en la tradición de la pintura china de la antigüedad. El primer método, conocido como *mo* 摹 es hacer una copia exacta calcando una obra existente. Este método garantiza que toda la composición y la escala se reproduzcan con gran fidelidad. Sin embargo, debido a que el trazo debe realizarse lentamente, la pincelada final puede carecer de fluidez y sensación de espontaneidad. La otra forma es hacer una copia a mano alzada estu-

43 Joaquín Pérez Arroyo, trad., *Confucio. Mencio. Los Cuatro Libros* (México DF: Alfaguara, 1995).

44 “En pintura existen seis reglas: La primera es la resonancia de alientos (*qiyun* 氣韻) que otorga vida y movimiento (*shengdong* 生動). La segunda es el método del hueso (*gufa* 骨法) en el manejo del pincel (*yongbi* 用筆). La tercera es la fidelidad al objeto (*yingwu* 應) al realizar las formas (*xiangxin* 象形). La cuarta es la conformidad con los géneros (*suilei* 隨類) al aplicar los colores (*fucai* 賦彩). La quinta es una conveniente disposición (*jingying* 經營) en la composición (*weizhi* 位置). La sexta es la transmisión (*chuanyi* 傳移) por medio de la copia de los modelos (*moxie* 模寫)” Yolande Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie - Tome 1, Les textes fondateurs (des Han aux Sui)* (París: Klincksieck, 2010), 368. Traducción al español citada en: Cervera, “Zhang Yanyuan y el Modelo Biográfico en China”, 258.

diando detenidamente el original. En este método conocido como lin 临, más exigente desde el punto de vista técnico, el artista tiene más libertad en su pincelada, pero una copia exacta es prácticamente imposible. La tercera categoría de “copias” se refiere a obras realizadas en el estilo de un artista en particular, pero que no se basan en ninguna pintura específica. En este método conocido como fang 仿, un artista crea una nueva composición al estilo de otro⁴⁵.

Las pinturas del *Paisaje de la villa Wangchuan* y la *Escena de una boda* que se encuentran en el Museo Pedro Coronel pertenecen, desde esta perspectiva, al segundo método de copia, *lin*. Las variaciones con respecto a las otras versiones pueden verse abiertamente como parte de la intención de los autores de agregar su visión o estilo personal a la copia. Por lo tanto, a pesar de ser copias pueden valorarse en su individualidad. La factura, técnica y contenido de ambas, las convierte en ejemplos dignos de ser considerados como transmisores, en el sentido confuciano, del espíritu de una tradición que pone en evidencia el estrecho vínculo entre poesía y pintura. Podemos ahora admirar el esplendor y desarrollo ininterrumpido, de un arte que encarna los valores de su cultura a lo largo del tiempo, gracias a las copias encargadas por los diversos patrocinadores del arte en China, desde emperadores hasta coleccionistas, incluyendo las copias realizadas por los propios artistas con el fin de dominar y aprender un estilo, o como un homenaje o humilde alabanza a un gran maestro. Debido a que en China la copia nunca ha tenido las connotaciones negativas que tiene en fuera de Asia, y quizá este hecho represente un problema para los historiadores del arte, atrapados en la obsesión y necesidad de identificar un creador original, sumado a los intereses del impacto que esta información tiene en el mercado del arte.

En Europa por ejemplo, la obra original goza de lo que Walter Benjamin reconoce como el “aura” de la obra. El “aura” de una obra humana según este autor,

45 Low Sze Wee, “Copy After Copy -Some Thoughts on Authenticating Chinese Paintings”, *BeMuse* 4, no. 2 (2011), 3.

...consiste en el carácter irrepitible y perene de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado⁴⁶.

