Els orígens del Japonisme a Barcelona

La presència del Japó a les arts del vuit-cents (1868-1888)

MÓN JUÏC
Institut d'Estudis

Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura

Els orígens del Japonisme a Barcelona

La presència del Japó a les arts del vuit-cents (1868-1888)

Ricard Bru i Turull

Barcelona, 2011
Institut d'Estudis Món Juïc

Els orígens del Japonisme a Barcelona
La presència del Japó a les arts del vuit-cents (1868-1888)

Primera edició, 2011

Edita: Institut d'Estudis Món Juïc
Col·labora: Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona

La reproducció total d'aquesta obra, tant del text com de les imatges,
per qualsevol procediment, compresos la reprografia i el tractament informàtic, i la
distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec públic, resta rigorosament prohibida
sense l'autorització escrita dels seus propietaris
i estarà sotmesa a les sancions establertes a la Llei

Reservats tots els drets

©Ricard Bru i Turull
bruricard@gmail.com

©Institut Privat d'Estudis Món Juïc, que gestiona i edita aquest projecte
info@institutmonjuic.cat
www.institutmonjuic.cat

Producció i edició:
PPU. Promocions i Publicacions Universitàries S.A.
Diputació 213 – 08011 Barcelona
Tel. 93 451 65 70 – Fax 93 452 10 05
www.ppu.es – ppu@ppu.es

ISBN:

Dipòsit Legal:

Al Marcel

Agraïments

Aquest treball, tesi doctoral dirigida per la Dra. Teresa-M. Sala, no hauria estat possible sense la beca predoctoral que la Universitat de Barcelona em va concedir l'any 2006 amb la finalitat de poder-me dedicar de ple a la recerca i a la docència integrat dins del projecte grup de recerca consolidat GRACMON finançat per la Generalitat de Catalunya (2005 SGR00183 i 2009 SGR1320) i pels projectes del Ministerio de Ciencia e Innovación (HUM2006-05252 i HAR2008-04327). Des d'aleshores, al llarg de tot el procés he topat amb diverses dificultats però, per damunt de tot, he trobat moltes persones generoses que m'han facilitat la feina, m'han ajudat, m'han aconsellat i m'han animat en la recerca.

En primer lloc, un agraïment per l'atenció i l'ajuda que m'han ofert en mostrar-me i explicar-me el fons de les respectives col·leccions a Pilar Vélez i a Ernest Ortoll (Museu Frederic Marès), a Francesc Quílez, Mercè Doñate, Mariàngels Fondevila i Adela Laborda (Museu Nacional d'Art de Catalunya), a Victoria Durà i Begoña Forteza (Arxiu-Biblioteca de Llotja), a Carme Carreño i Anna Valls (Museu de les Arts Escèniques), a Josep Capsir (Museu de les Arts Decoratives de Barcelona), a M. Teresa Canals, Assumta Dangla i Mònica Dòria (Museu de l'Estampació de Premià de Mar), a Anna Llanes (Cau Ferrat, Sitges), a Pilar Casado (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid), a Sílvia Carbonell (Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa), a Núria Ribero (Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona), a Marisa Azón, Dolors Llopart i Maria Dolors Soriano (Museu Etnològic de Barcelona), a Núria Peiris i Eulàlia Almuzara (Arxiu Fotogràfic Institut Amatller d'Art Hispànic), a Julio Gómez-Alba i Alicia Masriera (Museu de Ciències Naturals de Barcelona), a Montserrat Alos i Mar Pérez (Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú), a Sílvia Ventosa, Sílvia Roses i Sílvia Armentia (Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona), a Maribel Giner (Biblioteca Pública Arús), Mireia Alises (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), a Montserrat Carreras, Monserrat Risques i Josep Maria Vila (Palau Reial de Pedralbes), a María Soledad García, Reyes Utrera i Sonsoles Castillo (Palacio Real de

Madrid), a Agustí Boadas (Convent de Sant Francesc de Barcelona), a Jordi Padró (Arxiu dels Jesuïtes de Catalunya) i a Ramon Maria Plans (Museu del Perfum). Agraïment que extenc també a Anne Gross (Musée Bouilhet Christofle de París), a Alexander Hofmann (Museum für Asiatische Kunst de Berlín), a Bettina Clever (Museum für Ostasiatische Kunst de Colonia) i, de manera especial a Jordi Tor (Arxiu Historic de Protocols de Barcelona), a Laura Ureña i Eloïsa Sendra (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) i a tot el personal la Biblioteca de Catalunya, per la paciència i l'amabilitat amb què sempre m'han atès.

D'entre el material consultat, és especialment valuós tot aquell que es conserva a mans privades i que hem pogut descobrir gràcies a la generositat de les famílies Masriera i Vidal; així que sense l'inestimable ajuda i suport de Rosario Masriera, Frederic Vidal i Saskia Hagemeijer, la recerca hauria estat molt menys acurada i molt més pobra i imprecisa. A ells, els estic profundament agraït. Amb tot, són moltes més les persones que m'han ofert el seu valuosíssim consell i a qui també voldria expressar el meu agraïment, especialment Luisa Larena (1924-2010), Elvira Elias, Francesc Vicens, Maria Lluïsa Olivera, Lluís Permanyer, Hayakawa Monta, Aitor Quiney, Marcy Rudo i David Almazán. Agraïment que també estenc a Lluís Serrahima, Nieves Campins, Albert Durall, Xavier Figueras, Francesc Fontbona, Jordi Romeu, Maria Ojuel, Malén Gual, Frederik L. Schodt, Shiraishi Minoru, Conrad Cardús, Wolfgang Hofmann, Teresa Serraclara, Fukushima Mutsumi, Paula Irigoyen, Albert Mercadé, Miquel Gonzàlez i a l'equip del GRACMON: Mireia Freixa, Marisantos García Felguera, Miriam Soriano, Anna Calvera, Toni Galmés, Barbara Marchi, Fàtima López, Irene Gras, Agustín Cócola, Cristina Rodríguez, així com a Isabel Fabregat i Núria F. Rius, per les hores compartides a arxius i biblioteques de Barcelona i de París, i a Xurxo Insua, pels infinits i generosos consells informàtics, gràfics i tipogràfics.

Quant a les estades de recerca al Japó, en primer lloc m'agradaria fer menció a Shiino Hidesato. Shiino-san em va obrir les portes a mons per a mi desconeguts; va ser la seva passió per Yokohama, per la seva històrica família i pels artistes i empresaris d'època Meiji el que més em va engrescar a seguir estudiant i aprofundint un període i una cultura ja de per si fascinant. Igualment, va ser fascinant conèixer a Tagawa Eikichi, besnet de Matsuo Gisuke, i a Kigi Yasuko, besneta de Hayashi Tadamasa, amb qui vam compartir informacions i moltes emocions. Impagables han estat també les ajudes del professor Hirota Takashi (Woman's University of Kyoto), qui em va orientar en el camp de les indústries tèxtils japoneses, així com també Hirota Hajime, per haver-me facilitat la consulta de l'excepcional fons patrimonial que Takashimaya conserva a Osaka, i Itô Fumiko (*Kume Bijutsukan* de Tòquio), per confiar en mi i posar a la meva disposició tot el material inèdit corresponent a l'estada a Espanya de l'artista Kume Keiichirô. Guardo també un record entranyable d'Ozaki Yôko, directora del Museu d'Història d'Arita, per com em va guiar per la ciutat i com em acostar fonts documentals inaccessibles per a mi, i del pare jesuïta Diego R. Yûki (1922-2008), responsable del Museu i la biblioteca de l'església dels Màrtirs de Nagasaki. Yûki, erudit de la història del cristianisme al Japó, em va ajudar amb entusiasme i em va cedir molt generosament documentació de les seves recerques.

També em cal agrair la bona acollida i l'ajuda dels directors, conservadors i investigadors dels diversos centres japonesos, Akiko Fukai i Tamami Suoh (Kyôto Costume Institute), Kamohara Minoru (Kôransha, Arita), Morishita Akiho i Tsukamoto Mika (Yosano Akiko Museum, Sakai), Akira Kinoshita (Showa Women's University), Tomoko Hata (Museum of Kyoto), Mutoh Yukari (Namikawa Cloisonné Museum of Art, Kyoto), Sawado Mari (The Museum of Modern Art, Ibaraki) i Fujita Haruhiko (Osaka University). Les diverses estades de recerca al Japó tampoc haurien estat tan fructíferes sense

l'ajuda del professor Sergio Navarro (Waseda University), tutor d'un dels períodes de recerca, així com dels també professors i bons amics Paloma Trenado i Juan Carlos Burgos. A tots ells, i als sempre atents i servicials responsables dels arxius i biblioteques del Japó, moltes gràcies.

Però no podria acabar sense expressar la meva profunda gratitud en primer lloc a la Dra. Teresa-M. Sala, pels sempre generosos consells a l'hora de dirigir el projecte, per la valuosa ajuda, per la seva paciència en el guiatge i pel suport continuat tant professional com personal; sens dubte la millor directora de tesi que hauria pogut tenir. També molt especialment a la Sachiyo, per animar-me i per sacrificar el seu dia a dia en ajudar-me de manera continuada i incondicional a resoldre tots els problemes i dubtes que m'han anat sorgint durant la recerca del material japonès, i per compartir l'entusiasme fins al punt de convertir la "meva" tesi quasi en la "nostra" tesi. I finalment, l'últim agraïment a qui sempre ha confiat en mi, qui sempre m'ha recolzat i ajudat, a la família; al pare, a la mare i al Marcel.

Índex

Justificació i objectius *15*
Mètode de la recerca i fonts documentals *19*
Advertiment *23*
Estat de la qüestió *25*

1. **Precedents a Barcelona: 1585, 1603** *49*
1.1. El cristianisme triomfant i la primera ambaixada japonesa a Barcelona (1585) *51*
1.2. La segona ambaixada a Barcelona (1615-1616) *69*
1.3. De la cristianització a l'aïllament japonès *77*

2. **Context històric** *85*
2.1. La fi del shôgunat i l'obertura del Japó Meiji *87*
2.2. La Barcelona de mitjan segle XIX: del trienni liberal a l'època de la Restauració *103*

3. **Relacions entre Espanya i Japó** *111*
3.1. La diplomàcia espanyola al Japó *113*
3.2. El viatge a Orient. Comunicacions entre Espanya i el Japó *141*
3.3. Visions recíproques: tòpics i prejudicis *157*

4. **L'arribada del Japó a Barcelona (1868-1888)** *195*
4.1. Espectacles *197*
4.2. Relacions comercials *291*
4.3. Col·leccions i col·leccionistes *339*
4.4. Llibres, àlbums i publicacions periòdiques *417*

5. **El Japó a l'Exposició Universal de 1888** *439*
5.1. Una idea, un projecte: l'Exposició Universal de Barcelona *443*

5.2. Antecedents a l'Exposició de Barcelona *467*
5.3. Anàlisi de la participació japonesa *531*
5.4. L'Exposició recordada per Kume Keiichirô *663*
5.5. Ot Vinyals: *El Mikado* i l'obertura de noves vies per al comerç d'art japonès *673*

6. **Recepció i influències del Japó a les arts de Barcelona** *717*
6.1. Japonisme a Europa: context internacional *719*
6.2. Japonisme i Esteticisme a la Barcelona de 1880: la renovació estètica de les arts *731*
6.2.1. De Fortuny a Masriera: la pintura abans de l'Exposició Universal *743*
6.2.2. L'univers de les arts gràfiques *767*
6.2.3. Japonisme a les arts decoratives i industrials *812*

7. **Conclusions** *1009*

8. **Annexos** *1019*

8.1. Membres de la legació espanyola al Japó (1868-1900) *1021*
8.2. Participants japonesos a l'Exposició Universal de Barcelona *1026*
8.3. Selecció d'articles i il·lustracions sobre el Japó a la premsa periòdica de Barcelona (1868-1889) *1037*

9. **Bibliografia** *1047*

Justificació i objectius

El que ens va moure a iniciar aquesta tesi doctoral és, en part, fruit de l'interès pels inicis del Japonisme a Barcelona i Catalunya, un àmbit d'estudi i tema de recerca fins al moment poc tractat. El Japonisme, vinculat al fenomen de l'Esteticisme, va tenir a la Barcelona de la Febre d'Or una gran transcendència per al desenvolupament i la renovació estilística de les arts. En aquest sentit, volíem dirigir la nostra mirada cap als antecedents del Modernisme i veure quina era la seva interacció amb l'estètica japonesa. L'objectiu principal de la recerca el vam delimitar ja en un primer moment: analitzar amb profunditat aquest fenomen a fi d'esclarir fins a quin punt i en quins termes podíem parlar de Japonisme a Barcelona i establir els termes del diàleg estètic i cultural amb el Japó abans de l'Exposició Universal de 1888, és a dir, en plena sintonia amb la dinàmica europea.

La recerca l'hem centrada en dues dècades d'importants transformacions i canvis polítics, econòmics i artístics, tant al Japó com a Barcelona: des de l'any 1868, data de la restauració imperial Meiji i l'any de la revolució de *La Gloriosa*, fins al 1888, quan el Japó es va presentar per primera vegada de manera oficial a Espanya, a l'Exposició Universal de Barcelona. D'aquesta manera, la cronologia que ha delimitat la tesi té un caire eminentment simbòlic, atès que, si bé és cert que l'Exposició Universal va ser clau per a la introducció de l'art japonès a la ciutat, és també un moment d'enllaç entre les produccions de la dècada de 1880 i aquelles d'inicis de la dècada de 1890.[1]

Durant els últims anys han anat apareixent alguns articles que tracten aspectes concrets d'aquest interès pel Japó, ja fos la relació de Gaudí i el Japó, la presència d'algunes botigues amb venda de peces orientals o bé apuntant els nexes entre l'art japonès i el Modernisme. Darrerament s'han publicat, des de la Universidad Autónoma de Madrid i des de la Universidad de Zaragoza, entre d'altres centres, noves i interessants aportacions sobre el

[1] El fet de no entendre l'any 1888 com un any de ruptura sinó de transició és el que ens permet justificar que en algunes ocasions haguem recorregut a alguns exemples posteriors, de la dècada de 1890, a fi d'il·lustrar el discurs que traçarem sobre l'art d'una època que, en part, ha desaparegut.

Japonisme a Espanya. Tanmateix, han estat sempre estudis sense aproximacions al període de l'Esteticisme, ja que generalment es situen a partir de l'any 1888 i de la dècada de 1890. Per aquest motiu, vam decidir centrar-nos en els orígens d'un primer Japonisme que fins ara ha passat força desapercebut. Ens vam formular tot un seguit de preguntes a demostrar a la tesi: com va ser possible l'arrelament d'un art de característiques japoneses a una ciutat que fins a ben entrada la segona meitat del segle XIX es va mantenir reclosa, emmurallada i completament aïllada d'Orient? I donat que és cert que l'art japonès va marcar l'estètica modernista, quan i com va començar a aparèixer aquest nou art oriental a Catalunya? Va sorgir de sobte o bé els artistes comptaven amb una tradició i amb unes bases prou sòlides? I, en definitiva, per quins canals es va transmetre? L'estudi, doncs, s'aproxima als orígens del Japonisme al nostre país presentant una sèrie de notícies, de fets, de personatges i de diàlegs estètics que podem situar just a l'etapa anterior al ple desenvolupament del Modernisme i que, en última instància, ens han d'ajudar a entendre com es va viure l'interès pel Japó i les seves arts a la fi del vuit-cents.

Per tal de respondre a totes aquestes i d'altres qüestions que anaren apareixent vam estructurar l'estudi a partir de tres grans blocs que, de manera molt esquemàtica podríem dividir en "presència", "Exposició Universal" i "influència".

A mode d'introducció, presentem alguns antecedents que hem pogut documentar de la relació entre Barcelona i el Japó en època Edo (1603-1867) així com també incloem una contextualització històrica i una anàlisi de l'estat de les connexions, relacions diplomàtiques i el coneixement mutu que hi havia entre Espanya i el Japó durant l'últim quart del vuit-cents. Després d'aquesta introducció, el cos principal de l'estudi el dividim en tres apartats: primer analitzem la presència del Japó i les seves arts a Barcelona, tant a través del món dels espectacles, el col·leccionisme, el comerç i les publicacions; en el segon apartat situem i detallem les característiques i la

repercussió de la participació japonesa a l'Exposició Universal i finalment, en un tercer àmbit, estudiem com tota aquesta "presència", analitzada anteriorment, des del 1868 i fins al 1888, va afectar la renovació de les arts a Barcelona, tant la pintura com especialment les arts decoratives i industrials. Per tant, la tesi intenta abordar la presència de l'art japonès a la ciutat en el sentit més ampli: la presència física i real d'objectes, persones i actituds, i la presència simbòlica o figurada a través de la influència o la inspiració en el descobriment d'una nova manera de mirar que els artistes catalans van aprendre del Japó i les seves arts.

Mètode de la recerca i fonts documentals

El treball que aquí presentem és el resultat d'una recerca iniciada ara fa set anys i que va tenir el seu primer fruit amb la tesina de final de curs del Màster d'Estudis d'Àsia i Pacífic de la Universitat de Barcelona, dirigida per Anne-Hélène Suárez i presentada l'any 2005. Aquell treball, titulat "Els orígens del Japonisme a Barcelona", ens va servir per dur a terme una primera aproximació al fenomen del Japonisme a la ciutat i per prendre consciència de les grans mancances de bibliografia amb què comptàvem, essent un fenomen tan àmpliament estudiat a la majoria de països europeus. Va ser la descoberta d'un camp per explorar el que ens va animar a endinsar-nos en la recerca de la influència de l'art japonès en la configuració de l'Esteticisme i les arts de la Barcelona vuitcentista. En moltes ocasions s'ha fet referència a la importància dels models japonesos quant a la renovació estilística de les arts: la manera de representar el natural, els contrastos cromàtics o bé les composicions pictòriques van ser una font d'inspiració molt important per als artistes de la fi-de-segle. Per tant, aproximar-nos a l'anàlisi d'aquest procés, podia ser una bona manera d'arribar a entendre la gènesi dels canvis produïts a la Barcelona artística de l'època.

Després de recopilar els estudis publicats al respecte i de realitzar el necessari estat de la qüestió, resultava imprescindible iniciar una tasca d'investigació a arxius, hemeroteques i biblioteques a la recerca de tota aquella documentació que permetés discernir el grau de presència i influència de l'art japonès a la Barcelona del vuit-cents. I això és el que ens va decidir a iniciar el treball com a doctorand, dirigint la mirada cap a un fragment d'aquesta complexa història. La primera aportació la vàrem presentar a fi d'optar al Diploma d'Estudis Avançats, on vam escollir centrar-nos en l'estudi de la participació japonesa a l'Exposició Universal, ja que aquest va ser un moment de vital importància destinat a convertir-se en un dels temes centrals de la investigació, resultats que van ser presentats amb la tesina de DEA l'any 2007 "El Japó a l'Exposició Universal de

Barcelona (1888)". A partir d'aquell moment vam continuar treballant a les hemeroteques i a arxius diversos, tant públics com privats, per tal d'aconseguir el màxim de material possible per a l'elaboració de la tesi.

Les fonts principals de la investigació han estat les publicacions d'època. Justament perquè hi ha poca historiografia especialitzada en el nucli essencial que sustenta el gruix del treball, vam partir principalment de fonts primares, de les veus i també de la retòrica de l'època. Per això, des d'un inici ens vam proposar fer un buidatge exhaustiu del *Diario de Barcelona*, la publicació periòdica més representativa de la ciutat entre els anys 1868 i 1888, acompanyada de buidatges parcials de *La Renaixensa*, *El Noticiero Universal*, *El Barcelonés*, *El Correo Catalán*, *El Diluvio*, *La Vanguardia* i les principals revistes il·lustrades, com *La Ilustración Española y Americana, La Ilustración hispano-americana*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Ibérica* i *La Ilustració Catalana*, moltes de les quals estan ara ja disponibles via internet a les hemeroteques digitals.

Aquest procés va anar acompanyat d'una recerca d'arxiu el més completa possible als fons de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), l'Arxiu Històric de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona (RACBASJ), l'Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio de Madrid (AMAEC) i dels Archives Nationales de France (ANF), així com a arxius particulars, especialment els de les famílies Masriera i Vidal. També va ser necessària la consulta dels dipòsits i reserva de diversos museus catalans, com el Museu Frederic Marès, la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu de l'Estampació de Premià de Mar, el Museu d'Arts Decoratives de Barcelona i el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, entre d'altres. Quant a l'estudi de l'Exposició Universal, vam partir dels fons de l'Exposició Universal conservats a l'AMCB, a l'AMAEC, a l'Oficina Diplomàtica del Ministeri d'Afers Exteriors de Tòquio (DRO) i al

Kume Bijutsukan (KMA) de Tòquio. Documentació, tota ella manuscrita, que vam acompanyar de les publicacions d'època conservades a l'AHCB, a l'Ateneu Barcelonès (AB), a la Biblioteca de Catalunya (BC), a la Biblioteca Pública Arús (BPA), a la biblioteca de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) i al Centre de Documentació del Musée d'Orsay (MO), entre d'altres.

També els diversos temes a tractar ens van conduir a d'altres arxius i biblioteques, tant de Barcelona, com de la resta de Catalunya i Espanya, França i el Japó. En aquest sentit, a fi de complementar les dades localitzades a Barcelona, vam fer diverses estades al Japó per continuar la recerca a Tòquio i a Yokohama. Entre el material consultat, escanejat i fotografiat, cal destacar les publicacions *The Japan Weekly Mail*, *Yokohama Directory*, *Japan Directory*, i diversos estudis referents a l'art japonès d'època Meiji i, més concretament, l'empresa d'indústries artístiques *Kiriu Kôshô Kaisha*. Les publicacions periòdiques van ser consultades majoritàriament als Arxius Històrics de Yokohama (YAH) i a la Biblioteca Nacional de Tòquio (NDL). D'altra banda, de cara a l'anàlisi de les peces i la participació dels diversos expositors, va ser necessari continuar la investigació viatjant a les diverses prefectures del país, principalment a les poblacions de Nagasaki, Arita, Kôbe, Sakai, Osaka, Kyoto i Sendai, i consultant diversos arxius i col·leccions privades, com els de la família Shiino o bé els de *Takashimaya* i *Kôransha*. A partir del material recollit, la gran ajuda que ofereixen les noves tecnologies ha permès que, mitjançant l'ús de les bases de dades digitals recentment obertes a Espanya, França, Anglaterra i Japó, haguem pogut anar traçant i complementant el nostre discurs amb altres fonts precises, llibres i revistes sovint de difícil accés.

Advertiment

A l'hora d'escriure les paraules japoneses, hem tingut com a única referència els mots acceptats per l'Enciclopèdia Catalana. Aquelles paraules que hi apareixen, les hem anotat catalanitzades i sense cursiva, mentre que les paraules que no hi apareixen les hem transcrit mantenint la lectura original japonesa i en cursiva.

Aquells mots que són considerats a l'Enciclopèdia Catalana, els hem escrit tal i com els registra l'Enciclòpedia: en ocasions sense allargament vocàlic i catalanitzats (quimono, Tòquio...) i en ocasions mantenint els allargaments vocàlics (accent circumflex) i sense catalanitzar (shôgun, daimyô, ukiyo-e, Kôbe, origami, shamisen, torii, tatami, kanji...). Els mots japonesos no considerats a l'Eciclopèdia, els hem transcrit amb cursiva seguint les normes de transliteració del sistema Hepburn (*kôro, urushi*, *shippô, netsuke*, *bakufu*, *katana*, *okimono*, *katagami*, *chônin*, *inrô*, *bakumatsu*...). Així mateix hem catalanitzat topònims i noms de ciutat acceptats a l'Enciclopèdia Catalana (Nova York, Filadèlfia, Lió...) i hem mantingut els noms de teatres, museus, acadèmies, etcètera, en la seva llengua original. Quant als noms propis japonesos, aquests han estat escrits seguint el costum del seu país, cognom-nom (Kume Keiichirô, Katsushika Hokusai).

Sempre que n'hem tingut les dades, hem anotat les dates de vida i mort de les diverses persones; anotades tan sols en la primera ocasió en què apareix el nom. Igualment, en el cas de noms, topònims, títols d'obra i paraules japoneses, hem afegit la lectura japonesa únicament la primera ocasió en què apareix, amb la voluntat de facilitar la comprensió del discurs, per tal que puguin ser correctament identificats i per evitar possibles confusions, i amb la intenció de no densificar la lectura. Quan no donem dates de naixement o de mort o lectura en kanji és perquè ho desconeixem. Així mateix, hem emprat les abreviatures núm. (per número), fol. (per foli), *c.* (per *circa*), llig. (per lligall), p./pp. (per pàgina/pàgines), vol. (per volum), doc. (per document) i exp. (per expedient). Finalment, quant a la transcripció de textos, les cites les hem mantingudes en la seva llengua original i només hem traduït al català els textos en japonès.

Estat de la qüestió

Esteticisme, Premodernisme, Protomodernisme, Naturalisme, Eclecticisme, Renaixença i encara altres termes s'han utilitzat per mirar de definir l'art de la Barcelona de la dècada dels vuitanta. La potència creativa, la riquesa artística i econòmica, la diversitat d'idees i de pensaments i, en resum, l'excepcional canvi que Barcelona va viure en aquella època, junt amb l'arribada del fenomen del Japonisme, ens va atraure des d'un inici. Perquè tot període artísticament brillant, com és el cas de l'època del Modernisme, té un moment previ, de gènesi i de formació, abans de la fi de segle, Barcelona va viure unes profundes transformacions en tots els àmbits, tant cultural, econòmic com polític. Un període que podem situar cap a l'últim terç del segle XIX, iniciat cap a la dècada de 1860 i finalitzat a la dècada de 1890, amb l'Exposició Universal de 1888 com a punt d'inflexió.

Superats els estudis pioners i de reivindicació necessària de mitjan segle XX, durant les últimes dècades, especialment en els últims anys, el Modernisme a Catalunya ha estat el centre de les mirades per part de molts historiadors de l'art i la cultura del país.[2] Unes mirades polidisciplinars, diverses i en ocasions contrastades que any rere any han enriquit la historiografia i la manera d'entendre l'art d'una època rica i complexa.

Les primeres obres monogràfiques, tant la de Josep Francesc Ràfols (1949) com la d'Alexandre Cirici (1951), van ser fonamentals per al futur desenvolupament de la recerca, si bé en aquesta primera fase es tractava d'uns treballs que encara es caracteritzaven per una visió excessivament vague sobre el Modernisme. Rafòls, amb *Modernismo y Modernistas* (1949), presentava aquest període en un marc cronològic que anava des del 1888, any de l'Exposició Universal, o bé des del 1890, quan es va organitzar la primera exposició Casas-Rusiñol-Clarasó, fins l'any 1911, any de la mort d'Isidre Nonell i el poeta Maragall, en una aproximació que no tenia en

[2] Vegeu el complet estudi de bibliografia crítica sobre el Modernisme a: Trenc, 2003, pp. 265-301.

compte els estats formatius.[3] Cirici, en canvi, sí que va tenir en compte els anys anteriors al Modernisme, tal i com era entès per Ràfols.

Alexandre Cirici, que va publicar el seu llibre (*El Arte Modernista Catalan*, 1951) dos anys més tard que Ràfols, va presentar una gran tasca de recopilació informativa que bevia de fonts primàries i d'artistes protagonistes encara vius a fi de completar la primera aproximació al període del Modernisme. Com dèiem, a diferència de la de Ràfols, Cirici sí que va assentar el primer precedent en tractar d'una manera particularitzada els moviments anteriors al Modernisme amb un capítol on va definir els trets específics que podien caracteritzar l'art de dècada dels vuitanta: destacava l'existència del Medievalisme, l'Orientalisme islàmic, el Primitivisme i el que ell anomenava Progressisme, és a dir, una voluntat d'assumir els fruits del progrés científic i tècnic, palesos amb la utilització arquitectònica i monumental del ferro, el maó vist o el vidre, així com la presència d'elements ornamentals de caràcter mecanicista apareguts tant a l'arquitectura com a les arts gràfiques i el mobiliari.[4] D'una manera encara força confusa, Cirici en parlar del Modernisme, definia l'existència d'un primer període formatiu on hi va confluir una gran varietat de propostes que quedaven diferenciades d'un segon moment ja plenament "modernista".[5]

A partir d'aquestes primeres obres de síntesi en què s'explicaven les bases culturals, el context i les característiques fonamentals del moviment modernista, es va començar a plantejar l'estudi del Modernisme sense integrar-lo amb períodes previs, si bé cal tenir en compte que eren uns estudis als que encara els mancava tota la base bibliogràfica de la que

[3] Ràfols, 1949, pp. 10-11. Va esdevenir el primer exemple del que seria la visió més freqüent i dominant del Modernisme.

[4] Cirici, 1951, p. 17-20.

[5] Cirici, 1951, pp. 24-25 i 313.

actualment disposem. Tanmateix, cal destacar que en el camp de l'arquitectura, per les característiques pròpies del llenguatge arquitectònic utilitzat en època modernista, es va optar per una òptica més amplia que sovint va incorporar el que ben aviat s'anomenaria "premodernisme". Posem per cas l'obra de Bohigas *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista* (1963), on l'autor considerava els projectes arquitectònics més moderns de la dècada de 1880 com a *aportaciones preparatorias a la eclosión total del nuevo estilo*.

Emparat sota l'epígraf d'*A la búsqueda d'un nou estil,* Bohigas repescava les paraules de Cirici i s'aproximava al període situant la gènesi del Modernisme entre 1860 i 1890. L'autor parlava en tot moment d'una d'arquitectura eclèctica com a primers símptomes de recerca d'un estil modern i autòcton. Tanmateix, senyalava algunes de les creacions de la dècada dels vuitanta, entre elles la Casa Vicens i l'Editorial Montaner i Simón, com a obres transcendents en tant en quant *este mundo medievalista, orientalista y, en general, ecléctico da un giro firme y bastante coherente, como un primer paso hacia la obtención de un estilo realmente nuevo, superada ya cualquier referencia al pasado*.[6]

Ràfols, Cirici i Bohigas van marcar el punt d'inici de la historiografia del Modernisme. A partir d'aleshores, va caldre desenvolupar una recerca metòdica i revisar un període que resultava encara poc definit. Un exemple n'és l'article publicat per Joan Lluís Marfany l'any 1972 a la revista *Recerques* en què establia les bases del que es podia entendre per

[6] Bohigas, 1983, p. 71. Els exemples més representatius d'aquest moment de canvi serien, a nivell teòric, l'article de Domènech i Montaner "En busca de una arquitectura nacional", i, a nivell material, la Casa Vicens, l'edifici de la Montaner i Simón i el Cafè-Restaurant del Parc de la Ciutadella, considerats per Bohigas com el mes clar precedent a la eclosió del Modernisme. Vegeu també: *Cuadernos de arquitectura*, núm. 52-53, Barcelona, COAC, 1963.

"Modernisme".[7] No obstant, a manca d'estudis específics, alhora que globals, sobre l'art de l'època de la Febre d'Or, caldria retornar als textos de Cirici per veure aparèixer per primera vegada una reflexió focalitzada l'art de les dècades de 1870 i 1880.

L'any 1973 Alexandre Cirici va publicar a *Serra d'Or* un article titulat "Un període poc estudiat: l'esteticisme".[8] Es tractava d'una reflexió de gran importància ja que era la primera vegada que es feia una plantejament d'estudi exclusivament del període anterior al Modernisme. Era també la primera vegada que algú detectava l'existència d'un període "pre-modernista" caracteritzat per uns trets propis i clarament diferenciats que van conduir a l'autor emprar el mot "esteticisme". Cirici va recuperar les idees que havia plantejat al 1951 en parlar d'Islamisme, Japonisme, Naturalisme i Progressisme, i els va donar forma i un enfocament més precís i definit. Opinava que el moment previ al Modernisme tenia unes característiques pròpies tals que feien que es pogués parlar de l'existència d'un moviment artístic autònom a Catalunya probablement equivalent a l'*Aesthetic Movement* anglès.[9] La nostra recerca parteix, precisament, d'aquest primer plantejament.

[7] Joan Lluís Marfany, "Sobre el significat del terme Modernisme", *Recerques*, núm. 2, 1972, pp. 73-91 (Marfany, 1975, pp. 35-60).

[8] Cirici, 1973, pp. 48-51.

[9] Per a Cirici, les característiques fonamentals de l'Esteticisme a Catalunya eren tres: el Progressisme, el Naturalisme i l'Orientalisme. D'aquesta manera, l'Esteticisme, com a moviment artístic independent, es podia oposar tant al Neoclassicisme acadèmic com a l'Eclecticisme i al Modernisme. Segons remarcava Cirici, l'Esteticisme català arrencava d'un prerafaelita, Elies Rogent, i de dues de les seves obres principals, l'edifici central de la Universitat de Barcelona (1870) i l'edifici dels Docks de la Barceloneta (1874), on es feia palesa tant l'existència a Barcelona del debat art-indústria aplicat a la decoració, com la introducció de les noves propostes arquitectòniques que també s'estaven debatent a Anglaterra, tals com l'ús del ferro i el maó vist.

La solidesa d'aquest nou corrent estètic Cirici l'exemplificava en els camps de l'arquitectura, la decoració i les arts visuals. Quant a l'arquitectura, una primera obra plenament esteticista podria ser la casa Vicens de Gaudí, que datava erròniament de l'any 1878, així com alguns dels projectes de Lluís Domènech i Montaner i Josep Vilaseca. En altres camps, citava figures com Francesc Vidal, Josep Pascó, Alexandre de Riquer i Apel·les Mestres. Cirici destacava la presència en les obres d'aquest període aspectes racionals, tals com l'ús del ferro, el vidre o el maó vist en l'arquitectura i dissenys mecanicistes, conjuntament amb altres motius decoratius de caire naturalista, inspirats tant en la flora i la fauna més propera als temes i motius orientals, islàmics i japonesos.[10] Enfront de l'Eclecticisme burgès dominant, l'Esteticisme va ser un moviment més minoritari que enlloc de basar-se en la còpia i la falsificació, partia de l'estudi positivista. Alhora, l'Esteticisme, associat al debat Art-Indústria, va impulsar la recuperació de les arts decoratives com a element indispensable i fonamental per al progrés artístic. Francesc Vidal amb el mobiliari del Palau Güell, Josep Pascó com a paral·lel del pensament de William Morris, les decoracions *a l'anglesa* d'Alexandre de Riquer al Cercle del Liceu, les aplicacions ceràmiques policromes de Gaudí o Vilaseca, les il·lustracions d'Apel·les Mestres i Josep Lluís Pellicer, els productes ceràmics de *Tarrés, Maciá y Cía* o la *Historia General del Arte* Domènech i Montaner, serien alguns dels exemples del moviment estètic català. Cirici allargava la llista a altres camps per mirar de donar més "unitat" al moviment: la influència de Whistler en la pintura de Rusiñol, la

[10] Cirici veia el naturalisme com a un element més de l'*esteticisme progressista* dels anys 70-80: *la moda del Esteticisme, que hi prodigà els temes mecanitzats –ròtules, aixamfranats- i l'adopció de la temàtica vegetal i animal amb criteri naturalista, dintre el triomf de la mentalitat racional i científica que inspirava aquell moment històric.* Cirici, 1979, p. 6.

influència japonesa en Ramon Casas o bé el decorativisme de l'escultura d'Eusebi Arnau.

L'element més significatiu aportat en aquesta primera interpretació del període va ser la diferenciació entre l'Esteticisme i el Modernisme. Per a Cirici, el Modernisme va ser una gran ruptura. Cirici no entenia pas els anys previs al Modernisme com un "pre-modernisme", tal i com ho plantejava, per exemple, Bohigas, sinó com un moviment diferent i en certa manera oposat. I és aquesta oposició la que li permetia discernir quins eren els trets que definien el moviment estètic dels anys 70 i 80. Si l'Esteticisme assentava les seves arrels en una visió progressista, positivista i tècnica, el Modernisme suposava el pas del racionalisme a la irracionalitat, del món material, físic i empíric, al món del somni, la llegenda i la fantasia, dels miratges i les idealitzacions. Amb el Modernisme tot es deformava i es poetitzava; desapareixien de l'art figuratiu les dones escandalosament reals de l'esteticisme per esdevenir fades espiritualitzades i esllanguides.

Des que Alexandre Cirici va plantejar aquest nou enfocament vers l'art català anterior al Modernisme, han sorgit diversos estudis, bona part dels quals s'han plantejat la qüestió tractant-la i enriquint-la d'una manera específica dins de diversos gèneres artístics però, fins a data recent, amb poques visions globals i integradores. Així, la interpretació d'aquest període s'ha fet majoritàriament d'una manera independitzada des d'àmbits tan diversos com l'estudi del llibre, l'arquitectura o bé les arts decoratives, ja fossin vitralls o mobiliari.

Pel que fa a l'àmbit de l'arquitectura, la historiografia va mantenir una posició similar a la dels anys anteriors: el *pre-modernisme* com a etapa formativa del Modernisme.[11] Un exemple en pot ser el llibre publicat l'any

[11] La visió integradora de Cirici segons la qual l'Esteticisme va afectar l'art català en pràcticament tots els camps, no la veiem en d'altres estudis de l'època, potser perquè

1973 com a commemoració del cinquantenari de la mort de l'arquitecte Domènech i Montaner.[12] No va succeir el mateix en el camp de les arts decoratives i industrials, on ben aviat van aparèixer els primers estudis recolzant la teoria proposada per Cirici. La idea d'Esteticisme, doncs, va sorgir de nou l'any 1976 a la monografia *El Moble català*, de Josep Mainar, i l'any 1977 amb *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, d'Eliseu Trenc, i *Ceràmica catalana*, d'Alexandre Cirici.

Josep Mainar, en referir-se a les produccions dels moblistes i dibuixants dels anys 70 i 80 parlava, com havia fet inicialment Cirici (1951), de Progressisme, entès aquest com a resultat de l'aturada del vaivé dels estils. Per a Mainar, el progressisme era una modalitat ornamental nova iniciada per Francesc Vidal –sempre parlant en el camp del moble– que suplantava la moda dels historicismes i que oferia noves propostes d'estil i motius decoratius basats en la idea de progrés.[13] A l'obrador de Vidal, deia, on s'hi integraven les més diverses arts decoratives a la manera del moviment *Arts & Crafts*, es va començar a difondre a finals dels anys 70 un nou estil decoratiu provist d'elements mecanicistes tals com la roda dentada, la biela, les clavilles còniques, el triangle, l'estrella de cinc puntes, etcètera. Tanmateix, juntament amb el vessant decoratiu més mecànic, van afegir-s'hi durant els anys 80 elements naturalistes de caràcter japonitzant. Les noves

implícitament veien en el moment previ a l'època del Modernisme unes característiques excloents. Per exemple, l'obra col·lectiva *Modernismo en Cataluña* (1976).

[12] Bohigas, a l'hora d'abordar l'estudi dels projectes i les obres arquitectòniques dels anys 70 i 80 feia especial èmfasi en el projecte per a l'edifici de les Institucions Provincials d'Instrucció Publica de la Diputació de Barcelona (1874), obra de Domènech i Vilaseca, així com l'edifici de l'editorial Montaner i Simón. En tots dos casos, per a Bohigas, aquestes obres tenien en comú el poder ésser considerades com les formes de traspàs entre l'Eclecticisme i el Modernisme. Bohigas, 1973, pp. 23, 26.

[13] Mainar, 1976, pp. 272-274.

propostes, que van anar de la mà de molts altres artistes, com Vilaseca, Gaudí, Riquer, Mestres o Pascó, van servir per configurar unes composicions ornamentals progressistes i naturalistes premonitòries del Modernisme.[14] En aquest sentit, Mainar no parlava de trencament sinó d'evolució des d'un període caracteritzat pel Progressisme i el Naturalisme fins al ple Modernisme.

L'any 1977 Eliseu Trenc va publicar la primera gran monografia dedicada a les arts gràfiques de la Barcelona vuitcentista i més concretament del període modernista.[15] En aquesta obra de referència, Trenc estudiava l'evolució artística i tècnica que es va viure en una època de grans canvis; el pas del gravat al fotogravat, la introducció de l'enquadernació industrial, o bé el pas de les antigues impremtes familiars a la industrialització de les fàbriques. Tota aquesta sèrie de fets van fer evolucionar les arts gràfiques cap a un nou llenguatge molt més elaborat i acurat que donaria lloc, pels volts del 1890, al moviment modernista.

Tanmateix, a l'hora de tractar les característiques i l'evolució de les arts del llibre, Trenc dedicava un apartat especial a analitzar un període anterior que situava entre 1870 i 1895. Després d'un moment marcat per una estètica realista (1860-1870), deia, als anys 70 es va iniciar una etapa en què es van introduir, en el camp de la il·lustració, uns dissenys de caire decorativista que bevien de fonts medievals, el Goticisme, i orientals, el Japonisme. Trenc vinculava a nivell estilístic l'Esteticisme amb l'*Aesthetic Movement* anglès i

[14] Un dels qui millor exemplificava aquest enllaç entre el Progressisme i les propostes del Modernisme és Antoni Gaudí, que passa d'un primer període (1878-1888) vinculat al Progressisme de Vidal, a la configuració d'un art moble de caire molt més personal i modern. El nou mobiliari de Vidal i de Gaudí, difós entre la clientela més adinerada, va incidir en altres moblistes destacats de l'època, especialment als germans Busquets i Cornet, els quals es van caracteritzar per una producció de tendències estilístiques molt diverses. Mainar, 1976, p. 272 i 313.

[15] Trenc, 1977.

el presentava com un corrent de transició, no pas d'oposició, en el camp de les arts gràfiques, constituint l'autèntic precedent i gènesi del futur Modernisme:

> *A partir d'un realisme literal, d'un comentari gràfic del text, els representants d'aquest moviment, Apel·les Mestres, J. Pascó, A. de Riquer i J. Ll. Pellicer, evolucionaren gradualment vers una estilització de les formes, una tècnica plana de dues dimensions, una gamma acolorida japonesa i una compaginació de la il·lustració pensada en funció del text, destinada a decorar-lo. Però, en contradicció amb l'Art Nouveau, encara s'hi nota un respecte per les formes naturals, els elements decoratius no son deformats, la flora, per exemple, és encara realista i no s'hi empra la linia ondulant; l'ús sistemàtic de la corba i la taca de colors, gairebé abstracta, no és freqüent fins al 1895-96. Del camp de la il·lustració hem passat directament al cartell, a l'anunci comercial, a la targeta postal, al petit imprès, és a dir, a la imatge, on hem subratllat també aquesta primera època esteticista, que en realitat constitueix el pont, perfectament lògic, entre el Realisme i el Modernisme.*[16]

Trenc va reprendre les idees de Cirici, les va desenvolupar i les va aplicar per explicar l'evolució de les arts del llibre en el període formatiu del Modernisme. L'Esteticisme es convertia, doncs, en un rebuig a l'Academicisme que bevia de diverses fonts. En primer lloc de l'Orientalisme que Fortuny havia anat introduït a partir de les seves estades al Marroc. En segon terme, del Progressisme, com a novetat estilística basada en el gust per

[16] Trenc, 1977, p. 213. Vegeu també Trenc, 1977, pp. 29-30, 42-44, 51.

la màquina, pels materials industrials i per la incorporació dels nous procediments fotomecànics que van revolucionar el món de la il·lustració vuitcentista. I finalment, parlava de manera diferenciada de dues influències més: el Japonisme i el Naturalisme. Situava la influència japonesa a partir de l'any 1888, any en què l'autor trobava els primers contactes amb el Japó a partir de l'Exposició Universal, mentre que el Naturalisme es convertiria en una altra aportació caracteritzada per l'estilització del paisatge i la flora; senyalava a J.Ll. Pellicer, P. Eriz, J. Pascó i A. Mestres com a màxims exponents d'aquest període. Així mateix, tot citant exemples extrets de revistes il·lustrades anteriors al Modernisme, parla de la influència anglesa i japonesa com a elements configuratius del concepte decorativista de la il·lustració, característica fonamental del Modernisme.[17]

Retornant a l'àmbit de l'arquitectura, malgrat que generalment es va seguir parlant d'eclecticisme i de premodernisme, l'any 1977 Rosemarie Bletter va publicar una obra que en els anys successius va tenir una gran importància a l'hora d'avaluar aquesta arquitectura eclèctica i esteticista. Ens referim al catàleg raonat de les obres i dibuixos de l'arquitecte Josep Vilaseca.[18] Bletter presentava a un arquitecte historicista que va basar la seva obra en l'aplicació de diversos estils.

La novetat de Bletter era que, a més de constatar la presència d'obres d'estil neoclàssic, neoegipci, neoàrab, neogòtic, japonista i modernista, parlava de la presència d'un estil nou que es diferenciava de la resta pel fet de no ser *revival* d'estils històrics; estil que anomenava *Renaixença* i que, per les seves característiques, es pot entendre com a sinònim de l'aplicació en la

[17] Trenc, 1977, p. 116. Sobre la influència anglesa en l'art d'Alexandre de Riquer destaca l'article: Trenc, 1982, pp. 311-359.

