

El escultor Eudald Serra en Japón (1935-1948). Apuntes para una biografía artística¹

• RICARD BRU •

Universitat Autònoma de Barcelona

*Japón fue una gran experiencia, la mejor época de mi vida*².

Eudald Serra nació en Barcelona el 1 de mayo de 1911. Se formó inicialmente como ayudante del escultor Enric Clarasó, aunque a lo largo de toda su carrera otorgó siempre a Ángel Ferrant el magisterio más importante, el de un profesor y compañero que le supo escuchar, guiar y animar para abrirse camino entre los jóvenes artistas de la época. En 1929 se matriculó en la clase de modelado que Ferrant impartía en las aulas de la Escuela de Llotja de la calle Aribau y allí comenzó a explorar las posibilidades estéticas de una obra moderna y rupturista³. De esta primera etapa de formación, relativamente poco conocida, se conservan unas pocas esculturas, numerosos dibujos y otros materiales documentales, como fotografías, que permiten entrever una evolución desde formas figurativas de tendencia clasicista hacia una expresión más próxima a la modernidad de la década de 1930.

En febrero de 1934, Serra se presentó por primera vez al público barcelonés como artista novel con una serie de obras expuestas en la Sala Busquets. La elección de este establecimiento para celebrar su primera exposición no fue casual ya que la hija del propietario estaba casada con el hermano de Eudald, Eduard Serra: “la galería era de unos familiares míos y les gustó la idea de que expusiera allí”, recordaba años más tarde⁴. Esta circunstancia explicaría que, durante su estancia en Japón, Serra confiara a la Sala Busquets la venta de algunas de las obras realizadas en Kōbe. Y también que, en diciembre de 1948, tras volver de Japón, el mismo local organizara la primera exposición de la nueva etapa profesional que inició entonces. En cualquier caso, en la exposición de 1934 Serra presentó un total de siete esculturas en diversas materias, acompañadas de treinta dibujos; obras que *La Publicitat* describió brevemente como “dibujos de carácter epigramático y unas cuantas esculturas, entre las cuales, en general, el propósito expresivo eclipsa la severidad formal”⁵.

Según el mismo escultor, solo vendió un par de obras que compraron en el entorno familiar⁶. Sin embargo, *La Vanguardia* afirmaba: “Serra triunfó en la Sala Busquets; el éxito de público –últimamente le han sido adquiridas algunas esculturas y dibujos– y el éxito obtenido en la crítica barcelonesa, hacen concebir muchas esperanzas sobre este artista”⁷. Entre las esculturas pre-

sentadas, destacaba un retrato de su primer profesor, Clarasó, así como una cabeza de niño, una cabeza femenina, un arlequín y dos figuras de torero⁸. De entre todas las reseñas referentes a dicha exposición aparecidas en la prensa local, la principal fue la que publicó Enric F. Gual en la revista *Mirador*. Gual comentaba las vacilaciones que observaba en las obras de Serra –“artísticamente, no está hecho del todo”–, pero al mismo tiempo ofrecía una crítica llena de esperanza. Gual veía en Serra una personalidad suficientemente sólida y con unas prometedoras capacidades que, bien canalizadas, podrían dar frutos valiosos.

Recién clausurada la exposición, entre los meses de abril y mayo de 1934, Serra realizó un largo viaje por Europa, desde París hasta Berlín, Varsovia, Moscú y Leningrado⁹. Al año siguiente, participó en dos exposiciones más, ambas colectivas. La más destacada fue la primera de ellas, celebrada entre el 27 y el 30 de marzo de 1935 en las *Galleries d'Art Catalonia* impulsada por el grupo de vanguardia *Associació d'Amics de l'Art Nou* (ADLAN). Nos referimos a la exposición de obras de tendencia surrealista de Eudald Serra y otros dos jóvenes escultores, Ramon Marinel·lo y Jaume Sans¹⁰. En esta ocasión, la apuesta de Serra fue más atrevida al presentar construcciones y composiciones *assemblage* hechas a partir de formas orgánicas abstractas. Se trataba de una serie de composiciones deudoras de la obra de Ángel Ferrant y de Jean Arp, recientemente expuestas en la ciudad, y que denotaban un primer posicionamiento como joven artista de vanguardia¹¹.

La exposición en las Galerías de Arte Catalonia fue seguida poco después, entre mayo y julio 1935, por la presentación de la escultura *Arlequín* en la Exposición de Primavera de Montjuïc¹². Era una muestra de carácter municipal y sin el apoyo de ADLAN y, por tanto, resulta comprensible que Serra optara por presentar una de las esculturas figurativas del año anterior, más que las nuevas piezas de tendencia surrealista. Desde este punto de vista, el *Arlequín* no suponía ningún avance respecto a la muestra del mes de marzo, considerada un hito póstumo en la historia de la escultura catalana de vanguardia. Un hito que, en el caso de Serra, fue seguido de un largo silencio. Y es que en el verano de 1935 se produjo un punto y aparte en su trayectoria al dejar su ciudad y marchar a Japón. Fue entonces cuando inició

1 Eudald Serra: *Arlequín*. Tarjeta postal impresa en ocasión de su presentación en la vigésimocuarta exposición *Nikaten* de Tokio en 1937. Colección particular.

su aventura japonesa, a la cual dedicamos este estudio. De allí, Serra no regresó hasta pasados trece años.

LOS PRIMEROS AÑOS EN JAPÓN (1935-1939)

A mediados de 1935, a la edad de veinticuatro años, Serra emprendió un viaje hacia Japón con un grupo de estudiantes de la Universidad de Barcelona. Las condiciones exactas en que se planteó el viaje no son del todo claras ya que, años más tarde, el propio artista lo argumentó de distintas formas, en ocasiones con su habitual ironía¹⁴. Sin embargo, no hay duda de que uno de los principales alicientes era la oportunidad que le daba de conocer mundo y, especialmente, una de las culturas lejanas que en aquellas fechas más seguían atrayendo a los artistas catalanes.

A principios de julio de 1935 Eudald Serra salió de Barcelona hacia Marsella y desde el puerto francés el 12 de julio embarcó, a bordo del *Chenonceaux*, con destino a Japón. El largo viaje le permitió conocer durante el mes de julio Port-Said, Colombo, Singapur y Saigón, antes de arribar el 8 de agosto a Manila y, pocos días más tarde, a Shanghái, ciudades todas ellas en las que Serra tomó varios apuntes y fotografías. Finalmente, Serra llegó a Kōbe el día 19 de agosto junto con un grupo de universitarios y otros viajeros, entre los que se encontraban Miguel de Gomis y los catedráticos Ángel A. Ferrer Cagigal, Francisco de las Barras y Ramiro de Sas Murias¹⁵. Sin embargo, las intenciones del escultor distaban de las de sus compañeros de viaje, que tenían previsto regresar a Barcelona a finales del mes de septiembre: una vez allí, y sin ser consciente de que el estallido de la Guerra Civil pronto alteraría sus proyectos, Serra comunicó a su familia la decisión de instalarse en Kōbe durante una temporada indefinida¹⁶. Su maestro Ferrant, en respuesta a una temprana carta recibida desde Japón, le transmitía la esperanza depositada en esta nueva aventura:

Me das envidia. A pesar de lo dura que te ha de ser la vida en las condiciones en que te encuentras. Luego, cuando pase el tiempo, los peores ratos serán los que recuerdes con más gusto. Creo que puedes sacar a tu decisión un gran partido. Todo, seguramente se puede traducir en obra interesante y lo que deseo es que te defiendas, que te abras camino y que no decaiga un momento tu espíritu andariego que vale por una fortuna enviable. Aprovéchalo penetrando bien



1

en cuanto veas y recogiendo todas las impresiones como puedas; escribe, dibuja, estudia, lucha y no te canses nunca de nada de esto. Es mucho lo que se puede hacer dispuesto como estás a enriquecer tu vida. El enriquecimiento de los bolsillos, tu verás si te interesa, y si así fuese, que la suerte te acompañe para conseguirlo cuanto antes sin merma de otras apetencias que cuando no se tienen no se sale de la miseria aunque se llegue a millonario¹⁷.

Al poco tiempo, ya prácticamente sin recursos económicos, Serra consiguió una plaza en el consulado de España en Kōbe para así disponer de un pequeño sueldo y poder permanecer en el país¹⁸. Entre las primeras amistades que hizo entre la colonia española destacaban el profesor Pedro P. Villaverde, residente en Kōbe, y José Luis Álvarez-Taladriz, que en enero de 1935 acababa de llegar contratado por el gobierno japonés como profesor de castellano en la Escuela Superior de Lenguas Extranjeras de Osaka, así como Francisco José del Castillo, en Japón desde agosto de 1936 para ocupar el cargo de cónsul de España en Kōbe¹⁹. Serra, Villaverde, Álvarez y del Castillo poco



2

esperaban el trastorno que supuso el estallido de la guerra española también en Japón, con la aparición de dos facciones, la republicana y la nacional, que estuvieron enfrentadas hasta diciembre de 1937, cuando el gobierno japonés reconoció oficialmente al dictador Franco²⁰. En efecto, en marzo de 1937 Álvarez había sido nombrado por el gobierno republicano encargado de negocios de España en Tokio, pero a finales de año su plaza fue anulada, perdiendo también su cátedra de profesor. Eudald Serra, relacionado con los sectores republicanos, también perdió su trabajo en el consulado; se quedó sin ingresos y sin posibilidad de volver a Barcelona. No solo eso sino que, al negarse a

alistarse en el ejército en España, fue declarado incuso en falta grave de deserción por el Ministerio de Defensa español²¹.

En términos artísticos, Serra llegó a Japón en 1935 con un solo contacto, el del pintor japonés Mikumo Shōnosuke, a quien había conocido en Barcelona, posiblemente en la exposición que el artista celebró en la galería Catalonia en mayo de 1934, un año antes de la exposición surrealista de Serra, Sans y Marinel·lo²². En una carta escrita desde Kōbe a Marinel·lo en marzo de 1936, Serra le informaba de que “me parece que un dia de estos tendré expuestas dos o tres obras en la exposición que Mikumo hace en Kobe”, para acto seguido afirmar “aquí no tengo ambiente, estoy solo (en este sentido) soy el único escultor de Kobe”²³. Mikumo debió ser, por lo tanto, quien le introdujera en el ambiente artístico moderno japonés. Asimismo, pensando en dar a conocer sus primeros pasos en Barcelona, Serra pedía a Marinel·lo que, a través de sus padres, le hiciera llegar a Japón sus dibujos “mas españoles y todos los que tengan interés”²⁴, junto con las herramientas de escultor y los clichés de las fotos de sus obras.

Durante la primavera de 1936, Serra ya había podido descubrir a los surrealistas que por entonces se presentaban principalmente en Tokio. Sin embargo, a pesar de sus esperanzas, los acontecimientos políticos y bélicos acabaron teniendo un impacto directo en las condiciones de vida de Serra. En Japón, había comenzado a ejercer como escultor modelando según los patrones aprendidos en Barcelona, pero al quedarse sin sueldo alguno, tuvo que buscar otras formas de ganarse la vida. Años más tarde, explicaba cómo, gracias a una familia japonesa, pudo vivir durante cierto tiempo en casa de un escultor en los suburbios de Kōbe, cerca de una playa donde compartía espacio, tiempo y experiencias con inmigrantes y otros artistas²⁵. Serra se dedicó a dibujar los barrios pobres de su alrededor, retratando ya fuera con el lápiz, con las manos o con el cincel, a personas del entorno inmediato, japoneses y coreanos de Kōbe. También explicaba cómo, para ganar algún dinero, realizó esculturas por encargo y piezas que en ese momento resultaban poco afines a los intereses del artista, como grupos taurinos, exóticos a ojos japoneses²⁶.

La primera presentación pública de esculturas de Eudald Serra en Japón tuvo lugar entre el 13 de septiembre y el 4 de