La copia de una obra de arte provista de aura se interpretaría como una profanación. En China, en cambio, el término usado para referirse a las copias exactas de los originales es *fuzhipin* 複製品, estas copias tienen en el mismo valor que el original sin ninguna connotación negativa. Byung-Chul Han explica que, desde la perspectiva china, a la relación entre original y copia se impone la diferencia entre lo viejo y lo nuevo⁴⁷, entendiendo la copia como una forma de restituir al objeto a su estado original. Byung-Chul Han introduce el concepto de producción modular en el caso particular de la pintura china, para explicar por qué las copias tienen un alto valor en la pintura china:

El arte chino no mantiene una relación mimética con la naturaleza, sino funcional. No se trata de retratar la naturaleza del modo más realista posible, sino de operar de la misma manera que la naturaleza. La naturaleza también genera variaciones nuevas sucesivamente, por lo visto sin intervención de “genio” alguno: “Pintores como Zheng Xie se esfuerzan por emular la naturaleza en dos aspectos. Producen grandes cantidades, casi ilimitadas, de obras y son capaces de ello mediante sistemas de módulos de composición, diseños y pinceladas. Pero también invisten a cada una de sus obras en su única e inimitable figura, como lo hace la naturaleza con su prodigiosa invención de formas. Una vida dedicada a entrenar las sensibilidades estéticas, permite al artista acercarse al poder de la naturaleza⁴⁸.”

46 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México DF: Itaca, 2003), 16.

47 Byung-Chul Han, *Shanzhai, El arte de la falsificación y la deconstrucción en China* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 62.

48 Han, *Shanzhai, El arte de la falsificación*, 69-70.

Conclusión

Los resultados de esta investigación abren paso a la oportunidad de extender el conocimiento de la colección del Museo El Universo Pedro Coronel de Zacatecas. Con respecto al problema de la atribución de las pinturas *Paisaje* y *Escena de una boda*, el logro de este trabajo fue identificar el título original de la pintura de *Paisaje*, a saber, *Villa de Wangchuan* y la atribución provisional de la autoría de la pintura *Escena de una boda* a Qiu Ying, pintor de la dinastía Ming. Respecto a la pregunta inicial: ¿Hasta qué punto las pinturas *Paisaje* y *Escena de una boda* de la colección de Zacatecas representan la continuidad del estrecho vínculo entre pintura y poesía en la pintura de paisaje de Tang (618-907) a Qing (1636-1912) y la pintura de figuras de Song (960 y 1279) a Ming (1368 y 1644) respectivamente? Podemos concluir que ambas pinturas representan dos posibilidades de interacción entre pintura y poesía distintas.

Por un lado, *Paisaje* de la *Villa Wangchuan* es un claro ejemplo de una obra que, a pesar de haber desaparecido físicamente en un pasado remoto e indefinido, se convirtió en una leyenda y la base de una tradición pictórica de la pintura de paisaje. El vínculo entre la pintura y la poesía de Wang Wei de la dinastía Tang, fue un factor imprescindible para alimentar el imaginario de los eruditos que se refugiaban en las montañas y villas apartadas para cultivar su espíritu, siendo el mismo Wang Wei un modelo a seguir para el ideal de los eruditos de las sucesivas dinastías. Pintar copias y versiones inspiradas en este modelo se convertía en un medio para recrear y experimentar a través de la pintura las sensaciones e imágenes interiores detonadas por la poesía y del mismo modo invitar a los espectadores a recordar los poemas a medida que su mirada transitaba por el paisaje. Por esta razón, numerosas copias siguieron generándose a través del tiempo.

Por otra parte, *la Escena de una boda*, en vez de representar una auténtica escena de una boda en el campo, solo puede interpretarse y valorarse en su justa dimensión dentro del contexto de su vínculo con el poema “La villa de los Zhu y los Chen” de Bai Juyi y la transformación de la sociedad, debido al crecimiento de las ciudades y del auge de la cultura de los eruditos en Song. La pintura de nuevo se convierte en un eco del poema que añora e idealiza la vida en el campo como símbolo de una vida honesta, sencilla, más alegre