[18] Fins aleshores sobre Vilaseca, un dels representants de l'Esteticisme a Catalunya, tan sols se n'havien publicat alguns articles breus i molt puntals. Bassegoda, Artigas, 1911, pp. 240-259. Bohigas, 1963, pp. 67-88.

decoració arquitectònica del que Cirici en deia Esteticisme. A l'hora de descriure l'estil Renaixença característic de l'obra de Vilaseca dels anys 80, Bletter parlava d'una curiosa *mezcla de fantasía y naturalismo decimonónico* on s'hi podien trobar representacions molt concretes de la flora i la fauna, libèl·llules, abelles, dracs, etcètera, que es combinaven amb elements mecanicistes com rodes dentades.[19]

Entre finals dels anys 1970 i durant la dècada de 1980, van sorgir nous estudis sobre les arts decoratives de l'època del Modernisme on es reafirmava la idea de l'existència de l'Esteticisme com a període artístic autònom. Complementant aquestes recerques, l'any 1981 Maria Àngela Cerdà va publicar un resum una tesi doctoral dedicada a l'estudi del Prerafaelitisme a Catalunya. L'estudi, pretenia exhumar, en paraules de l'autora, *l'origen del simbolisme o esteticisme pre-modernista tot demostrant la influència pre-rafaelita anglesa a Catalunya amb el vincle intel·lectual que la hi possibilitava i, a més, amb els paral·lelismes, les concomitàncies, les convergències a voltes colpidores entre els pre-rafaelites anglo-catalans*.[20] La introducció del prerafaelitisme anglès a Catalunya, el va enfocar a partir de l'anàlisi de l'obra d'autors catalans, principalment en el seu vessant literari, com Apel·les Mestres, Alexandre de Riquer, Manuel i Cebrià de Montoliu, Santiago Rusiñol i Jeroni Zanné, especialment a partir de les dècades de 1890 i 1900.

Més influent i de major abast van ser els nou volums que, a partir de 1983, Edicions 62 va publicar sota l'epígraf *Història de l'Art Català*, els quals

[19] Bletter, 1977, p. 20. L'estil Renaixença, que situava sobretot entre els anys 1880 i 1885, va perdurar com un tret característic de l'obra de Vilaseca i fins i tot quan posteriorment va fer obres d'altres estils, sempre hi va afegir algun detall que ens pot recordar aquests motius arquitectònics.

[20] Cerdà, 1981, p. 10.

poden considerar-se una fita clau de la historiografia de l'art català. L'obra, duta a terme sota la coordinació de Francesc Miralles, ha esdevingut un dels principals referents fins fa pocs anys pel fet de constituir la primera gran síntesi de l'art català, des dels seus orígens romànics fins a l'actualitat. Els volums de Francesc Fontbona i Francesc Miralles dedicats a l'art del segle XIX, del Neoclassicisme a l'Avantguarda, van ser una important aportació que, enfocada a manera de síntesi, alhora que de forma minuciosa, presentaven l'evolució que va viure l'art català del vuit-cents.

A remarcar, el capítol que Fontbona va dedicar a l'època de la Restauració, des del 1874 fins al 1888.[21] L'autor emmarcava aquest període dins la influència del moviment cultural de la Renaixença per tal d'explicar el naixement de nous elements determinants de cara a la configuració d'una realitat artística diferent, tals com el creixent catalanisme polític o bé la voluntat de deixar enrere la vulgar còpia mimètica dels estils del passat, en pro d'un nou art nacional vinculat a l'impuls econòmic de la Febre d'Or. Aquest context li va permetre desenvolupar un discurs fragmentant els diversos gèneres artístics i definint les característiques específiques de l'evolució que van viure la pintura, l'escultura, l'arquitectura i les arts decoratives.

Fontbona destacava la importància de l'art moble i de les arts decoratives com a elements definidors del període de la Restauració, ja que embellir l'arquitectura, els espais interiors i fer bells els objectes va ser un tret especialment característic d'aquest moment. Aquesta voluntat estètica, la veia reflectida amb el sorgiment d'importants decoradors, entre els que, seguint a Mainar, va destacar en primer terme Francesc Vidal. A l'hora d'emprar una terminologia per definir les característiques d'aquest impuls de les arts decoratives, Fontbona optava per parlar d'Eclecticisme amb components orientalistes, tot i referint-se a les arts gràfiques amb el terme

21 Fontbona, 1983, p. 211-293.

Esteticisme, recolzant així la postura d'Eliseu Trenc. Tanmateix, Fontbona defensava l'aportació de Cirici en entendre la presència d'un corrent coherent paral·lel a l'Eclecticisme d'unes característiques similars a l'*Aesthetic Movement* anglès, tot parlant de l'existència d'un moment previ al Modernisme diferenciat i en certa manera autònom de l'Eclecticisme imperant dels anys 70 i 80. Quines eren les diferències entre l'Esteticisme i l'Eclecticisme? Fontbona parlava d'un factor exòtic, tant islàmic com japonès, i també d'una aproximació científica a la natura com a model decoratiu.[22]

La dicotomia entre l'Eclecticisme i l'Esteticisme en el període anterior al Modernisme, es podria aplicar també en el camp de l'arquitectura. El primer cas aniria representat per figures com Tiberi Sabater, Jeroni Granell o Salvador Viñals, arquitectes d'un Eclecticisme classicista, mentre que l'equivalent a l'Esteticisme d'Apel·les Mestres en arquitectura serien algunes de les primeres obres d'Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner i Josep Vilaseca, entre d'altres. Orientalisme, figuració natural en la decoració i recarregament eren també aquí les característiques més evidents d'aquest nou corrent. Això no vol dir que l'estil de la Restauració hagués de ser l'Esteticisme, tan sols venia a demostrar la presència d'una proposta més dins de la varietat estilística de l'època. Per tant, per a Fontbona no es tractava tant d'oposar l'existència d'un Esteticisme front un Modernisme sinó d'entendre la diversitat de propostes artístiques dels anys vuitanta com a germen indispensable per al desenvolupament del Modernisme durant la dècada següent.[23]

A partir de mitjan de la dècada dels setanta i durant els anys vuitanta, mica a mica l'Esteticisme com a concepte va arrelar i va ser acceptat per molts

[22] Fontbona, 1983, p. 260.

[23] Fontbona, 1983, pp. 291-293.

d'aquells especialistes dedicats especialment a l'estudi de les arts decoratives i industrials. En canvi, si bé Cirici aplicava el mateix concepte a l'arquitectura, aquest, a excepció de l'aportació de Bletter, no va arrelar amb el mateix convenciment. En tenim els exemples de Bohigas i Bassegoda, i en podríem afegir d'altres com André Barey (1980), Mireia Freixa (1986), Pere Hereu (1987) o David Mackay (1989), autors de diversos estudis on es tractava l'arquitectura de la Barcelona de la fi de segle prèvia al Modernisme.[24]

Tant per a Alexandre Cirici com per a Eliseu Trenc, Francesc Fontbona o Pilar Vélez, Apel·les Mestres pot ser considerat la màxima expressió de l'Esteticisme; *representa a Catalunya el mateix paper que Walter Crane havia representat per Anglaterra*.[25] Mestres va rebre una destacada monografia l'any 1985 en què hi van participar diversos historiadors i historiadors de l'art. L'obra, que documentava la seva activitat professional i també s'acostava a la faceta més humana de l'artista, pretenia recuperar una figura oblidada en el temps, un artista-poèta àgil, irònic i detallista. Francesc

[24] André Barey, seguint el discurs de Bohigas i Fontbona, veia en l'Exposició Universal de 1888 un punt d'inflexió en el qual es podria situar l'inici de l'arquitectura modernista. Com a característiques de la renaixença arquitectònica catalana, Barey veia el període com un moment de transició, no pas d'oposició, en el qual apareixia la voluntat de crear una arquitectura moderna diferenciada dels historicismes i basada en la tradició del país. En la periodització del Modernisme feta a l'obra de síntesi *El modernismo en España* (1986), Mireia Freixa va introduir un nou terme per parlar de l'arquitectura i les arts decoratives de l'etapa prèvia al Modernisme anomenant-la *Protomodernisme*. D'altra banda, Pere Hereu, a *Vers una arquitectura nacional* (1987) es va centrar en l'Eclecticisme i sobretot en la figura d'Elies Rogent com a primer arquitecte modern de Barcelona i com a pare de la nova generació d'arquitectes protagonistes del pas de l'Eclecticisme al Modernisme. Barey, 1980, pp. 47-48, 62, 86. Mackay, 1989, pp. 24-25. Freixa, 1986, pp. 90-93. Hernando, 1989, pp. 174, 385-390. Hereu, 1987, pp. 42-50, 87, 147-152.

[25] Fontbona, 1985, p. 56. Comparació que ja havia fet Eliseu Trenc.

Fontbona, a l'hora d'analitzar les obres il·lustrades de Mestres, no va dubtar a incloure'l dins de l'Esteticisme tot sintetitzant de nou el seu punt de vista respecte aquest moviment:

> *Si haguéssim d'identificar amb un corrent, un moviment, centrant-nos en les seves obres pròpies il·lustrades, hauríem de manllevar a Alexandre Cirici el seu concepte d'Esteticisme, que si bé no correspon a cap tendència orgànicament establerta si que designa un conjunt que té una clara personalitat col·lectiva ben diferenciada. L'Esteticisme –adaptació de la denominació d'un moviment britànic realment explicitat, l'Aestethic Movement– es caracteritzà pel seu decorativisme floral i exhuberant; per un naturalisme entès no a la manera de Zola sinó com una utilització estilitzada i artificiosament disposada, d'elements naturals precisos. Es caracteritzà també per una acusada influencia oriental que, en el cas de Mestres, és evidentment japonitzant (recordeu-vos les formes tipus kakemono de moltes vinyetes); i fins i tot, per certs detalls d'aquell progressisme que Cirici veia com inherent també a l'Esteticisme i que en Apel·les Mestes apareixia en algun pal de telègraf, utilitzat com a element decoratiu.*[26]

Sobre les arts del llibre vuitcentista, cal destacar també els estudis de Pilar Vélez, entre ells l'obra *El llibre com a obra d'art a Catalunya* (1989). Dos anys abans havia publicat a la revista *D'Art* un article dedicat a les "biblioteques il·lustrades" de la dècada dels vuitanta. En aquests textos Vélez recollia les aportacions de Cirici, Trenc i Fontbona per oferir una nova visió

[26] Fontbona, pp. 54-55.

de l'Esteticisme enfocat, en aquest cas, a les col·leccions de literatura. Vélez va estudiar col·leccions com les de la *Biblioteca Arte y Letras* (1881-1888) o bé la *Biblioteca Verdaguer* (1882-1884), en les quals els llibres il·lustrats van servir per difondre, en paraules de l'autora, un *esteticisme intimista* de la mà de figures com Alexandre de Riquer, Apel·les Mestres, Josep Lluís Pellicer, Lluís Domènech i Montaner, Josep Vilaseca i Josep Pascó.[27] Aquestes biblioteques il·lustrades van significar un pas important en el desenvolupament de les arts gràfiques pel fet d'assumir plenament les novetats tècniques i pel fet de mostrar una clara voluntat decorativa a l'hora de presentar les seves publicacions. Vélez es referia de nou amb el terme Esteticisme a un estil vinculat al procés d'innovació industrial i caracteritzat per la presència d'elements decoratius diversos, tant dissenys mecanicistes com composicions intimistes o bé japonitzants anteriors als de l'època del Modernisme.[28]

L'any 1990, arran de l'Olimpiada Cultural de Barcelona '92, el Museu d'Art Modern va organitzar una exposició general sobre el Modernisme, on hi van participar bona part dels historiadors i historiadores que aleshores estaven treballant sobre el Modernsime. De l'exposició en va sortir un catàleg en dos volums amb més d'una trentena d'articles que van conduir cap a una revisió del Modernisme, amb l'aportació de punts de vista que van servir per assentar les bases d'una nova etapa en l'estudi d'aquest període. L'exposició, i conseqüentment el catàleg, va anar més enllà de les exposicions precedents i va donar un paper molt rellevant a les arts industrials i decoratives del Modernisme; fins aleshores aquestes arts no havien rebut l'atenció merescuda i havien quedat relegades a l'estudi de l'arquitectura. Alhora el

[27] Vélez, 1987, pp. 203-207.

[28] A *El llibre com a obra d'art a Catalunya* (1989), Vélez desenvolupava amb més extensió la mateixa idea situant al capdavant de tal moviment a Apel·les Mestres. Vélez, 1989, pp. 229-230.

projecte plantejava d'una manera conjunta la problemàtica d'englobar sota l'epígraf de "modernista" una gran diversitat d'obres pictòriques, escultòriques i també arquitectòniques, en aquest cas destacant el concepte d'obra total i la relació entre la pròpia arquitectura i les arts decoratives. Durant la dècada de 1980 havien començat a aparèixer alguns estudis dedicats a les arts decoratives del Modernisme, vitralls, mobles, ceràmica, arts gràfiques i joieria que apuntaven, ara, cap a nous enfocaments de caràcter interdisciplinar. Així, als primers estudis de Mireia Freixa, Manuel García-Martín, Joan Vila-Grau o Francesc Rodón, als anys noranta van sorgir nous estudis complementaris, estudis de vitralls pre-modernistes, sobre ceràmica modernista, sobre les relacions entre l'art i la indústria i especialment sobre mobiliari, amb la celebració de l'exposició *El Moble Català* (1994) al Palau Robert.[29]

Altres monografies destacades d'aquests anys van ser el catàleg del Museu d'Art Modern *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per un museu* (1994), la tesi doctoral de Teresa-M. Sala sobre *La Casa Busquets* (1994), l'article de Santi Barjau dedicat a Francesc Vidal (1996), la biografia de Lluïsa Vidal, filla de Francesc Vidal, escrita per Marcy Rudo (1996) i *El moble a Catalunya* (1999), de Mònica Piera i Albert Mestres. Així, en només sis anys, van sortir a la llum importants recerques, obres de referència, que feien un important pas endavant en l'estudi del moble i les arts decoratives, tant del Modernisme com dels seus precedents.

[29] Per al període i fenomen artístic que ens pertoca estudiar, són especialment destacades les aportacions de Vicente Maestre i Teresa-M. Sala a *El Moble Català*. Maestre i Sala van aproximar-se als canvis viscuts a la ciutat a l'època de l'Exposició Universal i que van conduir a la renovació de les manufactures artístiques; van tractar el debat finisecular de l'historicisme, on es plantejaren els vincles amb el Japó i amb l'*Aesthetic Movement*. Maestre, 1994A, p. 106. Sala, 1994A, pp. 113-115.

A partir de l'any 2000, la famosa triada Domènech – Puig – Gaudí va rebre un any de promoció exclusiva amb la celebració de l'Any Domènech i Montaner (2000), l'Any Puig i Cadafalch (2001) i l'Any Gaudí (2002). Aquest va ser un moment clau per a aquells qui estudien l'època del Modernisme i especialment l'arquitectura de la Barcelona del 1900 ja que es van editar un gran volum de publicacions, alhora que es van celebrar una gran diversitat d'actes, col·loquis, conferències i exposicions de recerca i de divulgació, totes elles encaminades a aprofundir els coneixements i alhora promocionar les principals figures de la Barcelona artística de l'època. Els fruits van ser tan positius que la idea ha continuat fins a l'actualitat, amb la celebració d'altres efemèrides com l'Any Verdaguer (2005) i l'Any Rusiñol (2006).

Des de l'any de les Olimpíades (1992), durant els anys 90, i sobretot a partir de l'any 2000, el nombre de publicacions sobre el Modernisme i les arts decoratives ha augmentat de manera significativa però hi ha hagut poques novetats sobre l'Esteticisme.[30] En aquest sentit, una obra fonamental ha estat *El Modernisme*, col·lecció de cinc volums dirigida per Francesc Fontbona i publicada l'any 2003. *El Modernisme* esdevé una gran síntesi de conjunt, molt ben il·lustrada, alhora que una aproximació en profunditat a l'època del Modernisme. El valor rau també en que és una obra col·lectiva en què hi participen bona part d'aquells especialistes que havien anat treballant ja des dels anys setanta els diversos aspectes d'aquest període tan ric i variat; per tant, s'ajunten moltes aportacions i amb punts de vista molt diversos. Al penúltim volum de la col·lecció, Eliseu Trenc va dedicar un ampli estudi a

[30] Deixem de banda tota aquella bibliografia de difusió internacional del Modernisme sorgida durant els anys vuitanta, amb exposicions com *Modernist Architecture and Interior Desing* (Kôbe-Kamakura, 1987) o *Moderismen i Katalonien* (Estocolm, 1989), i que es manté renovada fins a l'actualitat amb exposicions com *Barcelona 1900* (Àmsterdam, 2007) o *Barcelona & Modernity: Gaudí to Dalí* (Nova York-Cleveland, 2007).

fer una crítica bibliogràfica del Modernisme i en l'apartat dedicat a les arts decoratives Trenc va analitzar la fortuna crítica de l'Esteticisme com a moviment artístic català. Prenent com a model l'obra d'Elisabeth Aslin (*The Aesthetic Movement*, 1969), optava per acceptar el terme Esteticisme en les arts decoratives, però no pas a la pintura ni a l'escultura.[31] Així mateix, apostava per no trencar amb la historiografia que havia definit l'arquitectura d'aquest període com a premodernista o protomodernista, ja que hi ha una gran diversitat de propostes que no poden englobar-se dins dels mateixos paràmetres. Per a Trenc, l'Esteticisme no s'hauria d'entendre com a mimesi del moviment anglès sinó com a resposta catalana a la voluntat de renovació de les arts decoratives impulsada per teòrics i crítics com Sanpere i Miquel. En concordança amb aquesta visió de l'Esteticisme que no contempla l'arquitectura més que en el seu vessant decoratiu, el segon volum de la col·lecció, dedicat a l'arquitectura, es feia palesa la inexistència del l'Esteticisme com a concepte, com a idea de moviment.[32]

L'última aportació global a l'estudi de l'Esteticisme i l'art dels anys 1870 i 1880 és la que Francesc Fontbona va fer al primer volum de la mateixa col·lecció *El Modernisme* (2003). En aquest capítol, Fontbona va replantejar de nou la qüestió oberta per Cirici. L'autor presentava l'Esteticisme com a pas intermedi i indispensable per entendre l'evolució de l'art català des de mitjan segle XIX fins a l'aparició del Modernisme. Per a Fontbona és un fet evident que a l'art català hi va haver, com a Anglaterra, *un nucli que entre mitjan el decenni dels anys setanta i l'inici dels noranta presentava uns trets*

[31] Trenc, 2003, p. 274.

[32] Aymar recull la visió positiva i ample de l'eclecticisme de què parlava Navascués; els estils històrics, en combinar-se, aniran donant pas progressivament a l'eclecticisme. De totes maneres, Aymar accepta la definició de l'*estil Renaixença* en el camp de les arts decoratives i industrials i la seva influència en motius decoratius arquitectònics com els de la Casa Bruno Cuadros. Aymar, 2003, pp. 13-24.

*clarament comuns amb l'estil més característic de l'*Aesthetic Movement *anglès, i que generà un estil peculiar que després afavoriria el pas cap a l'estil decoratiu dominant del Modernisme a Catalunya*.[33] Fontbona definia l'Esteticisme com a un estil artístic decoratiu que combinava aspectes racionalistes i progressistes, formes anguloses i esquematitzades, combinats amb el gust per l'exotisme tant medievalitzant com orientalitzant. Aquest estil, va afectar l'arquitectura, no de manera estructural sinó decorativa, essent impulsat pels joves arquitectes recentment titulats a la nova Escola d'Arquitectura de Barcelona, com Gaudí, Amargós, Oliveras, juntament amb Domènech i Montaner i Josep Vilaseca. L'autor recollia també les aportacions de Mainar, Trenc, Cirici i Vélez per destacar l'Esteticisme en el camp del mobiliari, amb Francesc Vidal, i les arts gràfiques, tant la il·lustració com les enquadernacions, amb figures com Josep Pascó, Apel·les Mestres, Josep Vilaseca o Alexandre de Riquer.

Així com els estudis sobre l'art a l'època del Modernisme i les diverses produccions artístiques de les dècades de 1870 i 1880 han estat cada cop més estudiades, amb recerques de caire global i/o específic des de diversos àmbits, iniciats ara fa entre trenta i quaranta anys, en el cas del fenomen del Japonisme a Catalunya fins fa dues dècades els estudis eren quasi inexistents. És més, sorprenentment, fins a data d'avui no tenim constància de que ningú s'hagi plantejat l'estudi del Japonisme a partir de l'Esteticisme ni viceversa atès que, en termes generals, i deixant a Fortuny com a excepció, sempre s'havia donat per suposat que el Japonisme no va arrelar a Catalunya fins a l'Exposició Universal de 1888. Demostrar la existència d'aquest primer Japonisme, doncs, ha estat un dels nostres objectius.

El primer estudi que va tractar de manera monogràfica la influència de l'art de la Xina, Corea i del Japó a Espanya, va ser la tesi doctoral de l'autora coreana Sue-Hee Kim, *La influencia del Arte del Extremo-Oriente en*

[33] Fontbona, 2003, p. 308.

España a fines del siglo XIX y principios del XX, presentada a la Universidad Complutense de Madrid l'any 1988. Dins d'un panorama bibliogràfic desolador, l'estudi, que resta inèdit, feia una primera i molt valuosa anàlisi de la influència de l'art oriental, tant japonès com xinès, a Espanya, principalment a l'entorn d'artistes catalans i bascos. Fins aleshores, només hi havia un article publicat, també valuós per ser l'únic existent, sobre el comerç, l'arribada i la influència de l'art japonès a Barcelona escrit per Isabel Coll a la revista *D'Art* l'any 1985. De totes maneres, a aquests estudis caldria afegir també la catalogació de part de les col·leccions de les estampes ukiyo-e del MNAC i el Cau Ferrat que Sergio Navarro va publicar els anys 1984 i 1987; estudis que van ser inclosos a la seva tesi doctoral sobre les col·leccions de gravat japonès dels museus públics catalans presentada a la Universidad de Zaragoza l'any 1987.

D'entre les aproximacions al fenomen del Japonisme a Catalunya fetes durant la dècada de 1990, destaquem els articles de Rosa Vives, sobre la influència del *Manga* de Hokusai i les estampes ukiyo-e en l'obra de Fortuny i altres pintors del Modernisme, així com els estudis d'Enrique Arias i de Núria Gil sobre l'orientalisme a l'art de a la fi de segle a Espanya, principalment a Catalunya, i sobre les vitralls d'estil japonès a l'època del Modernisme, els quals van anar acompanyants de tres articles més, de Sue-Hee Kim, Sergio Navarro i Shiraishi Minoru sobre la presència japonesa a l'Exposició Universal de Barcelona publicats, respectivament els anys 1995, 1996 i 1999. D'una banda, els estudis de Vives, Arias i Gil partien de les aportacions inicials de Sue-Hee Kim i evidenciaven l'interès pel Japó tant per part de Marià Fortuny com per part dels artistes i les indústries artístiques del Modernisme. Els estudis de Navarro, Kim i Shiraishi, per la seva banda, esdevenien la primera aproximació a la participació del Japó a l'Exposició Universal de 1888 i a la col·lecció d'estampes japoneses adquirides en aquella ocasió. En paral·lel, des dels diversos congresos

organitzats per l'*Asociación de Estudios Japoneses de España*, durant els anys noranta es van fer diverses aportacions puntuals, per bé que molt interessants, a l'estudi del Japó a Barcelona, com ara l'anàlisi de les col·leccions nipones del Museu Etnològic de Barcelona, i el Japonisme a l'entorn d'artistes com Rusiñol, Miró, Tàpies, Eudald Serra o Moisès Villèlia.

A nivell estatal, els estudis sobre Japonisme a Espanya s'han impulsat durant els últims anys principalment a través de l'activitat duta a terme des de l'*Asociación de Estudios Japoneses de España*, fundada a Madrid l'any 1992, i les iniciatives empreses des de la Universidad de Zaragoza per Elena Barlés i David Almazán. Una clara mostra d'aquest fet és el número monogràfic de la revista universitària *Artigrama* de l'any 2003 dedicat a l'estudi del col·leccionisme d'art oriental a Espanya on s'hi inclou un minuciós i complet estat de la qüestió de la historiografia i la bibliografia publicada a Espanya sobre l'art japonès, dut a terme per Elena Barlés. En aquest sentit, des que l'any 2000 David Almazán va presentar la monumental i exhaustiva tesi *Japón y Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, han estat diversos els especialistes que han anat estudiant aspectes del fenomen del Japonisme a Catalunya. En són exemple els nombrosos estudis de David Almazán, així com els que han emprès Josep Casamartina, Pilar Cabañas, Shiraishi Minoru, Yashima Yukari, Kinoshita Akira, Sergio Navarro, Muriel Gómez, Marina Muñoz i Kawamura Yayoi, entre d'altres, des d'institucions com la Universidad de Zaragoza, el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, la Universitat Oberta de Catalunya, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Oviedo, la Universitat Autònoma de Barcelona o bé la Universitat Pompeu Fabra.[34] En aquests mateixos anys s'insereixen les aportacions que hem anat fent des de la Universitat de Barcelona al respecte.

[34] Vegeu a l'apartat bibliogràfic algunes de les publicacions d'aquests autors.

Amb tot, però, de cara a l'estudi del Japonisme a Catalunya, la primera aproximació panoràmica al fenomen, des de l'estudi de Kim Lee, és la tesi doctoral de Shiraishi Minoru, *Análisis del Japonismo en Cataluña (1888-1950). La percepción y la recepción en el ámbito intercultural*, presentada a la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona el 28 de juny de 2010, és a dir, conclosa la nostra recerca i un cop finalitzada també la redacció d'aquesta tesi. La investigació de Shiraishi s'aproxima a l'anàlisi formal i conceptual del Japonisme a l'art català creat entre l'any 1888 i el postfranquisme. Es tracta d'una aproximació al fenomen del Japonisme a Catalunya que busca un llaç entre l'expressió lingüística i l'expressió plàstica i on es fa una anàlisi de la percepció de l'art japonès que tingueren els artistes catalans de finals del segle XIX i la primera meitat del segle XX. Un cop defensada la nostra tesi doctoral, hem tingut accés a la consulta d'aquest estudi podent comprovar que es tracta d'un treball fruit d'anys de recerca, treball d'alt valor per a futures investigacions i que, pel fet d'abastar el període comprès entre l'Exposició Universal de 1888 i els inicis de la postguerra, sens dubte ha d'enriquir futures recerques.

1.

Precedents a Barcelona: 1585, 1603 i 1615

El cristianisme triomfant al Japó

Les dues ambaixades japonesa cristianes a Barcelona (1585, 1615-1616)

Els màrtirs cristians i l'aïllament japonès d'època Edo

Se recrearon tanto q dezian havian sido de los mejores dias q havian tenido desde q salieron de su tierra.

Miguel Julián, Barcelona, 14-XI-1585.[35]

1.1. El cristianisme triomfant i la primera ambaixada japonesa a Barcelona (1585)

A inicis del segle XVI Japó era encara un país somniat. Cap europeu havia trepitjat el seu sòl. L'època de les exploracions i la conquesta del món feia vora un segle que s'havia iniciat i Juan Sebastián Elcano (*c.* 1486-1526) ja havia conclòs, l'any 1522, la primera volta al món empresa per Hernando de Magallanes (1480-1521). I així i tot, el Japó continuava sent un territori ignot i desconegut del qual tot el que se'n sabia eren les descripcions fabuloses que n'havia fet des de la distància Marco Polo (1254-1324).[36]

A mitjan segle XVI, amb l'arribada dels primers portuguesos i espanyols, es van produir els primers contactes amb el Japó. El 15 d'agost de 1549 Sant Francesc Xavier (1506-1552), juntament amb Cosme de Torres (*c.* 1510-1570), Juan Fernández (*c.* 1530-1599), Yajirô i dos servents més, va fondejar el port de Kagoshima, a l'extrem sud del país.[37] En arribar a territori japonès,

[35] ARSI, Hisp. 130, fol. 307. Hem consultat una còpia de la carta que ens va ser proporcionada a Nagasaki per Yûki Ryôgo (Diego Pacheco, s.j.), jesuïta al cap del Museu dels 26 Màrtirs de Nagasaki.

[36] Marco Polo, al seu *Llibre de les Meravelles* (s.XIII), va fer una breu descripció de l'illa de *Çipangu*. Igualment, la *Suma Oriental* de Tomé Pires (c.1513), va fer una altra breu aproximació al Japó (*Jampon*) partint de fonts de procedència asiàtica.

[37] El primer contacte amb occidentals s'havia produït sis anys abans, al 1543, amb l'arribada accidental a l'illa de Tanegashima d'una nau portuguesa que es dirigia cap a la Xina. Segons anota Diego Yûki, Cosme de Torres apareix documentat com a habitant de Barcelona en el moment en que partí cap a Orient, des de Sevilla, l'any 1538, en aquest cas, seria el primer barceloní en terres nipones. Pacheco, 1973, p. 9. Cristóbal Bermúdez Plata, *Catálogo de Pasajeros a Indias*, II, Sevilla, 1942, p. 278, n. 4667.

les primeres paraules que Sant Francesc Xavier escrigué per descriure'l van ser:

> *De Japón, por la experiencia que de la tierra tenemos, os hago saber lo que de ella tenemos alcanzado; primeramente, la gente que hasta agora tenemos conversado, es la mejor que hasta agora está descubierta, y me parece que entre gente infiel no se hallará otra que gane a los japoneses.*[38]

Val a dir que, junt amb els primers occidentals, va arribar el cristianisme i els primers missioners. Mendicants i jesuïtes es van anar introduint a diverses regions de l'illa més meridional del Japó, a Kyûshû, i durant la segona meitat del segle XVI el cristianisme es va anar estenent pels territoris de diversos senyors feudals (*daimyô*, 大名). L'èxit dels missioners i els progressius avenços en l'evangelització, narrats a les cartes de Sant Francesc Xavier, ràpidament es van començar a difondre per tota Europa; a mesura que l'activitat d'aquests va anar augmentant, les notícies del Japó es varen anar estenent i ampliant. Va ser inicialment amb l'arribada dels epistolaris procedents del Japó, els primers dels quals van ser publicats a Roma (1552), Lisboa (1552) i Barcelona (1556), que els cristians van poder confirmar i celebrar el triomf de la seva religió a les terres més llunyanes conegudes i per conèixer.[39]

A partir del pontificat del papa Pau III (1534-1549), durant les primeres dècades de la segona meitat del segle XVI, l'expansió del cristianisme pel Japó es va anar fent cada cop més evident, per bé que sempre amb reticències i dificultats. El daimyô Ômura Sumitada (大村純忠, 1533-1587),

[38] Zubillaga, 1953, doc. 90, p. 369 (carta del 5 de novembre de 1549).

[39] Vegeu la biblioteca digitalitzada oberta per les biblioteques japoneses de la Sophia University (上智大学) i la Kirishitan Bunko (キリシタン文庫).

rey de Nangasaqui, va ser un dels primers caps feudals en convertir-se, l'any 1563. El mateix va succeir amb el daimyô d'Arima, el de Bungo, i tantes d'altres persones significades del Japó Momoyama (桃山時代, 1568-1603). De fet, l'arribada dels primers missioners va coincidir en un moment molt favorable a la recepció d'una nova doctrina religiosa: a mitjan segle XVI el Japó estava dividit en molts dominis que, amb els seus propis senyors feudals, gaudien d'un alt grau d'autonomia atès un llarg i permanent període de guerra civil que va durar vora trenta anys, fins al 1603, quan Tokugawa Ieyasu (家康徳川, 1543-1616), va establir el règim del clan Tokugawa. En aquest sentit, Oda Nobunaga (織田信長, 1534-1582), el daimyô que l'any 1573 havia aconseguit enderrocar l'antic shôgunat Ashikaga (足利幕府, 1336-1573) de Kyoto, a més de ser el primer dels tres artífexs que farien possible la unificació de l'Imperi Japonès, va caracteritzar-se pel seu bon tracte amb els europeus, proveïdors d'armament, de riquesa i de nous coneixements.

A Espanya, aquesta expansió del cristianisme va ser coneguda tant a través de la publicació d'epistolaris, cartes de missioners al Japó i a Filipines, com també mercès a l'edició de diverses publicacions, d'entre les quals van destacar les obres del pare jesuïta napolità Alessandro Valignano (*Sumario de las cosas de Japón*, 1583). Valignano (1539-1606) havia arribat al Japó l'any 1579 com a visitador de la Companyia de Jesús i, un cop allà, va començar a promoure entre els seus missioners l'estudi de la llengua i l'adopció dels costums japonesos; malgrat puntuals enfrontaments, defensava un cristianisme a la japonesa basat en la mútua comprensió d'ambdues cultures. Va ser al Seminari d'Arima, fundat i regit precisament per Valignano a la població portuaria de Nagasaki, on es va plantejar i projectar la primera gran missió de cristians japonesos a Occident per presentar-se davant la cort del rei Felip II (1527-1598) i del Papa Gregori XIII (1502-1585) com a mostra de la bona acollida que l'evangeli tenia a

terres japoneses.[40] El pare Valignano, aleshores Procurador General i Provincial de la Companyia de Jesús al Japó, va ser l'artífex d'aquest vast projecte que pretenia enfortir i potenciar les relacions religioses, comercials i diplomàtiques entre el Japó i l'Europa cristiana. Ens interessa conèixer més detalladament aquest viatge, conegut com la Missió *Tenshô-Kenô* (天正遣欧, 1582-1590), ja que va esdevenir el primer contacte directe de la població japonesa amb els territoris de l'Imperi Espanyol.



Membres de l'ambaixada japonesa a Europa (1585). A l'esquerra, gravat de G. Bouttats de la segona meitat del segle XVII representant la comitiva japonesa sent rebuda per Felip II. A la dreta, els quatre representants de l'ambaixada japonesa amb Diego de Mesquita.

[40] La primera visita d'un japonès a Occident en missió oficial s'havia produït al 1551 quan un dels deixebles japonesos de Sant Francesc Xavier, Bernard, va visitar Roma. Bernard, el primer japonès admès a la Companyia de Jesús, fou enviat per Sant Francesc Xavier per entrevistar-se amb Sant Ignasi de Loyola l'any 1555. Lach, 1968, p. 690.

La comitiva japonesa de *Tenshô-Kenô* va partir de Nagasaki el 20 de febrer de 1582 encapçalada per Valignano, el pare Mesquita i tres joveníssims ambaixadors, d'entre tretze i quinze anys, representants de tres daimyô de l'illa de Kyûshû i un convers japonès; eren Itô Mansho (伊東マンショ, 1570-1612), fill del daimyô de Hyûga (日向国), Miguel Chijawa Seiyemon (千々石ミゲル), nét del daimyô d'Arima (有馬国), Martín Hara (原マルチン) i Juliano Nakaura (中浦ジュリアノ).[41] Tots havien estat educats al Col·legi de la Companyia de Jesús d'Arima i coneixien la llengua portuguesa; duien cartes i regals tant per a la cort del rei d'Espanya – rei també de Portugal des de 1580, com pel Papa de Roma.

Després d'un llarg i penós viatge de dos anys i mig, ple de vicissituds, l'ambaixada va arribar a Lisboa l'agost de 1584, i a Madrid, capital d'Espanya des de feia poc més de vint anys, el 20 d'octubre següent. La visita a la cort espanyola va ser esplèndida, l'acollida va ser entusiasta i l'audiència amb el rei Felip II, el 14 de novembre, va ser feta amb totes les gales. Felip II els va rebre amb la màxima amabilitat. Explica Itô Mansho al seu diari de viatge com el rei va abraçar a cada un dels japonesos, va tocar l'obi que vestien, les *katana* (刀) i va observar, ben sorprès i encuriosit, les soles de les sabates que duien. Quan els japonesos van llegir la carta que duien per al rei, tant Felip II com la resta de la Cort no es va poder estar de riure en veure com parlaven en japonès.[42] Sortosament, també duien, i llegiren, una traducció en castellà. Entre els regals que van fer al rei, hi havia dues armadures i diverses armes que van ser enviades a l'Alcázar de Madrid per acabar entrant a formar part de la col·lecció de la Real Armería.[43]

41 Brown, 1994, p. 875.

42 Tadahiko, 1982, p. 48.

43 Soler, 2003, pp. 59-64. Torreiro, 1992, pp. 39-40.



Ambaixada japonesa arribant a El Escorial, segons *El Siglo Ilustrado* (1867).

De Madrid anaren a El Escorial, monestir que els va deixar fascinats i sense paraules. Per Itô Mansho tot aquell espectacle de riqueses no podia ser obra humana; la imatge que donava la cort espanyola era realment la d'un gran imperi poderós i potent. S'hi haurien quedat admirant l'admirable, però havien de seguir el seu camí. Visitaren les prestigioses universitats d'Alcalà d'Henares i de Salamanca i, d'allà, prosseguiren el seu viatge cap a Múrcia, Elx i Alacant, on s'embarcaren camí de Roma i del Vaticà.[44]

L'estada a Itàlia i al Vaticà va durar més de mig any i no va ser fins al mes d'agost de 1585 que l'ambaixada va emprendre el seu retorn. El dia 17 d'agost després d'un tranquil viatge amb vaixell des de Gènova, i amb escala

[44] Segons una carta de Valignano a Nuno Rodrigues, escrita a Goa el mes de desembre de 1583, inicialment no estava del tot definida la ruta a seguir de camí cap a Roma i es comptava amb el port de Barcelona com a un punt segur per embarcar cap a Itàlia: *se cõ ysto juntamente se oferecesse ocasiaõ de segura passagem dos navios ou de Lixa ou de Barcelona ou de outro porto de Espanha.* Abranches, Bernard, 1943, p. 393.

a Marsella, els japonesos van fondejar per primera vegada el port de Barcelona.

Gràcies a una carta autògrafa del jesuïta valencià Miguel Julián, datada del 14 de novembre de 1585, sabem que els ambaixadors japonesos van entrar a Barcelona dalt de dues riques carrosses però sense ser rebuts pel virrei, ni pel bisbe ni per a bona part dels principals càrrecs de la ciutat; autoritats que en no havent estat informades del pas de l'ambaixada, eren totes elles a les Corts de Montsó. Però si bé l'entrada a la ciutat no va ser tan solemne com en altres ocasions, la recepció a la Catedral de Barcelona va ser ben diferent. Després de rebre la visita del Governador, de Joan de Cardona i dels principals cavallers de la ciutat, una gran comitiva els va acompanyar a l'edifici de la Seu, a l'exterior del qual els esperava tot el capítol catedralici. Va ser l'acte més solemne. El cronista Guido Gualtieri descrigué uns anys més tard: *hebbero da molti varie carezze, e honori, e particolarmente nel Duomo, dove usci tutto il Clero fino alla porta, per receverli con molta solemnità, e con la medesima furono lor mostrate tutte le sante reliquie, il che in Ispagna si stima honor grande*.[45] De totes les relíquies, la més venerada va ser la del cos de Sant Oleguer, conservada aleshores dins del sepulcre amb la imatge del sant esculpida per Pere Sanglada (?-1408), una de les obres mestres de l'escultura gòtica catalana.[46] El culte a Sant Oleguer, que en aquelles dates encara no havia estat canonitzat, era més que justificat: el sant era fill del secretari del comte Ramon Berenguer I (1023-1076), va ser

[45] Gualtieri, 1586, p. 151 (Cap. XIV). Aquesta rebuda va ser comentada també per altres cronistes, com Luis de Guzmán (1601, pp. 288-289).

[46] El sepulcre barroc, obra de Francesc Grau i Domènech Rovira, conserva encara avui l'escultura encarregada a Pere Sanglada l'any 1406 que formava part de l'antic sepulcre d'alabastre fet construir pel bisbe Planella (1372). Vegeu una descripció d'Eduardo de Sande, un dels cronistas de l'ambaicada japonesa a: De Sande, 1590, p. 341.

monjo agustí, diaca i bisbe de Barcelona i arquebisbe de Tarragona a inicis del segle XII, durant els anys de la reconquesta.

La visita no s'hauria hagut d'allargar més que un o dos dies si no hagués estat per un imprevist. Com comenta el cronista Eduardo de Sande, va ser a causa de la precària salut amb què Julià Nakaura havia partit d'Itàlia, ara més greu, que la comitiva japonesa va decidir perllongar l'estada a Barcelona fins que Nakaura es recuperés de les febres. Va ser per aquest motiu que els membres de l'ambaixada van decidir fer una parada excepcional a Barcelona. Com que va ser una decisió improvisada, va caldre l'ajuda dels seus germans jesuïtes, els quals els van oferir l'allotjament per tants dies com necessitessin.

Durant el temps en què l'ambaixada va ser a Barcelona, els membres d'aquesta van allotjar-se al Col·legi de Betlem, al capdamunt de la Rambla, la casa on des de feia vora quaranta anys s'allotjaven els hostes de la comunitat jesuïta. Jaime Benedicto, ministre del Col·legi, va descriure aquesta estada a finals del mes d'agost:

> *Aunque tenemos el colegio lleno de huéspedes y estar yo muy ocupado por solo dar gusto a V.R. hago esta.*
>
> *Los huéspedes son los señores Japoneses. Vienen con ellos seis de la Compañía con otros tres o cuatro que quedan atrás, traen siete criados y todos han posado en casa. Son todos estos cuatro señores como unos Hermanos de la Compañía, échase de ver que mora Dios en sus almas, huelen todos a virtud que es para bendecir al Señor. Rezan sus rosarios y horas de Nuestra Señoría, tienen sus exámenes, oración, y lección espiritual y no les faltan disciplinas cilicios; hacen sus abstinencias y confiesan y comulgan a menudo, tienen mucho sentimiento de las cosas de Dios y están tan contentos con la religión Cristiana que no se*

> *hartan de alabar a Dios por la merced que les ha hecho en haberles traido a su Iglesia. Obran muy agradecidos a este beneficio; paréceles cosa indigna que un Cristiano se atreva a decir una mentira. El Padre* [Mesquita] *que los trae a su cargo no los pierde de vista porque no vean cosa que los desedifique, porque no pierdan en manera alguna el crédito grande que traen de la Cristiandad. Aquí les tratamos como a Príncipes porque lo merecen.*[47]

Certament, tant a Barcelona com a la resta de ciutats per on van passar, van ser molt ben tractats.[48] S'estigueren a la Ciutat Comtal fins que a inicis del mes de setembre, quan l'ambaixada va emprendre de nou el camí cap a Montsó, on els esperava una nova recepció amb el rei Felip II. De camí, però, van visitar el Monestir de Montserrat, on hi van fer estança durant tres dies.

[47] AJC, Gabriel Álvarez, s.j., *Historia de la Provincia de Aragon de la Compañía de Jesús*, 1607 (còpia de 1883), cap. XI, pp. 120-121. Agraïm la consulta del manuscrit a l'arxiver Pare Padró, s.j. Aquesta carta, juntament amb la localitzada per Diego R. Yûki, són les úniques de que disposem en que s'explica el pas per Barcelona. Una tercera carta, del 16 d'agost de 1585, conservada als arxius estatals de Mòdena va ser escrita a Barcelona per Mancio Itô agraint al duc de Ferrara el tracte rebut durant la seva estada en terres italianes. Hem fet diverses cerques a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, a l'Arxiu Diocesà de Barcelona i a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, així com a les diverses publicacions d'època; en cap dels casos s'han obtingut resultat suficientment fructuosos. La transcripció de la carta de Modena es pot consultar a: Hamada, 1931, pp. 397-398.

[48] Felip II havia ordenat sufragar amb les arques reials totes les despeses que la comitiva tingués mentre aquesta es trobés en territori espanyol. Així mateix, el Papa Gregori XIII va concedir 6.000 ducats per a la Companyia del Japó i el Papa Sixte V, nou pontífex des de 1585, els hi va donar 3.000 ducats pel viatge de retorn, així com diversos regals de gran valor.

Montserrat era un punt especialment destacat per aquesta missió japonesa ja que era allà on Sant Ignasi de Loyola (1491-1556), pare de la comunitat jesuïta de la qual formaven part, havia llevat feia vora seixanta anys, l'any 1522, el vestit de cavaller i la seva espasa. Sant Ignasi havia iniciat a Montserrat el seu camí cap a Jerusalem. A Montserrat, la recepció va ser solemne i amb tots els honors. Van arribar-hi després de dues jornades de trajecte des de Barcelona. Tota la comunitat benedictina els esperava a la porta del Monestir, davant del claustre que precedia l'església major:

> *Repicaron con mucho regocijo todas las campanas, y el P. Prior (q al presente no hay Abad) y todos los monjes les estaban esperando a la puerta del Monasterio, donde reciben a los Reyes, y los llevaron en procesión a la Iglesia donde estaban aparejados en la Capilla Mayor los estrados, y los cantores cantaron algunas letras y oraciones suplicando a Nra. Sra. les alcanzase prospero viaje.*[49]

Ja de nit, van ser duts a les millors dependències de la casa, on els van oferir un abundant banquet. El dia següent, després d'una nova processó, es va celebrar una solemne missa, la missa major, acompanyada d'interpretacions musicals i, un cop acabada, van visitar les diverses dependències del convent, així com també els van mostrar les relíquies. Tot seguit, ja fora del recinte monacal, van sortir a visitar els eremites que feien vida contemplativa a les cel·les de la muntanya:

> *Dicam tamen aliquid de huius loci situ, qui non tam homnium artificio, quam naturali structura nobilitatus est. Finxit enim natura egregia artifex montem quendam, tot cacumina, tot*

[49] ARSI, Hisp. 130, fol. 307.