2 Eudald Serra: *Geisha*, 1938. Fotografía del artista. Colección particular.

3 Eudald Serra: *Coreana*, 1938-1939. Fotografía del artista. Colección particular.

4 Eudald Serra: *Parias*, 1938. Fotografía del artista. Colección particular.



3



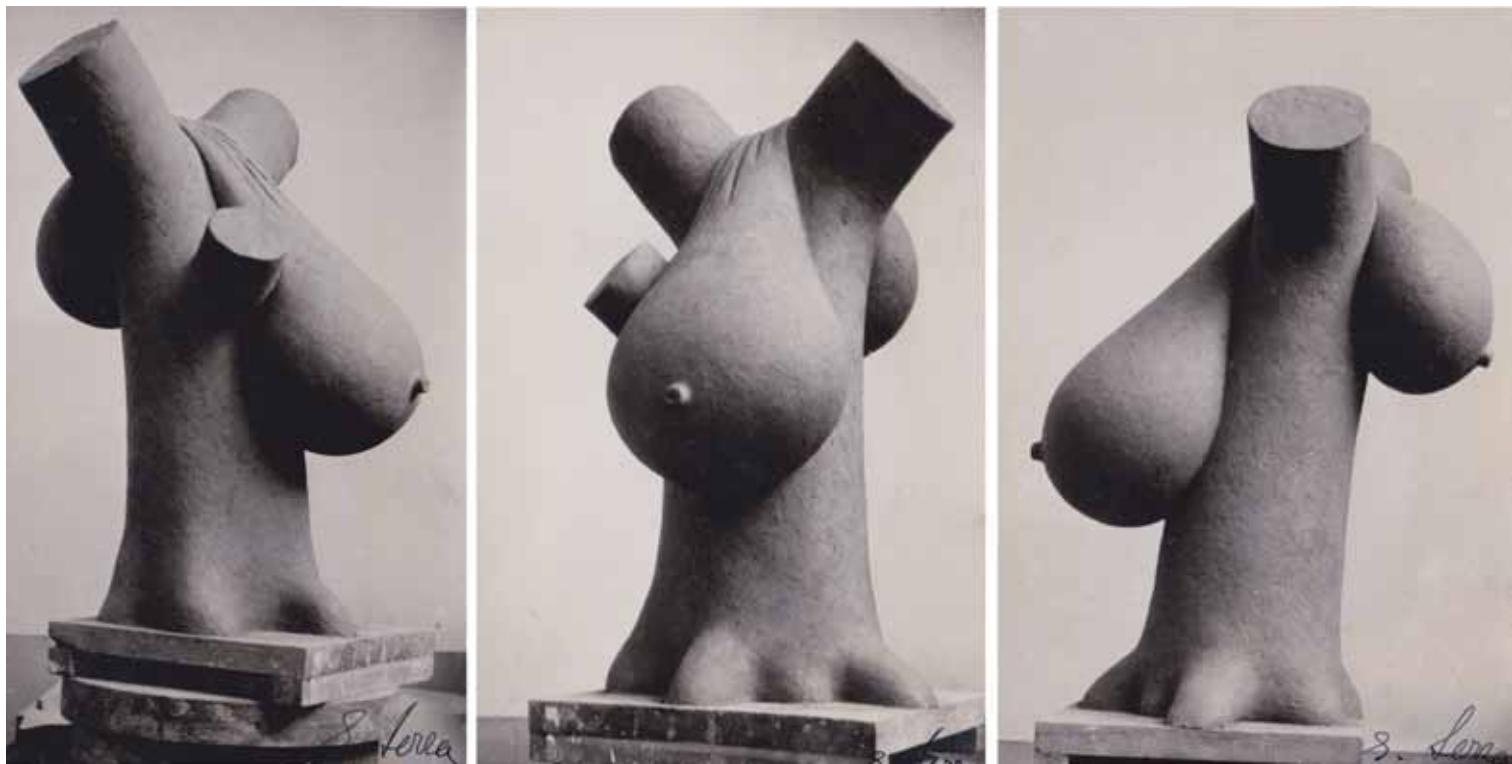
4

octubre de 1937 en el Museo de Bellas Artes de Tokio (*Tōkyō-to Bijutsukan*), en la vigésimo cuarta exposición *Nikaten* de la corporación pública de artistas *Nikakai*. Concurrieron 380 artistas, siendo Serra uno de los dos únicos extranjeros que participaron, aportando dos esculturas: un arlequín de terracota (fig. 1), de características muy similares a una figura presentada en Barcelona en 1934 y 1935, y el busto plácido y sereno, modelado en yeso, de una joven japonesa vestida con quimono²⁷. Esa primera presencia de la obra de Serra en Tokio causó impresión y atrajo la atención del público, en especial del reputado crítico de arte Yanagi Ryō, autor, un año después, de la presentación de la primera exposición individual de Serra en Japón: “Me impresionó profundamente el encanto inexplicable de sus obras. La amistad personal que más tarde surgió entre él y yo, me ha permitido entender que su talento tiene muchas vertientes”²⁸.

En efecto, fruto de unos primeros contactos con ambientes artísticos, pero sobre todo del trabajo en el taller, con la creación de un número importante de bustos y esculturas, y gracias al apoyo de mecenas y patrones como Iwai Yūjirō, Inabata Jirō

y Sarumaru Kichizaemon, al año siguiente Serra consiguió celebrar dos exposiciones individuales, primero en la galería Seijūsha de Tokio, del 1 al 5 de diciembre de 1938²⁹, y una semana más tarde, del 12 al 16 de diciembre, en la sala Sankakudō de Osaka. Ambas sirvieron para presentar las obras realizadas durante los dos primeros años de residencia en Japón (fig. 2); entre ellas se encontraba desde alguna de las formas orgánicas vinculadas al surrealismo, parecidas a las expuestas en Barcelona en 1935, hasta varias figuras de arlequines y toreros³⁰.

A pesar del primer reconocimiento público que supusieron estas muestras, el inicio de la Guerra Civil española, sumado a la pérdida de un ser querido a principios de 1936, afectó profundamente al artista, y el sufrimiento motivado tanto por las noticias que le hablaban de una España en guerra y una Europa perdida se vio reflejado en su obra³¹. Se conservan numerosos dibujos de 1938 y 1939 que muestran la expresión dual de Serra, recurrente a lo largo de toda su trayectoria artística: unos representan el día a día de figuras anónimas y amigos, descansando o haciendo vida en la calle, mientras otros, simultáneamente, presentan algunas formas delirantes que transmitían la angustia con que



5

observaba la época trágica y dramática que, de momento, vivía desde la distancia. Hablamos de figuras expresivas y de deformaciones figurativas, como aquellas que por los mismos años practicaron Miró y Picasso, que a menudo se entrelazan de manera versátil alternando lo figurativo y lo abstracto en una visión abierta de la expresividad de los volúmenes. Desde este punto de vista, algunas de las obras más representativas y personales de este primer período en Japón son las esculturas *Coreana*, *Parias* y *Árbol de Guernica*. Tres esculturas cargadas de emoción y modeladas, a pesar de sus claras diferencias formales, durante un mismo período.

Tanto *Coreana* (fig. 3) como *Parias* (fig. 4) eran piezas representativas de la mirada que Eudald Serra proyectaba hacia su entorno. En 1926 el emperador Hirohito había accedido al trono japonés, dando inicio al llamado período Shōwa que, hasta la Segunda Guerra Mundial, continuó la política nacionalista de anexión de territorios continentales iniciada a principios de siglo XX con la ocupación de Corea. De este modo, entre 1910 y el fin de la guerra, el pueblo coreano se vio trágicamente sometido al poder imperialista japonés y, como consecuencia, zonas urbanas y barrios como el de Rokkō, donde vivía Serra, se llenaron de coreanos (*zainichi*) llegados de manera forzada y sin recursos para ocuparse de los trabajos más duros de los estratos sociales más bajos³². Esta era la realidad que el escultor palpó diariamente y la que le motivó a modelar rostros, bustos y figuras de coreanos y coreanas. Así, el busto modelado en barro representando una muchacha coreana con el pecho descubierto, los ojos cerrados y la boca entreabierta, como si exhalara imperturbabilidad, muestra la empatía del escultor hacia el pueblo coreano inmigrante. Conviviendo con ellos,

Serra fue revelando un Japón diferente del imaginado desde Europa, descubriendo, en palabras de su amigo poeta Jorge Carrera Andrade,

los barrios pobres, color de vejez y de muerte, los mendigos, las linternas de piedra, las casas de obreros, las mujeres mal nutritidas, los tabis y las geta, los lamentables coreanos. Y todo ello lo fue plasmando febrilmente en el barro e inmortalizándolo en el bronce, o interpretándolo fugazmente con la línea y el color. De esta manera, ha llegado a reunir una obra copiosa y original que le consagra como un gran artista³³.

En este contexto, cobran especial sentido otras esculturas poco conocidas como *Parias*, en ocasiones también titulada *Mendigos*, que representaba a un padre con su hijo en brazos mediante una anatomía deformada e imposible, en parte inspirada en modelos del Antiguo Egipto³⁴. Se trataba de una figura modelada en barro en 1938, expuesta en Tokio en diciembre de ese mismo año, de la que no tenemos constancia que trasladara a ningún otro material. Tanto *Parias* como *Árbol de Guernica* (fig. 5), posteriormente conocida como *Estudio o Maternidad*, datan de los mismos años y muestran una estética similar, con formas oníricas vibrantes que transmiten la desesperación y la angustia de la época, manifestada en el artista tanto a través de la miseria de su entorno como mediante las noticias que le llegaban de su tierra natal. Según Carrera Andrade, “su «árbol de Guernica» es una poderosa alegoría en que triunfa la intención intelectual y la plasticidad: es una especie de meditación escultórica”³⁵.

El repertorio de obras modeladas aproximadamente entre 1938 y 1939 demuestra que fue un período de creatividad y tra-

5 Eudald Serra: *Árbol de Guernica*, ca. 1938. Fotografías del artista. Colección particular.

6 Eudald Serra: *Mikumo Shōnosuke durmiendo en su taller de Tokio*, 1938. Sucesión Serra.

7 Ernesto Bellino y Eudald Serra en el taller del escultor con el busto de Cervantes encargado por el cónsul como obsequio para el Presidente de Panamá, 1938. Colección particular.

jo artístico intenso. Al respecto, varias fuentes nos indican que Serra hizo frecuentes viajes y estancias por distintas zonas del territorio japonés, a Nikkō, Hakone, Nagoya, Yokohama, Shanghái y especialmente a Tokio, donde había mayor actividad artística y comercial y donde encontró más clientes³⁶. Entre estos destacó Ernesto Bellino, cónsul de Panamá, a quien debió conocer durante los meses de trabajo en el consulado español de Kōbe y que llegaría a ser uno de sus mejores amigos. Bellino consiguió el apoyo de los panameños L. Arman, de la empresa *J. Dabhi*, y J. Azarak, así como del cónsul de Uruguay, Alberto Borques, para adquirir la escultura de bronce *Tocadora de shamisen*, una de las imágenes más populares de Serra, como obsequio para el presidente de la República de Panamá, Arnulfo Arias. Representaba el retrato de la abuela del pintor Mikumo Shōnosuke sentada y tocando un *shamisen* y debió ser modelada entre 1936 y 1938, cuando tenemos constancia de la relación entre Serra y Mikumo (fig. 6)³⁷.

Del mismo modo que sabemos que durante las visitas a Tokio, entre 1939 y 1941, Serra se alojó principalmente en casa de Ernesto Bellino, previamente lo había hecho en el taller de Mikumo. Y es que una de las virtudes de Eudald Serra que más se destacaron en Japón fue precisamente su buena relación con todo el mundo, tanto con japoneses como con la colonia española e hispanoamericana, y especialmente con los diplomáticos de Honduras, Venezuela y Panamá. Ello explica que también consiguiera encargos de personas relevantes de sectores nipones relacionados con el mundo hispanohablante como, por ejemplo, la realización de un medallón con el retrato del empresario Nangō Saburō, presidente de la Federación japonesa de los gremios exportadores e importadores con América Latina, o el busto de Cervantes expuesto en 1938, encargado por Bellino como regalo para el presidente de Panamá (fig. 7)³⁸.

A partir de 1939, pasados más de tres años de la llegada al archipiélago, Serra empezó a vivir sin excesivas dificultades de su trabajo como escultor y dibujante. Tras unos primeros tiempos difíciles, “muy malos”³⁹, decía Cels Gomis, “actualmente se dedica solamente al arte y aunque no le gusta trabajar, el poco tiempo que dedica a él, le permite vivir sin preocupaciones de clase alguna”⁴⁰. Gomis añadía: “No se preocupa por el trabajo y lo hace



6



7

cuando se le presenta la ocasión y tiene necesidad. Con un busto se puede vivir dos meses!”⁴¹.

Cels Gomis i Serdanyons, a quien Serra conocía de su juventud en Barcelona, acababa de llegar de Venezuela⁴². Gomis era un aventurero que vivía del día a día para descubrir mundo, casi como el mismo Serra, y ambos se reencontraron inesperadamente en el Club Americano de Tokio en septiembre de 1939, tan solo tres días después de la llegada de Gomis a Japón. Una vez en Kōbe, mientras buscaba una estancia de alquiler donde instalarse, Gomis se alojó varias semanas en la casa y taller que Eudald Serra tenía en el barrio de Rokkō. Así es como lo contaba a sus padres en octubre de 1939:

A los diez días de llegar a Kobe me trasladé a la casita de Serra mi compañero, distante unos 20 minutos de Kobe y cerca de la montaña, es donde él trabaja y tiene su taller, pero rara es la vez en la actualidad que se encuentra aquí pues constantemente anda de un lado para otro. Mañana marcha de nuevo a Tokio donde estará cerca de un mes para hacer un par de bustos, cuando regrese piensa marchar a Shanghai, que ya conoce bastante para trabajar allí una temporada. Así es que piensa dejar la casita (no el taller) y yo pienso vivir en Kobe mismo, que me resultará un poco más cómodo. La casa que tenemos es japonesa y por supuesto hay que quitarse el calzado al entrar, para seguir la costumbre y también por gusto dormimos en el suelo con “fouttons”. La casa es muy mona –pero la tenemos muy desordenada– y el único pequeño inconveniente es que no tiene baño, pero lo suplimos yendo a casa de un vecino que tiene baño japonés⁴³.

Eudald pasó casi todo el mes de octubre de 1939 en Tokio, en casa de Ernesto Bellino, trabajando en dos bustos de encargo. No era nada excepcional, dado que buena parte de las estancias que hacía dentro del país eran precisamente en la capital, donde pudo mantener la cotización de sus obras a precios razonables.

TRAYECTORIA ARTÍSTICA EN TIEMPOS DE GUERRA (1939-1945)
En Japón, Serra encontró su camino. La cultura y la estética japonesas le hicieron madurar como artista, del mismo modo que el contacto con japoneses y coreanos despertó en él otros intereses de carácter más antropológico. A finales de 1940, en una nueva carta a su amigo Marinello, Serra le comentaba: “actualmente estoy especialmente interesado en las distintas razas humanas, especialmente la asiática y me dedico tanto como puedo a hacer cabezas de coreanos, japoneses, y así que pueda me trasladaré a China para continuar haciendo mi trabajo, es un trabajo difícil y que cuesta muchos gastos de transporte y viajes”⁴⁴. De este modo, las experiencias vitales y profesionales hicieron evolucionar su estilo, virando de un arte surrealista, quizás más inocente, hacia unas formas más personales, más humanas y sentidas, en las que el trabajo de los volúmenes y los materiales era esmerado y exquisito. En noviembre de 1939 el cónsul Jorge Carrera Andrade recogía estas palabras de Serra:

Las antiguas esculturas japonesas en madera son interesantísimas. Me entusiasman igualmente las máscaras de Noh, los pórticos de madera, la cerámica vieja, la plasticidad de los vestidos coreanos, la ordenación de la escena en el teatro de Kabuki, las canciones populares japonesas en que hay algo del vibrar atormentado del “cante hondo” andaluz. Ya no creo mucho en el surrealismo escultórico y pictórico que resulta algo así como literatura aplicada a la pintura y a la escultura. Trato más bien de huir de la fría plasticidad marmórea a lo Hans Arp y buscar nuevos caminos hacia la emoción auténtica⁴⁵.