y festiva. Esta pintura también es un ejemplo de hasta qué punto la estética del estilo refinado de la pintura académica imperial funcionó también como medio para transmitir los valores culturales de la élite de los eruditos. De la misma manera, Qiu Ying, un pintor que de acuerdo a la clasificación propuesta por Don Qichang pertenecería a la escuela Wu, identificada con la corriente erudita, dominaría el estilo meticuloso de la pintura académica *gongbi* para hacer copias de obras de Song, Yuan y Ming, y así mantener vivo el espíritu transmitido en ellas. Independientemente de si la atribución a Qiu Ying pueda ser confirmada o refutada en un futuro, el hecho de hacer pública la existencia de esta versión, abre el camino a que otros análisis comparativos puedan tener lugar, dado que solo se han identificado cuatro versiones más de esta pintura de acuerdo con Wen-chien Cheng.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Itaca, 2003.
- Bush, Susan. *The Chinese literati on painting, Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.
- Cahill, James. *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- Cervera Fernández, Isabel. "Zhang Yanyuan y el modelo biográfico en China". En *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, coordinado por Carme Narvéez i Cases y Eva March. Barcelona: Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2012.
- Cheng, María. *Essential Terms of Chinese Painting*. Hong Kong: City University of Hong Kong, 2017.
- Cheng, Wen-chien. "Antiquity and Rusticity: Images of the Ordinary in the "Farmers' Wedding" Painting". *Journal of Song-Yuan Studies* 41 (2011): 67-106.
- Coronel, Museo Pedro. *El Museo Pedro Coronel de Zacatecas*. Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura, 1987.
- Escande, Yolande. *Traité chinois de peinture et de calligraphie - Tome 1, Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*. París: Klincksieck, 2010.
- Han, Byung-Chul. *Shanzhai, El arte de la falsificación y la deconstrucción*

-
- en China*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Johnston Laing, Ellen. "Li Sung and Some Aspects of Southern Sung Figure Painting". *Artibus Asiae* 37, nº 1/2 (1975): 5-38.
- Juyi, Bai. "Wikisource". *Zhuchencun, Poemas Tang completos-Volumen 433*.
- Levenson, Joseph. "The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society". En *Chinese Thought and Institutions*, editado por John Fairbank,. Chicago: University of Chicago Press, 1957.
- Little, Stephen, Hsu Wen-Mei (Contributor), Wan Kong (Contributor), Einor Cervone. *Where the Truth Lies: The Art of Qiu Ying*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; DelMonico Books-Prestel, 2020.
- Pérez Arroyo, Joaquín, trad. *Confucio. Mencio. Los Cuatro Libros*. México DF: Alfaguara, 1995.
- Ramírez, Juan Antonio. "Corrientes metodológicas en la Historia del Arte. Un balance provisional". *Cuaderno de realidades sociales* nos. 16-17 (1980): 205-222.
- Theobald, Ulrich. "ChinaKnowledge.de An Encyclopaedia on Chinese History and Literature". *Wusheng shishi*, 5 de abril de 2023, <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Science/wushengshishi.html>
- Wang Wei, Pei Di. *Poemas del Río Wang, versos en castellano Clara Janés, traducción del chino Juan Ignacio Preciado Idoeta*. Madrid: Ediciones del oriente y mediterráneo, 1999.
- Wee, Low Sze. "Copy After Copy -Some Thoughts on Authenticating Chinese Paintings". *BeMuse* 4, no. 2 (2011).
- Xiaolu, Li. "Controversies of "The Wedding", "The Anonymous Painting", "The Wedding In the Village" of Yuan Dynasty in the Imperial Palace Museum". *Art and Design Research*, 2017.
- Xiaomeng, Ning. "[“El fenómeno pictórico de Wangchuan”: pintura e instituciones históricas] 宁晓萌：“辋川图现象”——绘画与历史性的建制.” *Institute of Humanities ans Social Sciences, Peking University*. 11 de abril de 2018, http://www.ihss.pku.edu.cn/templates/zs_mt/index.aspx?nodeid=152&page=ContentPage&contentid=2544
- Yutang, Lin. *Teoría China del Arte*. Buenos Aires: Editorial Suadamericana, 1968.