> *scopulos, tot denique praerupta loca aspectui ostendentem, ut non solum oculi summopere obliectentur, sed etiam animus ad contemplandam Dei supremi opiscis excellentiam, facile traductur. His adivungite abrusta densissima, opacissima umbracula, secesius quosdam ad vitam solitariam agendam valde accommodatos. Nec verò in illis desunt incolae religiosissimi, qui post multos annos in caenobio religiose, sancteque actos, a praeside suo impetrant, ut sibi liceat in diversa sacella in eo monte extructa, tanquam ad opportunissima quietis, contemplationisq; loca confugere, quorum aliquos nos vidimus, antiquos illos anachoreseos cultores, amatoresq; imitantes.*[50]

Van partir el tercer dia, ben d'hora. Abans però, van celebrar una nova missa i van ser acomiadats, un cop més, de manera solemne:

> *Quisieron los P. que entraran en la Cofradía de Nra. Sra. y escriviéronlos en la misma hoja y en la misma autoridad que a los Reyes. Y luego el P. Prior, con 4 criados envió 4 fuentes grandes una para cada uno, en q. había muchas velas de diversas maneras, todas benditas y doradas y labradas galanamente, y libros de la historia y milagros de aquella Casa y muchos papeles grandes de estampas, de diversas historias y en particular de la descripción de aquel monte y casa, y muchas reliquias, y otras cosas devotas y curiosas, con tanta voluntad q. esos Sres. y los que íbamos con sus señorias. quedamos con mucha obligación a aquella casa, y cuando se hubieron de partir los acompañaron*

[50] De Sande, 1590, p. 342.

> *hasta subir a caballo, dándoles seis arcabuceros criados de la casa pa. q. les acompañasen aquel día. También el Pe. Prior escribió una carta al Rey de Bungo y hizo con estos Sres otras muchas cosas de q. ellos quedaron muy contentos.*[51]

Malgrat no disposar de més descripcions i comentaris de primera mà, les descripcions de Miguel Julián i Jaime Benedicto, i el fet en sí anotat pels cronistes, ja són prou significatius com per pensar que la visita va tenir impacte i incidència a Barcelona, i també a d'altres ciutats. La noticia de què el Japó, la terra més llunyana que es pogués imaginar, s'estés cristianitzant era símbol del triomf de la religió, i que els seus protagonistes visitessin la ciutat, després d'un viatge llarg, molt llarg, era digne de ser considerat com un fet de gran significació històrica.[52]

Si deixem volar la imaginació, fàcilment ens podem figurar com de sorprenent i exòtic devia de ser veure passar per Barcelona un seguici de joves japonesos, pràcticament nens, que, si bé generalment vestien indumentària occidental, en ocasions puntuals també es passejaren amb llampants quimonos.[53] Tant el cronista italià Gualtieri, al 1586, com

[51] ARSI, Hisp. 130, fol. 307v.

[52] A l'època van sortir una gran quantitat de textos, molts d'ells perduts, que van difondre aquesta visita. Vegeu-ne un extens llistat a l'obra d'Antonio de Leon Pinelo *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental* (1737). Vegeu també el web http://laures.cc.sophia.ac.jp.

[53] Valignano els va fer vestir des de l'inici amb indumentària europea, a excepció d'algunes ocasions puntuals com van les cerimònies més destacades, com ara les audiències amb el rei Felip II, amb el Papa. Respecte els seus vestits, Jaime Benedicto, des de Barcelona, explicava que *están guarnecidos los vestidos con muchas franjas de oro, y del color que sale un dia uno salen todos*. AJC, Gabriel Álvarez, s.j., *Historia de la Provincia de Aragon de la Compañía de Jesús*, 1607 (còpia de 1883), cap. XI, p. 122. Abranches, Bernard, 1943, pp. 394-395. Brown, 1994, pp. 876-878. Guillén, 1997, p. 87.

l'espanyol Luis de Guzmán (1544-1604), al 1601, van publicar una descripció de l'aspecte de la comitiva. La narració és prou eloqüent per reconstruir l'impresió que van causar aquells visitants:

> *Primeramente, su tela era una seda delgada a manera de tafetán de color blanco, con otros colores diversos entretejidos: y figuras de diferentes pájaros y flores que le daban mucha gracia. De esta tela suelen traer los Japoneses tres vestiduras, la una debajo de la otra, abiertas por delante, y largas hasta cerca del suelo. Las mangas eran anchas, hasta justo del codo, y aunque los demás Japoneses suelen traer descubierto lo demás del brazo. Estos señores por la decencia, traian debajo unos jubones de raso blanco, los zaragüelles eran de la misma tela, seda y color, aunque largos, como los que usan los marineros. Tenían estos vestidos, un pedazo de la misma tela, más curiosamente labrado que todo lo demás: en el alto de las espaldas, de dos palmos de ancho, y tres de largo, que no servia mas que para bien parecer, y de ambos extremos salia una lista o cinta ancha de dos dedos que cruzándola por delante del pecho, y dando vuelta con ella, desde las espaldas para delante, sirve de sustentar aquel pedazo de tela, y de ceñir el cuerpo.*
>
> *En la cabeza no acostumbran traer cosa alguna, porque cuando salen fuera, se defienden del sol y del agua, con ciertos quitasoles, aun que estos señores por acomodarse a nuestro uso, traían sombreros o monteras. No acostumbran medias calzas sino es de lienzo, mas por limpieza que por otra cosa: y no se las quitan aun para dormir. Sobre estas calzas traían unas botillas de poco más que un palmo en alto, de un ciero adobado y muy delicado. El pie se dividía a modo de guante, porque el dedo más*

grueso estaba de por si, y los demás juntos. Con las botillas traían también sus zapatos, a manera de Sandalias, descubierto por encima y atados con una cinta, la suela era de una muy fina palma, tejida al modo que las alpargatas de por acá.

Todos los Japoneses ciñen espada y daga, desde doce años, y son de un acero tan fino, que cortan cualquier arma por fuerte que sea las vainas que traen en ellas la gente noble son muy ricas, y muy vistosas, como lo eran las que traían estos señores, porque la una estaba hecha de cierta mixtura negra y resplandeciente, sembrada de muchos pedazos de madre de perlas de diversos colores, que toda ella parecia una piedra, según estaban juntas y bien asentadas, de manera que quien pasava la mano por la baina, la hallaba tan lisa, como si fuera un papel muy bruñido. La otra baina, era toda de oro molido, pero tan lisa y vistosa como la primera.[54]

Setze anys més tard d'aquesta visita i d'aquestes estampes, precisament el mateix any en què Guzmán va publicar aquesta descripció, al 1601, Barcelona va engalanar-se per celebrar la canonització de Sant Ramon de Penyafort, antic canonge de la catedral de Barcelona i frare del convent de santa Caterina. Per celebrar-ho es va preparar una processó on, a fi de simbolitzar el triomf del cristianisme, es va representar l'arribada a la ciutat de la cort del Japó i de Mèxic, és a dir, els dos punts més distants de la terra on semblava que el missatge de Crist havia triomfat.[55] D'aquesta manera, Barcelona va demostrar la seva gran alegria fent venir els reis de Mèxic i del Japó: van venir amb vuit servents al davant, quatre d'ells vestits de mexicans

[54] Guzmán, 1601, p. 236. Citem la descripció de Guzmán ja que, si bé es una còpia de la de Gualtieri (1586, pp. 56-57), es tracat d'un text de major difusió a Espanya (1601).

[55] Rebullosa, 1601, pp. 266-275.

i els altres quatre *al uso de Japon, de morado, amarillo y blanco*. Mentre que el rei de Mèxic el representava Rafael Antic, al seu costat, Agustí Polit anava vestit de rei del Japó.

L'acte, celebrat a la plaça del Born el 3 de juny de 1601, va ser descrit amb tot detall. És interessant ressaltar com, malgrat que alguns d'ells haurien pogut veure els membres de l'ambaixada japonesa, la imatge del Japó que van transmetre va ser força estereotipada. Presentaven al seu emperador amb rics vestits d'or i de plata i amb una gran quantitat de joies i pedres precioses; potser eren reminiscències de la imatge que Marco Polo havia donat de l'arxipèlag nipó com a territori fantàstic, abundant en metalls preciosos i on les cases eren fetes d'or.

Riquesa i ostentació eren alguns dels trets més destacats de la imatge que es tenia de l'Orient llunyà, també del Japó, i així es reflectia amb uns vestits plens de joies i d'aspecte extraordinàriament luxós. Alhora, també és possible que, a fi de reproduir el vestuari japonès, els seus creadors es basessin tant en el record de l'ambaixada nipona com en les descripcions que s'havien anat publicant; uns vestits d'un gran decorativisme, de colors vius i amb motius extrets de la flora i de la fauna.[56] Darrera dels dos patges

[56] Si bé aquesta és l'única referència que hem localitzat de vestuari japonès a Barcelona anterior al segle XIX, caldria afegir que estan documentades altres processons i cerimònies on van aparèixer representacions de regnes asiàtics. En aquest sentit, es pot citar les desfilades que es van fer al mateix passeig del Born el 1618 i 1647 encapçalades per *la reina de Catay*, l'emperatriu de la Xina amb tota la seva cort i, darrera seu, *reys de moltas nacions vestits cadahu a son modo ab molts criats, cadahu vestit conforme la usanza de sa terra, ricament vestits y los criats tots ab ses llureyes fins a moros y negres y Indios ab molta diversitat de plomas y de vestits* (UB-R, ms. 225). Igualment, durant el Carnaval, els participants es disfressaven segons els gustos de cadascú, també de monarques de les corts més llunyanes, com Mèxic, la Xina, l'Índia i el Japó. A tall d'exemple, al carnestoltes del febrer del 1596, celebrat com de costum a la plaça del Born, diversos cavallers disfressats amb grotesques màscares negres van donar entrada simbòlica a una reina africana o del Pròxim Orient, *reyna de Masigay*, acompanyada

que acompanyaven els reis de Mèxic i del Japó, els seguien les reines respectives. Deixem que ens ho descriguin aquells qui ho presenciaren davant dels seus ulls:

> *Oyóse grande alboroto en este punto en la plaza porque entraron las dos Reinas de México y Japon con tanta gala y riqueza, tanto aseo y hermosura que admiraba a los más curiosos, ver en ellas tanto concierto y gravedad. Venia primero la de México. (...). Con igual gracia seguía tras esta Reina la del Japón que la representaba Don Pedro de Aymeric y Cruillas muchacho hijo de don Bernardo de Aymeric Señor de Rajadel, en otra litera descubierta con dos columnas largas en la popa que sustentaban un dosel pequeño. Era la litera forrada de terciopelo carmesí y el dosel y columnas de terciopelo verde bordado de oro y plata. Iba esta Reina sentada en un taburete muy bajo de terciopelo carmesi, vestida con una ropa de ormesin blanco bordada toda de aves, animalejos y flores de la India con oro y sedas de colores muy rica y de mucha gala apretada con una cinta de piezas de oro y diamantes de grande precio; traía el tocado con copete casi a la Española, asentada tras del una corona de oro, perlas y piedras de mucho valor, y al un lado un mazo muy lindo de garzotas que les daba mucha gracia, los pies tendidos a lo largo de la litera sobre ricas almohadas, descubría las medias piernas, calzadas con botinicos justos de tela de plata, envueltas en ellos muchas sartas de perlas muy ricas y sembrados de muchos ojales de oro y perlas, y de la misma suerte los brazos. Eran las cubiertas de las sillas y guarniciones de las azemilas de*

d'ambaixadors de diverses nacions. Vers el 1619, en una nova cavalcada van aparèixer, entre indis, armenis i negres de Núbia, l'apoteòsica entrada de l'emperadriu de la Xina.

tela de oro y los acemileros y lacayos iban vestidos de libera de tela de oro y plata encarnada, amarilla y blanca.[57]

Aquesta processó s'incloïa dins d'un programa de glorificació cristiana a Sant Ramon de Penyafort molt més extens. Com a punt culminant de l'acte, s'havia fet construir a un costat de la plaça del Born una font artificial i, a l'altra costat, vora el carrer dels Flassaders, una estructura en forma de penya o muntanya coronada amb una imatge de la mítica Au Fènix. Un cop van haver passat tots els cavallers i personatges, entre ells la representació també de l'ambaixador d'Armènia, d'Índia i dos cavallers vestits de xinesos, l'au fènix, mitjançant un enginy creat per a l'ocasió, va començar a moure les ales, es va encendre i del seu foc en van començar a sortir algunes grans flamarades i esclafits. Quan l'au fènix va ser cremada, la penya es va obrir i en va sortir un nen vestit de Sant Ramon. Després de beneir al poble, en cloure's de nou l'estructura de la penya, Sant Ramon de Penyafort va desaparèixer.

[57] Rebullosa, 1601, pp. 270-71. Actualment Iwadeyama, població natal de Date Masamune, se celebra periòdicament una processó similar però inversa a la viscuda a Barcelona el 1601: els habitants de la regió es disfressen simulant l'extensa comitiva japonesa enviada per Masamune a Occident l'any 1613.

1.2. La segona ambaixada a Barcelona (1615-1616)

La processó en honor de Sant Ramon de Penyafort es va celebrar el 1601 com a símbol del triomf del cristianisme arreu del món. La realitat japonesa, però, començava a ser ben diferent. Ja aleshores bona part dels religiosos eren conscients que en aquelles terres les coses no anaven tant bé com havia semblat; tant missioners com conversos japonesos començaven a ser perseguits d'una manera especialment preocupant. De fet, tan sols dos anys després de la visita japonesa, el 25 de juliol de 1587, Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉, 1536-1598), un dels caps feudals artífex de la unificació del Japó, va fer públic un edicte de proscripció del catolicisme pel qual ordenava als missioners cristians abandonar l'arxipèlag. Aquest progressiu assetjament va anar en consonància amb el procés d'unificació a mans de Toyotomi Hideyoshi, i finalment de Tokugawa Ieyasu, els quals van tenir com a objectiu la consolidació d'un poder polític i econòmic centralitzat a l'entorn d'una única figura: el shôgun, el cap militar del Japó.

Durant els quinze anys posteriors a l'ambaixada japonesa, l'arribada de notícies del Japó a Occident va augmentar considerablement.[58] D'entre totes elles, van ser especialment importants la *Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres, del gran reyno dela China*, de Juan González de Mendoza, imprès per primera vegada l'any 1585 a València i publicat en reiterades ocasions tant en castellà com en anglès, francès i italià, així com els dos volums de la *Historia de las misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús*, escrits per Luis de Guzmán i publicats a Alcalá de Henares al 1601, i l'obra de Marcelo de Ribadeneira, *Historia de las islas del archipiélago Filipino y reinos de la Gran China, Tartaria, Cochin-China, Malaca, Siam, Cambodge y Japon*, publicada el mateix any 1601 a la ciutat de Barcelona. Així, mateix, també cal destacar que al llarg dels últims anys del segle XVI van aparèixer moltes més obres, tant llibres monogràfics com peces epistolars, que, amb una dinàmica diferent de les primeres

[58] Lach, 1968, p. 706. http://laures.cc.sophia.ac.jp.

publicacions, van començar a narrar i a difondre les persecucions i els primers martiris de cristians al Japó.[59]

El fre i les primeres barreres contra la introducció del cristianisme s'havia iniciat a finals de la dècada de 1580 però va ser a partir del 1597 que va començar l'autèntica persecució de cristians, amb la destrucció d'esglésies i l'aparició dels primers martiris. D'una manera temporal, efímera, aprofitant la mort de Hideyoshi el setembre de 1598, la persecució va ser aturada i els missioners cristians van aconseguir encara alguns anys més de respir, fins al 1603, per edificar noves esglésies i predicar la fe arreu del país.

Fins a aquella època, i des de la dècada de 1550, s'havien dut a terme una gran quantitat de conversions; molts daimyô havien professat la fe cristiana i, amb ells, molts dels seus servidors i vassalls. Potser el cas que millor il·lustra el manteniment de l'activitat missionera a inicis del segle XVII és el de Date Masamune (伊達政宗, 1567-1636), un dels daimyô més poderosos d'inicis de segle XVII, aliat del shôgun Tokugawa Ieyasu i senyor de la regió septentrional de Tôhoku (東北地方), descrita pel cronista Scipione Amati com *il regno di Voxu, uno de sessantasei del Giapone, non solo e senza comparatione alcuna il maggior di tutti, ma tiene ancora piu della quarta parte dell'Isola pincipale, che communemente trà loro si chiama Nifon, e da noi altri Giapone*.[60]

Segons ens explica Amati, Date Masamune, fundador de la ciutat de Sendai, es va convertir al cristianisme a inicis del sis-cents gràcies al missioner franciscà Fra Luis Sotelo (1574-1624). La conversió del gran daimyô va ser seguida per un edicte, decretat el 1611, segons el qual Masamune autoritzava la lliure predicació del cristianisme i donava llibertat per a la conversió d'aquells qui ho desitgessin dins dels seus extensos dominis. Es tractava d'un fet excepcional precisament perquè aleshores, tant

[59] Vegeu l'extens llistat que ofereix A. de Leon Pinelo al seu *Epítome* (1737, pp. 174-194).

[60] Amati, 1615, p. 1.

al sud com al centre del país, s'estava duent a terme una cruel persecució dels missioners.



Ciutat de Sevilla, representada a un paravent japonès. *c.* 1600. Col·lecció Imperial (Tòquio).

Però si recuperem la història de Date Masamune és perquè va ser el promotor de la segona i última ambaixada de cristians japonesos a Occident. Ignorant els edictes de nou shôgun, volia promocionar l'expansió del cristianisme al seu territori. Es trobava mancat de mitjans humans per a dur a terme aquesta propagació i per aquest motiu va organitzar una ambaixada; per aconseguir del Papa de Roma el suport necessari per enviar al Japó nous missioners cristians. Així és com ho argumentava ell, per bé que certament també aspirava a poder establir nexes comercials entre les seves terres i les terres del totpoderós rei d'Espanya.

Va ser així que el daimyô de Sendai va nomenar el samurai Hasekura Rokuemon Tsunenaga (支倉六石衛門常長, 1571-1622) com a cap d'aquesta nova ambaixada a Occident, on es van embarcar, a més de Fra

Luis Sotelo i Fra Diego Ibáñez, fins a cent cinquanta japonesos més.[61] Just abans de partir del Japó, el dia 28 d'octubre de 1613, Amati explica com Masamune va pujar al recent construït vaixell San Juan Bautista que fondejava al port i, davant de tots els tripulants digué: *Questa Nave non l'hò fatta, ne l'invio per altro fine, che per portar al mio Regno la legge di Dio*.[62]

Via Acapulco, la comitiva va arribar a Espanya a primers d'octubre de l'any següent. L'ambaixada va ser majestuosament rebuda a la ciutat de Sevilla el 21 d'octubre de 1614.[63] D'aquells dies, a més d'algunes descripcions, se'n conserva una magnífica carta cal·ligrafiada en nom de Date Masamune i dirigida a *entre las naciones del mundo, la mas conosçida y muy yllustre çiudad de Sevilla*.[64] Aquest text és especialment interessant pel fet d'explicar en primera persona les motivacions que havien dut a Date Masamune a enviar l'ambaixada de Hasekura:

> *La causa principal que a ello nos mueve es porque el primer hombre* [Fray Luis Sotelo], *que nos enseñó en este reino el camino de la verdad y la santa ley de Dios, es rama brotada y salida de esta generosa raíz. Y ansí es imposible que dando a Dios las gracias de esto, las demos de tenido a V.S.: por lo cual a los dos sobredichos ordenamos apretadamente que por nos y por todo este reino se den muy grandes. V.S. las reciba y de la manera que habemos admitido esa gran republica, con última*

[61] Tripulació formada per personal de servei, soldats, mariners i comerciants, molts dels quals van desembarcar a Mèxic. Tan sols una trentena van arribar a Espanya. Fernández, 1989, pp. 39-42. Amati, 1615, p. 27.

[62] Amati, 1615, p. 25.

[63] Per unes descripcions detallades dels preparatius i la recepció de l'ambaixada, vegeu: Velázquez, 1862, pp. 31-40. Gil, 1991, pp. 384-406.

[64] Velázquez 1862, p. 45. Fernández, 1989, p. 22. Vázquez, 1953, pp. 89-91.

determinación, a nuestro amor y amistad, desde agora para siempre jamás sin haber perpetuamente mudanza en ello, ansí nos admita a la suya con perpetua estabilidad y nos envíe por escrito el asiento y firmeza de esto, y en señal de este amor y amistad enviamos a V.S., conforme a nuestra costumbre, una espada y una daga, que de propósito la ceñimos y llegamos a nuestra persona. Asimismo recibiremos particular gusto de que usía encamine a los dos dicho nuestros embajadores para que lleguen en paz y prosperidad a la presencia y lugares que son dichos, y los ampare con su favor para que nuestra pretensión e deseo mayor se efectúe, poniendo las diligencias en ello que pareciere más apropósito. También habemos sabido que en esta república se pintan muchos navíos de todo el mundo, y por esa causa asisten en ella muchos pilotos y otras personas muy diestras en la navegación. V.S. mande pintarlos y averiguar con ellos si es posible navegarse derechamente desde el Japón a esa ciudad, por que derrotas y en que partes o puertos se puede llegar; enviándonos razón de todo, para que siendo posible, nuestros navíos naveguen esa carrera todos los años, y nuestro deseo mas bien se cumpla, y nuestra amistad esté más firme y comunicable. Las demás cosas en particular las sabrá V.S. de parte del padre Fray Luis de Sotelo, a quien nos remitimos en todo.[65]

El dia 25 de novembre van partir cap a Madrid, tot i que no va ser fins al 30 de gener de 1615 que l'ambaixada de Hasekura va ser rebuda en audiència pel rei Felip III (1578-1621). En aquella ocasió, els ambaixadors van llegir

[65] Velázquez 1862, pp. 43-45.

una nova carta de Date Masamune, datada del 4 de setembre de 1613 i dirigida al rei. Masamune proposava un acord bilateral basat en cinc punts:

> *1º. Aceptamos el unirnos a la Iglesia Católica, y a este fin deseamos que sean enviados al Japón frailes franciscanos.*
>
> *2º. Prometemos enviar cada año un navío a México para traer a los frailes al Japon. En los mismos barcos os enviaremos artículos de nuestro país, y en cambio vos nos enviareis del vuestro. Por mi parte, estoy dispuesto a hacer uso de los que me enviéis.*
>
> *3º. Nos comprometemos a abastecer a vuestros navios de los hombres y objetos que les sean necesarios.*
>
> *4º. Trataremos con especial atención a aquellos de vuestros barcos que quieran detenerse aquí en su viaje de México a Luzón.*
>
> *5º. Si vos deseáis construir navíos, os proveeremos de todos los materiales necesarios.*
>
> *6º. Prometemos protección a las mercancías que lleguen aquí por mar.*
>
> *7º. Si algunos de vuestros nacionales vienen aquí, les daremos casas, y si sobreviniesen dificultades entre ellos, les someteremos a sus propios nacionales. Hemos sabido que estáis en malas relaciones con Inglaterra y Holanda, y nosotros no haremos nada a favor de esas potencias.*
>
> *Las condiciones expuestas han sido fijadas por mi, de acuerdo con mis vasallos.*
>
> *Date Masamune.*[66]

[66] *El Noticiero Universal*, núm. 2406, 8 de novembre de 1894, p. 3.

L'acord, però, no es va dur a terme. La situació política al Japó ja no ho permetia, el shôgunat Tokugawa mai no ho hauria permès: pocs mesos més tard, a inicis de 1614, Tokugawa Ieyasu publicava l'edicte d'expulsió de tots els missioners. A Espanya, però, l'ambient de l'ambaixada encara respirava altres aires. D'aquells dies, l'acte més significatiu, a banda de l'audiència reial, va ser el bateig del samurai Hasekura al monestir de les Descalces Reials de Madrid, el 27 de febrer, amb la presència de tota la família reial i bona part de la cort. Com apunta Álvaro Soler, és possible que procedeixin també d'aquest moment dues altres armadures conservades a la Real Armeria del Palacio Real de Madrid, peces que hauria regalat el gener de 1615 Hasekura al rei, en nom de Date Masamune.[67] Hasekura, Sotelo i tots els membres de la comitiva japonesa van allargar l'estada a la capital d'Espanya fins al mes d'agost de 1615, vuit mesos després de la seva arribada a la ciutat.[68]

El llarg periple va seguir de Madrid cap a Alcalá de Henares i, passant per Daroca, Saragossa i Lleida, fins a Barcelona. Una companyia de soldats de Perpinyà, vinguda juntament amb enviats del Consell de Cent de Barcelona, els va anar a rebre a Lleida a fi d'acompanyar-los fins a la Ciutat Comtal. De camí a Barcelona, van parar a l'Abadia de Montserrat, on, un cop més, van ser rebuts per la comunitat i van ser allotjats a l'habitació reial. Scipione Amati, l'intèrpret agregat a la comitiva, és qui més detalls ens dona del breu pas per Barcelona, les visites que feren i els tràmits i peticions per embarcar en un passatge de galeres segur, a fi de prosseguir el viatge fins a Roma.[69]

67 Soler, 2003, p. 64. Tant els cronistes com la carta de Date Masamune transcrita al *El Noticiero Universal*, fan referència a l'entrega d'aquests regals, *cinco utensilios de guerra. El Noticiero Universal*, núm. 2406, 8 de novembre de 1894, p. 3.

68 Van estar allotjats al convent de Sant Francesc. Sobre el pas de l'ambaixada per la Cort de Madrid, vegeu: Gil, 1991, pp. 406-412.

69 Amati, 1615, pp. 50-53.



Retrats de Hasekura Tsunenaga durant l'estada a Roma (1616). Sendai City Museum / Col·lecció Borghese / Sala Regia del Palazzo del Quirinale.

Així com la primera ambaixada, promoguda pels jesuïtes, va allotjar-se al Col·legi de Betlem, en aquesta ocasió, la delegació japonesa, acompanyada del franciscà Luis Sotelo, va optar per allotjar-se a una residència adjunta al convent de Sant Francesc, al capdavall de la Rambla i vora el portal de trentaclaus. Tot i que van poder visitar tant la Catedral, com el Palau de la Diputació i el convent de franciscans,[70] l'estada a la ciutat va ser molt més breu que la de 1585, tot just el temps d'arribar i esperar les galeres que els van dur cap a Itàlia. Un cop conclosa la visita al Papa i l'estada a les principals ciutats italianes, el retorn cap a Espanya, i en definitiva cap al Japó, va ser força ràpid. Tant és així que del pas per Barcelona el gener de 1616, procedent de Gènova i amb destí a Sevilla, no n'ha quedat rastre.

[70] La descripció d'Amati inclou *la Casa della Deputatione, che tiene una sala bellissima dove si viddero tutti gli argenti, e cose presiose della detta Deputatione, visitandosi poi la Chiesa maggiore, & una Sala d'armi che tiene Barcelona* (…). Amati, 1615, p. 52.

1.3. De la cristianització a l'aïllament japonès

> *La persecucion presente de Iapon es como un naufragio y tempestad terrible en el mar para los navegantes, donde cada uno se salva como puede.*[71]

Malgrat l'exemple de fe cristiana que havien semblat mostrar en tot moment els membres de l'ambaixada de Date Masamune, no hi ha dubte que aquells qui van tractar amb la comitiva nipona estaven al corrent de la situació a l'arxipèlag: el procés d'evangelització estava sent perseguit. Van ser diversos els motius que dugueren a l'edicte d'extinció del cristianisme al Japó; a més de l'acusació que els mendicants feren de l'actitud mercantilista de la Companyia de Jesús, va córrer el temor entre la població i els seus governants que el Papa de Roma i Felip III, rei d'Espanya i de Portugal, *querían por medio de los Religiosos tomarles sus tierras y usurpar su gobierno, entrándose en el y tomándole para si.*[72]

Era una situació ben diferent a la de 1585: a primers de 1617 el capítol de la Catedral de Sevilla va rebre una carta de Fray Luis Sotelo en què demanava ajuda per afrontar la missió cristiana al Japó: *Después de su despacho y salida de Madrid llegaron las nuevas y relaciones más distintas y ciertas en que de allá se avisa haber sido movida la persecución por el emperador del Japón en todas partes.*[73] Passats més de vint anys d'ençà de les primeres persecucions, al 1613, l'any en què va embarcar l'expedició de Masamune,

[71] UB-R, XVII-4898-14, fol. 196.

[72] UB-R, XVII-4898-14, fol. 396. Alguns cristians acusaven tant a anglesos com a holandesos de difondre la idea de que la cristianització del Japó era el pas previ a la conquesta i control del territori, com havia succeït a Amèrica i a les Filipines. A més, els jesuïtes havien afavorit al seu protegit, el daimyô cristià Agustí Konishi, al qual no van impedir que es revoltés contra el predomini de Tokugawa Ieyasu; una actitud que va causar l'antipatia d'aquest últim contra els cristians. Willeke, 1985, pp. 30-97.

[73] Velzaquez, 1862, p. 62.

Tokugawa Ieyasu havia iniciat l'eradicació dels cristians; un procés que, ara sí, va convertir-se en el principi de l'autèntica fi, la fi tant del cristianisme com de la presència d'occidentals al Japó Tokugawa.[74]

Pels volts del 1600 havien començat a aparèixer diverses publicacions referents al Japó que, a més de descriure l'arxipèlag, narraven la tasca dels missioners i les persecucions cristianes iniciades a finals del cinc-cents. Aquestes obres, juntament amb les notícies que es rebien dels missioners espanyols martiritzats al Japó, com Joan de Santa Marta, van suscitar tota mena de comentaris i textos descriptius dels sacrificis dels germans cristians en unes terres vistes cada cop com a més hostils i llunyanes. Textos com la *Relación de la grande persecución* (1617) de P. Sebastián de San Pedro, missioner expulsat del Japó l'any 1614, o la *Breve relación del martirio de algunos cristianos de Japón*, de Juan de Rueda (1615), així ho demostren.

La difusió dels esdeveniments va ser prou ràpida com per arribar en pocs anys a tots els centres monàstics, o almenys als d'aquelles ordres implicades amb les missions d'Orient. Prova d'aquest fet en són les biblioteques dels monestirs de Barcelona on, a més de les cartes, relacions i descripcions que es van rebre, també es van adquirir un gran nombre de llibres, com els de Luis de Guzmán, Marcelo de Ribadeneira, Scipione Amati, Joan de Santa Marta, Luis Sotelo, Diego Collado, Jacopo Bernardini, Alonso de Balsalobre, Melchor Manzano, Antonio Francisco Cardim, Joseph Sicardo, Michel Le Tellier, Juan de Santa María i d'altres autors anònims, tots ells amb la intenció de difondre la missió dels màrtirs del Japó.[75]

[74] L'expulsió dels cristians no va ser imminent. La majoria de missioners van continuar l'evangelització uns quants anys més resistint una búsqueda ferotge activa fins al 1640, quan el país va tancar definitivament totes les portes a Occident.

[75] Exemplars d'aquestes obres, i d'altres de manuscrites i anònimes, es conserven a la reserva biblioteca de la Universitat de Barcelona, hereva dels fons bibliogràfics dels antics monestirs de la ciutat, procedents la majoria d'ells de convents mendicants com

D'entre la gran quantitat i diversitat de fonts manuscrites de la biblioteca dels dominics barcelonins cal destacar la presència d'un seguit de cartes d'inicis del segle XVII recollides ens tres volums per Fra Gaspar Vicens. Es tracta d'una *Miscel·lània politico-eclesiàstica* en què s'hi inclou un extens epistolari i descripcions, totes elles inèdites i encara per estudiar, de les dramàtiques vivències que alguns dels religiosos barcelonins, mendicants com Jeroni Arnau i Jacinto Orfanel,[76] van viure al Japó durant els últims anys del cristianisme al Japó.[77]

Molts missioners van comparar aquella situació amb la de la primitiva església romana. Tots aquells religiosos de l'arxipèlag que no van tenir temps d'amagar-se van ser embarcats i expulsats cap a Manila i Macau. Van destruir totes les esglésies existents i, aquells que van intentar resistir i quedar-se al Japó, van ser martiritzats. Quan al 1622 Luis Sotelo va fondejar de nou terres japoneses, va ser ràpidament empresonat i, dos anys més tard,

els de Santa Caterina i de Sant Francesc d'Assís, així com del col·legi de Sant Guillem i la Casa de la Missió de Barcelona.

[76] Jacinto Orfanel, d'origen valencià i autor de l'obra pòstuma *Historia eclesiastica de los sucessos de la Christiandad de Iapon* (1633), va enviar, des d'una presó d'Ômura (Kyûshû), diverses cartes a fra Rafael Rifós, del convent de Santa Caterina de Barcelona, d'on el mateix Orfanel procedia. Orfanel, que va viure des de 1608 al Japó juntament amb Andres de Roda i Jacint de Palou, de Girona, va ser partir les persecucions de cristians fins que va morir màrtirs a Nagasaki de l'any 1622.Vegeu: *Sumario de la vida del santo martir Fr. Jacinto Orfanel de la orden de Predicadores hijo de habito desta convento de Santa Cathalina martyr de Barcelona*. UB-R, Ms. 1009, fol. 244v-253.

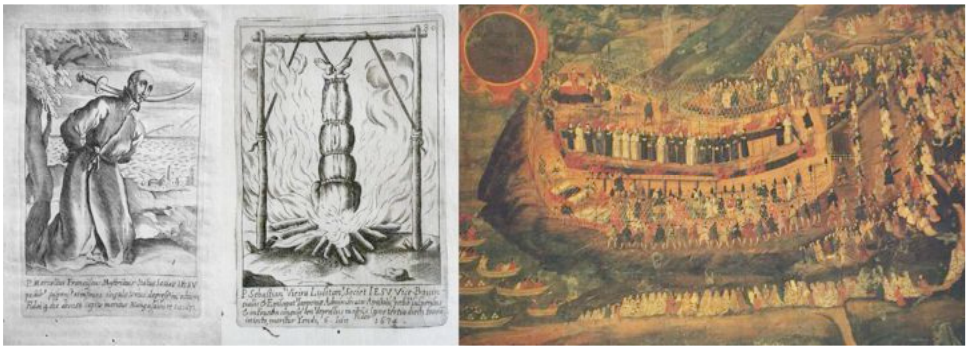
[77] UB-R, Ms. 1008-1010. La miscel·lània inclou altres cartes inèdites de missioners a Filipines i al Japó, així com còpies de correspondència amb el rei de Cambodja i una molt interessant descripció de la nau procedent de Macau que anualment permetia els contactes i intercanvis artístics i comercials entre japonesos i occidentals.

va morir, com tants d'altres, a la foguera.[78] El destí que esperava a qui no obeïa les ordres del nou shôgun era força clar; així ho expressava Fra Orfanel en una carta escrita des d'una de les presons poc abans de ser martiritzat:

> *Llegué a Uomura* [Ômura], *no a la cárcel de los santos mártires, sino a otra, dentro del mismo pueblo, donde estaba el Padre fray Luis Sotelo y su compañero, y criado. Entré en la cárcel o jaula de nueve palmos de ancho, nueve de alto y once de largo y dentro las secretas de las cuales sale grandísima hediondez cuando hace sol (como no tiene pared por ninguna parte, sino todo rejas) nos estamos, cuando llueve o niebla, pasa de parte a parte el agua, viento y nieve, gusanos, piojos, cien-pies, cangrejos, sapos y otras sabandijas sin numero. La comida es ordinaria es un goqui de arroz, un poco de xiru de hojas de rábanos o berenjenas, y solo un bocado de pescado, y menos, dos veces al día, y rodeados de guardas, de día y de noche. Con todo eso, mi padre fray Diego Collado, es tanto el consuelo que nuestro Señor nos comunica en esta jaula de leones (a los cinco que estamos aquí con un padre de la Compañía que prendieron aquí) que le certifico a V.R. que me parece qe no puede en este mundo haber contento semejante, ni palacio más suntuoso, ni jardín de más recreación que ella. Adonde estamos aguardando se cumpla la voluntad de dios sine per vitam, sine per mortem, sine per crucem, sine per ferrum, sine per ignem.*[79]

[78] Sobre Fra Luis Sotelo, vegeu: Lorenzo Pérez, "Apostolado y martirio del B. Luis Sotelo en el Japón", *Archivo Ibero-Americano*, any 22-24 (1924-1925).

[79] UB-R, Ms. 1008, fol. 125v. Fra Gaspar Vicens comenta que tant les cartes enviades pels missioners empresonats al Japó, futurs màrtirs, com la *Relacion de la persecucion de la Christiandad en el Japon el año 1612 y de sus causas*, van ser textos copiats dels originals per ell mateix al convent de Santa Caterina de Barcelona durant l'estança que



Martiris jesuïtes de Nagasaki (1634-1637) reproduïts a l'obra d'A.F. Cardim (*Fasciculus e iapponicis floribus*, 1646). A la dreta, martiri a Nagasaki. Il Gesu (Roma).

A partir dels inicis del segle XVII, la situació havia fet un canvi brusc i la imatge idíl·lica del cristianisme triomfant al Japó ja no es va tornar a repetir a la ciutat. Ben al contrari, les notícies que van venir no van ser més que les dels mendicants que, de manera heroica, reivindicaven els seus màrtirs com a victòria última en un país que els havia rebutjat. El 6 de febrer de 1628 es va fer a Barcelona de nou una processó, promoguda pels franciscans, on el protagonista va ser un cop més el Japó, però, a diferència del que havia estat l'any 1601, en aquesta ocasió ja no es va pas representar el triomf del cristianisme, sinó el martiri de vint-i-tres cristians més.[80] Des d'aleshores, l'única veu que es va deixar sentir i es va propagar per la ciutat fou la que parlava d'un joiós dolor i del triomf dels seus màrtirs.[81]

hi feu el pare Fra Diego Collado, Vicari Provincial dels missioners dominics del Japó, de camí a la Cort de Madrid.

80 Schwartz, Carreras, 1902, pp. 218-220.

81 Tot sembla indicar que des d'aleshores les úniques referències que arribaren a Barcelona, poquíssimes, van ser al·lusives a les persecucions dels cristians, fruit de les qual, per exemple, el 9 de maig de 1698 el Consell de Cent va tractar la declaració del martiri dels germans dominics morts al Japó entre 1617 i 1692.

Gràcies a la batalla de Sekigahara (関ヶ原), l'any 1600 Tokugawa Ieyasu havia aconseguit iniciar la seva hegemonia sobre tot el conjunt d'estats guerrers que fins aleshores havien mantingut una contínua guerra civil. Aconseguida la victòria i anorreat el cristianisme, va començar un llarg període d'estabilitat dins del país conegut amb el nom de "La Gran Pau" (*Taihei*, 太平). El nou govern Tokugawa (徳川幕府, 1603 – 1867) va decidir mantenir la cort imperial a Heian-kyô (*Miyako*, 平安京/都), l'antiga Kyoto, i traslladar el *bakufu* (幕府) –el govern militar del shôgunat– a Edo, l'actual Tòquio. Allà s'hi va construir la colossal fortalesa del shôgun, al voltant de la qual s'hi establirien les residències dels daimyô, seguits tots ells d'extenses comitives i d'un gran contingent de comerciants i nous habitants de classes mitjanes i baixes que en poques dècades van convertir Edo, un petit poble de pescadors, en la nova gran capital de l'imperi. Des d'aleshores el país es va recloure en sí mateix reforçant-se amb una centralització rígida i un shôgun de poder absolut.

L'edicte d'autoaïllament que es va aprovar el 1636 prohibia que cap vaixell japonès salpés a l'estranger; aquell qui marxés fora del país no podia retornar. Les mesures també afectaven els països estrangers, als quals no se'ls permetria accedir als ports japonesos. Es tractava d'un tancament hermètic penalitzat amb pena de mort. Tan sols van haver-hi quatre excepcions; Xina, Corea, el regne vassall de Ryûkyû (琉球, Okinawa) i Holanda. Així doncs, Holanda va ser l'únic país europeu que va poder mantenir el contacte amb el Japó des d'un petit port obert a l'illa artificial de Deshima (出島), a la badia de Nagasaki.

Del Japó, Barcelona no en va saber res més. Alguns espectacles, com la comèdia d'Agustín Sampier *El Xavier o Japón Convertido* (1635), la tragèdia sobre sant Francesc Xavier escrita per Antonio Cortona o bé les obres de Lope de Vega (1562-1635), *El triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1614) i *Los primeros mártires en Japón* (1618) van aconseguir mantenir viu un cert

interès per les últimes tasques missioneres.[82] Des d'aleshores, durant tot el segle XVIII i fins a mitjan del XIX, el Japó va restar sumit en l'oblit.

[82] Nykl, 1925, pp. 305-306. De Pinelo, 1737, pp. 158-159.

2.

Context històric

La fi del shôgunat i l'obertura del Japó Meiji

La Barcelona de mitjan segle XIX

Les primeres notícies del Japó havien arribat a la Ciutat Comtal durant la segona meitat del segle XVI de la mà de jesuïtes i mendicants. Japó havia aparegut a Barcelona a l'entorn del 1600 envoltada del triomfalisme del cristianisme per desaparèixer poc després sota l'aura de les persecucions. Des d'aleshores, mentre el Japó es mantenia reclòs i aïllat, la Ciutat Comtal queia davant les tropes de Felip V i es posava punt i final a l'antiga Corona d'Aragó.

Malgrat que tant Barcelona com la resta de Catalunya va anar aconseguint un progressiu desenvolupament tant industrial com econòmic durant el segle XVIII, va caldre esperar fins a mitjan segle XIX per veure com en el panorama internacional i en el local, tant al Japó com a Barcelona, diversos canvis de gran transcendència van capgirar completament la situació. Paulatinament, de l'aïllament es va passar a la necessitat i al desig de conèixer món, de relacionar-se, de créixer i de posicionar-se en un context més global i internacional.

El període comprès entre el 1854 i el 1868 va ser, tant per Barcelona com pel Japó, malgrat les distàncies i diferències insalvables que hi podem trobar, un temps de canvis profunds, canvis viscuts en paral·lel i en dates molt similars. De fet, ambdues dates, tant el 1854 com el 1868, indiquen el punt d'inflexió, tant al Japó com a la ciutat de Barcelona, vers una etapa de creixement i de modernització. Simplificant aquestes fites cronològiques fins a convertir-les en dates de caràcter merament simbòlic, veurem com són la metàfora de la caiguda de les barreres, físiques i simbòliques, i de l'inici de les transformacions. L'any 1854 va ser tant per a Barcelona com per al Japó l'any d'obertura de les seves fronteres –si el Japó signava els primers tractats comercials amb Occident, Barcelona iniciava l'enderroc opressiu de les muralles, la construcció del moll i l'expansió comercial i urbanística de la ciutat–, mentre que l'any 1868 va significar, igualment per a tots dos, un any de destacats canvis polítics: la restauració Meiji (1868 – 1913) que va posar punt i final al shôgunat japonès i la revolució de *La Gloriosa* que va dur a l'inici del Sexenni Democràtic espanyol (1868 – 1874). Caigueren les barreres i s'inicià la revolució. En aquest sentit, la restauració Meiji i la

signatura del tractat entre Japó i Espanya, l'any 1868, va ser el punt d'inflexió pel restabliment dels contactes entre ambdós països.

Com a capital de província, qualsevol lligam que Barcelona vogués traçar amb el Japó, es trobava sempre condicionat per la política oficial del govern espanyol. Per tant, per conèixer i estudiar les relacions de la ciutat amb l'imperi japonès caldrà sempre tenir ben presents tots dos registres, l'estatal i el provincial. Aproximar-nos al context històric en què es van moure tant el Japó com la ciutat de Barcelona, sumat a les relacions diplomàtiques i els contactes navals que s'establiren entre Espanya i el Japó, a les que farem referència en el capítol següent, ens obrirà les portes a comprendre de manera diàfana perquè, quan i com es van començar a introduir el Japó i la cultura japonesa a la Barcelona del vuit-cents.

2.1. La fi del shôgunat i l'obertura del Japó Meiji

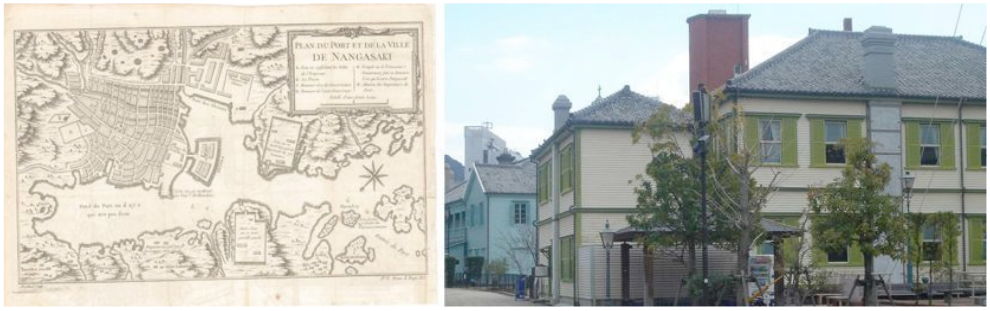
Tokugawa Ieyasu, cap polític i militar del reunificat imperi japonès, s'havia fet amb el control del país a inicis del segle XVII. El clan Tokugawa havia aconseguit imposar la seva hegemonia sobre el conjunt de territoris que fins aleshores havien mantingut una contínua guerra civil. Amb els Tokugawa, es va iniciar un llarg període d'estabilitat.

Amb el nou govern Tokugawa (1603 – 1867) la cort imperial es va mantenir a Heian, l'antiga Kyoto, mentre que el *bakufu* es va traslladar a Edo, l'actual Tòquio. Allà hi va construir la seva fortalesa, al voltant de la qual s'hi van establir les residències dels daimyô. En aquest nou ordre polític, la relació entre el govern central, el *bakufu,* i els territoris que estaven sota el seu domini, *han* (藩), va ser la clau per un règim que va perdurar estable i immutable durant més de dos-cents anys; es tractava d'un ordre basant en un sistema conegut com a *baku-han* (幕藩) pel qual el govern va establir uns rígids mecanismes de control sobre la població i sobre els diversos caps feudals.