Carrera Andrade formaba parte del grupo consular latinoamericano próximo a Serra. Se conocieron en 1938, poco después de llegar a Japón, y, como en el caso de Bellino, establecieron una amistad que también resultó ser fructífera profesionalmente, con proyectos conjuntos como una colección de veinticuatro dibujos titulada *Dibujos del Japón y de Corea* reproducidos en litografías y xilografías –“en bloques de madera al estilo japonés”⁴⁶– que planearon publicar en Tokio. A finales de 1939 la editorial Asia América publicó el libro *Yocoima y otros poemas* de Carlos Rodríguez Jiménez, con una ilustración de Yokohama firmada por Eudald Serra, e informó de la próxima aparición de la citada serie de grabados acompañada de una introducción de Carrera Andrade: “un original y valioso Álbum que reunía sus dibujos de interpretación del pueblo japonés”⁴⁷. Se trataba probablemente de la primera incursión de Serra en la técnica de la xilografía japonesa, en la que debió estar trabajando a finales de año. A pesar de que no estamos seguros de que acabara apareciendo la anunciada edición de grabados, en agradecimiento al texto que Carrera le dedicó, Serra le regaló un retrato fundido en bronce: “mi semblante metálico mostraba cierta dignidad de senador romano, insopportable para mí; pero mi esposa apreciaba altamente la obra y la había colocado en el salón de nuestra residencia”⁴⁸.

Al año siguiente Serra sacó adelante un proyecto similar: cinco dibujos de 1939 fueron grabados en madera por los prestigiosos talleres Takamizawa de Tokio. Salieron a la venta la primavera de 1940, después de ser encuadrados en los talleres de Kōbe de S. Ito. Los temas de esta nueva serie eran los habituales en Serra, extraídos de su entorno cotidiano: carpas, ropa tendida, una coreana dando el pecho, una escena junto a un templo al atardecer y un coreano. Imprimió cincuenta copias numeradas y firmadas, algunas de las cuales fueron vendidas en Japón, así como también en Estados Unidos, en Francia y en España⁴⁹.

Al margen de los proyectos profesionales, 1940 también fue un año importante en términos personales. A finales de la primavera, Serra se casó con Edmonde Iba Bougeot. Edmonde, nacida el 13 de enero de 1910 y viuda de Raymond Charles Louis Delpuech, con quien se había casado en Cannes en 1934, era hija de madre francesa, Marie Judith Gabrielle Bougeot, y de padre japonés, Iba Kanichi. A su vez, era nieta de Iba Teigō, uno de los grandes empresarios del Japón de principios del si-

glo XX y, por tanto, procedía de una de las familias más acomodadas e influyentes del país⁵⁰. Edmonde había nacido en Francia, en Ville-d'Avray, donde su padre se había establecido para estudiar, y allí vivió junto con su familia hasta 1939, cuando, previendo el estallido de la Guerra Mundial, decidieron trasladarse a Japón. Según Edmonde, recién llegada al país paterno, el día de San Jorge de 1939 la colonia inglesa de Kōbe organizó un baile en el cual conoció a Eudald⁵¹. Eudald lo explicaba a su manera: “en Kobe, un día de fiesta, en misa vi a dos señoritas hermanas [Edmonde y Simone], me chocaron, me interesó la cosa racial y me dije ‘esta es la mía’, y una de ellas es mi mujer”⁵². Pronto entablaron relaciones y la petición de boda no tardó en llegar: “Serra se prometió hace poco con una bonita y simpática japonesa, aunque en realidad tiene madre francesa y ha vivido siempre hasta hace pocos meses en Paris. Parece ahora decidido a trabajar en serio, pues tiene intenciones de casarse por mayo”, escribía Cels Gomis⁵³. La boda se celebró de manera discreta y familiar, sin gran ceremonia, el 12 de junio de 1940 en la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Kōbe, con Gomis y Fernand de Mercier de Caladon como testigos. Recién casados, Eudald y Edmonde se establecieron en una casa tradicional junto a la estación de tren de Rokkō. Allí nació al cabo de un año su única hija, Isabel.

Entre los años 1939 y 1940, Serra continuó trabajando y muchas de sus nuevas obras, sumadas a algunas anteriores que habían permanecido en el taller, fueron presentadas en una nueva exposición individual. Se celebró en Kōbe del 17 al 22 de septiembre de 1940, en la sala de exposiciones de los grandes almacenes Daimaru, y reunió un conjunto de cincuenta esculturas, entre las que se encontraban el *Arlequín*, la *Tocadora de shamen* y la *Geisha*, junto con el *Busto de Cervantes*, el relieve *Lucha de sumo*, siete retratos de coreanos y coreanas, cinco figuras de toreros, cinco bustos, cuatro torsos, dos desnudos femeninos, doce imágenes representando los signos del zodiaco, así como una cabeza, un busto de indio, el retrato de un trabajador (*keigyōshi*), el estudio de una máscara, un jarrón y la escultura *La mujer del espejo*⁵⁴. La exposición fue posible gracias de nuevo al patrocinio de Iwai Yūjirō, Inabata Jirō y el empresario Sarumaru Kichizaemon (presidente de *Yoshimoto Kogyo* y alcalde de Ashiya), junto con la colaboración de Saitō Okisato, Yashiro Nihei (fundador de la asociación *Kakuyokai*), los empresarios y coleccionistas Kishimoto Kichizaemon y Shimomura Shōtarō, así como el ceramista Sawada Sōzan y el pintor Iba Shinkichi⁵⁵. Este último no solo era artista, sino que, además, era hermano del suegro de Eudald.

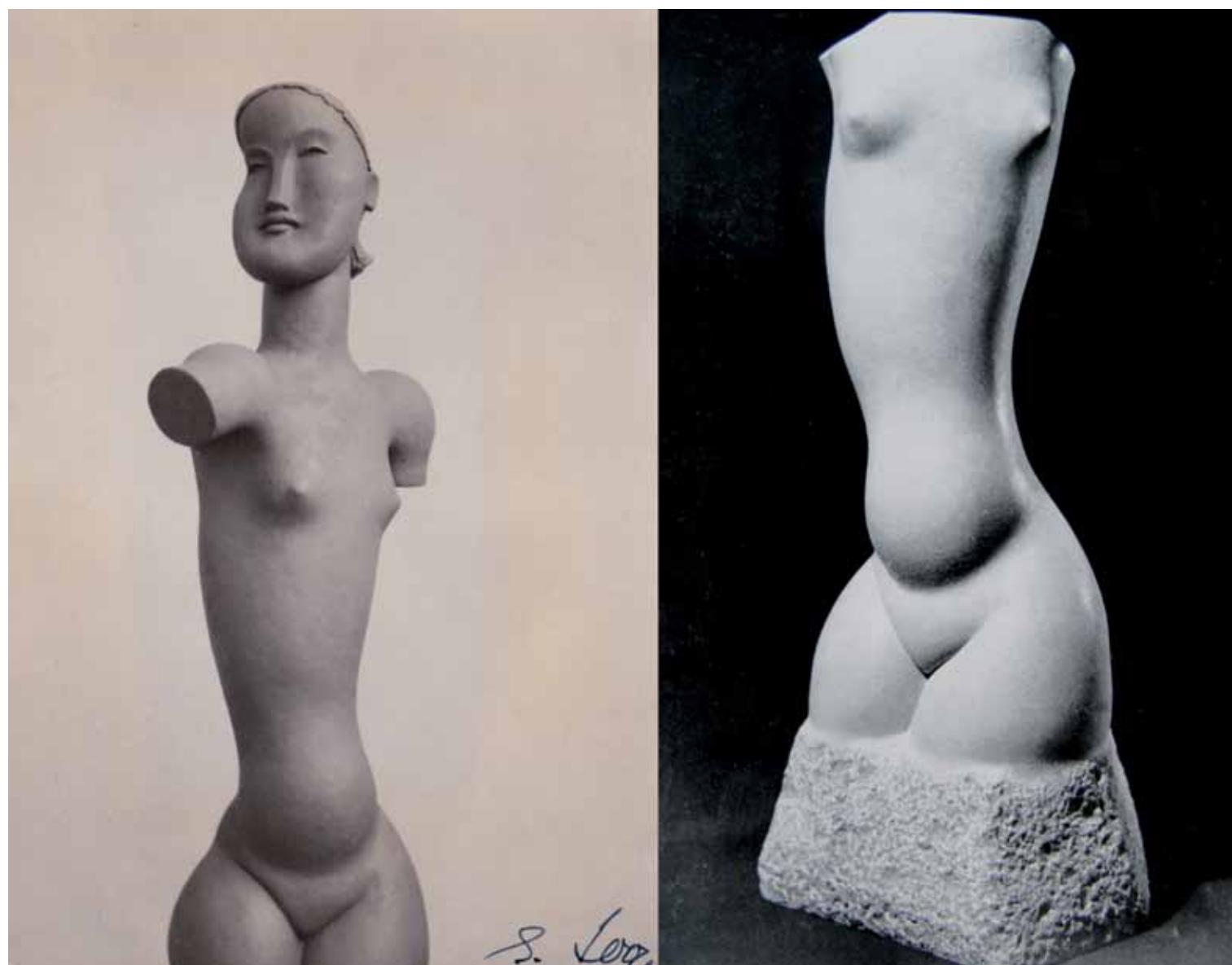
Entre el público que asistió a la exposición se hallaba Cels Gomis, que inició entonces una gran amistad con Serra: “es un compañero ideal y desinteresado, también un poco bohemio, pero tiene la simpatía de todo el mundo tanto extranjero como del país”⁵⁶. Precisamente algunas de las cartas de Gomis nos permiten conocer detalles de la vida de Eudald Serra en Japón. Detalles que, a partir de finales de 1939, fue anotando en su correspondencia personal:

Mi amigo Serra hizo la semana pasada una exhibición en el Daimaru, almacenes de categoría en Kobe donde semanalmente se exhibe referente a pintura, etc. Aunque vendió alguna cosa, no fue la cosa tan satisfactoria como esperábamos ya que la obra de Serra se puede considerar hoy de primera categoría, pero la gente de aquí compra por el nombre aunque la cosa no valga la pena, la obra en sí no tiene tanta importancia⁵⁷.

Junto con Ernesto Bellino, Cels Gomis se convirtió en uno de los principales admiradores de la obra de Eudald Serra. Así lo manifestó en múltiples ocasiones no solo de palabra sino también comprándole piezas, para sí mismo y para la familia de Barcelona. Ya en octubre de 1939, poco después de establecerse en la casa de Rokkō, Cels comentaba a sus padres: “mi amigo mucho ha mejorado y he visto algunos bustos muy puros y estilizados, su sistema de dibujo colorido ha mejorado muchísimo y no se cansa para encontrar especialmente nuevos colores, posee dibujos muy interesantes y originales que aquí vende por poca cosa (25 o 30 yenes)”⁵⁸. La respuesta no se hizo esperar y, apenas publicada la serie de cinco grabados impresos en los talleres de S. Ito, Cels le compró el tercer ejemplar numerado y reservó otra copia, la cuarta, para su familia⁵⁹. A finales de 1940, una vez enviadas algunas fotografías, y recibida la opinión de los padres, Cels se mostraba contento por la buena impresión que la obra de Serra había causado a la familia:

Veo que os ha gustado la obra escultórica de mi amigo, en realidad tiene cosas formidables y es una lástima que aquí tenga poca apreciación. Últimamente exhibió en el DAIMARU de Kobe y entre ellas resaltó un torso a mi parecer que es de lo mejor que el ha ejecutado, de buena gana se lo compraría, lo ofreció a 1.000 yenes y no obtuvo comprador. Es un torso de unos 65 cm en bronce espléndidamente terminado y que deseo reproducir con mi cámara para hacerlo llegar a vuestra opinión⁶⁰.

Torso era una obra de líneas puras, limpias y sugerentes, como las composiciones de juventud influenciadas por Arp y Ferrant, aunque manteniendo la forma estilizada de mujer que tanto gustaba al escultor. El punto de partida era un estudio femenino modelado en barro el año anterior y caracterizado por las formas expresivas que Serra aplicó contemporáneamente a otras obras como *Parias*. Es interesante comprobar el proceso creativo mediante el cual esa primera figura, desnuda y despojada de brazos, fue deliberadamente transformada a inicios de 1940 en un torso de formas ondulantes y que, en oposición al *Torso de Edmonde Iba* (1940), adquiría una apariencia más abierta (fig. 8). Un torso vibrante y enigmático, de carácter universal y primigenio, el de una Eva sin ombligo que ponía en evidencia el retorno a la figuración que experimentó Serra durante prácticamente toda su estancia en Japón⁶¹. Tanto este torso, como también las figuras de un niño y de una niña coreana, presentes en la exposición de Daimaru, entusiasmaron a los padres de Cels: “Si hubiera manera, para su transporte, creo que nos decidiríamos a adquirir alguno. ¿Sabes tú cuánto pide de cada cosa, si es que no los tiene vendidos?”⁶². Serra te-



8

nía a la venta obras de precios muy diversos, que iban desde los dibujos y bocetos, que rondaban entre los 25 o 30 yenes cada uno, hasta las esculturas, que podían llegar a las 1.900 pesetas, equivalentes a unos 1.000 yenes, como era el caso del *Torso* que tanto cautivó a Gomis: “sin comprador hasta hoy, es de las cosas superiores que ha hecho últimamente según mi criterio y de él mismo”⁶³. En respuesta a este entusiasmo, el mismo Eudald redactó un listado de las obras que tenía a la venta, con el coste público y con un precio rebajado en caso de que los Gomis acabaran decidiendo hacer alguna compra; el *Torso*, por ejemplo, lo ofreció por 1.500 pesetas⁶⁴. De todos modos, probablemente teniendo en consideración los problemas de transporte, Cels Gomis acabó comprando las figuras de bronce *Vieja coreana* (900 pesetas) y *Viejo coreano* (600 pesetas), junto con la serie de grabados y varios dibujos⁶⁵.

En paralelo al trabajo como escultor –siempre se consideró escultor–, a partir de 1940, Serra se adentró en el estudio de nuevas técnicas y procedimientos artísticos. Así, del mismo modo

que en 1939 se interesó por la xilografía, gracias a una carta de Cels Gomis sabemos que en agosto de 1941 Serra estaba aprendiendo la técnica de la laca japonesa: “Esta aprendiendo a trabajar en laca. Cogió la típica enfermedad de “urushi” en forma muy aparatoso que se quedó ciego por un dia e hinchado como una bomba por 4 o 5 saliéndole pus de piernas y manos, por lo que aun sabiéndolo estaba el hombre mas muerto que vivo pero ahora esta terminando dice que va a proseguir sus lecciones”⁶⁶. Aunque varias fotografías parecen demostrar que llegó a lacar retratos modelados en terracota (fig. 9), no sabemos si quedó suficientemente satisfecho. En cualquier caso, la noticia en sí nos permite conocer cómo Serra se interesaba por formas de expresión artística nuevas para él.

Aquel 1941 estuvo marcado por la entrada de Japón en la Segunda Guerra Mundial. La decisión de implicarse militarmente en el gran conflicto bélico no cogió por sorpresa a los que residían en Japón desde hacía tiempo y estaban al tanto de la actitud y evolución política y militar imperialista del propio país. Carre-

⁸ Eudald Serra: *Estudio*, ca. 1939, y *Torso*, ca. 1940, presentados en la exposición de los almacenes Daimaru en septiembre de 1940. Fotografía del artista. Colección particular.

⁹ Eudald Serra: *Cabeza femenina*, ca. 1941. Fotografía del artista. Colección particular.

ra Andrade recordaba cómo “los extranjeros sentían también la pesada atmósfera de la guerra. Los coreanos, encargados en el Japón de todas las faenas inferiores, se mostraban inquietos y recelosos... el escultor español republicano Serra Güell y otros amigos, comentábamos la situación mundial y nuestras conclusiones coincidían casi siempre: tarde o temprano, el Japón atacará a los Estados Unidos”⁶⁷. Así fue. La ofensiva de Pearl Harbor desencadenó la etapa final de la escalada militar japonesa previa a la ocupación estadounidense.

Hasta entonces, Eudald Serra había ido ampliando el círculo de amistades extranjeras, muchas de las cuales permanecieron pocos años en el archipiélago. Bellino residió en Tokio hasta el año 1941, fecha en que se trasladó como cónsul de Panamá a Los Ángeles, y Carrera Andrade se fue poco más tarde. A Gomis el ataque a Pearl Harbor le sorprendió en alta mar, viéndose obligado a regresar a Japón, donde permaneció cinco años más. Otros amigos españoles, como Álvarez-Taladriz, tuvieron que ganarse la vida con trabajos diversos, ya fuera dando clases de castellano o trabajando para la prensa. En este contexto, y a pesar del avance de la guerra, en 1942 Serra participó en dos muestras colectivas más: en febrero expuso en la *Hyogo Prefectural Fine Arts League*, donde recibió un premio de “mérito artístico”, y en noviembre presentó nuevas obras en una segunda exposición en Kōbe donde obtuvo un primer premio⁶⁸. Asimismo, Serra y su esposa disponían aún de recursos suficientes para hacer algunas salidas y, por ejemplo, escapar del calor sofocante de agosto alquilando una bucólica casa de estilo canadiense cerca del lago Nojiri, en Nagano, a veces acompañados de Cels Gomis o de amigos alemanes. Sin embargo, el verano de 1943, Serra prefirió quedarse en Rokkō: “Serra no pudo ir pues prepara una exposición en los almacenes Hankyū de Osaka para últimos de septiembre y se halla muy ocupado”⁶⁹.

Además de aproximarse al arte de la xilografía y la laca japonesa, en 1943 Eudald Serra se adentró ya de lleno en el arte de la cerámica (fig. 10)⁷⁰. La presencia de un jarrón *tsubo* entre las esculturas de la citada exposición en los almacenes Daimaru de 1940 parecía poner de relieve el interés por la cerámica japonesa que Jorge Carrera ya apuntó en 1939⁷¹. A partir de 1940 y especialmente entre 1942 y 1943, Eudald Serra y Cels Gomis

habían comenzado a mostrarse interesados en el movimiento *mingei*, así como en las colecciones y las publicaciones del *Nihon Mingeihan* impulsadas por Yanagi Sōetsu y su círculo de amistades. Sin embargo, no fue hasta 1942 cuando este interés creciente llevó a Serra a centrar buena parte de su producción artística en objetos y recipientes de cerámica de uso cotidiano y popular, muchos de los cuales son todavía hoy fácilmente reconocibles por la presencia de alguno de los sellos japoneses con





10

10 Eudald Serra trabajando en el taller de cerámica de un horno *anagama*. A la derecha, aparecen varias copias de *Coreana*. Probablemente en Uchie (Ashiya), ca. 1942-1944. Colección particular.

el apellido “Serra” con los que marcaba la base de sus piezas. Desde entonces, la cerámica ya nunca dejó de ser una pasión:

La cerámica es tan arte mayor como la escultura y la pintura, y las supera en que además de ser bella arte, tiene sentido utilitario, y sirve para algo más que su contemplación. Una obra de cerámica tiene la forma, el color, la enorme ventaja de la calidad de la materia y puede verse, tocarse, e incluso ser besada; así una taza de té se lleva a los labios⁷².

Serra expuso por primera vez piezas de cerámica, junto a varias esculturas y dibujos, en una muestra organizada en el *Shioya Country Club* de Kōbe del 5 al 9 de agosto 1942⁷³. El éxito le animó a seguir trabajando todo el año siguiente, verano incluido, en el taller de Rokkō y en un horno de cerámica situado en Uchie (Ashiya), cerca de Kōbe⁷⁴. Allí trabajó preparando y controlando la cocción tanto de esculturas de terracota como de recipientes de uso cotidiano que él mismo definía como *Nihon shumi no arumono*, es decir, piezas de estilo japonés⁷⁵. En ambos lugares, a menudo recibía la visita de Gomis que, habiéndose quedado sin trabajo, colaboraba con la familia Serra-Iba y ayudaba en tareas diversas, algunas prosaicas, otras más sugerentes:

Serra está bien, continua trabajando en escultura y cerámica, y últimamente tiene encargos. Yo le ayudé en cerámica en la fábrica donde a veces va a trabajar: pintar, cepillar y pequeños detalles antes de ponerlos al horno. Sueldo ¥ 10.- diarios, pero de momento se ha terminado. Está trabajando en un San Francisco Javier, escultura que

será de mármol para el cementerio. Sabéis quien es el modelo?... Yo, pero sin sueldo!⁷⁶

Los resultados de las cocciones de cerámica de 1942 y 1943 se mostraron públicamente en dos nuevas exposiciones celebradas en otoño en Osaka y en Kōbe. La primera de ellas se celebró del 28 de septiembre al 2 de octubre de 1943 en el Departamento de Arte de los prestigiosos almacenes Hankyū de Osaka, mientras que la segunda, de menor envergadura, tuvo lugar ese mismo mes en la biblioteca de la *Société franco-japonaise* de Kōbe (fig. 11), donde, junto a esculturas como *La tocadora de shamisen* y *La mujer del espejo*, presentó un número importante de teteras, tazas de té, cuencos, platos, floreros y jarrones esmaltados siguiendo una estética completamente japonesa. Serra se acercaba a la cerámica tradicional nipona desde el respeto y la admiración de aquellos que eran capaces de apreciarla y valorarla. Las dos muestras, especialmente la de esculturas, cerámicas y dibujos de los almacenes Hankyū, se convirtieron en la principal puesta en escena de un Eudald Serra que se reivindicaba como escultor y como ceramista precisamente en Japón, “país donde la cerámica es el arte primordial y más popular”⁷⁷. En Hankyū lo hizo con una serie de cerámicas inspiradas en los modelos populares y tradicionales que propugnaba el movimiento *mingei* y creadas con la intención de acercar su arte a la cotidianidad, tal y como exploraría de nuevo al cabo de una década junto con Llorens Artigas. Teniendo en cuenta el entorno de Serra, podemos plantear, a modo de hipótesis, cuál debió ser el germen de la exposición. Y es que el responsable del Departamento de Arte de los almacenes Hankyū

11 Exposición de cerámicas de Eudald Serra en la biblioteca de la *Société Franco-Japonaise* de Kōbe, octubre de 1943. Entre las esculturas *Tocadora de shamisen* (1937) y *La mujer del espejo* (ca. 1939-1940) aparecen varios jarrones, servicios de té y cuencos de cerámica esmaltada. Colección particular.



11

(*Hankyū Hyakkaten Bijutsu*) y, a la vez, editor de la revista de esta sección artística, *Bijutsu Kōgei*, era Yamanouchi Shinpu (Yamanouchi Kinzaburō), estudióso del arte popular japonés y conocido de Cels Gomis que, en poco tiempo, se convertiría en uno de los principales compañeros de Serra en Japón.

A principios de la década de 1940, Yamanouchi Shinpu, Cels Gomis y Eudald Serra entraron en contacto y comenzaron a compartir la afición por el arte popular, principalmente los juguetes tradicionales y las pinturas *Ōtsu-e*. Es probable, por lo tanto, que fuera la sintonía entre Yamanouchi Shinpu y Eudald Serra la que motivase la exposición de este último el otoño de 1943. En este sentido, si tenemos también en cuenta que tanto Yamanouchi como el fundador de los grandes almacenes Hankyū, Kobayashi Ichizō, eran aficionados a la ceremonia del té (*chanoyu*), una práctica que revivió en aquellos años entre los seguidores del movimiento *mingei*, resulta comprensible que la presentación de Serra en Hankyū enfatizase, precisamente, la aproximación del escultor catalán al mundo de la cerámica y de la ceremonia del té⁷⁸. Pasado más de medio siglo, aún recordaba: “No soy ceramista, soy escultor, pero tengo un conocimiento profundo de la cerámica y la entiendo mejor que nadie porque he tenido mucho contacto con grandes ceramistas de Japón. La aprendí allí. Yo era un gran fan de la ceremonia del té, la auténtica, no la que ven muchos extranjeros, y la ceremonia del té tiene una base importante en la humildad. Para mí la cerámica es el arte que tiene más humanidad”⁷⁹. Para despejar cualquier duda respecto a estos intereses, las tarjetas-anuncio

de la inauguración de una segunda muestra de Serra en los almacenes Hankyū, celebrada del 23 de junio al 2 de julio de 1944, fueron ilustradas por el artista con varios recipientes cerámicos, cada tarjeta con un motivo diferente, acompañadas de un texto que destacaba tanto la admiración de Serra por el arte japonés como la aproximación progresiva del escultor hacia el mundo de la cerámica y del té *maccha*. En efecto, aunque también expuso varias esculturas ya conocidas y algunos dibujos, el grueso de la muestra lo constituyeron de nuevo las cerámicas, “exhibió principalmente cerámica de estilo japonés”⁸⁰.

LOS ÚLTIMOS AÑOS: LA OCUPACIÓN ESTADOUNIDENSE, EL MOVIMIENTO MINGEI Y EL VIAJE A HOKKAIDŌ (1945-1948)

Parte del otoño e invierno de 1944, y hasta el final de la guerra, Cels Gomis residió en casa de Serra. Ambos vivieron en primera persona, desde Rokkō, los intensos bombardeos de Kōbe del 16 y 17 de marzo de 1945; numerosas escuadrillas de aviones norteamericanos B-25 dejaron la ciudad destruida, incluida la casa de los suegros y su taller. Según explicaban años más tarde, fue una etapa dura y difícil en muchos sentidos. Ambos se ganaron la vida como pudieron, como vendedores ambulantes de leche o limpiando tumbas en el cementerio de Rokkō, y comieron lo que pudieron hasta que el lanzamiento de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, el 6 y 9 de agosto, puso final a la guerra.

Tan solo dos semanas después de la rendición japonesa, el 15 de septiembre de 1945, Serra empezó a trabajar en la *Osaka Central School* abierta por las tropas de ocupación norteamericana⁸¹. En-

12 Eudald Serra acompañado de Tsukumo Kōjin en la entrada del museo de arte popular japonés de Nara, *Tōyō Minzoku Hakubutsukan*, ca. 1937-1940. Sucesión Serra.