L'emperador i la seva Cort, que antigament havia estat el centre de poder i de decisions, es trobava subordinat als successius shôguns des que aquests havien aparegut en època Kamakura (鎌倉時代, 1185-1333). Aquesta situació va quedar fortament definida amb la pujada al poder de Tokugawa Ieyasu, governant *de facto* que, oficialment, com havien fet els seus antecessors, actuava com a delegat militar de l'emperador, font suprema d'on emanava el poder diví. Com a mesura de control i com a garantia de lleialtat a la seva autoritat es va establir el *sankin-kôtai* (参勤交代), un sistema que requeria a tots els daimyô a construir grans mansions a la capital, on obligatòriament havien de viure-hi les seves famílies i part del seu extens seguici com a hostatges, alhora que també obligava tots els daimyô a alternar la residència entre Edo i els seus dominis. Aquest sistema va permetre no tan sols un eficaç control del shôgun sobre els seus vassalls, sinó que també va servir per ocasionar unes despeses als daimyô que, en última instancia, els va anar empobrint i debilitant a costes d'una classe comerciant cada cop amb més poder econòmic. Amb el sistema *sankin-kôtai*, el país es

mantenia unit i les idees i els coneixements fluïen mentre Edo deixava de ser un petit poble, tal com era a mitjan segle XVI, per convertir-se en una de les capitals més poblades del món.

Com hem vist al capítol anterior, durant els inicis de l'era Tokugawa, en què el shôgunat es va reforçar amb una centralització rígida i amb un poder absolut, va sorgir la idea que la influència estrangera era nociva i perjudicial pel país; especialment calia protegir-se de les religions forànies com podia ser la que intentaven introduir els jesuïtes i mendicants europeus. L'aïllament, com dèiem, tan sols quedava matisat pels contactes permesos amb la Xina, Corea i Holanda a través de l'illa de Deshima, a Nagasaki. Aquesta illa artificial, que s'unia a terra ferma a través d'un pont de pedra que havien construït els portuguesos al 1587, va ser la porta d'accés per on tan sols la Companyia Holandesa de les Índies Orientals va estar autoritzada a establir, sota un estricte control, el contacte directe entre Europa i el Japó. D'aquesta manera, des de mitjan segle XVII, Holanda es va convertir en l'encarregada de satisfer tant la demanda japonesa de mercaderies europees, com ara cristalleria, ginys òptics o llibres, com la demanda europea de productes japonesos, principalment porcellanes i laques.



Mapa de Nagasaki amb l'illa de Deshima al centre. A la dreta, reconstrucció actual de l'illa.

L'aïllament en què es va recloure el país es va caracteritzar per un important desenvolupament tant institucional com cultural. L'estabilitat

política finalment aconseguida va comportar una sèrie de canvis respecte al període anterior; canvis en l'administració i en la gestió del govern, en la religió, en l'economia, en l'educació i canvis fins i tot en les diverses estructures socials: mentre els comerciants s'enriquien, la classe guerrera samurai, que durant anys s'havia dedicat amb intensitat als conflictes bèl·lics entre territoris, van haver-se adaptar a la nova situació tot convertint-se en una elit burocràtica, inicialment culta i poderosa però amb el temps cada cop més empobrida.[84]

L'era Tokugawa va ser també un període de gran desenvolupament artístic i cultural, tant entre la classe samurai com entre la nova classe urbana formada per burgesos i comerciants (*chônin*, 町人); mentre els primers formalitzaven i cerimonialitzaven les arts d'èpoques anteriors, com el teatre nô i la cerimònia del tè, les classes urbanes i populars, fruit del benestar i de l'estabilitat, s'endinsaven en un nou món de gaudis i de plaers, el món flotant de l'*ukiyo* (浮世). En aquest sentit, l'era Genroku (元禄, 1688-1703), dins del govern cinquè shôgun Tokugawa Tsunayoshi, és considerada l'època daurada, no tant per ser el moment de major desenvolupament urbà i mercantil, sinó també com un dels moments culminants artísticament parlant. El teatre nô veia créixer noves tipologies teatrals, com el teatre kabuki i el teatre de titelles, l'escola Kanô començava a conviure amb l'escola ukiyo-e, mentre els atapeïts barris residencials veien néixer el seu contrapunt als quarters llicenciosos dels afores de las ciutats. L'art clàssic i tradicional convivia amb les noves formes populars; convivien i dialogaven enriquint culturalment una societat que es mantenia aïllada de la resta del món.

El llarg període Tokugawa també va sofrir diversos períodes turbulents, especialment en el sector de l'agricultura i l'economia.[85] No van ser sempre

[84] Whitney, 1980, p. 147.

[85] Beasley, 2007, pp. 45-55.

temps de pau i de prosperitat, sinó que, tot i el rígid control del shôgunat, a més de les dificultats financeres i agràries, el *bakufu* va tenir com a principal problema el propi sistema polític, que anava consumint el país en un progressiu empobriment causat per l'aïllament nacional: mentre el Japó Tokugawa queia en decadència, Europa iniciava la revolució industrial i començava la seva expansió colonialista al continent asiàtic.

A l'era Tempô (天保, 1830-1844), el Japó Tokugawa va entrar en una crisi ja irreversible. Els desajusts econòmics i les contínues devaluacions de la moneda van afavorir el malestar de diversos sectors de població, com era el cas dels samurai, que havien quedat relegats a viure amb una severa disciplina, desproveïts d'utilitat social i amb uns guanys massa escassos. L'ofec de deutes i la burocràcia amb què vivien els daimyô, les èpoques de males collites que castigaven amb duresa una economia eminentment agrària, i la misèria en què vivien bona part dels camperols – que havia de suportar continus augments d'impostos –, així com el triomfant colonialisme europeu, capaç de derrotar la Xina amb les Guerres de l'Opi, no auguraven temps gaire feliços. Aquest clima d'agitació, que a inicis del vuit-cents abraçava una gran massa de la població, va generar la necessitat d'introduir algunes reformes per superar les dificultats en què es trobava el país, alhora que havien de servir també per consolidar un poder que començava a veure's qüestionat. Però les reformes i els diversos intents de reconduir la situació van resultar insuficients i a la dècada de 1840 ja s'havia estès per tot el territori la consciència d'una crisi de grans proporcions que amenaçava l'ordre polític i social del país.[86] En mig d'aquest panorama, l'influent tractat polític *Shinron* (新論, 1825), del japonès Aizawa Seishisai (会沢正志斎, 1781-1863), afirmava que *quan els bàrbars volen subjugar un país, comencen establint relacions comercials per així observar i buscar en*

[86] Beasley, 2007, pp. 45-69. Whitney, 1980, pp. 214-222.

ell signes de debilitat.[87] Així doncs, que els vaixells estrangers, de potències colonials, comencessin a fer acte de presència vora les costes del Japó per mirar d'iniciar relacions diplomàtiques no va fer cap gràcia a ningú.[88]

Des d'inicis del segle XIX, nàufrags anglesos i russos havien tocat les costes japoneses en busca de provisions. Igualment, en algunes ocasions s'havia intentat fer els primers passos per aconseguir que el país obrís els seus ports al comerç. Els nord-americans, també havien pogut comprovar les reticències del Japó amb els diversos vaixells que freqüentaven les aigües septentrionals de l'Oceà Pacífic a la cacera de balenes. En totes les ocasions, els mariners que havien aconseguit arribar a les costes de l'arxipèlag havien estat presos i posteriorment retornats al país d'origen; una i altra vegada es prohibia el contacte amb occidentals. En paral·lel, durant aquells mateixos anys van arribar a través dels holandesos de Deshima les notícies de la derrota de Hong Kong i la forçosa obertura dels ports fins al riu Yangtze: el Japó, aïllat en una regió desestabilitzada, començava a veure amb temor la inquietant presència de les grans potències europees. Deia el diari barceloní *El Constitucional* a finals de 1842:

> *Los ingleses encontraron un pretexto para abrir a su comercio los puertos de la China; tal fue la venta del opio; dueños hoy de Ningpo, de Amoy, de las islas de Chusan y de Hong Kong, dominan los mares que bañan las costas del Japón. ¡El Japón! Esta presa no es menos rica que la de que acaban de apoderarse.*

87 Beasley, 2007, p. 71.

88 A la segona meitat del segle XVIII, Rússia i Estats Units havien iniciat un progressiu acostament cap a territoris orientals i occidentals respectivament. Entrats al segle XIX, amb Gran Bretanya des de l'Índia i Malàisia, i França des de la Indoxina, l'era del colonialisme a Àsia acabava d'arribar també a la Xina de manera violenta amb la primera Guerra de l'Opi (1839-1842).

> *Así vemos que hostigados por esa avidez mercantil que nada es capaz de saciar, sueñan ya en nuevas conquistas. Sobre esto leemos en el "Naval and military Gazette": "El tratado de paz con la China nos dejará disponibles fuerzas considerables de mar y tierra. Sir Henry Pottinger había propuesto emplearlas en pasar al Japón y pedir una satisfacción al emperador por los insultos tiempo ha sufrido, exigiendo la admisión de los buques ingleses en los puertos de aquel país. No es esta la primera vez que se ha hecho al gobierno esta proposición. Las crueldades perpetradas en las personas de marineros náufragos en aquellas costas, exigen la adopción de ciertas medidas. Se podrían dirigir tropas y buques hacia el Jeddo y otros puertos del Japón".*[89]

Efectivament, les guerres de l'Opi havien deixat en evidència la fragilitat en què es trobaven els vells imperis d'Orient i, en el cas del Japó, va ser sens dubte un factor clau en la decisió última de permetre l'accés d'americans i europeus.

Les reiterades respostes negatives i de rebuig que donava el Japó als països que intentaven signar un tractat de comerç i amistat no agradaven a ningú; i menys encara al govern de Washington, país veí. Els Estats Units de Nord-Amèrica creixien de manera espectacular des d'inicis de segle XIX, i a meitats de segle seguien buscant nous mercats. L'any 1848 Califòrnia havia quedat sota el domini dels Estats Units i, un cop San Francisco es va començar a desenvolupar com a port comercial amb Guangzhou i Shanghai, els interessos americans es van començar a dirigir al Pacífic occidental i concretament cap al Japó ja que calia assegurar punts d'abastament de carbó i provisions en una ruta, la del Pacífic i les costes de l'Àsia Oriental, que es trobava en bona part sota control britànic. Va ser amb la voluntat d'establir

[89] "Los ingleses y el Japón", *El Constitucional*, núm. 1289, 9 de desembre de 1842, p. 1

una nova via comercial amb l'arxipèlag nipó, i amb la necessitat de protegir la seva indústria, principalment balenera, que van decidir forçar l'obertura d'aquest nou mercat l'any 1853. El 8 de juliol d'aquell any una flota comandada per l'oficial de més alt rang dins la marina dels Estats Units, Matthew C. Perry (1794-1858), va entrar, de manera il·legal, a Uraga, a la badia d'Edo, fent una demostració de força militar i tot lliurant una carta del president Millard Filmore (1800-1874). Les peticions del president dels Estats Units pretenien d'una banda permetre als americans utilitzar les costes de l'arxipèlag com a escala per als seus vaixells però, sobretot, anaven dirigides a canviar les lleis japoneses per tal de permetre el comerç exterior. Perry advertia que tornaria l'any següent per conèixer la resposta a les propostes nord-americanes.

Davant d'aquest fet, es desfermà un gran debat entre l'elit japonesa amb dues postures principals. Uns defensaven un tancament encara més rígid prohibint fins i tot el comerç amb Holanda, mentre que un segon grup d'opinió interpretava el tancament com a l'origen del debilitament i, per tant, creia que la millor resposta havia de ser obrir-se al món amb la voluntat d'aprendre tot allò que feia als països estrangers més poderosos per, així, algun dia poder tractar-los d'igual a igual. Aquesta posició, ambiciosa, positiva i intel·ligent, de reconèixer la inferioritat del Japó, va ser la que es va acabar imposant.

Finalment, el mes de març de 1854 va arribar l'hora de prendre les decisions definitives. Perry, tal com havia anunciat l'any anterior, va aparèixer de nou a Uraga, en aquesta ocasió acompanyat de vuit vaixells de guerra, no fos cas que algú oblidés la superioritat de la seva flota. Amb les greus crisis internes i conscients que en qualsevol cas calia evitar arribar a un enfrontament militar similar al de les guerres de l'Opi, Japó no va tenir cap més sortida que acceptar les peticions de Perry i obrir els ports als

americans: el 31 de març de 1854 es va signar el tractat de Kanagawa.[90] Així es va posar punt i final a l'aïllament de l'era Tokugawa (1603-1868) i es va iniciar un període conegut com a *bakumatsu* (幕末, 1853-1868), és a dir, el final del *bakufu*, destinat a convertir-se ens uns anys de transició fins a la definitiva restauració imperial de l'any 1868.

En un primer moment tan sols es va permetre l'accés de naus nord-americanes a dos ports japonesos, Shimoda i Hakodate, a fi de poder carregar carbó i altres subministraments, però els Estats Units ben aviat van voler millorar el tractat aconseguit per Perry. Per això al 1856 van enviar al diplomàtic Townsend Harris (1804-1878) per exercir com a cònsol dels Estats Units. Harris va aconseguir el 1858 signar el tractat d'amistat i comerç entre tots dos països, el Tractat Harris, on es donava plena llibertat a les zones acordades. L'article primer establia que, a més dels ports de Shimoda i Hakodate, s'anirien obrint els de Kanagawa (1859), Niigata (1860) i Hyôgo (1863), indrets tots ells on els nord-americans podrien residir-hi de manera permanent, així com també a Edo i a Osaka a partir de 1862 i 1863, respectivament. D'altra banda, l'article 10 establia algunes clàusules que havien de resultar beneficioses pel *bakufu* com ara l'autorització per comprar o construir, als Estats Units, *ships-of-war, steamers, merchant ships, whale ships, cannon, munitions of war, and arms of all kinds, and any other things it may require. It shall have the right to engage in the United States scientific, naval and military men, artisans of all kind, and mariners to enter into its service*.[91]

El Tractat Harris va obrir les portes a les altres potències interessades en introduir-se al Japó, de tal forma que aquest últim no va poder fer més que acceptar acords similars, primer amb el tractat de les cinc nacions (1858),

[90] Beasley, 2007, pp. 82-93. Mutel, 1972, pp. 29-31. Hawks, 1856. Vegeu també la col·lecció *The Perry Mission to Japan 1853-1854*, coordinada per Beasley (2002).

[91] Lu, 2005, p. 291.

que a més d'Estats Units incloïa Gran Bretanya, França, Rússia i Holanda, i posteriorment amb d'altres països europeus, entre els quals Espanya (1868). A la dècada de 1860 el Japó va obrir un nou camí sense marxa enrere; va encetar un curt compte enrere que en pocs anys va posar fi al shôgunat i a tot el sistema feudal japonès.[92]

Aquesta política forçada que practicava la casa dels Tokugawa va fer proliferar les crítiques i va evidenciar la imatge d'un shôgun feble i fracassat davant el poder de les potències estrangeres. El sentiment patriòtic de rebuig a aquestes pressions i a les amenaces exteriors, atiat per l'emperador Kômei (孝明天皇, 1831-1866), va començar a configurar una sèrie de grups opositors a l'actitud del *bakufu* i va provocar que en pocs anys la lleialtat feudal es transformés en una ferma i renovada lleialtat imperial. L'oposició a l'actitud del shôgun va sorgir en el sí de diversos daimyô del sud-oest de l'arxipèlag que disposaven d'una relativa independència i poder, atès que es trobaven les regions més allunyades del centre de poder polític. Va ser en aquests territoris on a partir de 1858 tres dominis ja de per si força potents van començar a adquirir armament occidental per modernitzar les seves forces. Es tractava dels dominis de Tosa (土佐藩), Chôshû (長州藩) i Satsuma (薩摩藩), tots ells amb forts sentiments anti-*bakufu* i amb una actitud xenòfoba i opositora vers la submissió a les demandes estrangeres. Ben aviat aquests dominis van tenir un potencial militar equivalent al del *bakufu* així que, amb les creixents forces opositores, el poder Tokugawa es va trobar en una posició cada cop més fràgil. Per tal de mantenir l'ordre, va preparar dues expedicions armades contra el daimyô Chôshû com a represàlia per haver intentat un primer cop militar a la capital. Tot i que la primera campanya va tenir un èxit relatiu, abans de poder dur a terme la

[92] Respecte el *bakumatsu* i els inicis de l'era Meiji, partim principalment de l'obra de Beasley (2007).

segona expedició militar, el març de 1866, els daimyô de Satsuma i Chôshû varen signar un pacte secret de mutu acord. Quan el *bakufu* va procedir a l'atac va quedar sorprès i superat per unes forces més potents i capaces que el van derrotar.

La situació límit va arribar a inicis del 1867 quan van succeir-se dos fets simultanis de gran transcendència política. D'una banda, el mes de gener Tokugawa Yoshinobu (徳川慶喜, 1827-1913) va ocupar el càrrec de nou shôgun, mentre que el més següent, mort l'emperador Kômei (孝明天皇), va pujar al tron imperial el seu fill de catorze anys, aleshores anomenat Mutsuhito (睦仁). Un seguit de continus enfrontaments al llarg d'aquells mesos van acabar impulsant al daimyô de Tosa a presentar una solució de compromís per mirar d'acabar amb les greus tensions polítiques. Amb l'anomenat Memorial Tosa, el novembre de 1867 Yoshinobu va dimitir en favor d'un consell de daimyô que actuarien d'acord amb la voluntat del jove emperador Mutsuhito (1852-1912); el shôgun mantindria les seves terres i actuaria des d'aleshores com a primer ministre.

El retorn al poder imperial no va ser suficient ni per a tots els poderosos daimyô, com els de Satsuma i Chôshû, ni per la noblesa cortesana. Així que el 3 de gener de 1868 una nova aliança formada pels daimyô de Satsuma, Chôshû, Echizen, Owari, Tosa i Aki, els va servir per apoderar-se del palau dels Tokugawa i per proclamar la vertadera restauració imperial. El mes de març es va celebrar un jurament imperial basat en cinc punts en els que s'hi destacava la necessitat d'abolir les estructures del passat i cercar el coneixement arreu del món per tal d'eixamplar i enfortir els fonaments del nou govern de l'emperador. S'iniciava, doncs, la restauració Meiji.

A finals de 1868 Edo es va convertir en Tòquio, la nova Capital de l'Est. L'emperador va traslladar la seva residència de Kyoto, seu de la Cort des del segle VIII, a Tòquio, a l'antic castell del shôgun. Tot el govern es va redefinir seguint els models occidentals, a l'entorn d'un Consell d'Estat, un Consell Consultiu i vuit ministeris i, com a últim gran pas de transformació, la

primavera de 1871 es va decretar l'abolició dels títols dels daimyô i els seus territoris es van convertir en regions administratives, *ken* (県, prefectures - províncies) i *fu* (府, ciutats principals), dirigides per nous governadors nomenats pel govern. Si al 1869 s'havia simplificat el sistema de classes, el gener de 1873 es va presentar una nova llei per l'abolició de les diferències de classes i la creació d'un servei militar obligatori amb el qual l'exèrcit es nacionalitzava i es centralitzava, alhora que es posava fi a la figura del guerrer feudal, el samurai. En el camp de la defensa, es va prendre com a model de terra l'exemple alemany mentre que la marina va ser copiada del model britànic. Es reformà el sistema bancari i s'establí el dret penal i una nova instrucció pública obligatòria per a tots els nens a partir de sis anys basada en models occidentals; es van fundar escoles, instituts, universitats, biblioteques i museus. En el camp de l'educació també es va dur a terme aquesta política amb successives lleis que copiaven els sistemes educatius de França, Estats Units i Prússia, alhora que es van fomentar els intercanvis amb l'estranger. Les obres públiques també van adquirir un paper primordial en la política interna del país, especialment el sistema de comunicacions, ferrocarrils, carreteres, correus i telègrafs. Així, en paral·lel a la fervent activitat política interior, el Japó Meiji va començar a ser envaït per la cultura occidental; volia assimilar totes aquelles noves formes de què fins aleshores n'havia quedat al marge. Un cop més, el país tornava a copiar i assumir models forans per igualar-los i apropiar-se'ls, tot mirant d'adaptar-los i perfeccionar; *les merveilleux imitateurs*, deia Loti.[93]

Tecnologia i coneixement arribaven a gran velocitat des d'Europa i els Estats Units. Amb aquesta finalitat es van contractar un gran nombre de professionals experts europeus i americans, *oyatoi gaikokujin* (お雇い外国人), perquè actuessin com a assessors pel govern i perquè

[93] Loti, 1926, p. 88.

entressin a formar part de les plantilles docents de les universitats. Alhora, aquest mateix moviment també es va produir a la inversa, quan molts artistes, professors, enginyers, diplomàtics i homes de negocis van sortir del país per estudiar i per conèixer la cultura europea. Arran de l'Exposició Universal de París de 1867, un cronista català exposava com *el Japón principia a buscar el protectorado civilizador de Francia invadiendo su suelo, estudiando su idioma y recogiendo los materiales que un día pueden comenzar la laboriosa tarea de convertir a la razón moderna al numeroso pueblo situado en las cercanias de la tierra de Van-Diemen*. (...) *Muchos japoneses de distinción acceden igualmente a la capital de Francia desde hace algunos años, por placer de viajar los unos, por asuntos de comercio y de industria los otros, en quienes lo que más admira es la facilidad con que aceptan las costumbres, visten el traje, hablan la lengua y adoptan relaciones y trato comun con los europeos*.[94] L'era Meiji va comportar una onada de reformes transcendentals al Japó tan sols comparable amb la viscuda feia més d'un mil·lenni amb la influència xinesa. Es va adoptar l'estil occidental en la política, l'economia, l'exèrcit, la indústria, l'educació, l'arquitectura, l'art i un llarg etcètera, sent sempre fidels i lleials a l'esperit de les seves tradicions. Si durant els anys del *bakumatsu*, s'havia popuaritzat el lema *reverencia a l'emperador i expulsa els barbars* (*sonnô jôi*, 尊皇攘夷), aquesta frase va ser substituïda a partir de la restauració imperial per *país ric, exèrcit fort* (*fukoku kyôhei*, 富国強兵), lema aquest últim que definia els objectius del govern Meiji: transformar el país i construir un estat modern, industrialitzat i poderós capaç de mirar de tu a tu a Occident.

Els canvis van ser molt importants però, tanmateix, l'essència de la nació no en va sortir malparada, ans al contrari, en va sortir reforçada amb l'exaltació del *kokutai* (国泰), l'essència de la nació japonesa. *Kokutai* va ser un concepte desenvolupat durant l'era Meiji segons el qual la identitat

[94] Exposición japonesa, 1867, pp. 86-87.

nacional que feia el Japó diferent de la resta del món es basava en la seva Casa Imperial, concretament en la manera ininterrompuda com aquesta havia perdurat des dels inicis de la història. A diferència de qualsevol altre poble, pels japonesos, la font d'on emanava la sobirania de la nació s'havia mantingut immutable des de temps immemorials. Així ho recordava l'article primer de la Constitució de 1889: *The Empire of Japan shall be reigned over and governed by a line of Emperors unbroken for ages eternal*. La fe en la figura de l'emperador Meiji va constituir l'espina dorsal on recolzar la unitat d'un país refundat sobre les bases d'una monarquia constitucional. Japó iniciava un nou camí de canvis profunds, però l'essència de la nació es mostrava destinada a perdurar. Del desconcert i la crisi ressorgia un país fort i unit.

2.2. La Barcelona de mitjan segle XIX: del trienni liberal a l'època de la Restauració

Mentre el Japó es debatia entre l'obertura al món o una hipotètica resistència nacional, Espanya vivia anys de conflictes continuats. Des d'inicis del regnat d'Isabel II (1833 – 1868), i des que l'any 1837 es va aconseguir arribar a un règim constitucionalista, el país va entrar en una etapa política i civil marcada per les lluites entre grups liberals i conservadors.

Fruit de crisis polítiques i econòmiques, i del descontentament general de la població amb el govern que oferia el règim monàrquic absolutista, el 18 setembre de 1868 es va iniciar a Cadis el moviment revolucionari de *La Gloriosa*, que va destronar la reina Isabel II en pro d'un govern de majors llibertats democràtiques; sorgien a la vida política el moviment obrer i la petita burgesia. Durant l'inestable Sexenni democràtic (1868 – 1874), es va redactar una nova constitució (1869) segons la qual s'instaurava el sufragi universal masculí, la llibertat de culte, el dret de reunió i associació. El país es dividia aleshores entre progressistes, demòcrates, republicans federals i unionistes, així com en menor mesura carlistes i isabelins. Tot i que inicialment van presentar-se amb especial èmfasi les posicions republicanes i més liberals, la majoria dels partits defensaven mantenir una estructura de govern basada en la figura del rei. Així, després d'un primer període de govern provisional, guiat per la regència del general Serrano, la necessitat de constituir una monarquia constitucional va conduir a la proclamació, a primers de 1871, d'Amadeu I de Savoia, fill de Victor Manuel II d'Itàlia, com a nou rei d'Espanya.

El regnat d'Amadeu I no va durar més que dos anys, fins al febrer de 1873. A causa de la contínua inestabilitat política, com quedà palès amb la celebració de fins a tres eleccions generals, i motivat també per les contínues pressions de republicans, carlistes i alfonsins, Amadeu de Savoia no va tenir més opció que abdicar a favor de l'establiment de la primera República espanyola (1873-1874). Però la República tampoc va saber aconseguir l'estabilitat necessària pel progrés del país, i fou així que Cánovas del Castillo, en un clima de conflictivitat i crisi permanent, va preparar el retorn

de la monarquia borbònica. El Sexenni democràtic va ser contestat a finals de 1874 amb el restabliment de la monarquia borbònica.

El regnat d'Alfons XII (1874 – 1885), fill d'Isabel II, va permetre que Espanya recuperés part de l'estabilitat política perduda. Tanmateix, aquest període, establert sobre les bases d'una nova constitució (1876), va haver de conviure amb el sorgiment de nous moviments polítics, principalment els nacionalismes i l'anarquisme, que, juntament amb la progressiva organització i estructuració dels moviments obrers, van comportar nous conflictes i el manteniment de tensions entre classes i entre territoris. Van ser anys de lluites, on convivien realitat i utopia, que van perdurar fins a la fi de segle; l'etapa alfonsina va ser continuada per la regència de Maria Cristina d'Àustria (1885 – 1902), profundament marcada pel desenllaç d'una llarga crisi colonial que va veure perdre de manera definitiva les antigues colònies espanyoles d'Ultramar (1898).

La Catalunya de mitjan segle XIX era també terra convulsa. Tot i la complexitat i diversitat de posicions ideològiques que es debatien a l'època, el panorama polític es movia principalment a l'entorn de dues posicions principals confrontades: carlistes i federalistes republicans. Els primers eren monàrquics catòlics que, amb el lema *Déu, Pàtria i Rei*, defensaven els drets del rei Carles com a hereu de Ferran VII, en lluita contra els monàrquics defensors del regnat d'Isabel II, majoritaris en d'altres regions del país. D'altra banda i en paral·lel, els federalistes defensaven la descentralització de l'Estat per convertir Espanya en un estat federal, és a dir, on cada regió pogués actuar autònomament a manera d'Estat. Es pot afirmar que el federalisme català, va convertir-se a l'entorn del 1870 en el partit majoritari a Catalunya.

Va ser principalment a l'entorn del federalisme i el republicanisme que va néixer el catalanisme com a moviment tant polític com cultural. En consonància amb el continu creixement industrial i econòmic de Catalunya, els nous poders econòmics es van començar a trobar desemparats davant

l'estructura homogènia i centralitzada que oferia l'Estat espanyol. Molts catalans, al marge de la Cort i del centre polític de l'Estat, van reaccionar, i el catalanisme polític es va començar a estructurar a l'entorn de dos objectius principals: la defensa del progrés i la defensa de la tradició. El progrés federalista i tradició la catalana permetien configurar un programa polític que creia en una transformació industrial, econòmica i cultural capaç de mantenir els símbols i la llengua del país. En aquest sentit, la Renaixença, com a moviment cultural eminentment romàntic, va jugar un paper destacat.

Durant l'època isabelina, liberal i alfonsina, Barcelona va ser una ciutat problemàtica i socialment complexa atès el volum de població i el fort procés d'industrialització que dividia les classes en grups diferenciats que sovint entraven en conflicte, tant per motivacions polítiques com socials. Tanmateix, si focalitzem l'atenció en la ciutat de mitjan de segle, hi havia altres realitats físiques i palpables que afectaven potser encara amb més incidència el progrés i el desenvolupament de la ciutat que no pas els conflictes polítics i bèl·lics en què es trobava el país: les muralles.

La Barcelona isabelina s'havia mantingut constrenyida dins del perímetre urbà que definien unes muralles construïdes durant l'edat mitjana. El creixement demogràfic, econòmic i industrial de la Barcelona d'inicis del vuit-cents van evidenciar que una ciutat emmurallada d'aquestes característiques era insostenible. Superat el setge de 1714, i amb els nous avenços militars, les muralles havien passat de ser una mesura de defensa dels ciutadans a convertir-se en un mitjà més de les tropes borbòniques per tenir Barcelona controlada i reclosa en un espai ben delimitat, vigilada des dels quarters de Montjuïc, les Drassanes, els Estudis i la Ciutadella. Una ciutat així no podia esperar cap futur pròsper.

Amb totes les muralles encara dempeus, a la dècada de 1820 es van començar a tirar endavant alguns projectes urbanístics, fora de les muralles i

al perímetre interior, com ara la urbanització del camí de Gràcia, que duia del portal de l'Àngel al poble de Gràcia, o bé l'obertura de l'eix Ferran-Princesa, que unia la Rambla amb el passeig de l'Esplanada. Amb pocs anys el carrer Ferran va desplaçar el carrer Escudellers com a principal artèria urbana. D'altra banda, si bé a l'entorn de la Ciutadella el passeig de l'Esplanada no va aconseguir convertir-se en un autèntic espai d'oci i descans per a la ciutadania, l'adequació urbana de l'entorn del convent de Jesús i el camí de Gràcia (1821-1827) va esdevenir en ben poc temps un dels espais d'esbarjo més estimats pels barcelonins. La desamortització de Mendizabal, la crema i l'expropiació de convents, havien servit per oxigenar parcialment el densificat centre urbà amb projectes com la construcció del Teatre del Liceu, el Teatre de l'Odeó o la plaça Reial. Mentrestant, extramurs de la muralla, malgrat els entrebancs que suposava mantenir els murs i l'aïllament urbà, l'expansió dels pobles del pla de Barcelona semblava imparable. Les noves fàbriques del Poble Nou, de Sants, del Poble Sec, de Sant Martí de Provençals, la *Manchester catalana*, així com les noves construccions, jardins i establiments vora el passeig de Gràcia, Sarrià o Sant Gervasi, posaven en evidència la necessitat de canvis en una ciutat, Barcelona, que es trobava al llindar del col·lapse.

Després d'uns primers projectes de finals de la dècada de 1830, al 1840 l'Ajuntament va convocar, finalment, un concurs per tirar endavant el definitiu i esperat pla de creixement urbanístic. La proposta guanyadora va ser la de Pere Felip Monlau que, amb el títol *Abajo las murallas!!!*, proposava un creixement il·limitat a tot el pla de Barcelona, de riu a riu. Les muralles ja no servien com a sistema defensiu; enlloc de frenar les bombes frenaven la indústria i el progrés, i com a conseqüència, el creixement cultural. A l'opuscle de Montlau, publicat el 1841, l'autor no dubtava en afirmar com *ensanchada nuestra capital, dada que le fuese la estension que reclama para ser un verdadero emporio, nuestras bibliotecas, nuestros museos y nuestros teatros se desenvolverian natural y necesariamente en una escala mayor. Este*

mayor desenvolvimiento causaria un mayor aflujo de notablildades científicas, literárias y artísticas. (...) *Barcelona rivalizará, andando el tiempo, con París, con Londres, con todos los grandes centros de población*.[95]

Al 1854, al cap de deu anys d'esforços, la ciutat va ser autoritzada a fer desaparèixer les muralles, les muralles físiques i simbòliques que durant anys no havien actuat més que com a llast. La decisió donava un nou rumb a la història de la ciutat en benefici del seu progrés tant industrial i econòmic com cultural. Però, aquesta nova realitat plantejava també nous interrogants: quina forma havia de tenir la ciutat del futur? Com havia de créixer Barcelona durant els pròxims anys? Quin model calia seguir?

El pla urbà que la ciutat necessitava va quedar definit l'any 1859, quan se celebrà el concurs de projectes organitzat per l'Ajuntament de Barcelona. D'entre els projectes urbanístics presentats, el guanyador va ser el d'Antoni Rovira i Trias (1816-1889), basat en una estructura radial. Tanmateix, el projecte que va acabar tirar endavant va ser el que per decisió reial es va imposar; el de l'enginyer de camins Ildefons Cerdà (1815-1876). La proposta de Cerdà era realment innovadora ja que partia d'un nou concepte d'urbanisme basat en la versatilitat i la funcionalitat d'una estructura racional, ortogonal i de creixement il·limitat. Cerdà havia ideat una ciutat moderna i socialment igualitària: l'Eixample.[96]

La construcció de l'Eixample va començar a la dècada de 1860 a l'entorn del passeig de Gràcia i la Rambla de Catalunya inicialment amb l'aixecament de palaus i cases unifamiliars de dues o tres plantes. A partir de la dècada

[95] Monlau, 1841, p. 16.

[96] Cerdà pretenia construir una ciutat que no tan sols permetés trànsits fluids sinó que possibilites millorar la vida de les classes treballadores; aspirava a una ciutat-jardí capaç d'ajudar a l'home a partir d'uns plantejaments sociològics novedosos aplicats a l'urbanisme. El projecte de Cerdà no va ser aplicat al peu de la lletra, sinó que va ser modificat i desfigurat sensiblement al llarg dels anys.

següent, entre 1870 i 1885, a mesura que el valor dels terrenys va anar augmentant, aquesta pràctica va anar variant: en lloc de petites construccions aïllades, van començar a aparèixer grans palaus, edificis entre mitjaneres i blocs de veïns d'entre cinc i sis pisos, que, juntament amb l'obertura d'establiments, de noves indústries i la creació de la primera xarxa de tramvies, van incidir de manera determinant en la progressiva densificació i expansió de l'Eixample com a nou centre urbà.

Acompanyant la construcció de l'Eixample, Barcelona es va dotar de noves comunicacions que l'unien a la resta d'Espanya i a l'estranger, principalment mitjançant les línies de ferrocarril i els serveis de vapor que enllaçaven la ciutat amb la resta d'Europa, Amèrica Central i l'Àsia Oriental. A la successiva obertura de línies de ferrocarril, les de Barcelona-Mataró (1847), Barcelona-Granollers (1854), Barcelona-Martorell (1859), Barcelona-Sarrià (1863), Barcelona-Vilanova i la Geltrú (1881) o bé la línia que unia Barcelona amb París (1878), calia sumar-hi les importants obres de millora del port, iniciades l'any 1860. Eren les conseqüències d'una industria en expansió i d'una demanda en creixement constant.

Catalunya, *fàbrica d'Espanya*, havia liderat des de mitjan segle XVIII, i durant la primera meitat del segle XIX, la revolució industrial a l'Estat. En qüestió de dècades Barcelona havia deixat de ser un petit centre artesanal per esdevenir una ciutat industrial; l'Eixample va convertir-se en un teixit urbà unificador i vertebrador de les empreses fabrils que ja abans de l'enderroc de les muralles s'havien anat establint a les poblacions del pla de Barcelona. Així, malgrat que la primera annexió de municipis no es va dur a terme fins al 1897, a les dècades de 1870 i 1880 la ciutat era ja una incipient metròpolis que es caracteritzava per la contínua aparició d'indústries de tota mena, principalment tèxtils i metal·lúrgiques: *La España Industrial*, *La Maquinista Terrestre y Marítima*, *Nuevo Vulcano*, *Bernareggi, Gassó y Cía Sert hermanos y Solá*, *Alexander hermanos*, *F. Vidal y Cía*, *Batlló hermanos*,

així com una infinitud d'empreses del sector de la construcció i del sector serveis; petits tallers i societats donaven nova vida a la ciutat.

L'obertura al pla de Barcelona a partir del model ideat per Ildefons Cerdà va permetre configurar una nova ciutat gaudint d'uns terrenys extensíssims idonis també per establir-hi tota mena d'oferta lúdica. Les possibilitats eren enormes; els Camps Elisis, els jardins d'Euterpe o els nous teatres situats al voltant del passeig de Gràcia van començar a ser una realitat. Van aparèixer cafès, teatres, sales de ball, carpes amb espectacles d'animals i de circ, panorames, envelats, sales per a exposicions, jardins i una molt extensa oferta que va permetre que l'oci i la cultura fossin cada cop més diversificats. Això mateix succeïa en el camp de l'art amb el naixement de les primeres galeries d'art i amb les primeres associacions que tenien com a objectiu el promoure les exposicions i el comerç de les belles arts.

Alhora, les posicions polítiques majoritàries, regionalistes, regeneracionistes i monàrquiques, van conviure amb un fenomen cultural de gran rellevància per a la recuperació de la consciència i la identitat del poble català: la Renaixença, bressol del catalanisme polític. Tot i que aquest moviment s'havia anat desenvolupant a mitjan de segle, va ser a les dècades de 1870 i 1880 quan va tenir una major volada gràcies a la difusió que li donaren associacions com el *Centre Català* (1882) i publicacions periòdiques com *La Renaixensa* (1871) i *L'Esquella de la Torratxa* (1872) o bé el *Diari Català* (1879), el primer diari en llengua catalana. Els artífex d'aquest corrent renovador en els ambients culturals parlaven de les necessitats de la societat industrial i moderna: necessitaven un art, una literatura i una cultura renovada que, partint de la tradició, actualitzés i adaptés a la realitat complexa i internacional els seus repertoris i els seus programaris.

Durant el període de la Restauració, coincidint amb els anys de major incidència de la Renaixença, Barcelona va viure una etapa de gran

efervescència tant política com cultural. La població obrera, cada cop més extensa, i la nova burgesia, cada cop més poderosa i enriquida, van conduir la ciutat a uns anys de gran prosperitat i esplendor a l'entorn del 1880. Durant aquell període, els habitants de Barcelona van conèixer una ciutat ambivalent i conflictiva, obrera i burgesa, monàrquica, federalista i anarquista, que es debatia entre la gloria i el conflicte. Gil Foix, protagonista de la novel·la *La Febre d'Or*, potser és qui millor encarna una ciutat de somnis efímers, d'èxits i de misèries.

Barcelona vivia amb entusiasme l'esperança d'una nova etapa que es preveia rica i prolífica. Tenia la ferma voluntat d'aprendre d'Europa, d'emular les grans capitals per esvair per sempre més la reclusió i l'aïllament amb què havia viscut durant segles. I aquest esperit va ser simultani al naixement d'un nou fenomen cultural, el Japonisme, esperonat per la restauració imperial Meiji i la fi de l'aïllament nacional japonès. Barcelona havia viscut completament al marge de l'Àsia Oriental i tan sols de manera puntual l'Orientalisme s'havia començat a fer públic amb l'interès pel Nord d'Àfrica i el Pròxim Orient. Passats segles d'aïllament, les noves circumstancies polítiques i socials, i el canviant context internacional, van fer possible que Barcelona redescobrís el Japó.

3.

Relacions entre Espanya i Japó

La diplomàcia espanyola al Japó

El viatge a Orient. Comunicacions entre Espanya i el Japó

Visions recíproques: tòpics i prejudicis entre ambdós països

3.1. La diplomàcia espanyola al Japó

Les relacions diplomàtiques entre el Japó i Espanya, si les comparem amb les de les principals potències occidentals, van ser en època Meiji molt febles. Van ser en certs moments quasi insignificants. Però convé no oblidar la presència continuada d'una legació espanyola al Japó, primer a Yokohama i posteriorment a Tòquio, que durant l'últim quart del segle XIX va ser pràcticament l'única que va intentar vetllar per l'establiment de relacions comercials i institucionals entre dos països massa distants.

El tractat d'amistat, comerç i navegació entre Japó i Espanya es va firmar a Kanagawa el 12 de novembre de 1868. Aquest, va ser signat per José Heriberto García de Quevedo (1819-1871), aleshores Ministre plenipotenciari a la Xina i Annam, en nom de la reina d'Espanya, i pel general Higashikuze Michitomi (東久世通禧), juntament amb els magistrats Terashima Tôzô (寺島陶蔵) i Iseki Saiemon (井関斉右衛門), en nom de l'emperador Meiji. Tanmateix, va ser signat en nom d'una reina, *La Reina de las Españas*, que quan el text va haver de ser ratificat a Madrid ja havia abdicat del tron com a resultat de la revolució de Càdis; el tractat va ser aprovat en nom d'un govern i d'una monarquia que al cap d'una setmana deixaren d'existir. Per tant, el tractat no va poder ser ratificat fins al 8 d'abril de 1869. Sigui aquesta anècdota una mostra de la dinàmica de permanent manca de suport amb què va haver de conviure la legació espanyola al Japó.[97]

El tractat aprovat entre Japó i Espanya va marcar el punt de partida per a les relacions entre tots dos països. Tenia una finalitat ben definida: *establecer entre los dos países relaciones de perpetua amistad y facilitar el comercio entre sus respectivos súbditos*.[98] Per a tal fi, des d'aleshores es permetia

[97] Togores, 1992, p. 622. Com veurem més endavant aquesta manca de comunicació també va ocasionar problemes als organitzadors japonesos de l'Exposició Universal de Barcelona. Togores afirma, ben encertadament, que *la relaciones entre España y Japón, tras la firma del tratado -entre 1868 y 1885- se cifraron en un fracaso rotundo*. Togores, 1995, p. 41.

[98] El tractat va ser publicat amb el títol *Tratado de amistad, comercio y navegación ajustado entre España y el Japón y firmado en Kanagawa el 12 de Noviembre de 1868*, s.d. (BNE).

l'establiment d'un cos diplomàtic a Tòquio i als diversos ports que Japó tenia oberts als països estrangers. El cònsol general o agent diplomàtic que nomenés el govern espanyol tindria el dret de viatjar lliurement pel país, tal com també faria Espanya permetent, alhora, que s'establís una delegació japonesa a Madrid.

Per part espanyola, la voluntat diplomàtica es va fer palesa tan aviat com el tractat va ser aprovat: la primavera de 1870 es va instal·lar a Yokohama el primer Encarregat de Negocis d'Espanya, Tiburcio Rodríguez Muñoz, juntament amb Nicolás María Rivero (1850-1906), *joven de lenguas*, i Emilio de Ojeda (184?-1911), secretari de la legació i cònsol a Yokohama.[99] Des del moment de la signatura del tractat, el govern espanyol havia nomenat, de manera provisional, un diplomàtic francès a Yokohama a fi que representés Espanya a l'espera de la primera legació. La legació japonesa, en canvi, no va fer acte de presència a Madrid fins al 1882, i és que la debilitat amb què es mostrava Espanya, amb permanents crisis internes, sense recursos i sense influència, feia que el país fons situat, atesa la seva apàtica i deixadesa, al final de la cua dels interessos del govern japonès.

Certament, parlem d'una feble presència japonesa a Espanya. Inicialment, la persona que teòricament s'ocupà dels assumptes referents a Espanya va ser el Ministre Plenipotenciari del Japó a França, Sameshima Naonobu (鮫島尚信), enviat a París al 1880.[100] Al 1882 el Consell de l'Imperi japonès va sol·licitar per primera vegada la creació d'una legació a Madrid, ocupada primerament per un general de l'exèrcit, Iida Itsuzu, rebut a Palau Reial l'11 de febrer de 1882.[101] El nomenament, però, va ser més simbòlic que efectiu ja

[99] *Japan Herald Directory and Hong List for Yokohama*, 1870. AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880), núm. 17 i 57.

[100] Togores, 1995, p. 27. AGMAEC, H-1632, Correspondència (1881-1892), núm. 34, 29 de març de 1880. 1 de juliol de 1882.

[101] AGP, Regnat Alfons XII, *Mayordomia Mayor*, Caixa 8707, exp. 14.

que la presència d'Ida a la capital no va tenir cap efecte. En aquest sentit, no va ser fins a primers de juliol de 1882 que Inoue Kaoru (井上馨, 1836-1915), Ministre d'Afers Estrangers del Japó, va plantejar per primera vegada la possibilitat que el govern japonès creés una legació permanent a Madrid. Així ho anunciava al Ministre d'Estat espanyol, Luis del Castillo, cònsol de la legació a Yokohama:

> *Tengo la honra de participar a V.E. como continuación a mi Despacho nº 71 de 11 del actual que Mr. Inouye Kaoru, Ministro de Negocios Extranjeros me manifestó hace unos días almorzando en su casa-palacio que había propuesto al Consejo del Imperio la creación de una Legación permanente del Japón en la corte de España pero que habiendo empezado las vacaciones de este alto cuerpo con motivo de los fuertes calores no podría tomar acuerdo hasta que reanude sus sesiones, que tenía esperanzas de que en propuesta sería favorablemente resuelto y que en su consecuencia se le concedería la autorización necesaria para la creación de dicha Legación. Como es natural hice presente a S.V. la satisfacción con que el Gobierno de España recibiría la noticia del nombramiento de un Representante del Japón con residencia fija en Madrid, lo cual no podría menos de estrechar las relaciones entre ambas potencias.*[102]

Després de la visita inesperada a la Cort de Madrid del príncep Arisugawa-no-miya (Arisugawa Taruhito, 有栖川宮熾仁親王, 1835-1895), el 5 de novembre de 1882, on va ser rebut i condecorat pels reis d'Espanya amb la

[102] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 72, 31 de juliol de 1882. Vegeu també: Togores, 1995, p. 27.