12

tró en calidad de profesor de arte y de modelado para los miembros de la *25th Division Army Education Program Area School for U.S. Army personnel*, que desde septiembre de 1946 quedó bajo la dirección de Oscar L. Myers. Con este nuevo cargo, a partir de 1945 su actividad como escultor y ceramista se redujo drásticamente⁸². Así, a pesar de que a principios de 1947 sus compañeros norteamericanos llegaron a planear una última muestra de sus obras en Yokohama, resulta sintomático constatar que desde la exposición en los almacenes Hankyū del verano de 1944 Serra ya

no volvió a exponer en Japón. Es posible que el motivo fuera tanto la guerra como, posteriormente, su nueva posición profesional, que le privó del tiempo necesario para continuar trabajando como escultor independiente con la misma intensidad. De todos modos, a esta posibilidad aún podríamos añadir otro motivo de peso: Serra tenía previsto regresar a España a finales de 1945. Al menos eso es lo que él mismo afirmó en una entrevista publicada en diciembre de ese año⁸³. Desconocemos, sin embargo, qué motivos le llevaron a alterar los planes hasta el punto de quedarse aún

13 Eudald Serra: *Impresión de kokeshi* (*Kokeshi no inshō*). Frontispicio del n.º 11 de la revista *Kō*, editada por Watanabe Kō, mayo de 1941. Colección particular.

tres años más en Japón. Solo sabemos que, una vez finalizada la guerra, Serra optó por recuperar de manera intermitente los trabajos como ceramista haciendo recipientes para la ceremonia del té y visitando con frecuencia el área de Gojōzaka de Kioto, donde se encontraba Kawai Kanjirō (1890-1966). Al ser preguntado qué ceramistas admiraba más entonces, Serra no dudaba: “no conozco a muchos, pero me gustaría tener obra de Kawai Kanjirō”⁸⁴.

Esta última afirmación nos permite abordar otro aspecto prácticamente desconocido de la etapa japonesa de Eudald Serra: el contacto directo que estableció a partir de 1937 con un número importante de artistas y con muchos de los protagonistas de la difusión de los postulados del movimiento *mingei*, centrados en la revalorización de las artes populares y la belleza de los objetos tradicionales y cotidianos. Así, durante esos años Serra conoció a figuras tan destacadas como Serizawa Keisuke, Kawai Kanjirō, Hamada Shōji, Munakata Shikō y Mori Yoshitoshi, así como a Tsukumo Kōjin (fig. 12), director del *Tōyō Minzoku Hakubutsukan* de Nara, y a Yanagi Sōetsu, director del *Nihon Mingeikan* de Tokio, al que Serra y Gomis visitaron en varias ocasiones⁸⁵. Años más tarde, uno de los aspectos que más se valorarían de esta etapa japonesa fue precisamente la creciente red de contactos y amistades de Serra⁸⁶.

Una de las muchas maneras de descubrir los intereses de Eudald Serra en Japón es analizando su biblioteca de arte y cultura japonesa, formada junto con Cels Gomis. Además de numerosas copias de los estudios de Yanagi Sōetsu publicados en japonés, inglés y castellano, Serra y Gomis adquirieron un número importante de publicaciones sobre cerámica, artesanía y arte popular, como las revistas *Kōgei* y *Gekkan mingei*, y diversas colecciones de los libros publicados en japonés por el *Nihon Mingeikan* y en inglés por las editoriales *Kokusai Bunka Shinkokai* y *Japanese Government Railways*. En contraste con el silencio documental respecto a los años de la ocupación americana, es importante no menospreciar estos otros datos que, indirectamente, nos informan del creciente interés de Eudald Serra por el movimiento *mingei*, sus ceramistas, artesanos y coleccionistas. Sin ir más lejos, por ejemplo, entre los intereses de Yanagi Sōetsu, la figura más visible del movimiento *mingei*, destacó el estudio de las antiguas pinturas populares *Ōtsu-e*, las cerámicas vinculadas a la

ceremonia del té y el interés por el pueblo *ainu*; precisamente, como veremos, algunos de los principales temas de interés y estudio de los últimos años de Serra en Japón.

Entre las amistades de Eudald Serra aún convendría destacar, al menos, dos nombres más: Komenami Shōichi y Yamanouchi Shinpu, citado anteriormente. Durante la década de 1930, Komenami Shōichi había formado una colección de cerca de dos



13

mil *kokeshi* que le convirtieron en un referente para los coleccionistas de muñecas tradicionales de madera⁸⁷. Gomis le conoció a finales de junio de 1940 en una visita organizada por Watanabe Kō a su casa y, debido a los intereses comunes, durante los años siguientes se mantuvieron en contacto. Muestra de ello fueron los regalos de Komenami a Gomis, al menos una *kokeshi*, y a Serra, al menos un diseño de *kokeshi* estampado en tejido que el escultor adaptó a formato *kakejiku*. Ciertamente, el interés por las *kokeshi* fue durante varios años un punto de unión entre Gomis, Serra, Komenami, Yamanouchi y Watanabe. En este sentido, por ejemplo, podemos afirmar que fue Cels Gomis quien puso en contacto a Eudald Serra con el coleccionista Watanabe Kō para que este publicara una ilustración de Serra intitulada *Impresión de kokeshi* en la revista *Kō* de 1941 (fig. 13)⁸⁸. De todos modos, pronto los intereses compartidos trascendieron las *kokeshi*. El mismo Komenami explicaba cómo, justo al terminar la Segunda Guerra Mundial, descubrió por azar una pintura *Ōtsu-e* que le entusiasmó hasta el punto de abandonar la antigua colección de *kokeshi* para adentrarse en el coleccionismo de las pinturas *Ōtsu-e*, que tanto admiraban Yamanouchi y Yanagi, y que pronto fascinaron también a Serra⁸⁹. No en vano, en una carta fechada en 1952, Yanagi Sōetsu escribía a Serra: “I remember very well that Mr. Komenami has often spoke of you very warmly”⁹⁰.

Por las mismas fechas en que Komenami Shōichi comenzaba su colección de *Ōtsu-e*, Eudald Serra también empezó a estudiar este tipo de obras, aunque quien más y mejor le guio fue Yamanouchi Shinpu, compañero de Komenami. Yamanouchi, pintor *nihonga*, era, al mismo tiempo, un estimado editor y un reconocido coleccionista y estudioso del arte popular⁹¹. Aunque en la actualidad su labor parece olvidada por la historiografía, Yamanouchi fue pionero en el estudio, la difusión y el reconocimiento de los *Ōtsu-e* y, en parte, también de los juguetes tradicionales (*kyōdo gangu*)⁹². Resulta interesante descubrir cómo, a principios de 1946 Yamanouchi publicó en la revista *Nihon Bijutsu Kōgei*, editada por él mismo bajo el auspicio del Departamento de Arte de los grandes almacenes Hankyū, un estudio sobre *Ōtsu-e* en el que dedicó un breve apartado a los dos únicos extranjeros que en aquel momento consagraban parte de su tiempo al estudio de este tipo de pintura popular. Esos dos extranjeros, decía, eran Jean-Pierre Hauchecorne y Eudald Serra⁹³.

Poco después del regreso de Serra a Barcelona, Yamanouchi publicó un nuevo artículo dedicado a los *Ōtsu-e* en el que incluía un recuerdo especial hacia su amigo escultor, que ya entonces afirmaba tener la intención de organizar una exposición de *Ōtsu-e* en Barcelona⁹⁴. Yamanouchi, que habría coincidido con Serra a raíz de las exposiciones en Hankyū de 1943 y 1944, confiaba que el artista catalán ayudara a difundir en el extranjero la labor de los japoneses que intentaban revalorizar este tipo de pintura popular japonesa. En este sentido, un tercer artículo escrito en 1949 y publicado en 1951 en la prestigiosa revista *Kōgei* no deja lugar a dudas del contacto directo y la influencia que Yamanouchi ejerció en Serra:

Eudald Serra me venía a visitar para ver *Ōtsu-e*. Serra había llegado a Japón tras formarse en una escuela de Bellas Artes de España y, con el inicio de la guerra, no pudo volver hasta el año pasado [1948]. Le gustaba todo lo vinculado al arte popular *mingei*, de modo que, aunque su trabajo principal era hacer esculturas, buscaba cosas interesantes y se concentró especialmente en colecionar pinturas *Ōtsu-e*. Al principio, parece ser que venía a verme con piezas sospechosas y *Ōtsu-e* falsos de Kioto. Sin embargo, al terminar la guerra, como los extranjeros podían moverse con libertad por el territorio, Serra buscó y terminó trayendo obras buenas y de la primera época [*shoki*, ca. 1620 - ca. 1740]. Así, cada vez que traía pinturas de calidad de la primera época me preguntaba: “Yamanouchi-san, ¿qué opinas?” Finalmente, trabajó para los americanos; enseñaba escultura a los militares extranjeros y también les hablaba de arte japonés y de los *Ōtsu-e*⁹⁵.

Fruto del declarado interés por el arte popular y las tendencias del movimiento *mingei*, al cabo de un tiempo de trabajo, estudio e investigación en Kioto y en Ōtsu, Eudald Serra acabó descubriendo tanto pinturas antiguas como obras recientes de artistas como Takahashi Shōzan y Kusunose Nichinen. En consecuencia, formó una valiosa colección de *Ōtsu-e* del período Edo y de época moderna. En ella destacaban dos rollos de halconeros del siglo XVIII, un ejemplar antiguo representando a Minamoto no Tametomo y otro rollo con una escena de palomas y melocotones. Algunas de estas pinturas procedían de la antigua colección de Kobayashi Issei y habían sido presentadas en la primera gran exposición de *Ōtsu-e* de Japón, celebrada en 1926 (fig. 14)⁹⁶.

14 *Palomas y melocotonero (Hato to momo)*. Ōtsu-e, principios del siglo XIX. Procedente de la antigua colección de Kobayashi Issei y adquirido por Eudald Serra en Kioto hacia 1946. Rollo conservado en una caja con dedicatoria de Yamanouchi Shinpu a Serra. Colección particular.

Yamanouchi Shinpu decía que Serra explicaba y transmitía el interés por los Ōtsu-e a los alumnos americanos de la *Osaka Central School*. Tal era el entusiasmo que generaban estas pinturas en Serra que en 1946 organizó en Osaka una exposición con piezas suyas y de otros coleccionistas. Según Yamanouchi, la exposición fue diseñada con gusto y sensibilidad por el propio Eudald, y las pinturas lucieron sobre un elegante fondo gris acompañadas de textos explicativos⁹⁷. Curiosamente, en el mismo momento en que Yamanouchi recordaba esta exposición desde la revista *Kōgei*, Serra presentaba los Ōtsu-e en una nueva muestra, en esta ocasión en Barcelona. Y es que en abril de 1950 se inauguró en el Real Círculo Artístico la primera exposición *mingei* organizada por Serra y Cobalto 49, en paralelo a la publicación de un artículo del mismo artista destinado a dar a conocer los Ōtsu-e al público catalán⁹⁸. Dos años después del regreso de Serra a Barcelona, Yamanouchi todavía se refería a él como “mi amigo cercano”⁹⁹, y podemos afirmar que jamás se olvidaron¹⁰⁰.

El interés de Serra por el arte popular nipón no se limitó exclusivamente al estudio de Ōtsu-e. Como Gomis, además de coleccionar Ōtsu-e, también adquirió cerámicas, lacas, estampas, pinturas y otros objetos bellos a la par que sencillos que hablaban de la vida cotidiana de los japoneses. Son varios los testigos que nos explican cómo en plena Guerra Mundial se aproximaba con interés y pasión al movimiento *mingei* y a las artes populares. El mismo artista lo recordaba con nostalgia al final de su vida:

Encontré mi Japón, que es el del pueblo y el de sus utensilios, sus casas sencillas y sus costumbres. Me enamoré de todo eso y allí viví la época más feliz de mi vida. ¿Sabe por qué? Porque el que no tiene nada es feliz¹⁰¹.

Desgraciadamente, en la mayoría de los casos aún no disponemos de datos lo bastante precisos como para poder discernir e identificar aquellas piezas de la colección japonesa de Eudald Serra que fueron adquiridas durante los años que vivió en Japón de aquellas otras compradas en las diversas visitas realizadas al país durante las décadas siguientes¹⁰². En cualquier caso, en 1948 Serra regresó de Japón con un cargamento de más de veinte cajas con cientos de piezas de arte popular japonés: cerámicas, vestidos, muebles, pinturas, estampas, tallas, juguetes y otros



14

objetos¹⁰³. Este fue el germen de un campo de estudio que continuó desarrollando gracias a las múltiples campañas y viajes a Japón llevados a cabo durante las décadas de 1950 y 1960.

Antes de regresar a Barcelona, Eudald Serra retomó la escultura y creó todavía algunos retratos, diferentes, eso sí, a los que había hecho hasta entonces. Nos referimos a tres cabezas de ainu modeladas en junio de 1947 en el norte de Japón. Conocedor del interés que el pueblo ainu generaba entre los círculos del movimiento *mingei*, e interesado como estaba por la antropología desde hacía varios años, decidió aprovechar su posición profesional privilegiada como empleado de las fuerzas estadounidenses para viajar a Hokkaidō con el objetivo de entrar en contacto con los ainu. Atraído por lo que quedaba de

unas antiguas formas de vida que eran propias de Japón y que estaban a punto de desaparecer, Eudald Serra decidió conocer de forma directa aquel pueblo en un viaje hecho prácticamente en paralelo al de Yanagi Sōetsu¹⁰⁴.

Serra visitó dos poblaciones ainu: Shiraoi, para conocer a Isonkuru (Miyamoto *ikashmatok*), y Asahikawa, donde contactó con uno de los principales defensores de los derechos de los ainu, Kawamura Kaneto. Fue un viaje corto pero intenso: ocho días durante los cuales modeló los retratos de Isonkuru y de su nuera Yuki, en Shiraoi, y el de Mamiya Yoshio, en Asahikawa. Sin ser consciente de ello, las tres obras, compradas en 1949 por el Ayuntamiento de Barcelona, se convirtieron en el punto de partida de un proyecto de envergadura presentado unos años después al mismo consistorio con la intención de realizar lo que el propio escultor definió como “una serie de esculturas antropológicas de pueblos primitivos” y con la voluntad de “continuar los estudios antropológicos mediante la plástica escultórica, modelando cabezas o figuras de las diversas razas humanas en su lugar de origen y directamente del modelo vivo. Labor iniciada ya en 1936 en Japón y desarrollada posteriormente por encargo del Museo Etnológico de Barcelona”¹⁰⁵.

Si bien es cierto que fue en Japón donde por primera vez se aproximó a la creación de retratos que, más allá de su valor artístico, tenían también un interés antropológico, esta mirada se inició de un modo consciente y sistemático a partir de la estancia con los ainu de Hokkaidō. Las esculturas de los primeros años muestran fisionomías coreanas y japonesas de su entorno cotidiano, demostrando la necesidad del escultor de regresar a la figuración o, por lo menos, de mantener ciertas referencias figurativas. Observadas en conjunto, son lo suficientemente emotivas y personales como para poderlas diferenciar de los retratos iniciados en Hokkaidō con voluntad de convertirse en documentos de antropología plástica¹⁰⁶. Desde esta óptica, Hokkaidō significó un punto de inflexión.

Durante el último año en Japón, Eudald Serra siguió trabajando para el ejército americano y estudiando el arte popular japonés. Algunos dibujos, documentos y fotografías nos hablan de su interés no solo por el arte popular, sino también por las artes escénicas y el teatro *bunraku* en particular. Son, sin embargo, unas notas de color en un año silencioso, del que prácticamente no tenemos más noticias. Se acababa una etapa. La familia se hacía mayor y sentía que, ahora sí, llegaba la hora de volver a Barcelona¹⁰⁷.

EL REGRESO A BARCELONA

Desde el puerto de Yokohama, Eudald Serra, Edmonde Iba y la pequeña Isabel zarparon el día 7 de mayo de 1948 a bordo del *Lightning* con destino a San Francisco y, tras una corta estancia en la costa del Pacífico de Estados Unidos para visitar a Ernesto Bellino, llegaron a España en junio de ese mismo año.

Del 4 al 17 de diciembre de 1948 la Sala Busquets, que había organizado la primera exposición de Serra en 1934, fue la en-

cargada de mostrar, también por vez primera en Barcelona, la obra que el escultor había realizado en Japón durante la última década. Se presentaron veinticinco esculturas, en bronce, mármol, piedra caliza, yeso y terracota, la mayoría ya expuestas en 1940 en los almacenes Daimaru, a las que se sumaron las tres cabezas ainu de 1947 y una cabeza de terracota lacada. Acompañando bustos, retratos y figuras, Serra también presentó la serie de cinco grabados impresos en 1940 y veinticinco dibujos originales de temas japoneses y coreanos. En cambio, no exhibió ninguna cerámica, tal vez pensando en la posible falta de comprensión artística por parte del público local.

Durante los primeros meses Eudald Serra y su familia vivieron en casa del padre. Tras años de ausencia, debía rehacer una red de contactos para poder ganarse la vida, tal y como finalmente había conseguido en Japón. Al poco tiempo, Sixte Illescas, arquitecto del GATCPAC, le encontró un estudio y Serra pudo empezar una nueva carrera en la ciudad:

reuní a un grupo reducido de amigos, como Rogeli Roca, Ricard Gomis, Clapés, J. A. Bertrán, todos ellos industriales, y les propuse que cada uno se comprometiera a una suma mensual con mi compromiso de hacer al fin de año una exposición, de la que podrían escoger una escultura por cabeza y con el 40 por ciento de descuento o, si lo preferían, la devolución de su dinero más los intereses; todos aceptaron y todos se quedaron, cuando llegó el momento de la exposición en la Sala Vayreda, con la escultura¹⁰⁸.

En efecto, desde el primer momento su obra japonesa fue muy bien recibida, como lo demuestra no solo la exposición celebrada en la Sala Vayreda a principios de 1951, sino también el premio recibido ese mismo año en la Primera Bienal Hispano-americana de Arte de Madrid (1951), donde expuso *Coreana* y *Cabeza de niño coreano*. Asimismo, recién llegado a España, en 1949 Serra se implicó activamente en las nuevas iniciativas de vanguardia artística, como el grupo de la Escuela de Altamira y el Club 49, a la vez que empezó una trayectoria repleta de reconocimientos que se sucedieron en paralelo a sus tareas como profesor, primero en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y posteriormente en la Escuela Massana.

Tras regresar de Japón, y tal como apuntaban las críticas de varias exposiciones de los años 1950 y 1951, Serra siguió expresándose con una obra dual que, si bien mantenía el interés por los retratos plenamente figurativos, no dejaba de lado las formas orgánicas e incluso de apariencia abstracta con las que había comenzado a trabajar en 1935: “No se trata de vacilaciones y dudas”, afirmaba Teixidor, “más bien implica un cierto desprecio a toda fórmula, porque el artista se atiene a razones más íntimas y poderosas. El problema de la forma es siempre el mismo para él; tanto en un retrato realista como en una ordenación abstracta de volúmenes, el artista busca unas mismas constantes escultóricas”¹⁰⁹. Al respecto, el mismo Serra lo justificaba con naturalidad: “No hay diferencia, desde el punto de vista escultórico, entre estas dos modalidades de mi obra. Como

no la hay entre las palabras *amor* y *love*; son distintos medios de decir una misma cosa”¹¹⁰. Eudald Serra iniciaba desde Barcelona una etapa profesional en la cual esta aparente contradicción continuó vigente y llena de sentido; una contradicción sincera y positiva en el seno de una expresión cada vez más personal y marcada por la experiencia japonesa.

En definitiva, la estética nipona descubierta y practicada principalmente desde Rokkō continuó vigente en su modo de entender el arte, no solo en la escultura sino también en la cerámica. En abril de 1950 el Club 49 y el Real Círculo Artístico celebraron la primera exposición de arte popular japonés en Barcelona, promovida por Eudald Serra y con la colaboración de Gomis y Ferrant, la cual fue continuada por nuevas muestras *mingei*, de arte religioso japonés y de grabado impulsadas por Serra durante las décadas de 1950 y 1960¹¹¹. Igualmente, rememorando las exposiciones celebradas en Kobe y en Osaka en 1943-1944, en diciembre de 1953 el Club 49 presentó la primera exposición de cerámicas *AR-SE*, un centenar de piezas artísticas de inspiración japonesa y de carácter utilitario hechas conjuntamente por Artigas y Serra que fueron presentadas junto con muebles y ropas *furoshiki* de las colecciones de Serra y Gomis. El éxito de la primera exposición Artigas-Serra motivó dos más, en diciembre de 1955, en el mismo local, y en 1954, en la Sala Biosca de Madrid. La cerámica, ese arte descubierto en Oriente, continuó siendo una de las pasiones de Serra. Tanto es así que, después de los numerosos viajes y expediciones que

pocos años más tarde empezó a realizar a Japón, en el verano de 1980 Serra se animó a hacer una última estancia larga en Shigaraki, en el horno *anagama* de Tadayasu Sasayama, de donde salió una última serie de cerámicas japonesas presentadas en 1981, a los setenta años, en la Galería Trece de Barcelona.

Actualmente tenemos catalogados más de sesenta relieves y esculturas distintas realizadas en Japón, muchas de las cuales nos son conocidas gracias a varias copias en terracota, piedra o bronce. Todas ellas, junto con la obra gráfica e incontables dibujos, cerámicas y fotografías, nos hablan del trabajo de Serra y ponen en evidencia que algunas facetas y varias creaciones realizadas entre 1935 y 1948, como es sobre todo el caso de su actividad como ceramista, siguen siendo prácticamente desconocidas. Desde este punto de vista, es evidente la necesidad de continuar esta investigación ahondando en aspectos de su etapa japonesa que en esta ocasión no hemos podido tratar y que, a tenor de la abundante documentación existente, merecen un estudio pormenorizado. Japón dejó una impronta decisiva en el artista, del mismo modo que el artista abrió el camino para el descubrimiento del arte popular japonés en España. De este modo, es importante tener presente que los vínculos que le unieron con ese país produjeron muchos frutos más allá de la propia obra. A partir de 1948 Serra inició una etapa que le condujo de nuevo hacia Japón en numerosas ocasiones. En este sentido, la vida y la obra de Eudald Serra en Japón, entre 1935 y 1948, podría ser considerada como un punto de partida. ■

• NOTAS •

1 Este estudio ha sido posible gracias a la financiación de la Hakuho Foundation de Tokio (2015) y a la ayuda generosa proporcionada por varios particulares, principalmente las familias Serra y Gomis.

2 O. Spiegel, ««La exposición de la Virreina resume toda mi vida», dice el escultor Eudald Serra», *La Vanguardia*, n.º 42.001, 19 de octubre de 1998, p. 37.

3 Para una aproximación panorámica a toda la trayectoria vital y profesional de Eudald Serra nos remitimos principalmente a la biografía publicada en 1979 por Joan Teixidor; a la tesis de Edmond Sala Torns *Vida i obra de l'escultor: Eudald Serra i Güell*, presentada en la Universidad de Barcelona en 1994, y al catálogo de la importante exposición retrospectiva celebrada en el Palau de la Virreina en 1998, comisariada por Fernando Marzá y Pepe Serra. J. Teixidor, *Eudald Serra*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1979. F. Marzá y P. Serra, *Eudald Serra. Rastres de vida*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1998.

4 A. Zabalbeascoa, “Eudald Serra: vocabulari per a un home inquiet”, en F. Marzá y P. Serra, *Eudald Serra. Rastres de vida*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1998, p. 44.

5 Cita anónima traducida del catalán por el autor. *La Publicitat*, 18.567, 10 de febrero de 1934, p. 2. Véase también: Pal, “Exposicions. Sala Busquets”, *Clarisme*, 18, 17 de febrero de 1934, p. 3. A. Plana, “Sala Busquets: Eudaldo Serra”, *La Vanguardia*, 21.828, 21 de febrero de 1934, p. 9.

6 A. Zabalbeascoa, *op. cit.*, 1998, p. 44.

7 Cita anónima extraída de *La Vanguardia*, 21.834, 28 de febrero de 1934, p. 10.

8 Se conservan varias fotografías inéditas de algunas de las piezas presentadas en esta exposición en el Fondo Ramon Marinel·lo del Archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). 9 Cita traducida del catalán por el autor. E. F. Gual, “Les exposicions. Eudald Serra”, en *Mirador*, 264, 22 de febrero de 1934, p. 7.

10 Una cronología manuscrita tardía de la Sucesión Serra y las biografías publicadas hasta el momento afirman que durante el año 1932 el escultor viajó con Sert a París, donde conoció a Julio González, y de allí se desplazó hasta Leningrado. Sin embargo, tanto las fotografías originales tomadas en Rusia, fechadas en mayo de 1934 por el artista, como sus dibujos de París, firmados

y fechados a principios del mismo mes, parecen indicar que el largo periplo por Europa fue realizado durante la primavera de 1934. En cualquier caso, la distancia le atraía, como le atraían también las ganas de vivir experiencias nuevas y conocer mundo, de modo que, siendo aún muy joven, tuvo ocasión de visitar no solo Italia, Francia, Alemania, Rusia y Polonia, sino que incluso parece ser que también Holanda.

11 M. Fondevila, “L'escultor Serra”, en *L'objecte català a la llum del surrealisme*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2007, pp. 114-119. M. A. Cassanyes, “Tres escultores nuevos: Ramón Marinel·lo, Jaime Sans, Eudaldo Serra”, en *AC: Documentos de Actividad Contemporánea*, 20, 1935, pp. 38-39. J. Teixidor, *op. cit.*, 1979, p. 11.

12 Serra recordaba como “nos hicimos amigos de Sert, de Miró y de Joaquim Gomis y ayudamos en el montaje de la exposición de Arp que se presentó [en marzo de 1935] en la joyería Roca”. O. Spiegel, *op. cit.*, 1998, p. 37.

13 E. F. Gual, “Les exposicions”, en *Mirador*, 332, 27 de junio de 1935, suplemento 2, p. 7.

14 La correspondencia privada de Serra de-

muestra que inicialmente fue alentado y ayudado económicamente por Enric Buñol, amigo íntimo de infancia y juventud. M. del Arco, “Mano a mano. Eudaldo Serra”, en *La Vanguardia*, 29.761, 10 de febrero de 1962, p. 27. A. Zabalbeascoa, *op. cit.*, 1998, p. 48.

15 M. Gómez, “El crucero universitario a “Extremo Oriente” de 1935. Un viaje a Japón y dos destinos”, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 1, 2017, p. 225. Véase también el listado completo de pasajeros del vapor *Chenonceaux*, conservado en el Archivo de la Sucesión Serra (ASS).

16 ASS, *Carta de Jaume Serra Güell a su hijo Eudald Serra*, 28 de septiembre de 1935. Su primera dirección de contacto estable fue en la calle Nakayamate, de Kōbe, a través del señor Kishimoto.

17 ASS, Carta de Ángel Ferrant a Eudald Serra, 14 de septiembre de 1935.

18 En septiembre de 1935, su maestro Ángel Ferrant escribió una carta de recomendación dirigida al cónsul de España en Kōbe, Francisco José del Castillo. J. Benet Aurell, “Un escultor catalán en el Japón”, en *Revista de actualidades, artes y letras*, 363, 28 de marzo de 1959, p. 10.