Gran Creu de Carles III, el 14 de febrer de 1883 el general Ida va ser substituït pel Ministre Plenipotenciari a la Cort, Hachisuka Mochiaki (蜂須賀茂韶, 1846-1918), el qual, a més de ser Enviat Extraordinari i Ministre Plenipotenciari de França a París, va ocupar aquest càrrec nominal fins la seva substitució, el 7 de desembre de 1887, pel vescomte Tanaka Fujimarô (田中不二麿, 1845-1909).[103] Tan sols cal veure com a l'Exposició Universal de Barcelona el representant del Japó va ser el cònsol a Lió per comprovar que aquests nomenaments no tenien cap incidència en la representació institucional del Japó a Espanya. Encara el 12 d'abril de 1888, la setmana de l'obertura de l'Exposició Universal, l'Encarregat de Negocis de la legació espanyola al Japó, Pedro de Carrere, informava d'una nova reunió, en aquesta ocasió amb el Ministre Ôkuma Shigenobu (大隈重信, 1838-1922):

> *Contestándome a los deseos que en nombre de V.E. me había permitido diferentes veces manifestar de que la Representación del Emperador cerca de S.M. la Reina Regente (q.d.g.) fuese tan directa y permanente como la que España sostiene en el Japón el Sr Ministro me ha dicho que entrados ya en el ejercicio económico no era posible, por este año, crear una legación en Madrid, pero que anunciaba a V.E. que estaba acordado en Consejo y que se consignaría en el próximo Presupuesto. Y si no ha sido en este, me añadió V.E. es porque he pensado más que en una representación ostentosa en el interés que concedo al comercio con España y ha debido empezarse por establecer*

[103] Hachisuka Mochiaki va ser el primer president de la *Société de Langue Espagnole* (1893). Els càrrecs van ser ocupats posteriorment pel vescomte Nomura (1891), Arasuke Soue (1893), Akabane (1901), Manjiro Inagaki Yushu (1907), Minozi Arakawa (1910), Jujiro Sakata (1917) i Tamekicho Ôta (1926).

consolados en Manila y en la Península y así lo ha notado el Consejo.[104]

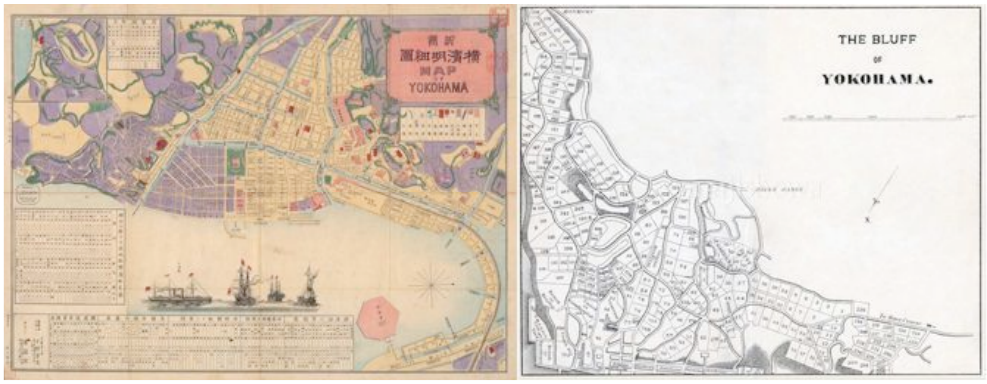
La primera legació japonesa permanent a Espanya, a Madrid, no es va constituir fins l'any 1901, després que el projecte fos aprovat oficialment pel Parlament japonès l'1 d'octubre de 1900, vint anys més tard de l'establiment de la legació d'Espanya al Japó.[105]

Quant a la legació espanyola, des del moment de la seva arribada a Yokohama l'any 1870, va quedar instal·lada a la zona d'ambaixades coneguda com a *Bluff*, al barri de Yamate, un turó situat al límit meridional de la ciutat portuària. Concretament, segons ens informa el directori de la *Japan Gazette* per a l'any 1872, Tiburcio Rodríguez residia aleshores a la parcel·la 35 del *Bluff*, mentre que els dos secretaris estaven establerts a la parcel·la núm. 142, és a dir, força apartats de la zona central d'ambaixades i residències però tanmateix a la via principal, *Yamate honchô-dôri* (山手本町通).[106]

[104] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 16, 12 d'abril de 1888.

[105] AGMAEC, H. 1634, Japó (Tòquio). Correspondència, núm. 11, 12 de març de 1900.

[106] El *Bluff* 35 de Yokohama es correspon actualment amb la cantonada de *Yamate Honcho-dori* amb *Koyen-zaka*, és a dir, vora l'església del Sagrat Cor construïda el 1906; es tracta de la parcel·la més ben situada que va llogar la legació a Yokohama. La legació va residir al *Bluff* 35, propietat del diplomàtic anglès Mr. Aldrich, fins l'any 1881, data en què traslladaren la seu a la parcel·la núm. 107 i, ben poc després, al *Bluff* 243, a la cantonada entre *Yatozaka-dori* i *Izumi-cho* (actualment *Hijiri-zaka*), un carrer amb un fort pendent, allunyat del centre però situat encara dalt del turó, vora l'actual Consolat General de Corea i just davant de la parcel·la núm. 142, seu dels secretaris de la legació espanyola durant els primers anys d'estada a Yokohama. D'altra banda, el *Bluff* 61, on residia el cònsol l'any 1887, es correspon amb la cantonada de *Yamate Honcho-dori* amb *Minowa-zaka*.



Yokohama al 1870, any de l'establiment de la legació espanyola al *Bluff*. A la dreta, parcel·lari de Yamate (*Bluff*) i Motomachi. Yokohama, 1884.

La seu de la legació es va mantenir a la parcel·la 35, enclavament de propietat anglesa, fins a l'any 1881, data en què es van iniciar una sèrie de trasllats, sempre dalt del *Bluff*, que van acabar amb la instal·lació de la seu definitiva del consolat a Tòquio l'any 1886. No n'hem vist cap imatge però imaginem que aquell primer edifici devia ser semblant a la resta de les cases de Yamate, seus de legacions i residències, pràcticament totes elles caracteritzades per una arquitectura híbrida de cases de fusta envoltades de jardí que seguien el model de xalets occidentals per bé que el seu interior combinava tant elements occidentals com d'altres de japonesos. L'any 1880, encara establerts a la parcel·la 35, l'Encarregat de Negocis, Luis del Castillo, enviava a la Casa Reial espanyola dues fotografies dels membres de la legació espanyola a la seu de Yokohama:

> *Adjuntas son dos fotografías, que me permito remitirle, de la Legación de España en Yokohama a fin de que S.M. vea que sin embargo de lo mal pagado que estoy, pues hay Cónsules extranjeros que tienen más sueldo que yo, tenga la Legación en una buena casa que es tal vez la más bonita que hay en Yokohama.*

> *(…). Las fotografías son malas, pero como están hechas por japoneses hay que encontrarlas buenas.*[107]

Enrique Dupuy de Lôme (1851-1904), acabat d'arribar a Yokohama a mitjan juliol de 1873 descrivia el *Bluff* com un barri elegant expressament pensat per a la residència d'occidentals:

> *En la colina hay elegantes chalets y cottages en donde viven las familias de los negociantes establecidos en el país, y en ella flotan al viento las banderas de las Legaciones que no han ido aún a establecerse a Yedo. Entre ellas está la de España.*[108]

Al mes de juny de 1870, tot just recent establerts al Japó, un dels primers encàrrecs que la legació va rebre va ser la petició de la Casa Reial, mitjançant el Ministre d'Estat i a iniciativa de la Diputació Provincial de Múrcia, per tal que adquirissin i enviessin a Espanya 80 lliures de llavors de cucs de seda de capoll verd del Japó, 50 de les quals serien per a Múrcia i la resta, 30 lliures, pagades a càrrec dels fons generals de l'Estat a fi de poder-les repartir entre les províncies i els sericultors espanyols que ho sol·licitessin; un producte que en anys successius va ser especialment atractiu per a la importació a Espanya.[109] De fet, aquest primer encàrrec era una de les poques peticions

[107] AGP, Regnat d'Alfonso XIII, Cuerpo Diplomático, Secretaria particular de S.M. 1880-1886, llig. 9825, caixa 12.933, exp. 6 (1880).

[108] Dupuy, 1877, p. 193.

[109] A primers de 1871 es van fer a València els primers assajos amb llavors de seda japonesa. Des de diaris com *La Convicción* s'arribava a afirmar: *Segun dicen de Madrid, se ha estabecido una legación en el Japón principalmente para que las provincias, corporaciones y particulares que deseen adquirir en gran cantidad semillas de gusanos de seda de aquel archipiélago, hallen facilidades para llevar a cabo su empresa y protección si sus*

que havien rebut i per tant van mirar de ser ateses amb diligència i totes les caixes van ser enviades des de Manila en un vapor francès, en direcció a Marsella.

Al mes d'agost de 1870, Tiburcio Rodríguez, oficialment registrat com a cap de la legació a Tòquio, va demanar que Emilio de Ojeda, secretari, pogués actuar com a cònsol provisional a Yokohama a fi que s'encarregués d'alguns espanyols arribats al Japó i de l'arribada de vaixells de la marina mercant espanyola, i és que a primers de juliol havien fondejat els dos primers vaixells mercants carregats d'arròs, *Altagracia*, procedent de Saigon, i *Serafín*, procedent de Manila.[110] Encara a finals d'any l'Encarregat de Negocis enviava al Ministre d'Estat una nova missiva informant-lo de la idoneïtat de tenir agents comercials representant Espanya tant a Yokohama

comisionados se dirigen a aquel lejano imperio. La presència a partir de 1873 del valencià Enrique Dupuy al Japó va animar la *Sociedad Valenciana* de Agricultura a contactar directament amb la legació de Yokohama per impulsar noves importacions de seda. Vegeu: *La Convición*, núm. 22, 14 de gener de 1871, p. 278. *La Convicción*, num187, 26 d'abril de 1871, p. 2540.

[110] No va ser fins al 1886 que la legació espanyola es va traslladar de manera efectiva a Tòquio. En aquests primers moments, extraoficialment, i per qüestions de seguretat, Rodríguez residia a Yokohama, per bé que la seva residència *oficial* es mantenia, encara que tan sols de manera teòrica, a Tòquio: *Yokohama no es mi residencia oficial. Encargado de negocios soy, en Yedo, donde están los Ministros, el Gobierno central, la corte, el Emperador, y allí viviríamos todos los agentes diplomáticos sino hubiese sido preciso elegir accidentalmente Yokohama como punto donde el personal de las Legaciones está garantido de cualquier imprevisto ataque. Por esta razón tan importante nos está consentida de un modo extraoficial la residencia aquí, lo que no obsta para que los Representantes de America, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia y Prusia sostengan al mismo tiempo casa-legación en Yedo. Así se explica también que no haya una sola nación que no tenga su consul en Yokohama, a pesar de que en Yokohama tienen su domicilio particular los respectivos Encargados de Negocios.* AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 17 i 35. 8 d'agost i 29 de desembre de 1870.

com a Nagasaki, els principals ports comercials juntament amb Kôbe, per poder treballar positivament, amb millors resultats, a favor dels interessos d'Espanya:

> *El primero es hoy día por su situación geográfica, su proximidad a la Capital y por ser cabeza de las grandes líneas de comunicación marítima entre Europa, China y América, el punto de concentración del comercio extranjero e indígena, la factoría de mayor importancia, el establecimiento europeo más floreciente de los mares del Japón (...) En cuanto a Nangasaki, Excmo Señor, este puerto, que se halla a la entrada del concurrido mar interior y que enlaza por decir así el Japón a la China, es en extremo importante por su comercio y como punto de escala, y merced además a lo frecuentado de su rada y a lo activo de su trafico existe en el una verdadera colonia de marineros filipinos, que, ya porque hayan concluido sus compromisos de embarque o porque quieran renovarlos originan quejas y reclamaciones que hacen forzosa la existencia allí de un consolado español.*[111]

Podríem pensar que amb poc temps es començava a configurar el trànsit d'una via comercial entre el Japó i Espanya, però el que succeïa era tot el contrari: la legació intentava fer entendre al govern espanyol l'oportunitat de disposar d'una colònia com era Filipines i una legació al Japó al servei dels interessos del país. No ho van aconseguir. Arran de l'arribada dels vaixells *Altagracia* i *Serafín* el juliol de 1870, Tiburcio Rodríguez afirmava al seu superior de Madrid:

[111] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 34, 15 de desembre de 1870.

> *Su llegada ha sido tan oportuna, cuanto que la prensa inglesa de esta localidad hacía diariamente chacota de nuestro tratado, llegando hasta decir que todas las probabilidades eran de que ningún buque español se aprovechase de las ventajas por él obtenidas. A dios gracias parece que el comercio de Filipinas da como señales de salir de su inacción.*[112]

En diverses cartes, els successius Encarregats de Negocis d'Espanya al Japó es van queixar de la seva situació; es trobaven desatesos i mancats de recursos, no tenien diners per pagar ni a un intèrpret, ni tan sols per a reposar les banderes de la legació.[113] Veure atracar al port de Yokohama vaixells de totes les nacions era el pa de cada dia, això si, totes menys l'espanyola. Al 1879, el successor de Tiburcio Rodríguez afirmava, desconsolat, que la impossibilitat de poder informar del comerç espanyol al Japó es devia a la inexistència de dades fruit de la nul·la arribada de vaixells nacionals, com encara succeïa al 1886.[114]

Segons la documentació de què disposem, a banda de puntuals audiències amb alguns ministres, diplomàtics, i puntuals audiències del mateix emperador Meiji, l'activitat diplomàtica de la legació espanyola al Japó es

[112] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), 10 de juliol de 1870.

[113] No es van poder permetre contractar cap intèrpret professional fins l'11 d'agost de 1877, quan va ser nomenat en el càrrec a Mitsui Nobuyoshi. Tanmateix, se li pagava tan miserablement –una quarta part del que cobraven els seus companys intèrprets– que l'any 1885 va abandonar la legació. AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 38 i 63, 17 d'agost de 1874 i 14 d'octubre de 1881.

[114] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880), núm. 11. Yokohama, 26 de febrer de 1879. AHCCB, 19-estadístiques (importació-exportació), caixa 147, exp. 8. A part de dos vaixells mercants de 1870, fins a finals de la dècada de 1880 tan sols tenim constància de l'arribada de la corbeta *María de Molina* (1880).

limitava a mantenir-se en contacte amb el Ministeri d'Assumptes Exteriors del Japó i a escriure al Ministre d'Estat, a Madrid, cròniques dels successos destacats que anaven transcorrent al país.[115] De la presència d'aquests agents consolars semblava que no se n'obtenia cap resultat més enllà de la resolució de petits conflictes diaris. D'altra banda, la seva missió no era exclusivament treballar per mirar d'aconseguir l'establiment i el desenvolupament de relacions diplomàtiques i comercials, sinó que també havien de vetllar pels drets i els interessos dels espanyols residents al Japó. En aquest sentit, la comunitat espanyola registrada l'any 1874 a Yokohama era de trenta-set persones, per bé que l'any següent havia ascendit a cinquanta-quatre, mariners i hostalers filipins i alguns cubans, però cap persona procedent de la Península ibèrica. A banda de la colònia filipina i cubana, la minsa presència espanyola es limitava als membres de la legació de Yokohama i una dotzena de persones més a Hyôgo (Kôbe).[116]

En aquells anys, el Japó Meiji es trobava en plena transformació, en contínua revolució. És llegint tota la correspondència enviada durant els primers anys per la legació espanyola que ens adonem fins a quin punt

[115] A més de diverses audiències amb l'emperador, destaquen les diverses entrevistes del 1876 al Ministeri d'Afers Exteriors a fi d'establir una via comercial directe entre el Japó i Filipines i les gestions fallides per construir un hospital espanyol a Yokohama (1877). Des de l'oficina de Yokohama, l'encarregat de negocis escrivia amb freqüència als seus superiors de Madrid informant-los de temes diversos; epidèmies de colera, visites d'Emperador a Hokkaidô, relacions entre Japó i Xina, expedicions a Taiwan, conflictes amb Okinawa (Ryûkyû) i Corea, progressos polítics, avenços tecnològics, canvis econòmics, etcètera. Vegeu el lligall: AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880).

[116] Al 1870 hi havia registrats sis espanyols a Hyôgo, xifra que al 1872 va augmentar a onze persones, per bé que el nombre total d'estrangers a aquesta ciutat era de 291 persones. *The Japan Weekly Mail*, vol. 37, 14 de setembre de 1872, Yokohama, p. 594. AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), s/n.

aquests canvis transcendentals afectaven de ple els estrangers convertint-los en punt de mira de les ires de certs sectors conservadors.

Durant els anys 1870 i 1871 les tensions polítiques van ser especialment violentes i van seguir amenaçant la presència estrangera als ports oberts a les potències internacionals, tal i com ja havia succeït durant els anys del *bakumatsu*. A finals de desembre de 1870 Tiburcio Rodíguez informava al Ministre d'Estat de la conflictiva situació que es vivia al país arrel de l'actitud de la classe samurai de la província de Satsuma, *por allí es por lo visto por donde amenaza la tempesta*. Rodríguez, davant d'una situació cada cop més delicada, veia com les diverses nacions es protegien i es reforçaven davant qualsevol eventualitat i revolta i, en conseqüència, també demanava al govern espanyol l'enviament d'un vaixell de guerra, vaixell que, com era d'esperar, acabaria per no arribar:

> *V.E. sabe que aparte de América, Francia, Inglaterra y Rusia que mantienen aquí constantemente fuerzas marítimas respetables, apenas hay naciones de Europa que no tengan en el Japón algún barco de guerra. Austríacos, holandeses, italianos, prusianos hay en la rada. Solo nosotros no figuramos en el cuadro. Ya que el agente diplomático español ha sido acaso el único que ha ratificado un tratado sin contar con barco de guerra, y que se ha presentado en Yedo a la Audiencia del Mikado sin llevar escolta; ya que en un año casi de residencia mi bandera esta todavía por saludar; a lo menos que no se dé el espectáculo de que si los acontecimientos se echan encima por una de esas violentas sacudidas que son aquí como endémicas, la Legación de España haya de mendigar ayuda de un transporte americano o de una cañonera inglesa.*[117]

[117] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), 30 de desembre de 1870.

Aquesta última carta enviada el 30 de desembre de 1870 era més lúcida del que es pogués imaginar. Tan sols quinze dies després de l'avís, dos membres de la legació britànica van ser sorpresos per un grup de samurais de Satsuma que encara seguia lluitant pel retorn a l'estat d'aïllament nacional anterior a la restauració imperial:

> *Dos súbditos ingleses, los señores Dallas y Ring, profesores en un colegio de dicha capital, fueron alerosamente atacados en la noche del 13 del actual, cuando se retiraban a su domicilio, por varios japoneses armados de sables, quienes se cebaron en sus víctimas con inaudita crueldad hasta dejarlos por muertos. Acribillados de heridas y atrozmente mutilados, se espera, sin embargo, que a ambos podrá conservárseles la vida, según las últimas noticias de la Legación Británica.*[118]

Aquest fet va provocar una autèntica alarma entre totes les legacions estrangeres al país. Per bé que els primers a respondre van ser lògicament els membres de la legació britànica, la resta de diplomàtics se sentiren igualment atacats, també la legació espanyola que es va dirigir formalment als Ministres d'Afers Estrangers, Sawa Nobuyoshi, (沢宣嘉, 1836-1873) i Terashima Munenori (寺島宗則, 1832-1893), amb una carta demanant explicacions i una resposta adequada a la gravetat del fet: *he hablado el mismo enérgico lenguage que si se hubiese tratado de dos subditos españoles, encareciendo a los ministros de S.M. el Tenno, la necesidad urgentísima de limitar de algun modo el uso casi general del sable, que, a mi*

[118] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 45, 26 de gener de 1871.

juicio, es la más de las veces el origen de tan tristes episodios, comentava Tiburcio Rodríguez.[119]

La demanda que feia Rodríguez, la mateixa que havien fet altres legacions, no podia ser atesa ja que prohibir sobtadament l'ús de *katana* era un gran acte d'irresponsabilitat ja que es tractava en sí mateix un atac directe a tota la classe samurai. Tanmateix, fruit d'aquests últims successos, el governador de Kanagawa, on es trobava Yokohama, va publicar un edicte prohibint l'accés amb armes als terrenys de concessió estrangera. Al cap de dues setmanes, els tres responsables de l'agressió de Tòquio eren detinguts i el 23 de juny dos d'ells van ser executats en una mostra de càstig exemplar.[120] El 14 de juny, tanmateix, al port de Niigata es produïa un nou atac a un diplomàtic estranger, també anglès.

Malgrat les dificultats amb què hagueren de treballar, la legació espanyola va tenir el privilegi de veure com es transformava el Japó i com, pas a pas, la inestabilitat inicial va donar peu a la creació d'un estat modern que s'emmirallava amb Occident. A inicis de l'any 1872 Tiburcio Rodríguez descrivia el que amb un simple cop d'ull ja es començava a palpar al carrer:

> *La transformación política y social del Japón se manifiesta en todas las esferas del Gobierno, es aceptada, sin oposición hasta ahora por las altas clases, la nobleza, el brazo militar y la gente de letras, aun cuando ellas sean las que de rechazo pierden más en sus privilegios y en sus intereses y la generalidad de este pueblo escéptico por naturaleza y no apegado a la tradición como las otras de Asia, si de buena gana no se asocia al cambio, no pasa de murmurar por lo bajo y le sufre dócilmente. El traje nacional japonés desaparece, preponderando el ropaje y modas europeas.*

[119] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 45, 26 de gener de 1871.

[120] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 47, 48, 64 i 68 (1871).

> *Las empresas de ferrocarriles, de gas y de telégrafos pululan en todos los puertos abiertos. Hasta el katakana, o escritura japonesa, quiere reformar el gobierno. El solo titulo de extranjero da mérito para cualquier empleo.*[121]

Potser un dels actes més significatius i simbòlics d'aquests canvis va ser la inauguració de la primera línia de ferrocarril, el 14 d'octubre de 1872, que unia el populós port comercial de Yokohama amb el centre de Tòquio, a l'estació de Shimbashi, prop de la primera zona d'ambaixades. Així ho descrivia el mateix Encarregat de Negocis espanyol:

> *El acontecimiento culminante en este último periodo ha sido la apertura de la sección que ha completado la vía-férrea de Yokohama al interior de Yedo. La inauguración se hizo el 14 del actual por S.M. el Mikado en persona, con extraordinaria solemnidad y pompa. El Soberano se presentó revestido del traje nacional de gran ceremonia, con la toquilla y la pluma, que son los distintivos de sus supremacía política y religiosa. Se había hecho cundir entre el pueblo la idea de que el Mikado, que en el viaje a Nagasaki se dejó ver en traje europeo, no era el verdadero Emperador, y se ha tratado así de disiparla. (...). En esta ocasión, colocado inmediatamente en el lado derecho, he podido, Excmo Señor, examinar con detención la persona del Soberano. Es un joven de 21 años, pero representa 26 a 28: una estatura mas bien alta que baja; su rostro debe bien poco o nada a la naturaleza aunque sus ojos son inteligentes; en el conjunto de su porte hay cierta majestad, si bien sus movimientos parecen hechos a*

[121] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), 8 de febrer de 1872.

> *resorte o automáticos. La vía es buena, el material mediano, puntual el servicio. Once trenes diarios mantienen el movimiento entre Yokohama y la Capital. El extraordinario e imponente esplendor que la Corte de Yedo ha dado a la ceremonia de inauguración, prueba para mi una cosa, Excmo. Señor, y es que la civilización europea ha tomado pie definitivamente en este Imperio, le absorbe, le compenetra y le posee, ha hecho presa de él, en una palabra ¿que importa que a cada paso el Ministro de Negocios Extranjeros nos diga que el pan no será abierto si no bajo estas o las otras condiciones? Nuestros verdaderos Agentes diplomáticos aquí, son los ferro-carriles que se construyen, los telégrafos que funcionan, los vapores que surcan los mares del Japón ¿Contra tal elementos hay lucha posible?*[122]

A manca de possibilitats per actuar de manera permanent com a vertaders agents diplomàtics, els membres de la legació espanyola al Japó van aprofitar i saber gaudir d'una extraordinària oportunitat per acostar-se a una cultura i un país completament diferents als altres que havien pogut conèixer. Diplomàtics com Emilio de Ojeda (1869-1878), Enrique Dupuy de Lôme (1873-1875), Francisco de Reynoso (1883-1884), Manuel Pastor Bedoya (1883-1885) o Luis del Castillo (1889-1894), van tenir el temps suficient per dedicar-se a l'estudi i convertir-se en els primers ambaixadors de la cultura japonesa a Espanya mitjançant la publicació de breus opuscles, articles o fins

[122] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), 27 d'octubre de 1872. Dupuy de Lôme recordava els anys de la seva estada com a secretari de la legació espanyola com un gran privilegi: *Fuí testigo del maravilloso desarrollo, peligros, reformas y cambios de los años memorables 1872, 1873 y 1874. Con orgullo puedo decir que he tomado el pulso y que he sentido latir el corazón de Japón.* Dupuy, 1895, p. 18, n. 1.

i tot alguns llibres monogràfics. Són ben il·lustratius els primers records de l'arribada a Yokohama, l'estiu de 1873, del secretari Dupuy de Lôme:

> *Al principio, me decían, tendrá usted bastante con ver a Yokohama, con recorrer los monumentos de Yedo y con dar paseos por los deliciosos alrededores de estas dos ciudades; se entretendrá usted viendo los tipos que discurren por las calles, revolviendo las tiendas, en donde aprenderá a conocer las curiosidades y depurará su gusto buscando, entre lo mucho malo que se encuentra, alguna joya artística. Si es usted aficionado a la caza, sin alejarse mucho podrá matar faisanes, becacinas y patos, y si le gusta la naturaleza, no se cansará nunca de admirar los campos que nos rodean, siempre verdes y siempre hermosos, y en los que verá en todo su esplendor y desarrollo las plantas que en Europa ha visto muy cuidadas y como arbustos en los jardines y parques. (...). Recorra usted las* ochayas *o casas de te, y verá en ellas cómo se alegran los japoneses cuando beben algunos dedales de* sake*, u oyen tocar el* samsim *y el* koto*. Pida usted allí de comer, aunque no lo pruebe luego, para que le sirvan en unas bandejitas de media vara cuadrada y de un palmo de alto toda clase de legumbres conservadas en salmuera; pescados crudos o asados y rociados de* shoyu*, y en una taza de porcelana rico arroz cocido en agua, que con dos palitos que aprenderá usted a manejar, se mezcla con los manjares y se lleva diestramente a la boca. Le darán te en unas tacitas pequeñísimas, que le parecerán aun demasiado grandes si cree que por educación no debe usted dejar el jugo de una planta que de seguro le parecerá detestable porque es diferente al chino, y porque se toma sin azúcar, pero que es posible que le guste*

cuando a ella se acostumbra. Ya que es usted español, verá que el paso de sus compatriotas y sus hermanos los portugueses por este país en el siglo XVI ha dejado trazas; y si no se contenta con sentarse en el suelo, pida un banco*, que así se llama; y si quiere fumar, pida* tabac*o. Verá que el pan se llama* pan*, y los confites* competos*, y los bizcochos, que son como los de su tierra,* castera*, corrupción de Castilla, de donde venían los que los enseñaron a hacer. Beberá usted en un* copo *si tiene sed; y si llueve o tiene frío le darán una* capa*. Empéñese usted en no fastidiarse, y lo conseguirá. Cuando conozca Yokohama haga excursiones a sus alrededores, visite la isla de Eno, o* Enoshima*, que es preciosa, o los templos de Tzurumi, o el del Dios de la guerra en Kamakura, cerca del que hay una estatua de Budda que tiene cincuenta y un pies de alto. Vaya usted a ver el Fusi-yama, esa montaña tan hermosa que desde aquí estamos viendo. Debe usted proponerse salir de los limites que fijan los tratados para conocer el Japón verdadero; pero, créanos usted, no salga de los alrededores de los puertos abiertos hasta que conozca un poco la lengua y algo las costumbres, arte e historia de este curiosísimo pueblo; si así lo hace, gozará en sus viajes; si no, lo que vea, por muy bonito que le parezca, no le compensará sus fatigas.*[123]

Efectivament, un cop superades les restriccions dels primers anys que privaven sortir dels ports francs, i un cop apaivagades les ànsies de revolta contra els estrangers, molts d'aquests diplomàtics varen visitar Hakone i el mont Fuji, el gran Buddha de Kamakura, l'illa d'Enoshima, Nikkô, Kyoto, Nara; excursions que gaudien ja d'una primerenca infraestructura de serveis, transports i allotjaments, preparades per rebre els primers turistes

[123] Dupuy, 1877, pp. 209-212.

estrangers. La lectura dels diaris i de les contínues obres que es publicaven tant en anglès com en francès sobre el Japó i la seva cultura, les visites a Tòquio, a les exposicions, els passejos per Yokohama i Kamakura, a més de puntuals estades als altres ports comercials del Japó,[124] donaven una visió panoràmica prou àmplia com perquè els viatgers i diplomàtics espanyols, seguint l'exemple iniciat per les altres nacions, publiquessin algunes obres divulgatives sobre el país, com ara *Memoria sobre el cultivo y producción de la seda en el Japón* (Emilio de Ojeda, 1872), *La seda, su cultivo y producción en el Imperio Japonés* (Enrique Dupuy de Lôme, 1875),[125] *De Madrid a Madrid dando la vuelta al mundo* (Enrique Dupuy de Lôme, 1877), *Noticias sobre el Imperio del Japón* (Hilario Nava, 1881), *Los contrastes entre China y el Japón* (Tiburcio Rodríguez, 1883), *El Asia Oriental. El Imperio Chino. La Corea. El Japon* (Eduard Toda Güell, 1890), *Estudios sobre el Japón* (Enrique Dupuy de Lôme, 1895), *La Marina del Japón* (Carlos Iñigo, 1898), o ja a inicis de segle XX, per bé que escrit l'any 1884, *En la Corte del Mikado. Bocetos japoneses* (Francisco de Reynoso, 1904). Així mateix, d'entre les diverses obres inèdites dels primers diplomàtics al Japó, destaca *El Japón y*

[124] Dupuy anota a l'inici dels *Estudios sobre el Japón* (1895), redactats vers l'any 1874 altres records de la seva estada i excursions pel país. Dupuy, 1895, pp. 16-17, 20-21. Sobre la lliure circulació d'espanyols per territori japonès i els viatges dels membres de la legació per l'interior del país, vegeu també: AGMAEC, H.2537, Política Exterior, Japon (1873-93), núm. 2, 1873-1874. De Reynoso, 2006.

[125] El mes de juliol de 1875 van ser enviats cinquanta exemplars d'aquest opuscle al Ministeri d'Espanya. AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880). 29 de juliol de 1875.

los extrangeros, estudi de Manuel Pastor a Yokohama amb data del mes de juny de 1884.[126]

Malgrat que en anys successius la legació espanyola, comparada amb les de les altres nacions de Yokohama, va viure plàcidament, cal reiterar que durant els primers anys la primera delegació (1870-1873) encapçalada per Tiburcio Rodríguez i acompanyada d'Emilio de Ojeda i Nicolás María Rivero, va haver de viure plena de dificultats. A més de les dificultats culturals pròpies de tota la comunitat estrangera que s'intentava adaptar a un país en constant canvi, la legació d'Espanya havia de viure amb uns mínims mitjans econòmics i personals. En el cas del primer cap de la legació, el desgast va ser important: al novembre de 1871 Tiburcio Rodríguez confessava als seus superiors de Madrid estar *bastante delicado de salud*, fet que el privava de fer certes gestions.[127] A primers de 1873 Tiburcio Rodríguez era més clar que en cartes anteriors en sol·licitar *licencia para atender al restablecimiento de mi salud, escesivamente quebrantada con tres años mortales de Japón*.[128] De fet, el mateix Tiburcio Rodríguez havia aconseguit retardar vora quatre mesos, fins a mitjan de febrer de 1873 la marxa del secretari Nicolás María Rivero, transferit a Brussel·les per reial ordre del mes d'octubre de 1872, ja que *siendome solo no muy fuerte de salud y sobrecargado de trabajo, ha sido deferente para conmigo*.[129]

[126] El manuscrit va ser enviat al Ministre d'Estat de Madrid. Vegeu: AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), s/n. AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), núm. 70, 5 de desembre de 1884.

[127] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 499, 24 de novembre de 1871.

[128] Recolzava la petició tot dient que fins que no tornés l'ambaixada d'Iwakura Tomomi, prevista per a finals d'any *los negocios seguirán languideciendo y el encargado de negocios interino* [Emilio de Ojeda] *podrá llevar fácilmente las cosas sin que mi ausencia redunde en detrimento del servicio*.

[129] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 1, 13 de gener de 1873.

Al març de 1873 Nicolás Rivero havia marxat i Tiburcio Rodíguez confessava *estar flaco de salud, sobrecargado de trabajo, y sin persona de quien valerme, ni secretario, ni canciller, ni cónsul o vice-cónsul, ni interprete, ni escribiente*.[130] A tot plegat, a més, calia afegir-hi les contínues notícies que arribaven de la inestabilitat política a Espanya: el 2 de març de 1873 va arribar un telegrama anunciant la renúncia al tron d'Amadeu de Saboia i la proclamació de la República.[131] Tiburcio Rodríguez va aguantar poc temps més. Les contínues missives anunciant canvis polítics, canvis de càrrec, la formació de nous ministeris i les reformes de l'Estat, sumades a la precarietat en què vivia la migrada legació espanyola, formada per aleshores dues úniques persones, van decidir a Rodríguez a abandonar el càrrec l'agost de 1873 i a cedir totes les seves responsabilitats a Emilio de Ojeda que, des de l'agost de 1873 fins a primers de juny de 1875 va actuar com a Encarregat de Negocis interí, amb Enrique Dupuy de Lôme com a nou secretari, recent arribat a Yokohama el 23 de juliol del mateix 1873 en substitució de Rivero.

Ojeda tan sols comptava amb Dupuy. Van compartir interessos, alegries i dificultats que amb pocs mesos els van convertir en dos bons amics. Ojeda a finals de 1874 parlava de Dupuy com d'*el más celoso e inteligente subordinado a la par que el más agradable y afectuoso compañero*,[132] mentre que Dupuy responia l'any 1877 recordant que *el que más y mejores consejos me dio fue Emilio de Ojeda, segundo Secretario de la Legación de España. A él le debo la mayor parte de los buenos recuerdos que tengo del Japón. Por él conocí a Emilio Moulron, Cónsul de Bélgica, corazón de oro, con quien he vivido en cariñosa y fraternal amistad despues que al casarse Ojeda dejé su linda casa. Durante todo el tiempo que he estado en el Japón hemos vivido*

[130] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 16, 23 de març de 1873.

[131] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 19.

[132] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 19, s/n.

Ojeda y yo en comunión de ideas y he podido conocer lo que vale su corazón y lo que vale su cabeza.[133] Tots dos van mantenir-se sols a Yokohama fins l'1 de juny de 1875, quan Mariano Álvarez, fins aleshores Cònsol General d'Espanya al Quebec, va prendre possessió del càrrec d'Encarregat de Negocis i Cònsol general d'Espanya al Japó.[134]

Amb tres membres al consolat de Yokohama, res va canviar.[135] Àlvarez va ser substituït l'any 1879 per Luis del Castillo, al capdavant de la legació espanyola fins l'any 1885. Fins aleshores, tot es va mantenir pràcticament igual:

> *España, que debiera estar directamente interesada en ese país, porque es el que más cerca de él posee una colonia importante, no hace nada porque su nombre sea conocido y respetado. Allí tiene una Legación, pero por rutina o por economía mal entendida, hay un Encargado de Negocios, mientras todas las demás naciones tienen Ministros, y el representante de España es siempre el último del Cuerpo diplomático.*[136]

Espanya seguia mancada de tota infraestructura necessària per iniciar qualsevol mena de tracte comercial amb el Japó i encara que algun comerciant volgués establir-se als ports japonesos, aquest no tenia els

[133] Dupuy, 1877, pp. 209-212.

[134] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 18.

[135] L'any 1878 els sous de la legació seguien sent molt inferior als de la resta de diplomàtics del país. Si el sou anual dels enviats extraordinaris de països com Anglaterra o França era de 17.000 dòlars, el cap de la legació espanyola aspirava a un sou anual d'entre 4.000 i 6.500 dòlars. AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880), núm. 36, 16 de juliol de 1878.

[136] Dupuy, 1877, pp. 229-230.

mitjans per fer-ho perquè ni tan sols existia una ruta naval espanyola que pogués connectar la península amb Filipines d'una manera estable.

La delegació s'anava renovant. El 15 d'octubre es nomenà J.C. Hall, cònsol d'Anglaterra a Nagasaki, com a representant espanyol a aquell port, i cinc dies més tard s'anuncià la marxa del secretari José Rica Calvo cap a Madrid. Al mes de maig de 1882 va destinar a Francisco de Reynoso, fins aleshores agregat diplomàtica Roma, com a nou secretari de la legació de Yokohama en substitució de Rafael Moore, que retornava cap a Madrid a finals d'estiu.[137] Així, a finals de 1884 la legació havia quedat completament renovada sota la tutela del cònsol Luis del Castillo, el qual apareix per primera vegada inscrit als llistats anuals de la *Japan Gazette* com a Ministre d'Espanya, càrrec pel qual havia estat lluitant des de la seva arribada al Japó.[138] A Del Castillo, l'acompanyaven Manuel Pastor Bedoya, segon secretari, Francisco Chacón Silva, tercer secretari, i l'intèrpret Mitsui Nobuyoshi.[139] Tanmateix, a primers de 1885 Luis del Castillo, un dels diplomàtics que durant més temps van treballar per la legació espanyola al Japó, va cedir al seu càrrec a Manuel Pastor, com a Ministre interí, fins l'arribada de José Delavat al febrer de 1886.

Des que Luis del Castillo va renunciar al càrrec de Ministre d'Espanya, per motius que desconeixem, durant tot l'any 1885 es va succeir una

[137] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), núm. 6, 31, 67 i 68, abril i juliol de 1882. Reynoso va publicar anys més tard un llibre recordant aquesta l'estada a la legació japonesa. De Reynoso, 2006.

[138] Molts dels primers membres de la legació espanyola a Yokohama es van queixar del desprestigi que suposava pel país no desposar del càrrec de Ministre Plenipotenciari. AGP, Regnat d'Alfonso XIII, Cos Diplomàtic, Secretaria de S.M. Correspondència Japó 1880-1886, llig. 9825, caixa 12.933, exp. 6.

[139] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), núm. 70, 5 de desembre de 1884. Mitsui Nobuyoshi apareix en algunes ocasions anotat com a Mitani Nobuyoshi.

esperpèntica i irracional situació de continus nomenaments i anul·lacions de càrrecs consolars: el 20 d'octubre de 1884 es nomenava com a nou Ministre al Japó a Cosme de Igardui i un mes més tard, dos mesos abans que la noticia del nomenament arribés a Yokohama, el govern de Madrid deixava sense efecte el nomenament, decisió que la legació no va conèixer fins a finals d'abril. Mentrestant, el 26 de febrer s'enviava la noticia del nomenament de nou Ministre, en substitució del cancel·lat nomenament de Cosme de Igardui, a Ángel Ruata Sichar, noticia que es rebia el 25 d'abril a Yokohama malgrat que, de nou cancel·lat el nomenament, s'enviava a Ruata cap a Atenes i rebien notícies el 22 de juny, per enèssima vegada, del nomenament del qui hauria de ser el nou Ministre al Japó: Ernesto Creus González. Però per si tants canvis efímers i inútils no fossin suficients, el 22 d'octubre la legació rebia la noticia de la pròrroga atorgada a Ernesto Creus per ocupar el càrrec del Japó; una pròrroga que a finals d'any es va convertir en el cessament del càrrec. El pitjor de tot és que els altres càrrecs de la legació es trobaven en una situació similar. A finals de febrer de 1885 arribava la noticia de la translació de Francsisco Chacón de Yokohama a Constantinoble, però aquest, greument malalt, va haver de retardar el seu retorn fins al mes de maig, i, d'altra banda, el nomenament d'Evaristo Díaz com a nou cònsol a Yokohama el 28 d'agost de 1885 va quedar també oficialment sense efecte el mes següent, per bé que la legació no en va estar al corrent fins al 28 de novembre d'aquell mateix any.[140] Resumint, durant l'any 1885, Manuel Pastor i Bedoya, Encarregat de Negocis a Yokohama, va treballar de manera permanent i sense alteracions, potser amb una certa perplexitat. El 9 d'octubre de 1885 una nova Reial Ordre nomenava José Delavat com a nou Ministre. Segurament, en rebre la noticia, el 28 de novembre, la legació de Yokohama devia pensar, incrèdula, que tot es

[140] Vegeu tots aquests nomenaments a: AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), núm. 7, 15, 22, 29, 30, 55, 56, 73, 76 i 88, gener-novembre de 1885.

mantindria exactament igual. En aquesta ocasió, però, el nomenament es va acabar duent a terme.[141]

L'arribada de José Delavat, a inicis de 1886 va anar acompanyada de nous aires a la legació. D'una banda, al mes d'agost anterior havien aconseguit, després de diversos intents, la creació d'un consolat a Yokohama, decisió que permetia que la legació es pogués traslladar, finalment, a la capital del país, a Tòquio, on va quedar instal·lada aquella mateixa primavera.[142] Tot això, però, no va tenir fruits immediats i és que l'any 1886 el registre d'espanyols que van visitar de pas la seu de la legació va ser tan sols de tretze persones: el malagueny Salvador Rodríguez, fogoner indigent, els joves Guillermo Abargues i Mateo Magnífico, mariners desertors també indigents, el diplomàtic de la legació xinesa, Ramón Capitán de Ayala, set músics filipins del circ *Chiarini*, i el Marquès de la Montilla i el Comte de Torralba, dos nobles sevillans que, procedents de San Francisco, estaven donant la volta al món i que, recomanats pel Ministre d'Estat Segismundo Moret (1838-1913), van fer un més d'estada al Japó essent allotjats a la residència de Delavat, a Tòquio.[143] A la llista oficial encara no hi havia cap comerciant espanyol ni cap altre viatger.

[141] José Delavat substituïa a Manuel Pastor, enviat a Roma la primavera de 1886, el qual estaria acompanyat per Juan Pérez Caballero, en substitució de Francisco Chacón. AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 75, 89 i 105 (1885-1886).

[142] Inicialment la seu de la legació es va establir a Isaragochô (Shiba, Tòquio), per bé que l'1 de desembre de 1890 es va traslladar a l'*Imperial Hotel*. Temporalment, durant els estius, la legació es traslladava a una còmoda i espaiosa casa al núm. 151 del *Bluff* de Yokohama. Els trasllats de Tòquio a Yokohama varen ser anuals, continus. AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 49, 85 i 88.

[143] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 33 i 88, Tòquio, 11 d'octubre i 30 de desembre de 1886.

El 21 de juliol de 1888 José Delavat, que durant els últims mesos ja no actuava com a Ministre d'Espanya a Tòquio, va ser enviat al Brasil i va ser reemplaçat en el seu càrrec per Luis del Castillo, el qual ja havia ocupat aquestes funcions com a interí. D'altra banda, a finals d'any es van sumar a la legació Luis Montalvo, secretari de tercera classe, i Luis Torres Acebedo, enviat amb la missió d'ocupar la plaça vacant de cònsol a Yokohama que fins aleshores havia ocupat Hauptmann Gustavus von Kreitner.[144]

El panorama va començar a canviar a finals de la dècada del 1880, quan sota el ministeri de José Delavat i Luis del Castillo, la necessitat i l'oportunitat d'establir contactes directes entre el Japó i les possessions espanyoles va convertir-se ja en una autèntica preocupació, tant per la legació com per part de la població espanyola. Amb el canal de Suez en ple funcionament des de feia més d'una dècada, tant des de Barcelona com des de Yokohama s'era conscient que Espanya tenia davant seu grans possibilitats comercials, si és que s'impulsava una ruta directa, nacional, sense haver de recórrer al negoci d'intermediaris. Els primers resultats d'aquesta demanda continuada s'havien començat a veure amb els vapors de la companyia *Olano Larrinaga y C^a^*, els quals cap a 1872 havien iniciat una primera línia regular de vapors entre Barcelona i Manila. Tanmateix, no va ser fins al 1887 que la *Compañía Trasatlántica* va plantejar per primera vegada i de manera seriosa cobrir el trajecte entre Manila i Yokohama. Aquesta va ser l'obsessió de la legació espanyola fins que *Nippon Yusen Kaisha* (日本郵船会社) va connectar tots dos arxipèlags amb la seva flota de vapors a primers de 1891. A partir de l'any 1888, coincidint amb la celebració de l'Exposició Universal de Barcelona, però ben especialment durant la dècada de 1890, es van començar a instal·lar a Yokohama, i a Kôbe,

[144] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 32, 12 de juliol, 7 d'agost i 17 de desembre de 1888.

els primers empresaris i comerciants d'Espanya, majoritàriament catalans.[145] A falta d'una dècada pel desastre colonial, la legació espanyola podria començar a mirar el futur amb noves esperances.

[145] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880). Bru, 2010B, pp. 259-277.

3.2. El viatge a Orient. Comunicacions entre Espanya i el Japó

Tal com hem vist a l'apartat anterior, durant més d'una dècada la signatura del tractat d'amistat i comerç entre el Japó i Espanya no va ser més que paper mullat sense cap mena d'incidència en els vincles comercials entre tots dos països. La legació espanyola, desatesa, veia que el seu govern no era capaç ni tan sols de dur a la pràctica cap projecte per connectar el Japó amb la colònia filipina. Aquesta connexió havia de servir per atraure empresaris i comerciants; un cop establerta qualsevol mínima relació comercial entre Yokohama o Manila quedaria ben palesa la necessitat de que els vaixells espanyols que fins aleshores tenien com a destí final els ports de la Xina ampliessin la seva ruta fins a l'arxipèlag japonès.