19 Durante los primeros meses en Japón,

- el trabajo en el consulado le permitió entrar en contacto con la colonia española, entre quienes se encontraban miembros de las familias Mustarós, Sellés, Surroca, Marzá y Villaverde, especialmente con Joaquim Mustarós, con José Sellés y con María Sellés.
- 20 F. Rodao, *Relaciones hispano-japonesas, 1937-1945*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993.
- 21 Tal y como documentamos en el archivo de la Sucesión Serra, el expediente por inciso en falta grave de deserción en tiempo de guerra fue ordenado el 2 de abril de 1938. A propuesta del Ministerio de Asuntos Exteriores, una semana más tarde el expediente quedó suspendido y Serra quedó exento de la falta.
- 22 R. Bru, "Shōnosuke Mikumo. Un artista japonés en el Mediterráneo", en *Eikyo. Influencias japonesas*, 18, 2015, pp. 24-25.
- 23 Efectivamente, ese mes de marzo Mikumo expuso óleos recientes de estilo occidental en una galería de Kobe (*Kōbe garō*). *Mikumo shōnosuke sakuhinshū*, Bijutsu shuppansha, Tokio, 1985, p. 159.
- 24 Archivo del MNAC, Fondo Ramon Marinel-lo, caja 1/2, Correspondencia, reg. 13.390-10. Carta de Eudald Serra a Ramon Marinel-lo, 19 de marzo de 1936.
- 25 J. Noguero, "El viatge de la vida amb Eudald Serra", en *Escola catalana*, 362, julio-agosto de 1999, p. 35. O. Spiegel, *op. cit.*, 1998, p. 37.
- 26 Se trataba de un tipo de obras que Serra ya había presentado en 1934 en la Sala Busquets de Barcelona. J. Noguero, *op. cit.*, 1999, p. 36.
- 27 Se conservan postales fotográficas de ambas piezas. Según su amigo Enric Bufill, el busto femenino era retrato de una reconocida poetisa japonesa. *Dai nijūyonkai. Nikabijutsu tenrankai mokuroku*, Nikakai, Tokio, 1937, p. 50.
- 28 Cita traducida del inglés por el autor. Yanagi R., "Introducing Mr. Eudald Serra", *Sculpture exhibition by Eudald Serra*, Seijuya-sha gallery, Tokio, 1938.
- 29 El libro de firmas de asistentes a la exposición de 1938 de Serra en la galería Seijūsha de Tokio (ASS) es una muestra fechaciente de la diversidad de relaciones que el escultor estableció con el mundo artístico y cultural del momento y que a menudo resultan difíciles de desentrañar; aparecen, entre otros, nombres de compañeros y amigos como los influyentes críticos de arte Hijikata Teiichi y Egawa Kazuhiko, los artistas Sugano Keisuke, Mikumo Shōnosuke y Narahara Masuta y el poeta Luís Antônio Pimentel.
- 30 En la galería Seijūsha expuso treinta y una esculturas: *Cabeza de indio*, *Coreano*, *Chico coreano*, *Chica coreana*, *Niño coreano*, *Joven japonés*, *Busto*, *Éxtasis*, *Chica con pañuelo*, *El maestro Inabata Eijirō* (propiedad de Inaba I.), *Mr. E. Bellino (Consul de Panamá)*, *Estudio de personaje*, dos esculturas de *Anciana japonesa*, dos torsos, *Arlequín*, *Arlequín con acordeón*, *Torero*, *Matador*, *Picador* (propiedad de Sarumaru K.), *Rejoneador* (propiedad de Iwai Y.), *Desnudo*, *Mrs. C. L. Timm*, *Parías*, *Los últimos días de Pompeya*, *Cervantes*, *Lucha japonesa*, *Estudio de cabeza*, *Campesina y, finalmente, la obra titulada enigmáticamente Secuelas (Aftermath / Kyūkyoku)*. Véase: *Sculpture exhibition by Eudald Serra*, Seijuya-sha gallery, Tokio, 1938.
- 31 De la correspondencia conservada con Enric Bufill, se desprende que, a las penurias económicas se sumó, a principios de 1936, el gran dolor ocasionado por la muerte de la mujer de quien a la sazón estaba enamorado. ASS, *Carta de Enric Bufill a Eudald Serra*, 6 de mayo de 1936.
- 32 Se calcula que, entre 1939 y 1945, llegaron a Japón más de 700.000 coreanos, mayoritariamente campesinos y agricultores que huían del país de origen para intentar escapar de la pobreza y de la hambruna; en el caso de la región de Osaka, muchos de ellos llegaron aprovechando el establecimiento de la línea regular de barcos con la isla de Jeju.
- 33 J. Carrera Andrade, "Descubrimiento del Japón por un artista catalán", en *Repositorio Americano. Semanario de cultura hispánica*, 884, 10 de febrero de 1940, p. 54.
- 34 Agradezco al Dr. Saguar Quer que me alertara de la similitud de la cabeza del personaje adulto de *Parías* con los rasgos del faraón Akenatón, en un acoplamiento compositivo que también podría recordar la estatua del arquitecto real Senenmut y la princesa Neferure, conservada en el British Museum. En este sentido, debemos recordar la profunda influencia egipcia en la estatuaria moderna de los años 20 y 30; tanto Mateo Hernández, residente en París, como los catalanes Joan Rebull, Enric Casanova y Josep Granyer, son testimonio del interés de los escultores de la época por el arte del antiguo Egipto.
- 35 J. Carrera Andrade, *op. cit.*, 1940, p. 54.
- 36 Para más detalles, nos remitimos a toda la correspondencia por catalogar e inédita de esos años, así como a las fotografías, descripciones, dibujos y apuntes que custodia la Sucesión Serra.
- 37 R. Bru, *op. cit.*, 2013, p. 189. L. Soriano, *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell*, Museu Etnològic, Barcelona, 1991, p. 41.
- 38 Estas noticias aparecieron entre 1939 y 1940 en las páginas de la revista *Asia América* de Tokio. Véase también: *Federación japonesa de los gremios exportadores e importadores con la América Latina. Breve historia de sus actividades*, Osaka, 1942, p. 28. Igualmente, tenemos constancia de que Serra realizó otros dos bustos, de Cervantes y de Velázquez, para la legación española en Tokio nada más llegar a Japón, entre 1935 y 1936. M. Gómez, *op. cit.*, 2017, p. 230.
- 39 Archivo particular, Barcelona (AP), *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 2 de enero de 1940. Con el fin de la Guerra Civil española, toda la correspondencia familiar enviada desde Japón por Gomis y Serra pasó a escribirse en castellano.
- 40 AP, *Cartas de Cels Gomis a sus padres*, 17 de octubre de 1939 y del 3 de marzo de 1940.
- 41 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 17 de octubre de 1939.
- 42 En cuanto a Cels Gomis en Japón, sus vínculos con el movimiento *mingei* y su amistad y relación con Eudald Serra, véase: R. Bru, "En torno al movimiento *mingei*. Cels Gomis y el colecciónismo de arte popular japonés", en *Goya*, 359, 2017, pp. 164-181.
- 43 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 7 de julio de 1939.
- 44 Cita traducida del catalán por el autor. Archivo del MNAC, Fondo Ramon Marinel-lo, caja 1/2, Correspondencia, reg. 13.390-10. Carta de Eudald Serra a Ramon Marinel-lo, 31 de diciembre de 1944.
- 45 J. Carrera Andrade, *op. cit.*, 1940, p. 54.
- 46 C. Rodríguez Jiménez, *Yoccoima y otros poemas. Ilustración lírica de Jorge Carrera Andrade*, Asia América, Tokio, 1939, pp. 1 y 8.
- 47 J. Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1989, p. 140.
- 48 No se ha localizado el álbum, ni ninguna serie completa, a pesar de que tenemos constancia de varias litografías de pequeño formato (17 x 10,7 cm) con dibujos de Eudald Serra del año 1939. En cambio, en 1940 la editorial *Asia América* publicó *Microgramas*, colección de poemas de Jorge Carrera con sensibilidad japonesa, inspirados en los *haiku* y escritos en castellano. J. Carrera Andrade, *op. cit.*, 1989, p. 140.
- 49 En el caso catalán, la venta no fue sencilla dadas las dificultades de envío y de pago y, por este motivo, tuvo que ingenieras para enviar los portafolios y recibir los pagos, ya fuera a través de los contactos con la familia Gomis o bien a través de la familia Busquets.
- 50 Iba Teigō, nacido en Ōmi Hachiman en 1847, alcanzó un gran prestigio y poder empresarial; comenzó fundando, en 1880, la empresa de sedas *Ōsaka bōseki kabushiki gaisha* (Osaka Spinning Co., Ltd.; actualmente Tōyōbō) y en 1882 la *Ōsaka shōsen kabushiki gaisha* (Osaka Merchant Marine Co., Ltd.), para acabar asumiendo, entre 1900 y 1904, el cargo de director general del gran *zaibatsu* Sumitomo. Hay que pensar que para Serra debió ser toda una experiencia entrar a formar parte de la poderosa familia Iba, en la cual el arte a menudo estaba presente a través de la práctica del coleccionismo y también a través del pintor Iba Shinkichi. Esta misma circunstancia, sin embargo, tal vez jugó en su contra en alguna ocasión, tal y como planteaba Takashi Okada al conocer que, en 1941, Serra no había sido admitido para una beca de estudios de arte japonés: "nos hemos imaginado, como la familia Iba es muy conocida y riquísima, no se ha creído que es necesario otorgarle la beca?". ASS, *Carta de Takashi Okada a Eudald Serra*, 12 de mayo de 1941. Véase también: Asaoka K., «Baruserona minzokugaku hakubutsukan» no «Sera korekushon» to sono haiei», en *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan kenkyū hōkoku (Bulletin of the National Museum of Japanese History)*, 108, 2003, pp. 543-561.
- 51 M. Cruz Hernández, "Barcelona femenina. Edmonde Iba, Sra. de Serra", en *Tele/eXprés*, 11 de abril de 1966, p. 6.
- 52 M. del Arco, *op. cit.*, 1953, p. 13. A los 88 años dio una versión más detallada del primer encuentro: I. Sanchís, "Eudald Serra", *La Vanguardia*, n.º 42.088, 16 de enero de 1999, p. 64.
- 53 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 29 de enero de 1940.
- 54 *Eudarudo Sera-shi chōsoten*. Daimaru Kobe-ten Bijutsukan, Kobe, 1940.
- 55 *Ibidem*.
- 56 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 29 de enero de 1940.
- 57 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 28 de septiembre de 1940.
- 58 Aquel invierno, Cels y Eudald pasaron la nochebuena con Bellino y, al empezar el año nuevo, Cels escribió nuevas impresiones: "continúa con su estilo de dibujo colorido y posee una buena colección que muestra solo a poca gente pues no desea vender sino guardarlo para él". AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 17 de octubre de 1939 y 2 de enero de 1940.
- 59 En el caso de Cels Gomis, cada uno de los dos ejemplares completos de la serie fue comprado por 120 pesetas, aunque el precio de venta al público era superior (150 pesetas / 60 yens). La copia con el número 1 fue reservada para la familia de Eudald, dedicada al padre.
- 60 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 13 de diciembre de 1940.
- 61 En la exposición, Serra presentó dos desnudos y cuatro torsos, uno de ellos de tamaño reducido. Del *Torso* que elogia Gomis tenemos constancia de numerosas versiones: existen siete ejemplares en mármol (cinco ejecutados en 1991-1992), así como nueve copias en bronce (seis fundidas en 1988-1990) y una décima de tamaño más reducido (50 x 25 x 19 cm), la mayoría conservadas en colecciones particulares. Aunque finalmente Cels Gomis no adquirió la versión en bronce, su hermano Ricardo acabó comprando una de las versiones en mármol. Un año después del regreso de Japón, en 1949, Ángel Ferrant elogió precisamente este retorno a la figuración: "Te diré que, de tus cosas, las que me parecen más logradas son las más naturalistas. De entre ellas destaco: Vieja japonesa, Muchacha coreana, *Sij*". J. A. López Manzanares, *Madrid antes de "El Paso": la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, p. 463. J. Teixidor, *op. cit.*, 1979, fig. 56.
- 62 AP, *Carta de José A. Gomis a Cels Gomis*, 15 de diciembre de 1940.
- 63 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 24 de febrero de 1941.
- 64 AP, *Copia de las instrucciones recibidas de Serra*, 25 de marzo de 1941.
- 65 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 12 de noviembre de 1943.
- 66 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 28 de agosto de 1941.
- 67 J. Carrera Andrade, *op. cit.*, 1989, p. 138.
- 68 Las referencias exactas de estas dos exposiciones y premios, en la *Hyogo Prefectural Fine Arts League* y en la *Kobe Artist Exhibition* (también referenciada como *Kobe Autumn Exhibition*), no han podido ser identificadas. Solamente aparecen en los listados mecanografiados en inglés por Serra unos años más tarde y en la cronología publicada por Teixidor en 1964, utilizada posteriormente por otros autores. En 1957, Tharrats destacó precisamente el éxito de Serra en una de estas dos exposiciones: "En Kobe ganó un primer premio de escultura ante centenares de magníficas obras de los más prestigiosos artistas japoneses". J. J. Tharrats, "Artistas de hoy: Eudaldo Serra", *Revista de actualidades, artes y letras*, n.º 263, 27 de abril - 3 de mayo de 1957, p. 13.
- 69 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 8 de octubre de 1943.
- 70 La progresiva apertura profesional y emotiva a otros campos artísticos explica que, a diferencia de lo que afirma años más tarde desde Barcelona, en

- 1945 Serra fuera presentado en la prensa japonesa como artesano (*kōgei-ka*) más que como escultor (*chōkokku-ka*). “Shinchū gaijin ha ikaga naru mono wo motomete iro ka – Miyagemono ni tsuite kiku”, en *Nihon Bijutsu Kōgei*, 35, 1945, p. 32. O. Spiegel, *op. cit.*, 1998, p. 37.
- 71 Se conservan dos boles de Eudald Serra cocidos a alta temperatura en un horno de Kyoto decorados con un dibujo de escarabajo y el otro con el monte Fuji que el propio artista fechó del 1939.
- 72 M. del Arco, *op. cit.*, 1953, p. 13. Serra fue repitiendo este símil en numerosas ocasiones. Véase también: A. Zabalbeascoa, *op. cit.*, 1998, p. 94. O. Spiegel, *op. cit.*, 1998, p. 37. *Eudald Serra*, Fundació Folch – Galería Trece (tríptico de exposición), Barcelona, 1981. Asimismo, en cuanto al interés de Serra por la cerámica japonesa y a la posterior influencia del movimiento *mingei* en la creación de la colección japonesa del Museu Etnològic de Barcelona, nos remitimos a los estudios realizados por Muriel Gómez. M. Gómez, “*Mingei o el arte del pueblo*. Las colecciones japonesas del Museu Etnològic de Barcelona”, *Artigrama*, 18, 2003, pp. 199-210. M. Gómez, “Las colecciones japonesas del Museu Etnològic de Barcelona. Las colecciones de Eudald Serra”, *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, 2006, pp. 211-230. M. R. Arias Estévez, *La estética cotidiana de los chanoyu no dogu y su persistencia abstracta en los yakimono occidentales contemporáneos*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009, pp. 198-204 y 234-235. M. Gómez, *El Movimiento Mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona. El caso de los kyôdo gangu*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2011. M. Gómez, “La mirada de Eudald Serra. El artista a través de las colecciones de cerámica japonesa del Museo Etnológico de Barcelona”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 343, 2013, pp. 221-236.
- 73 Las cronologías manuscritas del artista, así como las biografías posteriores, indican que la muestra tuvo lugar en 1943; sin embargo, la tarjeta-anuncio de la muestra indica que se abrió el miércoles 5 de agosto y se clausuró el domingo 9 de agosto (sin indicar el año), fechas que se corresponden con el calendario de 1942.
- 74 “Shinchū gaijin...”, *op. cit.*, 1945, p. 33.
- 75 *Ibidem*.
- 76 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 28 de febrero de 1944.
- 77 A. Llopis, “Andar y comprar. Un barcelonés en el Nepal”, en *La Vanguardia*, 29.879, 29 de junio de 1962, p. 23.
- 78 Yamamoto M., “Hankyū Hyakaten Bijutsubu to aratana bijutsu aikōshō no kaitaku”, en *Core ethics*, 6, 2010, pp. 467-468. Imanaka Z., “Yamanouchi sensei no omoide”, en *Korekushon-Yamanouchi Kinzaburō-Tsuitō*, 31 (94), 1967, pp. 7-8. Y. Kikuchi, *Japanese modernisation and Mingei Theory. Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, RoutledgeCurzon, Londres, Nueva York, 2004, pp. 40-41.
- 79 Tanto Serra como Gomis coleccionaron un número importante de libros y objetos pertenecientes a la ceremonia del té, desde cuencos *raku* e *ido chawan*, hasta recipientes *mizusashi* y *chaire*, cucharitas *hashaku* o batidores *chases*. O. Spiegel, *op. cit.*, 1998, p. 37.
- 80 AP, *Carta de Cels Gomis a sus padres*, 25 de julio de 1944.
- 81 ASS.
- 82 Se tiene constancia de algunas obras de este período, como por ejemplo la escultura de un luchador de sumo modelada en la *Osaka Central School* en 1947, una copia en bronce se conserva en el Museu Etnològic de Barcelona. L. Sorianio, *op. cit.*, 1991, p. 41.
- 83 “Shinchū gaijin...”, *op. cit.*, 1945, p. 33.
- 84 Cita traducida del japonés por el autor. “Shinchū gaijin...”, *op. cit.*, 1945, p. 33.
- 85 En el caso de Hamada, merece la pena destacar los recuerdos del escultor recogidos en 1998 por Anatzu Zabalbeascoa. A. Zabalbeascoa, *op. cit.*, 1998, pp. 84-86. En cuanto a las relaciones de los artistas catalanes con los protagonistas del movimiento *mingei*, véase R. Bru, “The Japanese *mingei* movement and Catalan artists”, en *Kamizono*, 19, mayo 2018, pp. 210-221.
- 86 Así, por ejemplo, en ocasión de la exposición de cerámica y arte popular japonés de 1962, August Panyella destacaba como “sus relaciones personales con los directores de Museos etnológicos y de arte popular, con los especialistas japoneses y con muchos ceramistas, le califican [a Eudald Serra] como uno de los extranjeros que mejor conocen la cerámica japonesa”. A. Panyella y E. Serra, *Catálogo de la exposición de cerámica y arte popular japonés. Expedición del Museo Etnológico - 1961*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1962, p. 1.
- 87 Komenami Sh., “Shūshū zakki” en *Kokeshi ningyō zushū*, Okeshi-en, Hosoya Shinbikan, Osaka, 1941, pp. 102-105.
- 88 Watanabe K., “Henshū kōki”, en *Kō*, 11, mayo de 1941, p. 1. La Sucesión Serra conserva una tarjeta postal del día 2 de mayo de 1941 de Watanabe a Serra que confirma el contacto a través de Gomis.
- 89 Yanagi S., “Komenami Shōichi”, en *Kōgei*, 120, 1951, p. 74. La colección de *Ōtsu-e* de Komenami acabó siendo un referente tanto para Yanagi Sōetsu como para Yamanouchi Shimpū y el propio Eudald Serra. El 20 de junio de 1957, con ocasión de la primera expedición impulsada por el Museu Etnològic de Barcelona, Serra anotó en su diario de viaje: “Visita a Komenami, me mostró parte de su magnífica colección de Ōtsue, almorzé en su casa” (ASS). Shinzō O. y Teiko U., *Ōtsu-e: Nihon Mingeikan shozō - Ōtsu-e. The Japan Folk Crafts Museum Collection*, Tōhō Shuppan, Osaka, 2005, p. 158.
- 90 ASS, *Carta de Yanagi Sōetsu a Eudald Serra*, 25 de julio de 1952.
- 91 Formado en el departamento de pintura japonesa de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, Yamanouchi mantuvo siempre el contacto con un gran número de artistas y fue considerado el principal coleccionista de obras de Takehisa Yumeji. Igualmente, sus responsabilidades en la editorial *Shufu no tomo* y en el Departamento de Arte de los grandes almacenes Hankyū, así como proyectos personales como las tiendas *Gohachi* y la revista *Korekushon*, le permitieron permanecer siempre en relación con el mundo del arte y especialmente el arte popular japonés. Para una aproximación a la figura de Yamanouchi, véase el número monográfico que la revista *Korekushon* le dedicó póstumamente en 1967.
- 92 Es posible que, tras la apertura de las tiendas *Gohachi* dedicadas a la venta de juguetes y arte popular japonés, el interés por las *kokeshi* hubiera motivado un primer contacto entre Yamanouchi y Gomis en 1940, aunque no tenemos constancia documental de esta relación hasta agosto de 1944, cuando el primero regaló y dedicó a Gomis una copia de su estudio sobre *dōka Ōtsu-e* publicado en 1917 en la revista *Jou jou*. Asimismo, años más tarde Yamanouchi dedicó a Serra un ejemplar del estudio sobre *Ōtsu-e* publicado en la revista *Sansai*. El interés de Yamanouchi por los *Ōtsu-e* es evidente desde principios de siglo XX mediante iniciativas pioneras como la organización de la primera exposición de *Ōtsu-e* en Japón en 1912. Yamanouchi Sh., “*Ōtsu-e tenrankai no omoide*”, en *Kōgei*, 120, enero de 1951, pp. 55-56. Komenami Sh., “*Ōtsu-e no Yamanouchi Kinzaburō-san*”, en *Korekushon*, 38, 18 de octubre de 1968, p. 1. Imamura H., “*Nenpu*”, en *Korekushon - Yamanouchi Kinzaburō - Tsuitō*, 31 (94), 1967, pp. 22-24.
- 93 Jean-Pierre Hauchecorne, coleccionista de arte popular japonés establecido en Kioto como profesor del *Institut franco-japonais du Kansai* y de la *Nihon Mingei Kyōkai*, permaneció en Japón cuarenta y ocho años coincidiendo con Eudald Serra durante la Segunda Guerra Mundial. Yamanouchi Sh., “*Ōtsu-e*”, en *Nihon Bijutsu Kōgei*, 36, febrero de 1946, p. 25. J.-P. Hauchecorne, “Préface”, en E. Frolet, *Yanagi Sōetsu ou les éléments d'une renaissance artistique japonaise*, Publications de la Sorbonne, París, 1986, pp. 11-12. R. Bru, “Des imagiers du Tōkaidō à Miró”, en *Ōtsu-e. Peintures populaires du Japon. Des imagiers du XVIIe siècle à Miró*, École française d'Extrême-Orient, París, 2019, pp. 106-121.
- 94 Yamanouchi Sh., “*Ōtsu-e zakkō*”, en *Chawan*, 205, mayo de 1949, p. 10.
- 95 Cita traducida del japonés por el autor. Yamanouchi Sh., *op. cit.*, 1951, p. 55.
- 96 Agradezco a Christophe Marquet la identificación de la obra a manos de Kobayashi Issei. Véase Morii Toshiki, *Ōtsue senshū*, Ōtsue-kai, Ōtsue, 1926.
- 97 Yamanouchi Sh., *op. cit.*, 1951, p. 55.
- 98 R. Bru, “Katarūnya ni okeru ōtsue no juyō - Eudaru Sera, Serusu Gomisu, Joan Miró no katsudō wo rei to shite”, en *Bijutsu Forum* 21, 36, noviembre 2017, pp. 154-161.
- 99 Cita traducida del japonés por el autor. Yamanouchi Sh., *op. cit.*, 1949, p. 10.
- 100 Así lo recogía Aratzu Zabalbeascoa: “En Japón, mientras visitaba la casa de su amigo librero Yamanouchi, Serra observó una pequeña capilla de madera, oscura y brillante de barniz. Tenía la forma alargada de una cajeta de playa, el tamaño de un libro y la posición de un reloj de cuco que sorprende cada hora abriendo las puertas hacia fuera. En el interior de la capilla portátil, envuelto con un paño como los objetos más queridos, Yamanouchi guardaba un falo de bambú con dibujos lacados. “Un día será tuyo”, le dijo el anciano. Probablemente Eudald Serra habría olvidado estas palabras si no fuera porque, al cabo de mucho tiempo, cuando ya se había instalado en Barcelona y hacía años que no sabía nada de su amigo, el hijo del coleccionista japonés le comunicó por carta la muerte del librero [falleció el 28 de diciembre de 1966]. Junto con esas líneas, llegaba un paquete alargado en el cual descubrió la promesa cumplida de su viejo amigo”. Pasados dos años del fallecimiento, el 7 de diciembre de 1968 Serra fue a visitar al hijo de Yamanouchi y también, como era habitual, a Komenami. A. Zabalbeascoa, *op. cit.*, 1998, pp. 87-88. Véase también el diario del viaje a Japón de 1968 (Sucesión Serra).
- 101 I. Sanchís, *op. cit.*, 1999, p. 64.
- 102 Tras regresar a Barcelona en 1948, Serra viajó de nuevo a Japón en muchas ocasiones. Tenemos bien documentadas las estancias de 1957, 1959, 1961, 1964, 1968, 1970, 1971, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1980, 1981, 1983, 1985 y 1994.
- 103 Yamanouchi Sh., *op. cit.*, 1951, p. 56.
- 104 Serra ya mostró interés por el estudio de los ainu en un proyecto que envió en 1941 para recibir una beca de estudios de arte japonés. Igualmente, el mismo Serra narró detalladamente su experiencia con los ainu en tres artículos publicados en marzo, abril y mayo de 1965 en la revista *Alella*. Véase también R. Bru, “Eudald Serra i el poble ainu. L'estada a Hokkaidō de 1947”, en *Locus Amoenus*, 14, 2016, pp. 199-214.
- 105 A. Llopis, *op. cit.*, 1964, p. 45.
- 106 Respecto a la primera aproximación formal de los retratos japoneses, iniciados hacia 1937, Serra afirmaba haber sido creados “solo con la intención de reproducir un tipo de hombre que no havia visto jamás: como eran, como iban vestidos...”. Tras regresar de Japón y entrar en contacto con el Museu Etnològic, empezó a hablar de “antropología plástica”. C. Rodríguez-Aguilar, “Diálogos de arte: Eudaldo Serra”, en *Revista*, 48, 12-18 de marzo de 1953, p. 9. A. Llopis, *op. cit.*, 1964, p. 45. C. Huera, “Eudald Serra i el Museu Etnològic de Barcelona”, en *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1991, p. 12. J. Noguero, *op. cit.*, 1999, p. 36.
- 107 O. Spiegel, *op. cit.*, 1998, p. 37. I. Sanchís, *op. cit.*, 1999, p. 64.
- 108 Ll. Permanyer, “Eudald Serra. El trota-mundos modela su escultura”, en *La Vanguardia*, 1 de octubre de 1989, pp. 36-39.
- 109 J. Teixidor, “El escultor Eudaldo Serra”, recorte de diario sin identificar correspondiente a la exposición realizada en la Sala Vayreda entre febrero y marzo de 1951. Archivo particular.
- 110 C. Rodríguez-Aguilar, *op. cit.*, 1953, p. 9. Esta respuesta fue la misma que dio Pablo Picasso en 1917 ante la reacción del público barcelonés después del estreno de *Parade*, tras descubrir como el artista se alejaba del cubismo. Igualmente, dicha actitud nos recuerda uno de los textos fundacionales del Club 49, del cual Serra era vocal, escrito por Joan Josep Tharrats en 1950: “En la época de transición en la que vivimos no es necesario titubear, simplemente hace falta decir, no importa qué mientras el fondo que mueve las cosas sea sincero”. J. J. Tharrats, “En el jardí de Batafra”, en *Club 49. Actividades y noticias*, 1, 1950, pp. 1-2. P. Cabanne, *El siglo de Picasso. II. Las metamorfosis*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, p. 86. Véase también: A. Macià, “Eudald Serra”, *Avui*, 1 de julio de 1992, p. 26.
- 111 R. Bru, *op. cit.*, 2017, pp. 164-181.