En el moment en què es va signar el tractat entre les dues potències, no hi havia cap ruta naval espanyola que connectés de manera estable la Península amb el Japó, ni tan sols amb Filipines. Les companyies estrangeres eren les que unien el Manila amb el Japó i la Xina, destí final, aquest últim, de comptades bricbarques procedents de Barcelona. I és que des que al 1813 s'havia abolit el Galeó de Manila, havien estat línies de vapor estrangeres les que s'havien encarregat de donar el servei de connexió entre Espanya i el Pacífic.

En obrir-se el canal de Suez, al 1869, malgrat l'existència d'una petita flota de berganters i clippers espanyols, les companyies estrangeres havien seguit monopolitzant aquesta ruta fins a Filipines. Tant des de Barcelona, que es veia com es desaprofitaven les possibilitats del seu nou port, com des de Tòquio i Yokohama, on la legació espanyola es veia impotent per canviar aquesta situació, s'havia intentat fer veure al govern les possibilitats comercials de disposar d'una ruta directa sense haver de recórrer a naus i flotes estrangeres.[146]

[146] Vegeu el següent recull d'articles apareguts majoritàriament al *Diario de Barcelona* a la dècada de 1860: Angel Bas, "Comercio con el Oriente", *Diario de Barcelona*, núm. 265, 22 de setembre de 1867, pp. 8924-8926. BAS, Angel; "Comercio con el Oriente*", Diario de Barcelona*, núm. 271, 28 de setembre de 1867, pp. 9108-9110. *Diario de Barcelona*, núm. 69, 10 de març de 1868, p. 2526. *Diario de Barcelona*, núm. 79, 20 de març de 1868, pp. 2663-2666. *Diario de Barcelona*, núm. 80, 21 de març de 1868, pp. 2694-97. *Diario de Barcelona*,

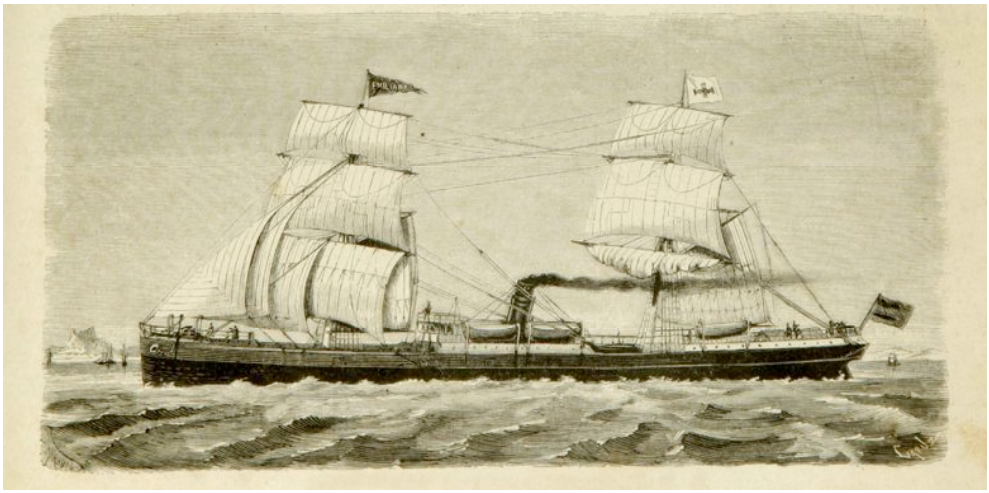
L'empresa de navegació basca *Olano y Cía* (1863), amb seu a Liverpool i coneguda a partir de 1871 com a *Olano, Larrinaga y Cía* va ser l'encarregada d'establir una primera flota regular no tan sols entre Espanya i les colònies americanes, on operaven diverses companyies, sinó també amb Filipines. Aquesta ruta, que aprofitava els avantatges del recentment inaugurat canal de Suez, la va iniciar el vapor *Emiliano*, un vaixell expressament construït als tallers d'*Olano Larrinaga y Cª* per a cobrir aquest nou recorregut, així com el vapor *Buenaventura*, el primer vapor espanyol que creuà el canal de Suez (1871). A aquests dos vaixells, s'hi va sumar l'any 1872 l'*Irurac-bat*. Tots tres vapors, amb Santiago Galofre (*Galofre y Cía*) com a representant de Barcelona, feien la competència a d'altres puntuals i més anecdòtics vaixells, l'*Amboto* (*Nicolau hermanos*), el *Cervantes* (*J.M. Serra e hijos*), el *Fatchoy* (*Ricardo Guille Cassañes y Cª*) o el *Nueva Láutaro* (*J.M. Serra e hijos*), els quals cobrien de manera irregular el recorregut entre la península i l'arxipèlag, uns per Cap Verd i d'altres, la majoria, ja pel canal de Suez.

Olano, Larrinaga y Cía però, va veure sorgir ben aviat una nova empresa interessada en la ruta Espanya-Filipines. L'any 1868 s'havia reconstituït a València la companyia d'Antonio López, *A. López y Cía*. Aquesta empresa naval estava en continu procés de creixement i expansió; havia estat fundada l'any 1857, i reformada l'any 1862, per Antonio López (1817-1883), nascut a Cantàbria però resident a Barcelona, juntament amb els socis Patricio Satrustegui (1823-1888) i Carlos de Lizaguirre.[147] A mitjan de 1873 s'havia publicat al diari filipí *El Comercio* un article titulat "Comunicaciones marítimas", on apareixien de manera clara les aspiracions d'Antonio López de fer-se en un futur amb un servei nacional de vapors-correus entre la

núm. 86, 27 de març de 1868, pp. 2889-2891. *Gaceta Universal*, núm. 416, 29 d'agost de 1879. Angel Bas, "Intereses españoles en el Asia y Oceanía", *Diario de Barcelona*, núm. 362, 28 de desembre de 1865, p. 12237.

147 ANC, Güell-Comillas, 50, 2.5.2, José Cirer Palon, núm. 253, 28 d'abril de 1868.

Península i Filipines similar al que ja tenia en funcionament entre Cadis i les Antilles.[148] Tanmateix, durant la dècada de 1870 el trajecte que, creuant el canal de Suez, duia fins al Pacífic va seguir ser monopolitzat per la casa de vapors basca.



Vapor *Emiliano*, d'*Olano, Larrinaga y Cía* en el seu primer trajecte cap a Manila. *La Ilustración Española y Americana* (1871).

L'any 1873 *Olano, Larrinaga y Cía* va ampliar la flota que feia la ruta de Filipines sumant un total cinc vapors l'any 1873 (*Emiliano*, *Buenaventura*, *Aurrera*, *Irurac-bat*, *Leon*). Eren cinc vapors que feien possible que cada cinc setmanes passés pel port de Barcelona un vaixell amb destí a Manila. Però el servei era força millorable atesos els retards i la manca de regularitat amb què sovint actuava la companyia:

[148] *Gaceta de los caminos de hierro*, núm. 33, 17 d'agost de 1873, p. 520

> *La empresa de vapores de la casa Olano hace las cosas todo lo peor que puede; no hay sino comparar su servicio con el de las Mensajerías francesas, que parten de Marsella, y se advierte que la correspondencia confiada a los vapores de Olano, llegan a Manila con un mes de retraso. Ya que estas advertencias no sirvan de nada para modificar los acuerdos de nuestra administración que ha concedido un privilegio abusivo a la empresa Olano-Larrinaga, quisiéramos que sirviesen al público para que remita las cartas por la línea francesa, que es harto más puntual y segura.*[149]

Efectivament, malgrat que *Olano, Larrinaga y Cía* augmentés la seva oferta, la majoria dels qui viatjaren a Orient durant aquests anys ho van fer per via francesa. Així ho hem constatat en veure que les persones de qui tenim documentat durant aquests anys el seu viatge des de Barcelona fins a la Xina i el Japó, principalment diplomàtics com Enrique Dûpuy, Francisco de Reynoso o Eduard Toda (1855-1941), tots ells optaren per anar fins a Marsella per embarcar-se via Yokohama dalt d'un vapor-correu francès. I de la mateixa manera que succeïa amb els passatgers, sovint s'optava també perquè les mercaderies fessin el trajecte via França.

Des de l'obertura del canal de Suez, el comerç francès amb Orient havia rebut una gran embranzida gràcies al servei de vapors nacional que partia de Marsella i arribava fins al Japó. La competència era clarament favorable al port de Marsella, i més encara si tenim en compte que en ocasions el viatge de retorn els vapors d'*Olano, Larrinaga y C^a^* no feien escala a Barcelona:

> *Los progresos del comercio francés con los países orientales son tan notables desde la abertura del Canal de Suez que esceden á*

[149] *La America. Revista Universal*, núm. 430, 28 de gener de 1875, p. 12.

todo lo que podía preverse en un período relativamente corto y en el que la Francia ha atravesado vicisitudes terribles.

La creación de las sucursales establecidas en China y el Japón por varias agrupaciones de industriales y comerciantes de Lion, las operaciones del "Comptoir d'Escompte" de París llevadas hasta las principales ciudades de la India y sobre todo el magnífico servicio de vapores de las Mensajerías Imperiales, hoy nacionales, que ha estendido sus viajes á Madras y á Calcula, á Cochinchina, á la China y al Japón con escalas en Singapoore y Ceilan, todo esto junto ha contribuido á abrir nuevas fuentes de riqueza para la Francia. (…)

Desgraciadamente para España las recientes peripecias por que ha pasado el país no la han permitido sacar sino limitadas ventajas del corte del Istmo Egipcio a pesar de ser la tercera potencia colonial en las regiones asiáticas.

Así la única compañía de vapores españoles que cruzan aquellos mares, que es la de Olano, Larrinaga y compañía, funciona sin itinerario fijo en sus viajes que hace solo entre España y las islas Filipinas sin tocar casi nunca en Barcelona a su regreso.

Esta última circunstancia ha sido sin duda una de las causas de no haberse entablado muchas más relaciones entre aquellos países y España, por ser un hecho probado que no se puede suplir artificialmente la centralización del comercio en las ciudades que poseen grandes capitales, vasto consumo e inteligencia mercantil.

(…)

El ejemplo citado, que podríamos ampliar si conviniese, demuestra la necesidad de que el gobierno español, interin las circunstancias no permitan establecer un servicio regular de vapores que con nuestro pabellón recorran los principales puntos

> *de los mares asiáticos, obtenga de la Sociedad Olano, Larrinaga y compañía que sus buques a su vuelta de Filipinas hagan siempre escala en Barcelona, único puerto español del Mediterráneo que tiene fuerza vital para entablar en grande escala aquella clase de negocios, puesto que necesitan una organización especial.*
>
> *Parece que a la citada empresa se le han hecho ya concesiones, como el transporte de tropas, empleados, tabacos, etc, que le han permitido sacar regulares beneficios de lo que nos alegramos. Confírmense aquellas concesiones y auméntese, si es menester, pero haga el gobierno de modo que pueda establecerse una corriente regular de negocios entre Barcelona y las Filipinas directamente, e indirectamente con los otros puertos de la India, para lo cual es indispensable que del mismo modo que pueden enviarse allá los productos nacionales, se reciban igualmente las primeras materias de aquellas comarcas, muchas de ellas necesarias a la industria.*[150]

Amb aquesta queixa, el Brusi reclamava del govern espanyol una major implicació a fi i efecte que Barcelona assumís un paper preponderant en les relacions comercials entre Espanya i Filipines. En aquest sentit, la conclusió de les obres del port, ampliat i modernitzat, auguraven l'inici d'una nova dinàmica comercial.

Des d'Espanya, i des de Barcelona, amb prou feines en pensava en aconseguir una ruta estable amb la colònia filipina, de manera que en cap cas ningú podia plantejar seriosament una ruta que arribés fins a Yokohama. Tanmateix, precisament en aquestes mateixes dates, el Japó va començar a estudiar la viabilitat d'una ruta de Yokohama i Manila. Amb aquesta voluntat, l'any 1873 el govern japonès, per mediació del Ministre d'Afers

[150] *Diario de Barcelona*, núm. 287, 14 d'octubre de 1875, pp. 10714-10717.

Exteriors, Terashima Munenori, i el cap del departament d'Hisenda, senyor Kawagita, va preparar una missió encarregada d'estudiar els recursos de Filipines de cara plantejar a futures relacions comercials que va donar els primers fruits al mes de març de 1876 amb una entrevista a la seu de la legació espanyola a Yokohama:

> *Efectivamente, el 12 del corriente se presentó en esta Legación el señor Kawagita acompañado del negociante japonés señor S. Iwge [sic] y después de estar conformes sobre las ventajas de un comercio directo entre ambos países y de enumerar los artículos que del Japón pueden exportarse a Filipinas y viceversa, el señor Kawagita nos dijo que formularía una serie de preguntas a las que nosotros contestaremos, y además el señor de Ojeda se encargó de traducir una parte de la documentacion que adquirió en Manila.*
>
> *Acordamos también que el señor Kawagita excitaría el interés de los comerciantes japoneses para que envíen un buque con cargamento de varios productos del país, y también que propondrá al Gobierno los medios para que tenga efecto la expedición.*
>
> *Si conseguimos el que los artefactos y productos del Japón vayan periódicamente a Filipinas, sucederá lo que con los de China, que desde tiempo inmemorial van a la Península en buques españoles y así tendremos la satisfacción de haber establecido las relaciones mercantiles directas en provecho de ambos países.*[151]

[151] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 22 (20 de març de 1876). Vegeu també: AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-80), núm. 68 (12 de gener de 1874), núm. 75 (28 de desembre de 1875).

El projecte no va anar més enllà d'aquesta i altres mostres d'interès, però, la situació va començar a canviar amb l'inici de la nova dècada dels vuitanta, quan Manila es va dotar d'una nova línia de vapors més potent i eficaç capaç de respondre a les demandes d'un comerç més exigent i continu. L'1 de juny de 1881, Antonio López, com a gerent d'*A. López y Cía* juntament amb Pedro de Sotolongo (1823-1899) i José Carreras, va constituir la *Compañía Trasatlántica*.[152] A ella, s'hi va sumar cinc mesos més tard la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*, constituïda el 26 de novembre de 1881 també a Barcelona pels mateixos López i Carreras, juntament amb Isidre Pons.[153] Si bé els objectius de la primera empresa eren els d'establir i explotar tota classe d'empreses marítimes, els estatuts de la segona societat anònima marcaven com a principal objectiu *el cultivo, compra, fabricación, venta y esplotación de tabacos en las Islas Filipinas*.[154] Sembla clar doncs, que amb aquestes dues operacions, i amb un capital total que ascendia a l'extraordinària suma de 125.000.000 de pessetes, Antonio López estava disposat a fer-se amb el control d'una nova i potent ruta naval de comerç entre Espanya i Filipines. En plena Febre d'Or, els projectes del Marques de Comillas van assolir la seva plenitud.

Antonio López va recordar al Consell d'administració de la *Compañía General de Tabacos de Filipinas* del 16 de juny de 1882: *desde que se constituyó la Compañía se había pensado en no limitar su esfera de acción a la explotación de los productos de Filipinas, sino también en fomentar las*

[152] AHPB, Luis Gonzaga Soler i Pla, vol. 7487, doc. 761, 1 de juny de 1881, fol. 2729-2772.

[153] AHPB, Luis Gonzaga Soler Pla, vol. 7490, 1881, doc. 1449, 26 de novembre de 1881, fol. 5413-5456.

[154] Entre els objectius, els estatus obrien també la possibilitat a l'adquisició de tota mena de terrenys per al cultiu, la creació de fàbriques i tallers, crear societats de crédito, la realització de tota mena d'operacions bancàries i accions vinculades a valors públics i iniciar qualsevol altre tipus de negoci.

relaciones de aquel país con la metrópoli, para lo cual era conveniente el establecimiento de una línea regular de vapores.[155] Amb l'assessorament de la *Compañía Trasatlántica*, es va encarregar a les drassanes de Glasgow la construcció de quatre vapors-correus i, en qüestió mesos, el mateix 1882 els vapors d'*Olano Larrinaga y Cª*, que fins aleshores havien unit la península amb la colònia del Pacífic, van ser definitivament substituïts pels vapor-correu adquirits per la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*, inscrits l'any 1884 a nom de la Transatlàntica; s'anomenaven *Isla de Luzón* (1882-1911), *Isla de Panay* (1882-1929), *Isla de Mindanao* (1882-1898) i *Isla de Cebú* (1883-1887).[156] L'única competència real al negoci dels López, els vapors del Marques de Campo que també viatjaven a Manila des d'inicis de 1881, s'esfumà l'any 1884, quan onze dels seus vapors van ser traspassats i adquirits, junt amb el servei de correus de Filipines, per la *Compañía Trasatlántica* per la suma de 10 milions de pessetes.[157]

La *Compañía Trasatlántica* tenia com a objectius *coadyudar al desenvolvimiento del tráfico mercantil; desarrollar nuestra marina mercante y extender las relaciones comerciales de España a regiones hasta hoy olvidadas, o poco menos, por el espíritu mercantil*.[158] La principal font d'ingressos d'aquest tràfic la proporcionava el tabac filipí, importat fins aleshores a través de vaixells mercants estrangers i del qual al Japó hi havia una gran demanda. Però la *Compañía Trasatlántica* no comptava només amb cobrir les demandes de la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*, amb qui col·laborava estretament, sinó que també s'ocupà d'altres missions de caire permanent, com el servei de correus o el trasllat de tropes i viatgers.

[155] Giralt, 1981, p. 69.

[156] Giralt, 1981, p. 70. Hernández, 1987, pp. 977-999. Hernández, 1990, pp. 601-631.

[157] Girona, 1884, p. 6.

[158] López, 1882, p. 5.

Així doncs, finalment la línia de Filipines va ser coberta per la *Compañía General de Tabacos de Filipinas* i la *Compañía Trasatlántica* amb un servei regular i permanent.

Una bona mostra de l'interès d'aquestes dues companyies pel mercat Oriental i el seu progressiu acostament al Japó ens l'ofereix una donació del govern imperial duta a terme a finals de 1887. Amb data de 20 d'octubre de 1887, el cònsol José Delavat informava al Ministre d'Estat del regal que l'emperador Meiji feia de *dos ricos vasos de bronce* a Lope Gisbert (1823-1888).[159] Era un signe evident de canvi en quant a les relacions entre tots dos països i és que en aquells moments Lope Gisbert actuava des de Filipines com a administrador general i màxim responsable de la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*.[160] Era un regal de la Casa Imperial a la principal empresa espanyola instal·lada al Pacífic, dues peces de valor artístic.[161] A que es devia? Possiblement es tractava d'una mostra d'agraïment per l'aposta que la companyia espanyola feia pel comerç al Japó, on acabava de contractar a la casa *Samuel Samuel & Co* com a agents a Yokohama.[162] L'Encarregat de Negocis espanyol al Japó remarcava *los sentimientos de S.M. y de su Gobierno, dispuestos siempre a favorecer y estimular las relaciones con el*

[159] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), núm. 85.

[160] Lope Gisbert, polític i poeta murcià, abans de ser administrador general de la companyia de tabacs, havia estat diputat a Corts, director general de Duanes, subsecretari del Ministeri d'Hisenda i de Governació i director general d'Hisenda a l'illa de Cuba.

[161] A tall d'hipòtesi es podem apuntar la possibilitat que es tractés dels dos grans peveters de bronze conservats per Patrimonio Nacional. Aquests estan decorats amb escenes d'*Inzan no oni*, *Kada Mitsunaka*, el samurai *Minamoto Yoshie* i un dels herois del *Heike Monogatari*, *Abe Munetô*. Es tracta dos peveters, d'altra banda, estilisicament datables d'inicis d'època Meiji, ben diferents d'aquells de l'exministre d'Ultramar, López de Alaya, reproduïts a *La Ilustración Española y Americana* l'any 1877.

[162] *Japan Directory*, Yokohama, 1888, p. 55.

archipiélago filipino; sentimientos de que podríamos aprovecharnos para abrir nuevo campo a nuestra producción colonial. En aquesta direcció, doncs, Gisbert va ser, fins al moment de la seva sobtada mort el primer de febrer de 1888, el principal artífex dels èxits i la prosperitat a Orient de la companyia creada per Antonio López.[163]

Les posicions entre Japó i Espanya s'aproximaven. Totes dues bandes estudiaven i miraven de plantejar la possibilitat de connectar amb vapors-correus l'arxipèlag japonès amb el filipí. Així com el Japó ja havia mostrat en diverses ocasions l'interès per comunicar de manera permanent Yokohama amb Manila, en el cas d'Espanya les accions per fomentar aquesta ruta van iniciar-se seriosament l'any 1887, quan comprovaren la imperiosa necessitat de que els vapors espanyols arribessin fins a Yokohama a fi de facilitar el comerç directe amb la península.[164] Aquesta nova actitud, potser no tant nova com emfàtica, es devia a l'anunci de l'establiment de la primera casa espanyola al consolat de Tòquio el 3 de setembre de 1887: *Gil y Remedios*. Es tractava d'una companyia hispano-portuguesa formada pels comerciants Francesc Gil, gironí, i Guillermo Maria dos Remedios, portuguès nascut a Macau. Arran del registre d'aquesta primera empresa, la legació espanyola escrivia a Madrid:

> *No puedo ocultar a V.E. que todo intento habrá de fracasar necesariamente si con urgencia no se establece un medio directo y económico de comunicaciones. Mi digno Jefe así lo había comprendido indicando a V.E. como una amenaza para el porvenir que el Japón realizara el proyecto que solo a España debía corresponder*. (...).

[163] *La Ilustración Española y Americana*, any 32, núm. 10, 15 de març de 1888, p. 171.

[164] Vegeu especialment els estudis de Mª Dolores Elizalde (1995).

> *Creo por lo tanto urgentísimo que la Compañía trasatlántica extienda su línea general de Barcelona a Manila hasta este Imperio y mientras tanto con la esperanza de la pronta llegada del Excmo Sr. D. Lope Gisbert contengo los planes del Gobierno Imperial. Confío que V.E. interponga su poderosa acción cerca de la Compañía Trasatlántica. De otra suerte todo esfuerzo seria inútil.*[165]

Els esforços de la legació espanyola, la qual havia tingut la seva esperança principal en la figura de Lope Gisbert, van resultar ser inútils. Just quan Gisbert es disposava a viatjar al Japó, la seva sobtada mort va frustrar el projecte. A primers de 1888, Jorge Macfarlane [sic] va viatjar a Tòquio en substitució de Gisbert i es va estar entrevistant amb els membres de la legació espanyola i amb els representants del govern japonès. Tots conversaren de la possibilitat de crear la tant desitjada línia directa de vapors:

> *Durante la corta permanencia del Sr. Agente de la legación ha procurado concederle el apoyo que merecen los valiosos elementos que representaba y ampliar aquellos puntos sobre que de antemano había informado a la Dirección. Aparte el negocio de cigarros en que ha logrado colocar 400 millares y en el que cerró por haber recibido ordenes de suspender los pedidos en vista del excesivo numero que tenían por satisfacer, el Señor Macfarlane ha sido recibido por los Señores Ministros de Negocios Extranjeros, Agricultura y Comercio y Casa Imperial y con los dos primeros hemos tratado extensamente de la línea directa y en principio del*

[165] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), núm. 93. Tòquio, 3 de desembre de 1887.

> *monopolio del tabaco. En cuanto a lo primero el gobierno japonés ha reiterado la satisfacción con que seria la bandera española en sus puertos sosteniendo siempre que considera urgente la comunicación directa con Filipinas, con tanto interés que repito temo se adelanten a nosotros en el proyecto.*[166]

Aquestes negociacions anaven en paral·lel a la inscripció als registres de la legació espanyola de Yokohama, l'abril del mateix 1888, d'una segona empresa de capital català encapçalada pel comerciant Ot Vinyals. La intenció de Vinyals era establir *en grande escala una corriente de importación y exportación con la Península* i, per tant, els objectius s'adeien perfectament a les negociacions que per la seva banda estava duent a terme la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*.[167] Van ser aquests els inicis d'una nova etapa que va arrencar en temps de l'Exposició Universal (1888), quan els primers vaixells anunciats a nom de la *Compañía Trasatlántica* començaren a arribar a Yokohama, però que tardaria encara uns anys a consoldiar-se.

Francesc Gil, qui inicialment havia treballat des de *Gil y Remedios* i *Odón Viñals* important cigars i vins, i exportant sedes i objectes artístics japonesos, va ser qui va fer la primera proposta, datada del 20 de novembre de 1890, per crear una línia de vapors nacional, espanyola, que arribés fins a Yokohama fent escala a Shanghai, Kôbe i Nagasaki. Simultàniament, el 8 de desembre, el Ministre d'Afers Exteriors del Japó enviava al cap de la legació espanyola a Yokohama un segon projecte de característiques similars però japonès, presentat per la principal companyia naval del país, la *Nippon*

[166] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), núm. 16, Tòquio, 12 d'abril de 1888.

[167] Bru, 2010B, p. 264.

Yusen Kaisha (日本郵船株式会社).[168] A primers de febrer de 1891 el secretari de la Cambra de Comerç de Manila escrivia al mateix cap de la legació lamentant que la iniciativa finalment hagués jugat a favor del projecte japonès:

> *El proyecto del Señor Gil es verdaderamente digno de aprecio y tal vez hubiera sido hacedero hace seis meses cuando la casa Nippon Yusen Kaisha, no pensaba siquiera establecer la línea de vapores correos que acaba de inaugurar entre Yokohama y Manila, con mejor éxito del que se podía esperar, que organizada ya la línea y en tramites el expediente de subvención por parte del Gobierno y franquicia además de los derechos de navegación para dichos vapores, considera punto menos que imposible que pueda prosperar el laudable pensamiento del Señor Gil tanto por los motivos ya dichos, cuanto por lo difícil que seria el reunir capital en Filipinas para una empresa que aunque española, tendría residencia en el extranjero, y sabido es lo que se manifiestan aquellos rutinarios comerciantes a toda cosa o empresa nueva. Añade dicho Señor que es poco halagüeño en verdad el que sean extranjeros los que disfruten las primicias del negocio entre el Japón y Filipinas, pero ya que nosotros nada hacemos, ya que nada queremos aventurar y pretendemos que todo venga de arriba, obligados estamos a proteger a los extraños que con sus lecciones prácticas se llevan el fruto de sus bien combinadas especulaciones.*[169]

[168] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 77, Tòquio, 10 de desembre de 1890.

[169] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-92), núm. 10. Tòquio, 12 de febrer de 1891.

Des d'aquell moment, nous comerciants es van establir al Japó i van permetre, per primera vegada, la importació directa fins a Barcelona de productes japonesos d'una manera estable.

3.3. Visions recíproques: tòpics i prejudicis

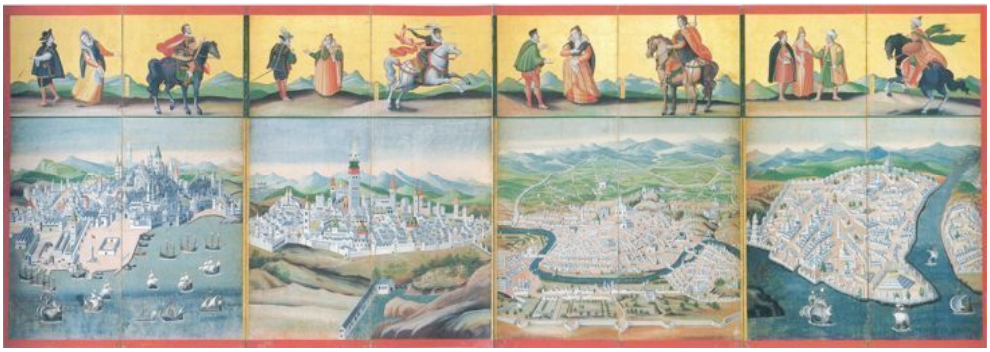
3.3.1. *Supein*: la imatge d'Espanya al Japó a inicis de l'era Meiji

Quan al 1854, fruit de la contínua insistència estrangera, el Japó es va veure forçat a obrir els seus ports al món, bona part dels habitants de l'arxipèlag sabien ben poques coses d'Occident. Fins aleshores, tan sols un restringit cercle d'estudiosos havia tingut accés al coneixement que, amb comptagotes, havia anat arribant a través dels vaixells holandesos que anualment fondejaven la badia de Nagasaki. A inicis del vuit-cents, per la gran massa social japonesa, el món es dividia entre pobles "civilitzats", aquells hereus de la civilització xinesa, com Corea i el mateix Japó, i pobles "bàrbars", aquells altres situats mar enllà. El Japó, a més de ser considerat un país civilitzat, gaudia d'un alt sentiment d'autoestima propi basat en la cosmogonia xintoista: *els japonesos són diferents i superiors als pobles de la Xina, India, Russia, Holanda, Siam, Cambodja i els altres països del món, i és que Japó és la terra des deus*, deia l'erudit Hirata Atsutane (平田篤胤, 1776-1843).[170]

L'aïllament autoimposat va conviure al llarg del segle XVIII i bona part del XIX amb un sentiment també sovint de menyspreu i de superioritat vers els pobles de més enllà de la Xina. Tanmateix, va ser precisament aquesta mateixa política una de les causants de progressiu debilitament del país davant de les potències colonials que, en última instància, van desencadenar el restabliment del poder imperial japonès. Quan els vaixells del comodor Perry van arribar a la badia d'Edo al 1853, els japonesos van veure's sorpresos per una desproporcionada superioritat tecnològica i militar a la qual no van poder fer front. Va ser a partir del *bakumatsu*, i especialment durant l'era Meiji, quan el Japó va iniciar un trepidant procés de transformació, modernització i occidentalització, i, d'aquesta manera, es va convertir en un país ansiós per conèixer, per aprendre i per introduir tots aquells coneixements de la civilització occidental que fins aleshores havien estat prohibits o limitats.

[170] Tsunoda *et alii*, *Sources of Japanese tradition,* New York, 1958, p. 544. Citat per Beasley (2007, pp. 72 i 132).

Tot va començar a canviar a partir de mitjan segle XIX, quan van arribar els primers occidentals, i quan els primers japonesos van començar a viatjar i a formar-se en aquells remots països d'Occident; s'enviaven a Europa i Amèrica empleats del govern i es van contractar un gran nombre d'especialistes occidentals. Es van obrir escoles, tant públiques com privades, especialment a partir de 1868, dedicades a l'ensenyament de coneixements occidentals, com les de Fukuzawa Yukichi (*Keiô Gijuku*, 慶応義塾), Mitsukuri Shuuhei (*Sansa Gakusha*, 三叉学舎) i Nakamura Masanao (*Dôninsha*, 同人社). I en paral·lel a aquest interès creixent, es van publicar cada cop més llibres sobre Occident, tant traduïts de l'anglès, francès i l'holandès, com d'autors japonesos. Va ser així que en pocs anys, el coneixement sobre Occident va variar completament. Amb tot, però, enmig d'aquella allau d'informació i notícies, tan sols en comptades ocasions apareixia citada Espanya, un país que vivia pràcticament al marge dels assumptes i els esdeveniments del Pacífic.



Paravent de les quatre grans ciutats del món: Lisboa, Sevilla, Roma i Constantinoble (c. 1600). *Kôbe Museum of Art.*

Als segles XVI i XVII el Japó havia conegut l'Espanya de Felip II i Felip III. És lògic, doncs, que, tal i com queda palès als mapamundi d'aquella època, el Japó ja disposés d'unes nocions de geografia mundial similars als de l'Europa renaixentista, tant mercès a les fonts d'origen xinès com

occidentals.[171] Des d'aquells anys, i sobretot durant les següent centúries, a través de les escoles d'Edo i de Nagasaki, l'estudi de la geografia internacional va anar avançant. Entre els japonesos que més esforços hi van dedicar hi havien Arai Hakuseki (新井白石, 1657-1725), Maeno Ryôtaku (前野良沢, 1723-1805) i Shiba Kôkan (司馬江漢, 1747-1818). I entre les seves publicacions, en diverses ocasions els estudis geogràfics van anar acompanyats de comentaris i descripcions d'alguns països de la vella Europa, com *Chikyû Zenzu Ryakusetsu* (地毬全図畧説, *Explicació del mapa complet del món*, 1793) o *Oranda Tsuuhaku* (和蘭通舶, *Navegació holandesa*, 1805), de Shiba Kôkan, on, fruit del record del gran imperi de segles anteriors, s'incloïen referències elogioses a Espanya.[172] Però malgrat aquests breus i puntuals comentaris, a mesura que va avançar el segle XVIII i XIX, a mesura que l'antic imperi de Felip II va anar decaient, cada cop van ser menys les notícies que es van difondre sobre Espanya. Tant és així que, a mitjan del vuit-cents, quan les potències europees van aconseguir obrir les portes del Japó, Espanya, tot i mantenir la colònia de Filipines, ja havia pràcticament desaparegut del panorama internacional. Davant una evident manca d'informació sobre Espanya, quina fou la imatge que se'n va difondre al Japó en època Meiji?

3.3.1.1. Primeres referències a Espanya: Fukuzawa Yukichi i Uchida Masao

Els japonesos van començara a embarcar cap a Occident durant la dècada de 1860, abans de la restauració imperial. El primer d'aquests viatges, de

[171] Al Museu d'Art Namban de Kôbe es conserven diversos exemplars paradigmàtics. Amb tot, cal matisar que no va ser fins al 1645 que es va publicar a Nagasaki el primer mapa del globus terraqüi (*Bankoku sôzu*) basat en els mapes de Mateo Ricci.

[172] Ayusawa, 1964, pp. 275-294. French, 1974, pp. 117-145 i 169-170.

caràcter oficial, data de l'any 1860, quan per primera vegada una delegació del govern va ser enviada a Estats Units. Dos anys més tard una nova missió va ser enviada a Europa, alhora que entre 1862 i 1867, dates en que es produïren les últimes missions dirigides pel *bakufu*, es van dur a terme missions secretes promogudes pels dominis rebels del sud del país, de Chôshû (1863) i de Satsuma (1865). Aquests i d'altres viatges de formació van ser planejats tant pel govern Tokugawa com pels clans rebels a fi i efecte de formar especialistes en camps tan diversos com el comerç, la legislació, les indústries artístiques, l'exèrcit, l'enginyeria naval, la política o l'economia.[173] Un d'aquells primers afortunats va ser Fukuzawa Yukichi (福澤諭吉, 1835-1901).

Tal com va narrar a les seves memòries, l'any 1860, després de diversos anys dedicats a l'estudi de l'holandès i de la cultura i ciència d'Occident, Fukuzawa va ser escollit per formar part de la tripulació japonesa que, després de més de dos-cents anys d'aïllament va creuar l'Oceà Pacífic per arribar a les costes d'Amèrica.[174] Aquell mateix any, de retorn d'Estats Units, Fukuzawa va publicar el primer diccionari anglès-japonès i dos anys més tard va ser cridat de nou per viatjar a Occident com a traductor al servei del govern Tokugawa. Fruit de les seves extraordinàries experiències viscudes en les dues missions, va publicar, l'any 1866, *Seiyô Jijô* (西洋事情, *Afers d'Occident*), la primera gran obra dedicada a l'estudi dels principals territoris d'Occident. Fukuzawa tractava tan sols els països que havia conegut durant els viatges de 1860 i 1862 i, per tant, en ella no apareixia Espanya més que citada de manera secundària en tractar, per exemple, de la història de França.

[173] El nombre d'estudiants que van anar a Occident entre 1862 i 1868 és incert, un nombre que se situaria entre els 90 i 130 estudiants. Beasley, 1995, pp. 119-138. Cobbing, 2000.

[174] Fukuzawa, 1972, pp. 104-123

Seiyô Jijô, escrita pensant en un públic ampli i no especialitzat, permetia al lector introduir-se a la història, la política, la legislació, l'economia, les religions i els costums de diversos països d'Europa i Amèrica. Fukuzawa va basar el seu estudi en bibliografia moderna adquirida principalment a Occident, però, tanmateix, el gran atractiu de l'obra es troba en el fet de ser escrita des d'un punt de vista purament japonès, un japonès que veu i observa directament un món completament diferent, amb un enfocament i una òptica diametralment distinta als estudis i les descripcions que fins aleshores s'havien anat publicant. Així, a *Seiyô Jijô* Fukuzawa parlava del prodigiós progrés de les potències occidentals, de les escoles, les indústries, els mitjans de transports. Fou una autèntica revelació per a molts lectors. Fou també un èxit a tot el país, amb més de 250.000 còpies venudes tot convertint-se en obra de referència, en la publicació sobre Occident més difosa i de major repercussió dels primers anys de l'era Meiji.

Juntament amb *Seiyô Jijô*, *Sekai Kunizukushi* (世界國盡, *Relació de països del món*, 1869) va ser una altra de les principals obres de Fukuzawa Yukichi, per bé que en aquest segon cas l'estudi es va plantejar com a guia on apareguessin tots els països coneguts, tant d'Orient com d'Occident.[175] Com en l'exemple anterior, Fukuzawa va basar la recerca en bibliografia europea i americana amb l'objectiu últim d'ampliar i aprofundir els coneixements de la població japonesa respecte els afers internacionals i els països que fins aleshores havien estat pràcticament desconeguts. L'edició de *Sekai Kunizukushi* utilitzava lletra cursiva, generalment emprada per als llibres dedicats a la còpia de cal·ligrafia, i els textos estaven escrits formant estrofes de frases rítmiques de cinc i set síl·labes amb la finalitat de facilitar la seva

[175] Si *Seijô Jijô* comptava amb deu volums, *Sekai Kunizukushi* en tenia sis (I – Àsia, II – Àfrica, III – Europa, IV – Amèrica del Nord, V – Amèrica del Sud i Oceania, VI – Annex). Nishikawa, pp. 521-534.

recitació a les escoles. Alhora, en aquesta ocasió, a diferència de *Seiyô Jijô*, les explicacions anaven acompanyades d'una gran profusió d'il·lustracions que feien el text encara més atractiu. Fou, doncs, aquí on Fukuzawa va difondre entre la població japonesa una de les primeres imatges d'Espanya, per bé que molt pobre i fugaç: juntament amb un gravat de la ciutat de Madrid, l'autor presentava molt breument i sense compassió un país endarrerit i amb una població mandrosa i empobrida.[176]

Com *Seiyô Jijô* i *Gakumon no susume* (学問のむすめ, *L'estímul de l'aprenentatge*, 1874), ambdós de Fukuzawa Yukichi, i com la traducció al japonès de l'obra *Self-Help*, de Samuel Smiles (1812-1904),[177] *Yochi Shiryaku* (輿地誌略, *Descripció de georgrafia mundial*, 1871-1880), d'Uchida Masao (内田正雄, 1838-1876), va ser un altre dels llibres més venuts i llegits a inicis de l'era Meiji. De tots aquests *best-seller*, tant *Seiyô Jijô* com *Yochi Shiryaku* eren llibres de geografia utilitzats a les escoles Meiji, i és que des d'un bon principi la geografia i el coneixement del món van ser temes destacats per a la formació de les noves generacions.

Uchida Masao, format a Europa, era membre del Centre d'Inspecció d'Escoles del Ministeri d'Educació (*Gakkô Torishirabe Goyôgakari*, 学校取調御用掛).[178] Precisament la seva major aportació fou en el camp de

[176] Fukuzawa, 2002, pp. 101-102.

[177] *Self-Help* (1859), traduït al japonès per Nakamura Masanao amb el títol *Saikoku risshihen* (1870-71), va ser la primera obra de literatura anglesa publicada en japonès. En qüestió de pocs anys va esdevenir en un autèntic *best-seller*; algunes fonts parlaven de més d'un milió de copies venudes.

[178] Uchida Masao, format a l'Escola Naval Militar de Nagasaki, va ser enviat pel *bakufu* a Holanda el 1862, juntament amb altres catorze estudiants, amb l'objectiu d'aprendre les tècniques de construcció de vaixells militars. Durant la seva estada de formació, va aprofitar per pintar i adquirir obres d'art que posteriorment va dur al Japó, al 1867. Un cop el *bakufu* va desaparèixer, amb la restauració Meiji, Uchida va entrar a treballar al Ministeri d'Educació. Vegeu: Motoyama, 1997, pp. 119-120. Masuno, 2006, pp. 1-2.

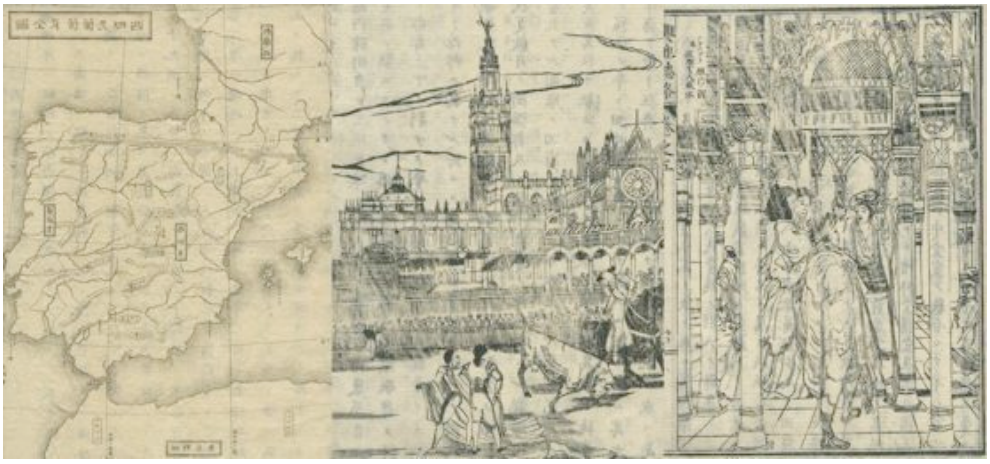
l'educació com a autor de *Yochi Shiryaku*, una enciclopèdia geogràfica dels països del món dirigida als alumnes de les escoles japoneses i publicada en dotze volums entre 1871 i 1876.[179] *Yochi Shiryaku* va ser redactat a partir de bibliografia anglosaxona i germànica; obres com *Geographisch-Statistishe-Historish Handboek Gauda, de Kramers*, *Manual of Geography*, d'Albert Mackey, o bé *A Grammar of General Geography for the Use of Schools and Young Persons*, de Richard Phillips (Goldsmith), que van permetre a Uchida aprofundir amb capítols monogràfics dedicats als països dels diversos continents on presentava la seva geografia, història, política, així com la seva cultura. Així mateix, seguint el criteri de *Sekai Kunizukushi*, amb la intenció que els seus comentaris i descripcions quedessin ben exemplificats, com a acompanyament al text va publicar un gran nombre d'il·lustracions, un total de quatre-centes dotze xilografies copiades una part d'elles d'una col·lecció de més de tres mil fotografies adquirides pel mateix autor a Europa, així com d'altres procedents de la revista francesa *Le Tour du Monde*.[180]

Al volum cinquè de *Yochi Shiryaku*, datat de mitjan de la dècada de 1870, trobem un capítol íntegrament dedicat a Espanya i Portugal. En ell, Uchida començava presentant la geografia del país, la climatologia, la història i les característiques polítiques, religioses i socials. És aquí on trobem una descripció marcada pel discurs que guiaven les publicacions europees de l'època: parlava d'una Espanya inquisitorial, d'uns ciutadans reprimits per un poder religiós autoritari i expansiu, i d'una població conservadora i endarrerida; *els costums dels espanyols*, deia Uchida, *són molt conservadors, son molt testaruts, de tal manera que no han avançat en el*

[179] Uchida es va retirar l'any 1873 i des d'aleshores es va dedicar a la redacció de *Yochi Shiryaku*, fins a la seva mort a l'edat de 39 anys, al 1876. Uchida va escriure i publicar els nou primers volums; la resta foren completats i editats pel seu company Shigeo Ishimura.

[180] Masuno, 2006, pp. 3-5. Revista *Museum*, núm. 501, 1992.

camp de la ciència.[181] Parlava també d'una Espanya desunida, amb constants conflictes bèl·lics, amb lleis que limitaven els drets dels ciutadans sense permetre el desenvolupament, fins al punt d'afirmar que el que antigament havia estat un gran imperi, ara era un país en decadència: *Espanya és a Europa, però la majoria de ciutadans són pobres*, sentenciava Uchida.[182]



Imatges d'Espanya a *Yochi Shiryaku*. Mapa de la península, escena musulmana a l'Alhambra i plaça de toros de La Maestranza, a Sevilla. Col. part.

Yochi Shiryaku va presentar també breument les principals ciutats del país, especialment Madrid, Barcelona, Màlaga, Granada i Sevilla. De Barcelona,

[181] Uchida, 1871-1880, vol. 5, fol. 66: 国民ノ風習固陋頑愚ニシテ文學技術二至テハ更二進歩ヲ見ズ (*Kokumin no fûshû korô gangu ni shite bungaku gijutsu ni itatte ha sara ni sono shinpo wo mizu*).

[182] Uchida, 1871-1880, vol. 5, fol. 5r: 歐洲ノ最タリト雖モ田野簫無シテ人民貧困ニ終ル者多シ (*Oshu no saitari to iedomo ... shite jinmin hinkon ni owaru mono ôshi*).

amb una població que creia reduïda a les 58.000 persones,[183] Uchida en destacava el clima serè i primaveral, el port, el primer d'Espanya, amb un pròsper comerç exterior, i el passeig de la Rambla, ple de vida, ple de botigues, d'hotels i de teatres.

Un dels punts on Uchida va centrar l'atenció, més que no pas en la descripció de les ciutats, va ser en la presentació dels costums. Respecte les tradicions, el tret que servia per diferenciar el caràcter espanyol del de la resta d'europeus era la celebració de curses de braus. Des del punt de vista japonès, a més de l'exotisme de la festa, també resultava sorprenent veure com tot el poble podia reunir-se en un sol espai sense diferències d'edat, de classe ni de sexe per presenciar, tots junts i com a bojos, un espectacle colpidor com era la lluita entre homes i braus ferotges que corrien fins a morir. Mostra del protagonisme que Uchida va donar als braus i al tòpic de l'exotisme són les dues imatges d'Espanya que va seleccionar com a presentació de la vida al país: la plaça de toros de la Maestranza de Sevilla i una escena musulmana a l'Alhambra de Granada. No ens n'hem d'estranyar pas; així era com Espanya era presentada a Europa i com, sense anar més lluny, era mostrada a publicacions com *Le Tour du Monde* o *The Illustrated London News*. Era l'Espanya de les majas, els gitanos i els toreros, un país de guitarres i mantellines.

3.3.1.2. La missió Iwakura i les descripció d'Espanya de Kume Kunitake

El mes de juny de 1871 el ministre de negocis estrangers del govern Meiji va notificar a Tiburcio Rodríguez, cap de la legació espanyola a Yokohama,

[183] Uchida en basava en publicacions gens actualitzades, de mitjan segle XVIII; al 1798 la ciutat havia assolit la xifra de 130.000 habitants, mentre que a mitjan de la dècada de 1870 tenia població aproximada de 250.000 habitants.

la intenció del govern japonès de revisar els desiguals acords internacionals signats fins aleshores.[184] Alguns mesos més tard, el cap de la diplomàcia espanyola al Japó va informar els seus superiors de Madrid dels últims contactes establerts amb el govern japonès entre els que en destacava la reunió que Rodríguez havia mantingut el 19 de novembre amb el Ministre Iwakura Tomomi (岩倉具視, 1825-1883). Iwakura va informar-lo dels plans del govern japonès d'enviar una ambaixada extraordinària a Europa i Amèrica, també a Espanya:

> *Me hizo presente también el Sr. Iwakura que dando el Japón sumo precio a su amistad con España, y siendo Madrid uno de los puntos que la Embajada debía visitar, venia a rogarme que informase de ello al gobierno de S.M. el Rey y a pedirme que si no lo había hecho todavía, le diese cuenta imparcial de la última transformación porque el país acaba de pasar, del estado de los negocios y de las condiciones de estabilidad de la situación actual, pues mediante mi testimonio y con mi apoyo, las explicaciones de la legación japonesa serian mejor recibidas y hallarían mayor crédito.*
>
> *Acerca de este particular respondí al Sr. Iwakura que en cumplimiento de mi deber había dado conocimiento al Gobierno de S.M. el Rey, en términos muy favorables de todo lo ocurrido aquí, y en cuanto al hecho de la embajada, le contesté con los cumplimientos de uso, asegurándole que, cuando se presentase en la corte de España, seria recibida y agasajada con el afecto, con la lealtad y con la franqueza tan proverbiales de nuestra Nación. A mi ver le rogué que tuviese a bien decirme cuales eran los puntos cardinales sobre los que la Legación*

[184] Togores, 1992, p. 627

> *japonesa se proponía negociar para obtener la revisión, a fin de comunicarlos a mi Gobierno expresándole mi modo de ver acerca de cada uno de ellos; traté de persuadir a Su Excelencia de lo oportuno de mi petición, y de que, si accedía a ella, nos ahorraríamos ulteriores dilaciones, supuesto que lo probable era que el Gabinete de Madrid, no entrase en tratos sobre determinados asuntos de una índole puramente local sin tener previo conocimiento de la opinión de su agente diplomático en el Japón. El Sr. Iwakura me contestó que comprendía lo fundado de estas consideraciones, pero que no podía circunstanciarme los puntos en cuestión porque hasta aquel momento el Gobierno de S.M. el Tenno no había fijado el programa de las negociaciones.*[185]

Efectivament, el 23 de desembre de 1871 va partir del port de Yokohama l'anomenada Missió Iwakura, l'ambaixada extraordinària capitanejada per Iwakura Tomomi i acompanyada dels oligarques més influents del país, entre els quals alguns dels principals ministres o futurs ministres del govern, com Ôkubo Toshimichi (大久保利通, 1830-1878), Itô Hirobumi (伊藤博文, 1841-1909) i Kido Takayoshi (木戸孝允, 1833-1877); un total de quaranta-vuit càrrecs oficials i fins a seixanta estudiants de disciplines diverses, escollits tots ells per investigar i aprendre els nous coneixements que

[185] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880), 24 de novembre de 1871. La incertesa dels temes que l'ambaixada volia tractar van perdurar fins a mitjan gener de 1872, quan en una nova carta el Tiburcio Rodríguez informava al Ministre d'Estat, a Madrid, de manera minuciosa els punts que el govern japonès volia tenir en consideració de cara a renegociar els tractats signats durant els anys anteriors. Vegeu la segona carta a: AGMAEC, TR-490. Tòquio. *Comercio. Proyecto de negociación de la embajada extraordinaria japonesa*, 1872, núm. 1, Yokohama, 14 de gener de 1872.

guiaven la civilització occidental. La seva missió era doble: renegociar els tractats desiguals que el Japó havia anat signant amb Occident des de 1854 i aprofitar l'ocasió per aprendre, per aconseguir valuosa informació i coneixements sobre tecnologia, educació, política, exèrcit o bé economia, per entendre les claus de la modernització europea i americana. Era sens dubte l'ambaixada que amb més transcendència va marcar el futur immediat de la nació.



Membres de la Missió Iwakura. *La Ilustración Española y Americana* (1872).

Quan l'ambaixada es trobava ja de camí cap a Estats Units, la legació espanyola encara planejava la seva visita a Espanya: *lo más probable es que la Embajada extraordinaria japonesa, según cuenta hacerlo por regla general, se ponga de acuerdo con las legaciones del Gobierno de S.M. ora en Londres, ora en Berlín, ora en Paris, para fijar el momento de su visita a*

España, deia Tiburcio Rodríguez a mitjan gener de 1872.[186] Des d'Estats Units, la ruta va seguir el seu camí cap a Anglaterra, on va arribar l'agost de 1872. Les visites i les entrevistes eren sempre extenses i detallades: casals polítics, fàbriques, escoles, universitats, tot era digne de l'estudi, i així van anar coneixent les grans i petites ciutats d'Europa, Liverpool, Manchester, Glasgow, Berlín, Viena, Munic, Lió. L'ambaixada havia fet una llarga estada a França i, amb l'arribada del fred de l'hivern, Iwakura i tota la seva comitiva tenien previst baixar cap al sud, cap a la Península Ibèrica, i així ho haurien fet si no s'hagués desencadenat una nova revolució a Espanya: el dia 11 de febrer havia abdicat el rei Amadeu de Savoia i s'havia proclamat la Primera República. Fou tal el contratemps, que, mancats del reconeixement oficial al nou ordre polític, l'ambaixada va decidir no visitar Espanya.[187] Seguint la ruta preestablerta, suprimint dels seus plans les visites a Espanya i a Portugal, l'estiu de 1873 Iwakura i el seu equip van embarcar a Marsella dalt del vapor francès *Hoogli*, via Hong Kong i Shanghai, rumb al Japó. L'atzar va fer que entre la tripulació del *Hoogli* hi hagués un jove diplomàtic espanyol que partia també cap a Yokohama, on l'esperava la legació espanyola per ocupar el càrrec de secretari:

> *Se embarcaron conmigo, el 8 de Junio de 1873, Ito, Kido y Mori, tres de los más importantes miembros de la Embajada de Iwakura, que, con otros varios Secretarios y Agregados de la misión, regresaban ya á su patria. Eran los primeros que volvían*

[186] AGMAEC, TR-490. Tòquio. *Comercio. Proyecto de negociación de la embajada extraordinaria japonesa*, 1872*,* núm. 1, Yokohama, 14 de gener de 1872.

[187] AGMAEC, TR-490. Tòquio. Comerç, núm. 45, *Da cuenta de las negociaciones con el Gabinete de Yedo sobre la no ida de la Embajada a España y de la satisfacción completa que ha obtenido.* Yokohama, 5 d'agost de 1873.

> *al Japón, después de haber visitado Europa sin prevenciones, antes bien, con deseo sincero de admirar y aprender. En mis largas conversaciones con ellos en una navegación de cuarenta y cinco días, al oírles lamentarse del estado de España y lamentarse de no haber podido visitar una nación para ellos de tantos recuerdos históricos; al oirles hablar de sus proyectos y de sus esperanzas; al oír a algunos de los más jóvenes, que sin duda sería algún estudiante que volvería de los Estados Unidos, que Asia debía ser para los asiáticos, me hice a mi mismo la promesa de estudiar el Japón cuanto pudiera.*[188]

Sens dubte, Espanya no era pas una prioritat per la missió Iwakura i el govern japonès, i encara menys sabent que no tenia cap legació permanent al país; una passivitat corresposta també per l'apatia espanyola, de la qual sempre es queixaren els diplomàtics de Yokohama. De fet, pels japonesos no era essencial conèixer Espanya, tal i com si que ho havien estat les visites a Estats Units, Regne Unit, França o Bèlgica. Una conseqüència més d'aquest fet va ser que a l'obra més destacada i influent dels inicis de l'era Meiji dedicada a Occident es va presentar Espanya a través de fonts indirectes, a partir de descripcions majoritàriament franceses i angleses, i no pas a través dels ulls directes de l'ambaixada. D'aquell llarg viatge n'han quedat molts records però de tots ells n'hi ha un de principal i que és d'especial transcendència, l'obra titulada *Tokumei Zenken Taishi Beiô Kairan Jikki* (特命全権大使米歐回覧実記, *Relat del viatge de l'ambaixada extraordinaria d'observació als Estats Units d'Amèrica i Europa*), escrita pel cronista del viatge, Kume Kunitake (久米邦武, 1839-1931), i publicada en cinc volums l'any 1878. Kume va redactar un monumental diari de viatge on va descriure

[188] Dupuy, 1895, pp. 228-229.

totes les visites, excursions i experiències viscudes durant l'estada a Amèrica i a Europa per la missió Iwakura.[189]

Basant-se en fonts de segona mà, Kume va explicar la història d'Espanya, des d'època romana, passant per la unificació de Castella i Aragó i fins al recent esclat revolucionari. La seva extensa descripció també incloïa una descripció de la morfologia, de la geografia i de les principals ciutats. Quant a tòpics i estereotips, tenint en compte que aquesta compilació es va convertir en una obra de referència pel intel·lectuals del Japó Meiji, és interessant veure quina era la imatge que es va oferir del país i la seva gent:

> *Es pot dir, dels espanyols en general, que són valents i resistents, i que són coratjosos i forts per enfrontar-se als perills sense lamentacions. L'esperit de la venjança és molt fort. En la seva vida quotidiana, els agrada la música i el ball, estan alegres i contents. S'obliden de les empreses productives i no estan disposats a treballar. Ells hi agrada dormir durant el dia, són obstinats i indolent, i, en conseqüència, les classes baixes de la població són pobres, aconseguint en els millors dels casos una vida precària de la terra. Per tant, viuen una vida frugal, i amb una copa de vi i un tros de fruita ja no demanen res més. (...).*
>
> *El país no hauria de tenir grans dificultats per desenvolupar un comerç a gran escala amb els Estats Units i Europa, però fins ara la gent s'ha enfonsat en l'apatia, gaudint de la pau i la tranquil.litat i posant molt pocs esforços en aconseguir aquests objectius. La seva vitalitat s'ha esgotat. En els últims anys la seva atenció s'ha anat dirigint gradualment cap al comerç exterior i s'han fet diversos plans per desenvolupar el comerç*

[189] Mayo, 1973, pp. 3-67.

> *internacional d'Espanya, però ara el país s'ha vist col.lapsat, un cop més, per una guerra civil* [proclamació de la República]. *(...).*
> *Quan se surt de Madrid ies viatja cap a les altres províncies un se n'adona de que no n'hi ha cap que tingui més que una sola carretera en bon estat; la gent ignora la utilització de vehicles de rodes. A la resta del país, els bens dedicats al comerç es carreguen sobre l'esquena de rucs per ser transportats en llargs i tortuosos viatges. És com si un es trobés en un somni creuant un país que encara viu a l'Edat Mitjana.*[190]

Tal va ser la imatge que es va difondre al Japó: un país pobre, desindustrialitzat i en decadència; un país que anava en una direcció inversa a la resta de la gran Europa. *Des de 1800*, afegia Kume, *tots els altres països d'Europa han anat aconseguint més il·lustració i prosperitat. Únicament Espanya ha fracassat en aquest camí a causa de la guerra civil.*[191] Aquest panorama desolador, afegia Kume, era conseqüència tant del caràcter dels propis espanyols com del paper opressor dels estaments religiosos que exercien un control social i moral determinant.

Quant a la imatge de les ciutats, les que sortien més ben parades eren Madrid i Barcelona. *Després de Madrid,* deia Kume*, segueix en importancia el port de Barcelona. La ciutat es troba a una plana que encara la Mediterrania, al sud dels Pirineus, a una de les provincies de la regió de Catalunya. És el millor por d'Espanya, en competencia amb el de Marsella, a França, entre els quals hi naveguen vapors-correus. El clima de Barcelona és càlid i agradable, i el sòl és fèrtil. La ciutat se situa entre les muntanyes i el mar i te una indústria pròspera, amb una població de 252.000 habitants. Els*

[190] Kume, 2002, vol. 5, pp. 131 i ss. Recorda la descripció de Jacob Willetts a *An easy grammar of Geography for the use of schools upon Goldsmith's much aproved plan* (1815).

[191] Kume, 2002, vol. 5, p. 128.

minerals dels Pirines són enviats allà, i la ciutat és famosa per les seves manufactures de teixits de llana. Els productes més importants del seu comerç marítim són el vi, els licors, l'oli d'oliva i les fruites.[192]

El fet que finalment els ambaixadors de la Missió Iwakura decidissin no visitar Espanya també va afavorir que la Península quedés ancorada en el tòpic i els clixés preconcebuts sense possibilitat d'oferir cap alternativa ni cap matís, per petit que fos. Així es va mantenir fins l'arribada del fill de Kume Kunitake, Kume Keiichirô (久米桂一郎, 1866-1934), amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona, a la primavera de l'any 1888.

3.3.1.3. L'imatge d'Espanya

Espanya era un país exòtic, tant com el que el Japó podia ser pels espanyols. La seva cultura, influïda pels pobles musulmans, les tradicions medievals, la vida rural i la manca d'industrialització feien d'Espanya una joia en brut dins d'Europa, un territori verge i inexplorat.

Sens dubte, el major espectacle d'Espanya l'oferien, com ja apuntava Uchida, les curses de braus; no hi havia japonès que trepitges territori espanyol que no anés a veure els toreros en acció, des dels acròbates de la Companyia Imperial Japonesa que visitaren Barcelona el 1868, fins al ministre Itô Hirobumi (1897) o el príncep Nashimoto Morimasa (梨本宮守正王, 1909). Posem per cas, Okakura Kakuzô (岡倉天心, 1862-1913), l'autor d'*El llibre del te*, que va ser de pas per Barcelona el dia 6 de maig de 1887, va escollir dedicar la seva primera nit a Espanya per anar al Teatre del Liceu a escoltar *La Favorita* de Donizetti, però tan bon punt va arribar a Madrid, el dia següent, va anar directe a veure un espectacle de braus:

[192] Kume, 2002, vol. 5, p. 130.

excitant però molt pobre, resumia al seu diari de viatge.[193] El mateix van fer la parella d'actors Sadayakko (貞奴, 1871-1946) i Kawakami Otojirô (川上音二郎, 1864-1911) en arribar a Madrid al mes de maig de 1902.[194]

A més del brau, hi havia un segon tòpic tant o més destacat: la dona espanyola. Per molts japonesos, la dona espanyola era el súmmum de la bellesa. I ho era des de feia temps. Ens podem remuntar a la primera vegada que una ambaixada japonesa va visitar la cort d'Espanya, Itàlia i el Vaticà, vers el 1585, per comprovar fins a quin punt van quedar seduïts per la fesomia i el caràcter de les dones del país.[195]

Parlàvem anteriorment de l'èxit dels llibres de viatge de Fukuzawa Yukichi i Uchida Masao. En paral·lel a aquestes obres, caldria afegir-hi ara la que fou la novel·la més venuda a inicis de l'era Meiji: *Kajin no kigu* (佳人之奇遇, *Encontres amb dones belles*, 1885-1897), novel·la de Shiba Shirô (柴四郎, 1853-1922) publicada en nou volums. Aprofitant l'interès que Japó sentia per les novetats d'Occident, la història aprofitava l'experiència del seu autor com a estudiant a Filadèlfia per explorar literàriament els nous móns i les noves cultures que els japonesos tenien encara per descobrir. La història, que succeïa majoritàriament a Egipte, però també a d'altres països com Espanya,

[193] Okakura, 1980, p. 318.

[194] Segons Kawakami, l'experiència va ser brutal: durant l'espectacle Sadayakko va tremolar i es va sentir profundament torbada. Quan l'endemà l'ambaixador japonès en rebre la parella a casa seva els va servir per sopar del toro vist a l'espectacle del dia anterior, Sadayakko va sentir una repugnància que ja no oblidaria. Kawakami, Sadayakko, 1984, pp. 212 i 220.

[195] Un dels quatre cristians japonesos que encapçalaven la visita a Occident, Itô Mansho, escrivia al seu diari de viatge: *Dubtava si havia de participar amb el grup que viatjaria a Europa però ara estic content perque els meus esforços de tres anys han sigut recompensats. Estic segur que tindré èxit amb l'estudi del cristianisme a Occident. A més, aquí hi ha noies boniques, però bé, jo he vingut per estudiar, no pas per jugar amb noies. Soc un model de noi japonès i he de seguir el camí recte.* Tadahiko, 1982, p. 54.

Sudan, Turquia i Polònia, tenia com a protagonistes un viatger japonès i dues belles dones occidentals, una irlandesa i una espanyola, Yûran (幽蘭). El seu caràcter fort, el seu rostre bonic, d'ulls i de cabells foscos, feien de les dones d'Espanya l'ideal d'un japonès. Arran de la visita a Barcelona del cònsol i vicecònsol del Japó l'any 1896, hostatjats a l'*Hotel de Oriente*, *El Noticiero Universal* informava de les seves visites a la catedral, a la universitat, i afegia: *dicen que este país es alegre y hospitalario y que las mujeres españolas son muy hermosas*.[196] En aquest sentit, les memòries de l'actriu Sadayakko són també prou concloents:

> *Les dones occidentals son mes o menys guapes pero especialment vull ensenyar-vos les dones d'Espanya perquè no tenen els defectes de les altres dones occidentals, les quals tenen les celles massa pròximes als ulls i tenen un nas massa gran; les espanyoles, en canvi no son així. A més, tenen els ulls molt grans, com les dones guapes japoneses, i el cabell negre. Si els japonesos veuen les noies espanyoles, segur que es moriran del gust.*[197]

Espanya, doncs, no tan sols s'identificava amb conceptes de ruralitat, apatia o decadència, sinó que calia afegir-hi altres elements exòtics i atraients als ulls japonesos, com era el clima mediterrani, l'ambient alegre i festiu, el caràcter i la fesomia de les noies espanyoles i les festes populars, especialment les curses de braus. Unes associacions no pas arbitràries sinó força coherents amb la idiosincràsia d'un país, Espanya, que encara a l'actualitat s'identifica al Japó com a terra de toros, flamenc, passió i sol.[198]

[196] *El Noticiero Universal*, 7 novembre de 1896, p. 1.

[197] Kawakami, Sadayakko, 1984, p. 212.

[198] Javier Noya (2004).

Ens podríem preguntar fins a quin punt els estereotips i els prejudicis que els japonesos tenien d'Espanya i els seus habitants partien de fonaments sòlids i argumentats. Durant el segle XIX, no tenim constància que cap japonès procurés estudiar amb deteniment i profunditat la cultura ni les regles polítiques, econòmiques i socials que regien Espanya. La manca d'especialistes i intermediaris mutus, l'absència d'una massa crítica preparada per a difondre i donar a conèixer les respectives cultures va ser un tret present tant a Espanya com al Japó; la percepció japonesa d'Espanya, tot just iniciada amb la restauració Meiji, va quedar implícitament corroborada atesa l'apatia del govern espanyol, la manca de diplomàcia activa i l'evident absència d'interessos comercials que situaven el país en una òrbita completament diferent a la de la majoria de potències europees.

3.3.2. *L'imperi del sol ixent*: visió espanyola del Japó

Sovint tendim a valorar l'altre, proper o llunyà, en funció de les notícies que ens arriben, en funció de les imatges, dels comentaris que interessada o desinteressadament discorren i es transmeten de manera atzarosa i aleatòria. Sovint aquestes visions d'origen incert i de veracitat discutible són les que es converteixen en realitats virtuals i en base de judicis de valor, opinions i futures decisions. I així, si contrastem la imatge que el Japó tenia d'Espanya amb la que aquest segon país tenia del primer veurem com, en el fons, uns i altres, més enllà de la difusió de certes idees clau, es van deixar endur per uns tòpics i uns prejudicis que van conformar imaginaris distorsionats i de vegades força allunyats de la realitat.

El procés de modernització del Japó viscut durant la segona meitat del segle XIX, entre el 1854 i el 1905, és segurament un dels exemples més excepcionals de progrés tecnològic d'un país. Es miri per on es miri, les proves són fefaents: si comparem els vaixells japonesos que van rebre la primera esquadra anglesa el 7 de setembre de 1854, reproduïts al segon

número de l'any 1855 de la revista *The Illustrated London News*, amb la marina i les tropes que es van derrotar Rússia l'any 1905, veurem que el camí que es traçà al Japó en cinquanta anys va ser extraordinari. Des de Barcelona, i des d'arreu d'Espanya, es va poder seguir aquest procés de modernització a traves de les cròniques que es varen anar publicant als diaris del país.

Tenim una noticia ben curiosa, divertida als ulls actuals, que es va publicar al diari barceloní *El Principado* el dia 20 de juliol de 1867 que ens serveix per copsar fins a quin punt en aquelles dates encara es tenia una visió absolutament fantasiosa de les terres llunyanes i desconegudes d'Orient. La noticia era la còpia d'una crònica arribada des d'Austràlia:

> *Cuentan los periódicos de la Australia que se ha descubierto una isla, en la que sus moradores tienen la cabeza como el tamaño de un huevo de gallina y el diámetro del cuerpo no mide arriba de un centímetro, reuniendo la pasmosa cualidad de poder estirarle hasta dos varas y recogerle de tal modo sobre la caja del pecho, que queda perfectamente cubierta la cabeza, única parte vulnerable que tiene el cuerpo de aquellas buenas gentes, las que solo se diferencian de los de más seres humanos por las circunstancias que quedan expresadas y por la muy sorprendente de salir a la vida por medio de incubación, apareciendo como del tamaño de un corderillo, y desarrollándose hasta ofrecer el aspecto de la virilidad en el preciso tiempo de tres meses.*[199]

[199] *El Principado*, 20 de juliol de 1867, p. 4770.

El periodista explicava també com aquests sers coberts de pèl al tercer dia de vida ja parlaven una llengua similar al rus, una descripció talment com aquelles a què feia referència Okakura Kakuzô al seu *Llibre del te*, malgrat que cal afegir que a la dècada de 1860 tant la Xina com el Japó ja s'escapaven d'aquestes visions sorprenents i quasi que oníriques. Xina des del segle XVIII i Japó des del primer terç del segle XIX, començaven a ser cada cop més coneguts des d'Occident però no per això les poques notícies que arribaren a les revistes deixaven de ser bona part d'elles de caire curiós, anecdòtic i irrellevant. Tant es així que la primera noticia que hem trobat a les revistes il·lustrades espanyoles referent al Japó és una breu ressenya escrita a la revista madrilenya *El Museo Universal* de 1860 on apareixia un gravat de la *salamandra gigantesca del Japón*, el dibuix d'un rèptil que havia arribat a la Societat Zoològica de Londres.[200] El seguien altres textos sobre les dones japoneses, els seus estranys costums, la seva música incomprensible... *Quan l'Occident entendrà, o intentarà entendre, l'Orient?*, es preguntava Okakura Kakuzô. *Els asiàtics*, deia, *sovint quedem consternats pel curiós teixit de fets i fantasies que s'ha elaborat al nostre voltant. Hi apareixem vivint del perfum dels Lotus, si no de ratolins i escarabats.*[201]

Juntament amb les fantasies d'un Orient mític i per descobrir, a Espanya s'havia anat creant una imatge fragmentada del Japó a partir de les notícies que parlaven d'un país tancat i una terra de màrtirs cristians, un territori d'homes que no gaudien del luxe de la civilització. Era el fruit d'un llarg període en què les últimes notícies, i quasi les úniques, havien estat les matances i les persecucions cristianes del segle XVII. A inicis del segle XIX, les notícies d'un país pugnaç, que encara rebutjava qualsevol contacte amb Occident, no feien més que afavorir una imatge encara més hostil.

[200] *El Museo Universal*, Madrid, núm. 18, 29 d'abril de 1860, núm. 18, p. 144.

[201] Okakura, 2001, p. 8.

Des del dalt pedestal de l'egocentrisme europeu, es mirava amb curiositat, curiositat sovint menyspreadora, el que amb prou feines podien accedir a nomenar "cultura japonesa". La mateixa revista *El Museo Universal* descrivia com van veure uns ulls espanyols la primera ambaixada japonesa a Londres, comitiva que tot just havia arribat a Lió procedent del Japó el 3 d'abril del 1862.[202] Com que es tractava dels primers japonesos que trepitjaven sòl europeu després de segles de tancament, es van convertir en un dels grans atractius de la cerimònia d'inauguració de l'Exposició Universal de Londres. Els comentaris despectius de J.S. Bazan són del tot il·lustratius de la incultura i la ignorància que encara va perdurar en molts dels comentaris de l'època:

> *Su largo y extraño traje, sus atezadas, inmóviles, inexpresivas, feas y absurdas fisonomías; sus testas rapadas, como la piel de los perros chinos; sus manos enormes y sinuosas, y la gran cantidad de armas que llevaban encima que les comunicaban el aspecto de hombres degenerados convertidos en puercos-espines, excitaban justamente la curiosidad y el asombro de todo el mundo.* (...). *Los dos imperios que forman el tema de este artículo son tan desconocidos para la generalidad de las gentes, como el interior del África.*[203]

Malgrat la injustícia d'aquests mots, convé remarcar que la visió negativa que molts ciutadans d'Occident havien anat forjant era excusable a tenor de les notícies que de manera continuada arribaven de l'arxipèlag nipó; i és que

[202] "Reception des ambassadeurs japonais", *L'Illustration. Journal universel,* núm. 998, 12 d'abril de 1862, pp. 236 i 238.

[203] *El Museo Universal*, núm. 40, 5 d'octubre de 1862, p. 314. Bazan, 1862A i B, p. 314, 410.

allà, durant els anys del *bakumatsu*, els occidentals encara van ser vistos com a agressors autoritaris i colonitzadors. Aquests últims, no tan sols tenien un terreny molt restringit on residir i habitar sinó que, a més de no poder viatjar lliurement pel país, durant aquest primer període van viure molts atacs per part d'aquells que s'oposaven a fer concessions a les peticions, o reclamacions, d'Europa i Estats Units; els occidentals, lògicament, seguien sent mal vistos per a molts.



Ambaixada japonesa a l'Exposició Universal de Londres de 1862. *The Illustrated London News*.

A la dècada de 1860 va aparèixer al Japó una corrent xenòfoba amb l'atac a residents occidentals. El 1861 havia mort l'intèrpret holandès Townsend Harris i l'any següent membres de la guàrdia del daimyô de Satsuma van

assassinar l'anglès Richardson, pel que, com a represàlia, la flota anglesa va bombardejar Kagoshima i va incendiar la ciutat. L'any següent els homes del daimyô de Chôshû, entre els quals hi havia Itô Hirobumi, van atacar la legió britànica i, poc després, van obrir foc contra la flota americana, francesa i holandesa als estrets de Shimonoseki, al que els aliats occidentals van respondre amb un atac que va deixar destruïdes les bateries costeres de Chôshû. Segons explicava Bazan al mateix *El Museo Universal*, fins i tot a la instal·lació japonesa de l'Exposició Universal de Londres, hi havia una peça de porcellana que representava un d'aquests atacs a Occident:

> *Este sentimiento de terrible y constante animosidad contra los extranjeros ha sido expresado en uno de los objetos de porcelana exhibidos en el departamento japonés de la Exposición. En uno de sus platos había representadas dos señoras japonesas, ataviadas a la moda francesa, con sombrerillos, chales, anchos vestidos de seda con grandes faralares, y miriñaques de marca mayor, la una mirando con un anteojo de larga vista y con cierto abandono al mar y la otra con algunos frutos europeos en sus manos, primorosamente calzadas con guantes franceses. En el fondo de la pintura otras dos señoras del Japón en el traje del país, contemplaban con horror el aspecto de estas dos extranjeras, que tenían su vista fijada en el mar como aguardando ansiosamente a los bárbaros para darles la bienvenida. Esta sátira expresa con suficiente claridad el estado de las relaciones existentes en la actualidad entre la Europa y el Japón.*[204]

[204] J. S. Bazan, "La Exposicion. XV. El Japon y la China", *El Museo Universal*, Madrid, núm. 52, 28 de desembre de 1862, p. 410.

En el cas d'Espanya, aquesta visió del Japó venia marcada també pel record dels màrtirs cristians. Durant els últims dos segles les úniques notícies sobre el Japó havien estat aquelles difoses per l'església un cop expulsada del país. El 8 de juny de 1862, coincidint amb l'establiment de les primeres potències a l'arxipèlag i amb les descripcions que se'n feien, com les d'*El Museo Universal*, el Papa Pius IX va canonitzar vint-i-sis màrtirs de Nagasaki, i tan sols cinc anys més tard, el 7 de juliol de 1867, va beatificar dos-cents cristians més, molts morts durant les persecucions japoneses d'inicis de l'era Tokugawa. En pocs anys, la decisió del Vaticà va quedar recolzada per diverses monografies, publicades també a Espanya, a on s'aproximaven de nou a la visió cristiana del patiment dels màrtirs espanyols del segle XVII.[205]

Mes enllà d'aquesta etapa puntual de la història que determinava la presència d'una sèrie de notícies referents a l'hostilitat dels japonesos, va començar a arribar procedent d'Europa una altra realitat més pacífica i atractiva: es començaven a llegir i a veure amb freqüència notícies i gravats que reproduïen la vida tradicional japonesa i el dia a dia dels habitants del Japó. Aquest fet, que es va iniciar a revistes com *The Illustrated London News* o *L'Illustration* arran del certamen internacional de Londres, a Espanya va iniciar-se a finals de la mateixa dècada amb revistes com *La Ilustración Española y Americana*.[206] Tanmateix, foren els anys 1867 i 1868 quan es va produir un salt qualitatiu pel que fa al coneixement del Japó a Espanya; quan del desconeixement absolut es va passar a una arribada contínua, per bé que sovint amb comptagotes, de notícies del Japó motivat

[205] Per exemple, els llibres d'Eustaquio María de Nenclares (1862), Silvestre Rongier Fullerad (1862), José María Morán (1867) i Francisco Hernando (1882).

[206] Cal matisar que a inicis de la dècada de 1860 havien començar a publicar-se de manera molt puntual alguns gravats amb imatges del Japó i peces japoneses, com els que van aparèixer entre 1863 i 1865 al *El Museo Universal*.

per dos fets rellevants: l'inici de la restauració Meiji i la celebració de l'Exposició Universal de París de 1867.

Amb el canvi de política del govern Meiji el predomini de la visió cristiana, aquella que emfasitzava la crueltat d'un poble responsable de tants martiris, va anar quedant enrere, relegada al record. I és que, sense avançar-nos al discurs que més endavant tractarem amb més detall, hem de dir que, mercès a l'Exposició Universal de París de 1867, Barcelona, juntament amb Madrid i València, en una data tan primerenca com l'estiu i la tardor de 1868, van rebre aparèixer dalt dels seus escenaris una de les primeres companyies acrobàtiques japoneses de gira a Occident. Així, a múltiples notícies que se succeïren als diaris i a les revistes referents a la destacada participació japonesa al certamen internacional, s'hi van sumar les ressenyes, els elogis i els articles dedicats a la que havia de ser la més cèlebre companyia acrobàtica del Japó, amb la qual arribaren també, de primera mà, les primeres imatges japoneses.

De tots els articles que es van escriure en aquelles dates se'n podrien destacar diversos, entre ells el que va publicar la *Revista de la Exposición Universal de 1867*, dedicat a la secció japonesa que participava en l'Exposició.[207] En aquesta crònica ja es mostrava un Japó decidit a explorar i adoptar tots els avenços d'Occident. Així mateix, el març de 1868, sota el títol "Europa en el Japón" el *Diario de Barcelona* presentava per primera vegada la societat barcelonina l'abast dels canvis polítics que s'estaven produint a l'Àsia Oriental alhora que l'autor de l'article veia en la crisi del Japó uns grans beneficis per al comerç amb Europa; sorprèn també que es dediqués una llarga explicació a intentar explicar de manera vaga característiques del poder feudal japonès, fent referència tant al shôgun

[207] Exposición japonesa, 1867, pp. 86-87.

(*taiko*), els daimyô i l'emperador (*mikado*), com a la recent restauració de Mutsuhito.[208]

D'altra banda, mentre els diaris de Madrid es dedicaven a elogiar les actuacions dels acròbates a la seva ciutat, el *Diario de Barcelona* publicava l'agost de 1868 un altre document del tot significatiu: el fragment d'una sessió del recent constituït nou parlament japonès on una assemblea representativa dels daimyô discutint a l'europea *los negocios del feudal imperio*.[209] I tres dies després de l'arribada a Barcelona de la Companyia Imperial, el 6 de setembre de 1868 s'afegia a la gran quantitat de notícies relatives a les actuacions japoneses, un nou i extens article titulat *Los japoneses*.[210] En aquest últim, els japonesos es presentaven amb una nova perspectiva fruit del contacte directe que la ciutat ja havia pogut experimentar: malgrat les referències a la inaccessibilitat del seu país, començava a aparèixer una nova imatge que mostrava la igualtat en l'educació i certes visions positives, com la paciència i la tenacitat en el treball. Poques setmanes més tard, el 12 de novembre de 1868, Espanya i Japó van signar el tractat d'amistat, comerç i navegació a Kanagawa.

Si entre els any 1868 i 1872 les notícies van tornar a ser molt puntuals arreu d'Espanya, amb alguns gravats que reproduïen la indumentària militar tradicional japonesa – fet que feia anys que s'anava mostrant a il·lustracions franceses i angleses–, a partir de l'any 1872, coincidint amb l'establiment de la primera línia de vapors espanyola entre Barcelona i Manila, a través de *La Ilustración Española y Americana* (1870 – 1921) la ciutat va començar a seguir la moda de les publicacions periòdiques europees de divulgar notícies

[208] M. M., 1868, pp. 2809-2811. L'any 1889 van aparèixer a *La Hormiga de Oro* una sèrie d'articles que d'una manera més extensa exposarien el procés de reforma del país.

[209] El parlamento en el Japón, 1868, p. 8021.

[210] Jadihel, 1868, p. 5670-5671.

referents al Japó, una pràctica que amb els anys es va estendre a les noves revistes que van anar sorgint.[211]

Les notícies, a Europa, no arribaven soles, sinó que anaven acompanyades d'una autèntica moda europea sorgida a finals de la dècada de 1860: espectacles, obres de teatre, novel·les, festes, pintures. En pocs anys, el Japó es va convertir en decorat per un conte de fades, per a geisha i per a samurai, i per a històries i llegendes com *Madama Butterfly*. No paraven d'arribar fotografies d'estances interiors amb dones japoneses amb quimono davant d'un tocador, imatges dels temples envoltats de cirerers florits, gravats de cortesanes i un sense fi d'evocacions exòtiques d'un món que semblava haver-se perdut en l'espai i en el temps. L'estètica de les seves arts, delicada i viscuda, basada en la pròpia naturalesa, va seduir Occident i, així, el país de la porcellana, la terra del sol ixent, el Japó, es va anar envoltant d'una aura de fantasia i exotisme de la mà d'artistes i escriptors com Pierre Loti, Whistler, Gilbert & Sullivan, Lafcadio Hearn, André Bellesort, Puccini; *durante muchos años, por las narraciones pintorescas de viajes al Extremo Oriente, por estampas, biombos y telas (comercio de exportacion) por más o menos fantaseadas geishas y madames crisantemas, teniamos al Japón por un país de abanico, semi bárbaro y semi artístico*.[212]

Mig bàrbar i mig artístic, *heroico y galante*; tal era la percepció dual que es va anar conformant del Japó. Japó tenia unes arts de gran bellesa estètica que, juntament les notes de color que arribaven de costums estranyes, com ara el *seppuku*,[213] dotaven el país d'un gran atractiu, un atractiu ple de

[211] Quant a l'estudi de les revistes il·lustrades espanyoles, partim de la recerca de David Almazán (2000).

[212] Jordà, 1912, p. 6. Vegeu també: Dupuy, 1877, pp. 230-232. Arribas, 1999, p. 128.

[213] Una de les primeres referències fetes a Barcelona al *seppuku*, conegut a Occident com a "harakiri", va aparèixer l'any 1839: *Cuando alguno en el Japón se cree ofendido en su honor, va a buscar a su enemigo con un cuchillo en la mano; asi que lo halla se lo clava en*

misteri per la incomprensió real de la seva cultura. Una imatge plena de tòpics que se sumaven i complementaven:

> *Pretendo hablaros del Japón; el país de las flores y de los hieráticos templos de laka brillante; del arte, de la belleza y de los fieros instintos; de la blanda poesía que vibra en los acordes del biwa pulsado por una geisha de quince años, y de la roja dignidad del haraquiri.*[214]

Així era com encara a l'any 1909 es presentava el Japó als barcelonins, sens dubte fruit de les insistents i sovint esbiaixades notícies que els seus ciutadans havien anar rebent la llarg dels anys a través de la premsa periòdica. *Malauradament*, deia Okakura Kakuzô, *l'actitud occidental no afavoreix la comprensió de l'Orient. El missioner cristià ve a impartir, però no a rebre. La vostra informació es basa en les escasses traduccions de la nostra immensa literatura, si no en les anècdotes poc fiables de viatgers de pas. És infreqüent que la ploma cavalleresca d'un Lefcadio Hearn o de l'autora de "The web of Indian Life" il·lumini la foscor oriental amb la torxa dels nostres propis sentiments.*[215]

Hi havia, però, un segon "misteri d'Orient" que fascinava els europeus: els profunds canvis, les ràpides transformacions que vivia el Japó. Amb les noves publicacions dels anys setanta, cada cop més abundants a nivell europeu, es va fer un nou pas, i de les notícies que parlaven del canvi polític i l'obertura del Japó feudal a la restauració imperial, es va passar a les cada

---

su cuerpo, y lo presenta a su adversario para que haga lo mismo, pues si no hiciese lo mismo quedaría dehonrado para siempre. "Desafios en el Japón", *El Guardia Nacional*, Barcelona, núm. 1203, 26 d'abril de 1839, p. 1:

[214] Vehils, 1909, p. 3.

[215] Okakura, 2001, p. 10.

cop més insistents notícies que feien referència a l'adopció de costums occidentals i sobretot a la modernització del país. Aquest llarg historial de cròniques l'encetà a Espanya *La Ilustración Española y Americana* amb la "Llegada del primer tren a Yokohama", on es narrava la inauguració, el 14 d'octubre de 1872, de la primera línia de ferrocarril del Japó:

> *"¡Bienvenida seas, mensajera de la civilización!. Al atravesar los campos y los bosques vírgenes de esta antigua tierra, no encontrarás monumentos grandiosos, ni piedras militares que marquen las etapas más señaladas del humano progreso; pero sí encontrarás un viejo pueblo que quiere rejuvenecerse y vivir la vida de las naciones civilizadas".*[216]



Occidentalització de les costums dels japonesos, segons *La Ilustració Catalana* (1884).

[216] Inauguración del Ferro-carril, 1872, pp. 758 i 764. *The Illustrated London News*, núm. 1735, 7 de desembre de 1872, pp. 545-546. Vegeu també la descripció feta per la legació espanyola: AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880), núm. 28, 27 d'octubre de 1872.

Les noves xarxes ferroviàries, la construcció de vaixells de guerra, la instauració del calendari gregorià, els sistemes educatius i legislatius europeus, l'obertura de les línies telegràfiques; tota aquesta contínua arribada de notícies tenia per objectiu mostrar l'intens progrés que s'estava produint al Japó. Arran de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, el setmanari *La Ilustración Artística* avisava en to profètic: *el día en que sus artistas y obreros hayan aprendido en ella los secretos de la industria que hasta hace poco les eran completamente desconocidos, la vieja maestra tendrá en aquel país un competidor harto temible*.[217]

A les cròniques de les Exposicions Universals de Viena (1873), París (1878) i Barcelona (1888), a les notícies aparegudes a publicacions periòdiques com *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustració Catalana*, *La Ilustración Hispano–Americana*, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística* o *La Hormiga de Oro*, i a l'augment del comerç de productes japonesos a Barcelona, cal sumar-hi les conferències i presentacions que feien viatgers i diplomàtics espanyols,[218] així com els primers llibres referents al Japó que van començar a arribar a Espanya. Aquest mediàtic procés d'industrialització i modernització del Japó era seguit amb gran interès des d'Espanya, on en més d'una ocasió va servir per confrontar-lo la urgent necessitat de modernitzar el país; *japonizar España*,[219] es deia:

> *Ese Imperio del Sol naciente, que forma parte de la cadena de islas en las que están las Filipinas, las Carolinas y las Marianas, no es sólo el país más hermoso del mundo, no es sólo un país*

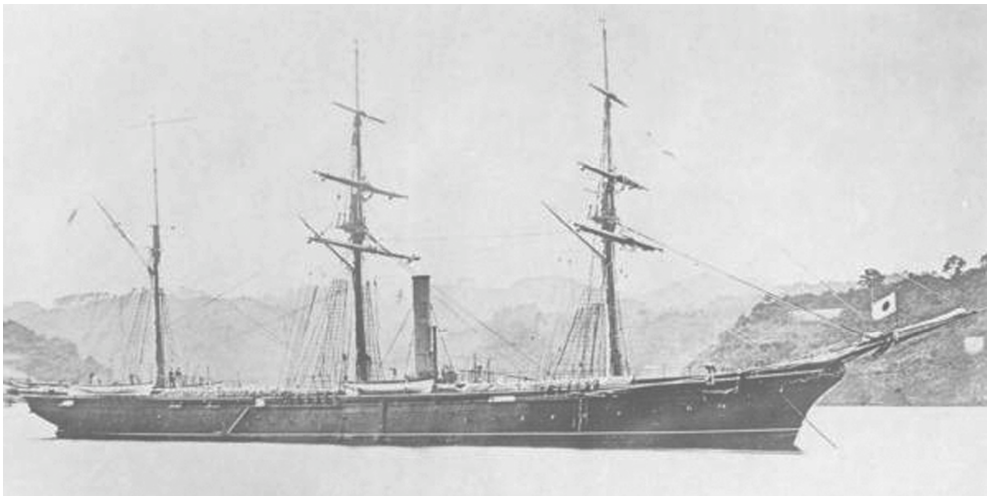
[217] *La Ilustración Artística*, Barcelona, núm. 342, 16 de juliol de 1888, p. 235.

[218] Ens referim a les descripcions de persones que visitaren el Japó, com Richard Lindau, Tiburcio Rodríguez, Eduard Toda, Carles Maristany, Oleguer Junyent o Francesc Ferriol.

[219] Rodao, Almazán, 2006 (edició digital pdf, p. 2).

> *interesante y curioso, es, para España, además, un ejemplo y un peligro.*[220]

Certament, el Japó no era tan sols un possible model a imitar, sinó que també es va convertir en un perill a tenir en compte: amb l'evident modernització del país i l'espectacular millora de l'exèrcit nipó, especialment la seva marina, la imatge que s'havia tingut d'un país insignificant va anar-se mudant fins a esdevenir en poc temps també en la d'un autèntic temor, *el perill groc*. Els primers canvis en aquesta direcció van tenir el seu germen, a Barcelona, l'any 1878 amb la visita del vapor *Seiki* (清輝).



Vaixell *Seiki* (1878).

Coincidint amb les notícies que arribaven de l'èxit del Japó a l'Exposició Universal de París, a les dues de la tarda del 5 de juny de 1878 va fondejar al port de Barcelona el primer vaixell de guerra japonès. *Seiki* era el primer

[220] Dupuy, 1895, p. 229.

vaixell construït integrament al Japó, fruit d'una indústria en contínua evolució i perfeccionament. El secretari de la legació espanyola a Yokohama, Dupuy de Lôme, recordava les impressions que va tenir en presenciar l'avarada del canoner tres anys abans en una solemne cerimònia presidida per l'Emperador: *no sólo nos admiró en aquel día la caída al agua del elegante cañonero, hecho con maderas del país, sino la máquina construida allí, la fundición de enorme block para el árbol de la hélice, la organización seria y meditada de la naciente industria*.[221] *Seiki* era un orgull nacional i establia les bases d'una indústria clau pels futurs èxit de l'exèrcit japonès.

En arribar a Barcelona, procedent de Marsella i de camí cap a Anglaterra, el vaixell *Seiki* va saludar a la ciutat amb una salva de vint-i-una canonades, respostes també pels canons de les Drassanes. La tripulació, exèrcit de marina, va quedar-se dos dies a Barcelona i va aprofitar per conèixer la ciutat i passejar per la Rambla, on va poder ser vista per molts ciutadans. Alguns dels japonesos atreien l'atenció *por lo pintoresco y original de sus trajes*,[222] malgrat que els oficials i bona part de la tripulació vestia a la manera europea:

> *Ayer saltaron en tierra la marinería del vapor japonés "Seiki". Visten traje europeo como los marineros de la marina real inglesa. En el sombrero de paja con que cubren la cabeza, hay en carácteres dorados chinos el nombre del buque y en el centro de la copa llevan bordada en sedas de colores una especie de estrella. La camiseta, lo propio que los pantalones, son de bayeta azul turquí. La tropa viste chaqueta y pantalón del mismo color*

[221] Dupuy, 1895, pp. 333-334. Tant l'autor del vaixell, Thibaudier, com el cap tècnic de l'arsenal, Verny, eren deixebles del pare del diplomàtic Enrique Dupuy de Lôme, un il·lustre enginyer naval francès.

[222] *Diario de Barcelona*, núm. 157, 6 de juny de 1878, p. 6648.

> *azul, cinturón charolado blanco y hombreras de cordón de lana encarnado. Usan gorra a manera de Kepis bajo y en el frente un ancla: gorra igual llevan los oficiales con la diferencia de que el ancla es bordada en oro rodeada de rayos del mismo metal. Fuman unos cigarrillos muy delgados que llevan en cajitas por el estilo de las de sobre de cartas. Al embarcarse, muchos chiquillos pedían a los marineros japoneses que les dieran cigarros y algunos de ellos los vendían a las personas que deseaban comprarlos. La bandera del buque es cuadrada, blanca con un gran círculo rojo en el centro. Mientras permanecieron en tierra compraron varias cosas pagándolas en moneda española y francesa.*[223]

Deu anys més Conrad Colomer entonava des de dalt dels escenaris de Barcelona la melodia de *Lo japonès es molt trempat!*. Cert, però també és veritat que amb aquest precedent, Espanya ben aviat va obrir els ulls. I és que fruit del creixent imperialisme japonès i la progressiva militarització del país, a mesura que es va anar acostant la fi de segle, el govern espanyol va començar a notar les amenaces a les seves possessions del Pacífic. Les autoritats filipines que inicialment havien vist el Japó com una nova font de riquesa van veure com el seu mercat ràpidament va canviar, van deixar de ser una nació colonitzable per acabar esdevenint, especialment a partir de l'inici del domini colonial del Japó a Taiwan l'any 1895, un perill autèntic per la sobirania espanyola. El cada cop més potent exèrcit japonès superava amb escreix la gran debilitat en què es trobava la flota que Espanya tenia

[223] *Diario de Barcelona*, núm. 159, 8 de juny de 1878, p. 6737.

establerta a l'Àsia Oriental en un moment marcat precisament per la crisi colonial espanyola.[224]

Aquesta preocupació va propiciar que el govern i l'exèrcit espanyol comencessin a estudiar també la seva força militar. El primer informe sobre l'exèrcit japonès es va redactar el 1876, mentre que el febrer de 1880 es va presentar un extens estudi sobre la potència militar de la seva flota.[225] Així mateix, a partir de l'època imperialista iniciada amb la guerra contra Xina (1894-95), van sorgir una gran quantitat de nous informes, conservats bona part d'ells a l'Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, així com estudis com el llibre *La marina del Japón* de Carlos Iñigo (1895) i les *Notas militares sobre el Japón*, publicades per D.M. Abbad (1896).[226]

La derrota contra tot pronòstic de l'imperi rus l'any 1905 va acabar de donar la raó a tots aquells admiradors espanyols que, decebuts pels fracassos

[224] Sobre l'amenaça del Japó vers les Filipines i el sentiment de perill, vegeu l'article "El Japón y las Filipinas", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, núm. 16, 30 d'abril de 1895, p. 17.

[225] Togores, 1992, pp. 641-642. Al febrer de 1883 el Ministre d'Estat transmetia al Comandant General de Filipines una reial ordre: *seguramente es España de entre todas las naciones europeas a la que más directamente puede afectar el aumento del poder material de los países autónomos en esas regiones. … S.M. el Rey (q.d.g.) se ha servido disponer se faculte a V.E. para que una vez cada año envíe a recorrer los principales puertos de la China y del Japón a algún Jefe u Oficial de cualquiera de los dos Cuerpos de Ingenieros o General con la misión de observar, aunque con carácter puramente privado, cuanto pueda interesarnos respecto a los adelantos que apliquen a sus marinas militares los citados imperios*. AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), 5 de febrer de 1883.

[226] Sorprèn també veure el grau de saturació informativa a què van arribar tots els mitjans de comunicació els anys 1894-1895 i 1904-1905, amb centenars d'articles sobre els conflictes bèlics del Japó. A tall d'exemple, si a *La Ilustración Artística* aparegueren mes de 300 articles dedicats a les guerres amb Xina i Russia, tan sols el *Diario de Barcelona* va publicar entre 1904 i 1905 vora 200 articles referents als fets que s'anaven succeint a Manxuria. Vegeu també Almazán (2000).

colonials, havien començat a considerar el Japó com la nova potència mundial del recent inaugurat segle XX. A inicis de la nova centúria Japó ja havia deixar de ser un desconegut: *Cuando se declaró la guerra Ruso-japonesa, era Japón poco menos que desconocido para Europa, y de repente, aunque guarde parte de su incógnito, es para nosotros casi familiar*.[227] Així mateix ho reconeixia Dupuy de Lôme en publicar els *Estudios sobre el Japón* l'any 1895, coincidint amb l'interès per la guerra sino-japonesa: *Hace veintiún años terminaba la historia que entonces escribí y hoy público, diciendo que Japón era un ejemplo y podía llegar a ser un peligro; el ejemplo continúa, el peligro ya ha llegado y será mayor cada día*.[228] Així doncs, si el vaixell de guerra *Seiki* havia estat rebut a Barcelona amb bons ulls i anecdòtica curiositat, trenta anys més tard aquella visió ja hauria canviat per complet: *¡Pensar que este país de laca y porcelana es hoy más fuerte que nosotros!*.[229]

Podríem resumir aquest procés dient que durant la segona meitat del segle XIX la imatge del Japó a Espanya es va anar construint a l'entorn de dos grans idees: la necessitat de trobar terres mítiques i nous paradisos on refugiar-se d'un món industrialitzat i positivista, i, d'altra banda, la realitat que parlava d'un país en trepidant procés de modernització, occidentalització i militarització. Potser va ser la combinació d'aquests dos factors el que determinà l'èxit del fenomen del Japonisme i l'interès pel Japó, la seva cultura i els seus costums. És a dir, des de la dècada de 1870 la moda

[227] *La Ilustración Española y Americana*, núm 11, 22 de març de 1908, p. 165.

[228] Dupuy, 1895, p. 10.

[229] Emilia Pardo Bazán, "Crisantelmos", *Album Salon*, núm. 33, 1 de gener de 1899, p. 6. Vegeu també les contundents paraules que es van escriure al *Diario de Barcelona* el setembre del 1905 en ocasió de la conferència de Portsmouth. *Diario de Barcelona*, núm. 232, 5 de setembre de 1905, pp. 9657-9658.

del Japonisme va començar a veure en l'art de l'arxipèlag un model diferent, interessant i modern, font de nova saba artística, alhora que, en paral·lel, va veure amb sorpresa com es gestava la imatge d'un Imperi en expansió cada cop més poderós i que calia controlar i respectar.

En el cas de Barcelona, l'autèntic coneixement del Japó no va començar a arribar fins a l'Exposició Universal de l'any 1888, quan el país va ser presentat de manera oficial per primera vegada a l'Estat espanyol. Com veurem més endavant, el certamen va servir als japonesos no tan sols per mostrar l'estat de la seva nació, moderna i industrialitzada, no pas militaritzada, sinó que ben especialment per reforçar la imatge idíl·lica que durant els inicis de l'era Meiji havia donat tants bons resultats, una imatge lírica i fantasiosa que, gràcies a l'interès que suscitava el fenomen del Japonisme, va servir per seguir expandint el seu comerç i la seva influència a Occident.

4.

L’arribada del Japó a Barcelona

Espectacles
La *Companyia Imperial Japonesa* (1868)
Jocs de màgia i acrobàcia
Japonisme als teatres
Disfresses

Relacions comercials
Vies d’accés de l’art japonès a la ciutat
Els primers comerços amb venda d’art japonès
El Mikado

Col·leccions i col·leccionistes
Primers col·leccionistes
Richard Lindau i el Museu Japonès de Barcelona
Carles Maristany i el *Pavelló Imperial Japonès* (1881)
Artistes col·leccionistes: Masriera, Mestres, Riquer i Rusiñol
Víctor Balaguer, Eduard Toda Joan Mencarini i Josep Mansana

Llibres, àlbums i publicacions periòdiques

Per estudiar la influència de les arts japoneses a Barcelona creiem fonamental conèixer abans quin grau de penetració havia tingut el Japó i les seves arts a la ciutat. Per aquest motiu, abans que res cal analitzar quina era la presència cultural japonesa a la Barcelona vuitcentista, i les seves vies d'accés, tant al món dels espectacles i del col·leccionisme, com del comerç, dels llibres i de les publicacions periòdiques.

Es pot afirmar que el Japó va entrar a la ciutat des de dalt dels escenaris. Abans que arribés el fenomen del Japonisme, abans que els primers comerciants no comencessin a apostar per l'art japonès i abans que es despertés entre la ciutadania l'interès pel Japó, aquesta llunyana cultura va arribar a Barcelona a través dels espectacles de circ i de teatre.

El mateix any 1868, tot just quan s'autoritzava per primera vegada la sortida de japonesos a l'estranger, i coincidint amb l'aixecament de *La Gloriosa*, va aparèixer dalt dels escenaris barcelonins la primera companyia d'acròbates japonesos. L'èxit va sorprendre tothom i amb ben pocs anys els espectacles acrobàtics japonesos, així com aquells que els imitaven, es van fer populars. Japó, alhora, com a terra exòtica i fins a cert punt misteriosa, servia com a *leit-motiv* tant per a disfresses i balls de carnestoltes com per a espectacles de màgia i del món de la faràndula.

La creixent oferta lúdica i teatral no va ser l'única via d'introducció de la cultura japonesa. Certament va ser una de les primeres però ben aviat va ser superada per altres sectors del món de l'art, de la cultura i del comerç. De manera paulatina, en paral·lel a l'auge de col·leccionistes d'art oriental, els comerciants van començar a vendre artesanies japoneses d'una manera cada cop més intensa i continuada. I, alhora, acompanyant la creixent presència d'art japonès als establiments i a diverses col·leccions particulars, una de les mostres més evidents de la creixent introducció del Japonisme, de l'interès pel Japó a la societat catalana, va ser l'augment d'articles, gravats, llibres i publicacions diverses que van anar arribant. En aquest sentit, la difusió estètica de l'art japonès va anar vinculada també a la creixent oferta de models, de làmines i d'il·lustracions a l'abast dels artistes.

Conèixer amb detall l'arribada del Japó a la ciutat i el progressiu desenvolupament del Japonisme a l'entorn dels col·leccionistes, dels llibres i

les revistes o dels comerciants, ens donarà noves claus per comprendre el com, el perquè i el quan de la influència de l'art japonès a les arts produïdes a Barcelona durant la dècada dels vuitanta.

4.1. Espectacles

4.1.1. Les actuacions de la *Companyia Imperial Japonesa*

> *Los artistas japoneses que se han presentado en el Circo de Rivas, o son los demonios o les falta poco. Hacen cosas tales, que solo a diablos creeríamos capaces de semejantes habilidades.*
>
> *Nunca se han visto en gimnastas, fuerza y equilibrio cosa por el estilo.*
>
> *Yo no comprendo como no se mata, por lo menos, un japonés cada noche.*
>
> *Admirable es el merito de estos hombres, pero por mi parte confieso que el espectáculo me hace daño; no puedo ver tranquilamente a un hombre ponerse voluntariamente en peligro de morir de la manera más horrible.*[230]

L'any 1868 van arribar a Madrid i a Barcelona uns artistes excepcionals. Homes que, ventall en mà, feien volar papallones de paper. Eren acròbates que, acompanyats d'una estranya música i una llampant indumentària, se sostenien en posicions inverossímils, gairebé impossibles. Eren els membres de la primera companyia acrobàtica japonesa que trepitjava la península.

En aquelles dates, Espanya encara es mantenia pràcticament al marge de l'interès que la majoria de potències occidentals ja mostraven pel Japó; per a bona part de la població espanyola aquella encara no era més que una terra d'aura imaginària. Res millor perquè arrelés aquesta imatge exòtica, sorprenent i meravellosa, que el fet que les primeres notícies d'aquell país vinguessin de la mà d'una companyia d'acròbates màgics, la *Companyia Imperial Japonesa*.

[230] *El Cascabel*, núm. 423 i 428, Madrid, juliol-agost de 1868.

4.1.1.1. Richard Risley i la *Companyia Imperial Japonesa*

La *Compañía Imperial Japonesa*, anunciada sempre amb aquest pompós i fal·laç nom, era una *trouppe* d'acròbates creada a mitjan de 1866 a Yokohama pel professor nord-americà Richard Risley Carlisle (1814-1874). Risley havia arribat a aquella ciutat portuària tot just dos anys abans, en ple *bakumatsu*, al mes de maig de 1864, junt amb una companyia de circ que fou, al seu torn, la primera *trouppe* eqüestre occidental presentada al Japó.[231]

L'empresa de Risley va fracassar a causa de les restriccions que encara establia el país, de tal manera que els seus artistes van retornar al Japó. No obstant això, Risley va decidir de quedar-se al Japó: es va establir al *Bluff* de Yokohama, com bona part dels estrangers arribats a la regió de Kantô, i va emprendre diversos projectes per guanyar-se la vida, com l'obertura d'un gimnàs i una escola d'hípica o bé un teatre, conegut com a *Royal Olympic Theatre*. Aquest teatre-circ va ser aixecat, perque així ho obligaven les lleis de l'època, en una de les parcel·les del *Bluff*, sense tenir opció de fer espectacles a d'altres indrets del país. Igualment, també va comerciar amb la importació de llet i gel convertint-se, al maig de 1865, en el primer venedor de gelats del Japó.[232]

De totes formes, durant la seva estada a Yokohama, no va deixar de banda la seva autèntica professió en el món de l'espectacle. El Japó no coneixia la tradició circense tal i com aleshores s'entenia a Europa i a Amèrica però, en

[231] Richard Risley, més conegut com a *Professor Risley*, havia nascut a Salem (EUA) el 1814. S'havia format com a artista al món de la faràndula dels circs nord-americans, on a mitjan de segle ja s'havia fet força popular. Els seus llargs tours i viatges per Amèrica, Europa, Àsia i Oceania, van donar-li fama internacional. L'any 1864 va arribar al Japó amb una companyia de circ formada per deu homes, acompanyada de vuit cavalls. Properament l'escriptor Frederik L. Schodt publicarà un rigurós estudi sobre Risley i la Companyia Imperial Japonesa.

[232] Mihara, 1990, pp. 61-83.

canvi, disposava d'una llarga tradició d'actors, acròbates i prestidigitadors. En veure els magnífics jocs acrobàtics de les companyies de bombers, i els salts i els malabarismes de les companyies de carrer, Risley va adonar-se que aquells espectacles podien tenir un gran èxit tant a Europa com als Estats Units. Risley es guanyava la vida, però la seva ment mantenia ben viu un altre somni: crear una companyia d'acròbates japonesos i fer una gira per tot el món. El seu era un projecte molt ambiciós, prometedor, ja que es tractava d'un espectacle totalment nou i diferent als coneguts fins aleshores a Occident. Des del seu punt de vista, l'èxit d'una companyia imperial japonesa semblava assegurat ja que, si bé el Japó encara no havia donat el pas d'obertura definitiu, el Japonisme ja començava a donar els seus primers fruits a les principals capitals.

El mes de maig de 1866, el govern Tokugawa va promulgar una nova llei que per primera vegada permetia la sortida de japonesos a l'estranger mitjançant l'expedició de passaports. L'aïllament nacional s'acabava i les bones perspectives de futur van decidir Risley a no esperar més i emprendre el seu projecte. Aprofitant aquesta conjuntura favorable prèvia a la restauració Meiji, Risley va reunir un grup de divuit artistes i acròbates, procedents majoritàriament de Tòquio, per constituir la *Companyia Imperial Japonesa*.[233] Un cop rebudes les autoritzacions i els passaports del govern, al novembre del mateix any, Risley, associat amb Thomas Maguire i Edward Banks, va donar forma al seu somni: van iniciar una gira mundial que tindria com a punt culminant la presentació de la Companyia a l'Exposició Universal de París de 1867. El dia 5 de desembre de 1866, la

[233] Mihara, 1990, p. 75. A la NDL es conserva un document utilitzat l'any 1866 (*keiô ni nen shichû torishimari kakitome*) per a l'expedició dels passaports de sortida de tots els membres de la Companyia. En aquest apareixen documentats tots els artistes que van partir cap a Occident. Es tractava de tres famílies encapçalades Sumidagawa Namigorô, Matsui Kikujirô i Hamaikari Sadakichi. Mihara, 2005, pp. 3-89.

trouppe va partir del port de Yokohama en direcció a San Francisco, on va arribar a primers del mes de gener. Des d'aleshores s'anunciaria oficialment al món anglosaxó com a *The Imperial Japanese Trouppe* o bé *The Japan Imperial Artistes' Company*, un títol ple d'exotisme i d'èxit assegurat.

La gira va començar al *Metropolitan Theatre de San Francisco*, on van ser rebuts amb entusiasme. De San Francisco, passant per Acapulco i el canal de Panamà, van viatjar fins a la costa oriental d'Estats Units, on s'hi estigueren mig any actuant a Filadèlfia, Boston, Baltimore i Nova York. A aquesta última ciutat, en ocasió de les actuacions que s'hi feren durant el mes de juny, l'encara jove escriptor Mark Twain (1835-1910) va anotar:

> *Tom Maguire's Japanese Jugglers have taken New York by storm. They threw all the other popular sensations completely in the shade - shed a perfect gloom over them. It has to be a colossal sensation that is able to set every body talking in New York, but the Japs did it. And I got precious tired of it for the first few days. No matter where I went, they were the first subject mentioned; if I stopped a moment in a hotel, I heard people talking about them; if I lunched in a Dutch restaurant, there was one constantly recurring phrase which I understood, and only one, "das Japs;" in French restaurants, it was "les Japs;" in Irish restaurants, it was "thim Japs ;" after church the sermon was discussed five minutes, and then the Japs for half an hour.*[234]

A l'*Academy of Music de New York*, per exemple, malgrat els preus desorbitats de cada una de les funcions, totes les actuacions van rebre com a resposta un ple absolut. D'elles, tot fascinava, les actuacions semblaven ser obra de mags.

[234] *Alta California*, 16 de juny de 1867 (www.twainquotes.com, última consulta 25-V-2008).

Després de mig any de gira als Estats Units, l'estiu de 1867 la Companyia va arribar a París, coincidint, tal com estava previst, amb l'Exposició Universal. Aquest colosal certamen va ser sens dubte el primer gran contacte entre Europa i Japó, la primera gran plataforma de difusió de la cultura japonesa a Occident. Allà, al Circ Napoleón, les actuacions de la Companyia de Richard Risley van ser observades des de primera fila per Tokugawa Akitake (徳川昭武, 1853-1910), germà petit del shôgun i cap de l'expedició japonesa que es trobava de visita a l'Exposició.[235] Malgrat que des de feia algunes setmanes ja estava actuant a París la companyia de circ japonesa de Matsui Gensui (*Matsui Gensui Ichiza – Ôkimi Ichiza*, 松井源水一座), l'aparició dels nous acròbates de Yokohama duts per Richard Risley, especialment Hamaikari Sadakichi (浜碇定吉) i el seu nebot Umekichi (梅吉, *All Right*), així com el número de les papallones voladores, presentat per Sumidagawa Namigorô (隅田川浪五郎), va causar autèntica sorpresa.[236]

Quan pocs mesos més tard Risley va arribar amb la seva companyia a Anglaterra, van ser rebuts igualment amb entusiasme. A Londres, on uns mesos abans també havien actuat els acròbates de Matsui Gensui a *Saint Martin's Hall*, arribats directament des del Japó a inicis de 1867, la *Companyia Imperial Japonesa* va fer el seu debut al *Lyceum Theater*. Els números que duien preparats eren similars als de Matsu Gensui, com eren el joc de les papallones voladores o les acrobàcies en escales, i tenien una posada en escena fins a cert punt també similar, però el seu èxit va continuar.[237]

[235] *L'Illustration*, núm. 1282, 21 de setembre de 1867, p. 188. Beasley, 1995, pp. 114-118.

[236] *Le Monde Illustré*, any 11, núm. 554, 23 de novembre de 1867, p. 328. *Le Monde Illustré*, any 11, núm. 550, 26 d'octubre de 1867, p. 252.

[237] John Ruskin, un dels milers d'espectadors que van assistir a les actuacions, parlava d'uns homes que, mig animals, semblaven posseïts pel dimoni. *The Illustrated London News*,



Actuacions de la companyia de Matsui Gensui l'any 1867 (esquerra) i la Companyia Imperial Japonesa l'any 1868 (dreta), a Londres. *The Illustrated London News*.

Tant a Amèrica, com a Londres, a París i a la resta d'Europa, bona part del públic es va rendir a la novetat d'aquest espectacle. A més de descriure i reproduir en diverses publicacions els números d'equilibri, allà on anaren estimularen l'interès per la cultura japonesa, la seva música, la seva indumentària, els seus costums, i així, la història de la gira es convertí en la història d'un gran èxit que va durar vuit-cents cinquanta dies i que els va dur als principals teatres europeus, a Birmingham, Manchester, Londres, Bristol, Anvers, Brussel·les, Rotterdam, Àmsterdam, Leiden, París, Lió, Madrid, Barcelona, València, Sevilla, Lisboa, Oporto.[238]

Les seves actuacions garantien el ple absolut del teatre que s'oferís a rebre'ls, i això també ho van veure els empresaris d'Espanya on, no s'ha de perdre de vista, feia més de dos-cents cinquanta anys que cap japonès havia trepitjat el sòl. Va ser així que, un cop concloses les actuacions del Nord

núm. 1414, vol.L, 23 de febrer de 1867, p. 176. *The Illustrated London News*, núm. 1481, vol.LII, 2 de maig de 1868, pp. 433 i 437.

[238] Mihara, 1990, p. 77.

d'Europa, al juny de 1868, la Companyia Imperial Japonesa de Richard Risley va emprendre el seu viatge cap a la península ibèrica.

4.1.1.2. L'estada a Espanya de la Companyia Imperial Japonesa

4.1.1.2.1. Funcions a Madrid

Madrid fruïa d'una intensa i diversificada oferta lúdica d'espectacles; tenia al seu servei un gran nombre de teatres i circs de construcció recent. En aquelles dates, en el camp de l'acrobàcia i el circ destacaven el *Teatro del Circo*, a la placeta del Rey, el *Teatro-Circo de Paul*, al carrer del Barquillo, destinat a exercicis eqüestres i gimnàstics, i el famós *Circo de Price*, nascut l'estiu de 1859.

A tots ells, l'any 1863 s'hi va sumar el *Circo del Príncipe Alfonso*, conegut també com a *Circo de Rivas*. Aquest nou circ-teatre, impulsat i costejat per l'empresari Simón de las Rivas a partir del model del circ dels Camps Elisis de París, es va alçar al passeig de Recoletos, davant del Palau de la Biblioteca i Museus, l'actual Biblioteca Nacional. Per a la construcció no va escatimar diners; va disposar de tot allò que fou necessari per aconseguir un luxós edifici capaç de superar tots els seus competidors madrilenys, i en especial el *Circo de Price*. Però precisament en aquesta disputa pel prestigi i per la fama, Thomas Price va inaugurar l'any 1868, al mateix passeig de Recoletos, i just al costat del *Circo del Príncipe Alfonso*, un nou i espaiós circ, envoltat de jardins, on des d'aleshores s'hi citaria l'elegància de la capital. Per bé que l'any 1870 es va convertir en teatre, durant aquest primers anys el *Circo de Rivas* va ser el clar rival del *Circo de Price*; tots dos presentaven espectacles eqüestres, de gimnàstica, d'acrobàcia, de mímica i còmics.[239] És en aquest context que, en aquesta dinàmica competitiva i amb la finalitat d'esdevenir

[239] *El Museo Universal*, núm. 30, 25 de juliol de 1867, p. 237.

el principal focus d'atenció, l'empresari del *Circo de Rivas* va contractar el mes de juny de 1868 la flamant *Companyía Imperial Japonesa* que, després d'actuar davant de figures com Napoleó III, els prínceps de Gales o el president dels Estats Units, era ja una de les companyies més sol·licitades del moment. No en va, les seves actuacions a Madrid es van convertir també en unes de les més recordades del coliseu.[240]

La Companyia de Richard Risley va arribar a Madrid a mig matí del dia 3 de juliol de 1868, en un tren procedent de l'estació d'Austerlitz de París, d'on havia sortit dos dies abans. Tan bon punt varen arribar a la capital, tota la companyia es va traslladar a l'hotel a descansar, es van banyar i molts d'ells es van pentinar a l'estil tradicional.[241] Segons va anotar Takano Hirohachi (高野広八), secretari de la comitiva japonesa del qual s'ha conservat el seu diari de viatge, els primers quatre dies a Madrid van ser de descans.[242]

A Espanya, els artistes japonesos se sentiren desemparats i nerviosos en veure que la comunicació era més complicada del que havien imaginat; cap d'ells comprenia el castellà i qualsevol conversa requeria un gran esforç.[243] Tanmateix, malgrat les primeres dificultats, tots ells fruïen de diversos passejos pel centre de la ciutat; anaren de compres i ràpidament s'animaren

[240] Sepúlveda, 1892, p. 6-8.

[241] Inicialment es van allotjat a l'Hotel de Lucía, fins al dia 6 de juliol, quan es traslladaren a l'Hotel La Sirena.

[242] Aquest manuscrit va ser trobat l'any 1975 a la casa del besnét de l'autor, Takano Taka, i va ser publicat al 1977 (1982, edició comentada), per bé que la seva popularitat va sorgir a partir de diversos fascicles de Yasuoka Shôtarô publicats a *Asashi Journal* l'any 1983. Al 1999 Miyanaga Takashi va publicar una nova monografia basada en el diari de Hirohachi que, tot i tenir certs errors, és un resum del text de Hirohachi. Nosaltres hem partit dels estudis de Miyanaga (1999) i Mihara (2005).

[243] A més de Richard Risley i Thomas Maguire, acompanyava al grup Edward Banks, mariscal del Consolat d'Estats Units a Yokohama, el qual, gràcies al seu domini del japonès, acostumava a fer d'intèrpret pels artistes.

a presenciar les famoses curses de braus de la plaça de la Puerta de Alcalá, uns costums rars que els causaren una forta impressió.[244] Hirohachi encara va anotar tot just arribar una altra curiosa impressió: al seu parer, els espanyols tenien un aspecte i un caràcter similar al dels japonesos.[245]

La *Companyia Imperial Japonesa* va ser a Madrid des de primers de juliol fins a finals d'agost de 1868, període durant el qual van actuar a la pista del *Circo del Príncipe Alfonso*, el *Circo de Rivas*. La primera representació es va celebrar el dimarts 7 de juliol, a les nou del vespre. A una societat sempre a l'expectativa de novetats, els madrilenys es van trobar amb una novetat més sorprenent del que s'havien esperat. El debut, *de lo más estrepitoso*, es va dur a terme amb les butaques, les llotges, les galeries i tota l'entrada del passeig a vessar de gent.[246]

Les seves funcions eren compartides amb altres números eqüestres, gimnàstics i còmics de la companyia del *Príncipe Alfonso* de tal manera que l'alternança contribuïa a que l'espectacle esdevingués més amè i variat.[247] A partir de la segona setmana de juliol, els diaris de la capital van començar a fer referències cada cop més continuades a aquestes actuacions, durant les primeres setmanes extraordinàriament concorregudes: era una mostra més dels esforços que l'empresa del *Circo del Príncipe Alfonso* mirava de fer per complaure al selecte públic.[248]

[244] Hirohachi parlava de costums *mezurashii* (珍しい); va prendre detallades i interessants notes sobre les curses de braus. Mihara, 2005, pp. 76-77.

[245] Mihara, 2005, p. 8.

[246] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 191, 9 de juliol de 1868, p. 4.

[247] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 189, 7 de juliol de 1868, p. 4

[248] *La Gaceta de Madrid*, núm. 194, 12 de juliol de 1868, p. 15. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 192, 10 de juliol de 1868, p. 4.



Interior del circ Principe Alfonso (1867) i caricatura de les actuacions japoneses a Madrid, segons l'*Almanaque de el Cascabel* (1869).

Thomas Price va veure que la *Companyia Imperial Japonesa* i el *Circo del Príncipe Alfonso* oferien una competència molt difícil de contrarestar. En aquells mateixos dies, un article en defensa del seu circ no dubtava de que *Mr. Price, que es activo, emprendedor e inteligente, no se dejará arrebatar por mucho tiempo el cetro que con honra y provecho ha empuñado hasta aquí, y esperamos que el mejor día nos sorprenderá con novedades dignas de su fama y de la capital del reino*.[249] Qui podia dubtar de la seva ràpida reacció? Aquella mateixa setmana, l'última del mes de juliol, Price va presentar al públic madrileny una paròdia de les actuacions japoneses. Els acròbates i clowns de la companyia del *Circo de Price*, Ferroni, Withoyne, Sechi i Alfano, després d'estudiar les actuacions de la companyia de Richard Risley, van idear imitacions d'aquells números que tenien més èxit, com el

[249] *El Museo Universal*, núm. 30, 25 de juliol de 1867, p. 237.

Bambú Aéreo, que realitzava Matsungoro. La paròdia s'anuncià com *la gran parodia de japoneses sean los japoneses de Price* i es va estrenar la nit del divendres 24 de juliol.[250] Fins el dissabte 1 d'agost, últim dia de representacions, el *Circo de Price* va omplir totes les localitats fent riure a un públic desitjos de veure el graciós Alfano imitant el número del bambú aeri, Ferroni fent el doble ascens amb l'escala, Mme. Loyal i Sulma Ausude reproduint l'actuació titulada *del doble alambre japonés*, així com Mme. Thomson, Withoyne i Ryan duent a terme el joc de les papallones; hi havia qui afirmava que *a no ser porque desde luego se sabe, nadie diría eran otra cosa que verdaderos japoneses*.[251]

El projecte del *Circo del Príncipe Alfonso*, però, era encara més ambiciós: a més de les actuacions al coliseu del passeig de Recoletos, va organitzar funcions a la plaça de toros de Madrid entre els dies 16 i 30 d'agost. Entre actuacions de clowns, carreres de carruatges romans, cavalls i lleons, actuaren Hamaikari i *All-Right* amb el número de les tres escales, Matsungoro fent exercicis sobre una corda fluixa, les piràmides de Denkichi i Tjokichi [sic] i els exercicis de Jonekichi i Shintaro.[252] Malgrat la pluja, van

[250] *El Imparcial*, núm. 424, 24 de juliol de 1868. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 206, 24 de juliol de 1868, p. 4. *La Nueva Iberia*, núm. 173, 27 de juliol de 1868, p. 3.

[251] *El Siglo Ilustrado*, núm. 64, Madrid, 2 d'agost de 1868, p. 1. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 208, 26 de juliol de 1868, p. 4.

[252] Malauradament, molts de noms que apareixen a les descripcions i programes de Madrid i Barcelona no els hem pogut identificar amb els que apareixen al llistat japonès de l'any 1866. Hem optat, doncs, per mantenir les transcripcions dels noms tal com van ser escrits als diaris d'aquelles setmanes, malgrat que sabem que amb aquesta opció deixem de respectar les normes ortogràfiques de transcripció llatina del japonès. Els noms citats són: *Jonekichi, Shintaro, Denkichi, Hamaikiri Sadakki, Mikiki* (*Little All-Right*)*, Mlle Kamong, Otsunee, Zumindaugarao, Matsungoro, Tjokichi. El Principado*, núm. 242, 3 de setembre de 1868, p. 5595.

actuar tots, com també va fer Alexandre Braquet amb el globus aerostàtic *Príncipe Alfonso*, que en diverses ocasions va acabar caient a la plaça dels Camps Elisis i prop de la porta d'Atocha.[253] Alguns espectadors s'alegraren de veure l'espectacle complet no sense recriminar, però, la imprudència d'alguns números que, com els de Hamaikari i *All-Right*, atesa la pluja, van posar en risc la vida dels propis acròbates.[254]

Arribats ja a finals de mes d'agost, i en acostar-se la data en què havien de marxar, els diaris de Madrid insistien a tots els seus lectors perquè no deixessin passar l'ocasió d'assistir a *uno de los espectáculos más maravillosos que en su genero se han dado en Madrid*.[255]

4.1.1.2.2. Funcions a Barcelona

Durant els mesos de juliol i agost els diaris de Barcelona ja s'havia fet ressò de l'èxit dels japonesos que s'engalanaven a la capital d'Espanya amb els títols de *Grandes e Imperiales*.[256] L'excepcional presència japonesa a Espanya coincidia, a més, amb l'arribada de les primeres notícies sobre la restauració Meiji.

El ressò de les actuacions de la *Companyia Imperial Japonesa* a París i a Madrid va cridar l'atenció dels empresaris del recent inaugurat Teatre del Liceu, els quals van veure que contractant la companyia japonesa podien fer-se amb un dels èxits de la temporada. Tot i que alguns diaris madrilenys anunciaven a finals d'agost que la companyia de Risley marxava cap a

[253] *El Imparcial*, núm. 444, 18 d'agost de 1868; 11 d'agost de 1868; núm. 449, 24 d'agost de 1868. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 229, 16 d'agost de 1868, p. 4; núm. 236, 23 d'agost de 1868, p. 4.

[254] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 232, 19 d'agost de 1868, p. 4.

[255] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 240, 27 d'agost de 1868, p. 4.

[256] *Diario de Barcelona*, núm. 200, 21 de juliol de 1868, p. 6877.

València,[257] els programadors del Liceu van aconseguir a última hora, a força de sacrificis, portar l'espectacle japonès a la Ciutat Comtal. Va ser així que, finalitzades les funcions del *Príncipe Alfonso*, el dia 1 de setembre, a les sis del matí, agafaren el ferrocarril en direcció a Barcelona, on van arribar l'endemà, a les set del matí.[258] Barcelona els va produir una grata impressió. Hirohachi escrigué al seu diari diversos comentaris al respecte; li va semblar una ciutat més gran que Madrid, més bonica, més alegre i bulliciosa. A Barcelona, Hirohachi va començar a tenir problemes de visió, probablement motivats per alguna malaltia venèria però, això no obstant, res el va privar ni de fer algun passeig ni de sortir a experimentar la vida nocturna del Raval i dels entorns de la Rambla.

Si el *Circo Príncipe Alfonso* havia estat inaugurat l'any 1863, en el cas català, el Gran Teatre del Liceu havia estat reobert l'abril de l'any anterior, un cop reconstruït del seu primer incendi. Si el *Príncipe Alfonso* havia estat ideat principalment com a circ d'acrobàcies i d'espectacles eqüestres, el Liceu tenia la voluntat d'oferir una major diversitat de funcions amb una política de programació basada en l'alternança d'òpera italiana, francesa i alemanya, juntament amb sarsuela, teatre parlat i fins i tot popurris, saltimbanquis, espectacles de màgia i balls pantomímics. I si l'empresa del *Príncipe Alfonso* tenia com a principal competència el *Circo de Price*, el Liceu la tenia amb el Teatre Principal de la Rambla, motiu pel qual tampoc no va escatimar esforços a l'hora de pagar el que calgués per tal que la *Companyia Imperial Japonesa* actués al seu escenari.

Els artistes japonesos es van allotjar a l'*hostal de los Caballeros*, mentre que els directors i encarregats de les funcions, Maguire i Risley, es van instal·lar a la prestigiosa Fonda de les Quatre Nacions, situada a la Rambla, davant del

[257] *El Imparcial*, núm. 450, 25 d'agost de 1868.

[258] *El Principado*, núm. 240, 1 de setembre de 1868, p. 5563.

Teatre Principal. Els diaris descrivien com la curiositat per veure un poble completament desconegut fins al moment feia que, durant els passejos que els japonesos feien per la Rambla, els barcelonins que se'ls creuaven, atrets, se'ls quedessin mirant atònits i amb aire de sorpresa. Els dies festius, sortien en carruatges, compraven objectes curiosos, com peces de corall, passejaven i també descansaven gaudint del bon temps.

La *Companyia Imperial Japonesa* va actuar entre el 3 i el 16 de setembre al Liceu, el qual, un cop més segons les anotacions de Hirohachi, disposava d'un escenari més adequat per a les funcions acrobàtiques que no pas la pista del *Príncipe Alfonso*.[259] Tot i que en diverses ocasions van actuar conjuntament amb d'altres companyies, moltes de les sessions van ser dutes a terme única i exclusivament pels joves japonesos. La primera de les disset funcions, celebrada el dia 3 de setembre, es va presentar amb el següent programa:

> 1 – UNA BRILLANTE SINFONÍA.
> 2 – PRESENTACIÓN DE TODOS LOS ARTISTAS DE LA COMPAÑÍA JAPONESA.
> 3 – EVOLUCIONES Y EJERCICIOS SORPRENDENTES POR LOS JÓVENES JONEKICHI Y SHINTARO.
> 4 – EL TAMBOR POR DENKICHI.
> 5 – GRAN EQUILIBRIO DEL BAMBÚ PERCHA, POR EL JOVEN ALL-RIGHT Y SU PADRE HAMAIKIRI.
> 6 – LAS PEONZAS, POR MLLE. KAMÓNG Y OTZUNEE.
> 7 – LOS SORPRENDENTES JUEGOS DE LAS MARIPOSAS POR ZUMINDAU GARAO
> 8 – EJERCICIOS SOBRE LA CUERDA FLOJA, POR MATSUNGORO
> 9 – EQUILIBRIOS EXTRAORDINARIOS, POR HAMAIKIRI Y SU HIJO EL JOVEN ALL-RIGHT.

[259] Mihara, 2005, p. 79. Miyanaga, 1999, p. 177.

DESCANSO DE 20 MINUTOS.

10 – JUEGOS DE MANOS POR MLLE KAMÓNG.
11 – LA SALIDA DE LA ZORRA POR DENKICHI Y TJOKICHI.
12 – EL BAMBÚ AEREO POR MATZUNGORO.
13 – LA CUBA COLOSAL O LA ACTIVIDAD JAPONESA POR DENKICHI.
14 – EJERCICIOS POR LOS JÓVENES JONEKICHI Y SHINTARO.
15 – LA GRAN ESCALERA MARAVILLOSA, EJERCICIOS DE EQUILIBRIO DE UNA DIFICULTAD EXTRAORDINARIA POR EL JOVEN ALL-RIGHT Y HAMAIKIRI.[260]

L'estrena a Barcelona va ser, com a les ciutats que l'havien precedit, un gran èxit. *¡Gente admirable, pueblo ingenioso!* exclamaven alguns dels crítics.[261]

Que és el que més va impressionar el públic? En primer lloc, l'exotisme d'uns artistes que procedien d'un país que fins aleshores s'havia mantingut tancat i apartat de qualsevol influència occidental; era un espectacle que satisfeia amb escreix la curiositat que just aleshores naixia vers l'Àsia Oriental. Tant a Barcelona com a Madrid va sorprendre veure uns acròbates procedents de terres llunyanes, vestits amb la indumentària tradicional, *con sus saltos increíbles, con sus equilibrios pasmosos, con sus fuerzas hercúleas, con su música especial, porque también tocan unos instrumentos bastante raros, y con la algarabía que arman en su lenguaje, tanto mas extraño para nosotros por los sonidos guturales en que abunda, o mejor dicho, de que se compone*.[262]
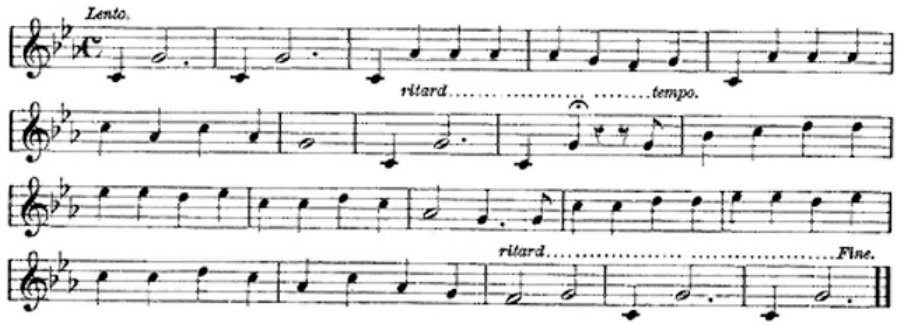
[260] *El Principado*, núm. 242, 3 de setembre de 1868, p. 5595.

[261] *El Principado*, núm. 245, 6 de setembre de 1868, pp. 5670-71.

[262] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 191, 9 de juliol de 1868, p. 4.



Actuacions de la *Companyia Imperial Japonesa* a Madrid, segons el *Gil Blas* (1867).



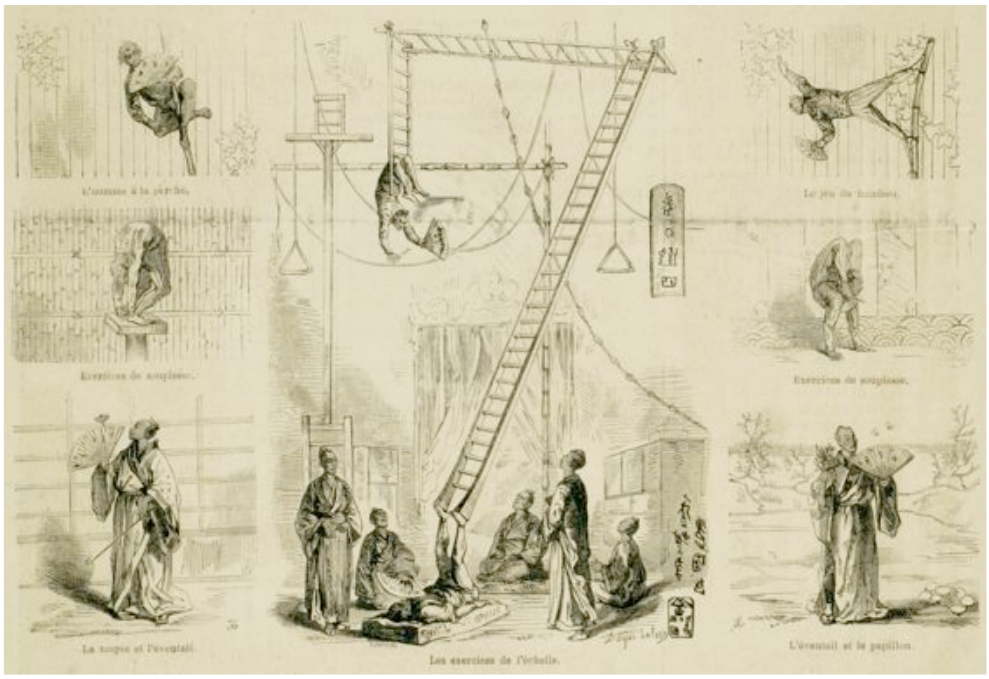
Melodia que acompanyava les actuacions de *Little All Right*.

Aquella va ser una gran experiència estètica, tant visual com auditiva. Visual quant als números, de gran dificultat tècnica, als gestos, l'escenografia i la indumentària, especialment el ventall que sempre duien a la mà. I auditiva per l'idioma i sobretot per una música mai escoltada fins aleshores. Es tractava de música tradicional nipona interpretada per una orquestra de cinc persones amb shamisen i diversos instruments de percussió; la major part de l'espectacle anava acompanyat del que molts dels assistents no consideraven més que un mer soroll desagradable.[263]

Als vespres, aprofitant un ple que asfixiava passadissos i butaques, els artistes japonesos, a més de cobrar la crescuda suma del contracte d'actuacions, ampliaven la recaptació diària amb la venda de *láminas representando los diferentes ejercicios y unos abanicos pequeños dorados, adornados con sus fotografías*. Aquestes làmines i fotografies colorejades costaven cada una a 4 rals i, a Barcelona, algunes nits se'n van vendre fins a 500 unitats per un valor total de 2.000 rals. Tot i que per ara no hem localitzat aquestes imatges, no descartem que algunes d'elles fossin estampes ukiyo-e d'Utagawa Kunisada (歌川国貞, 1786-1865) editades per Kagaya Kichiemon (加賀屋吉右衛門) i reproduïdes posteriorment, l'any 1867, a *Le Monde Illustré*.[264]

[263] Quan la Companyia va partir de Madrid a primers de setembre, el diari satíric *Gil Blas* va comentar: *lo siento por los japoneses, pero me alegro por la música.* Amb tot, com va succeir tres dècades més tard amb Sadayakko, aquesta música va impressionar als músics de l'època; va impressionar especialment el sistema pentatonal sense semitons entermigs, presents en obres de compositors com Puccini. *Gil Blas Periodico Satírico*, núm. 88, 6 de setembre de 1868, p. 1.

[264] Observant atentament les signatures reproduïdes de forma invertida a les il·lustracions de *Le Monde Illustré* es pot apreciar el segell de l'editor Kagaya Kichiemon (*Kichibei*), la firma d'Utagawa Kunisada - Toyokuni III (*Kôchôrô Toyokuni*) i dos segells de censura (*kiwame/aratame*). *Le Monde Illustré, Journal Hebdomadaire*, núm. 550, 26 de octubre de 1867, p. 252

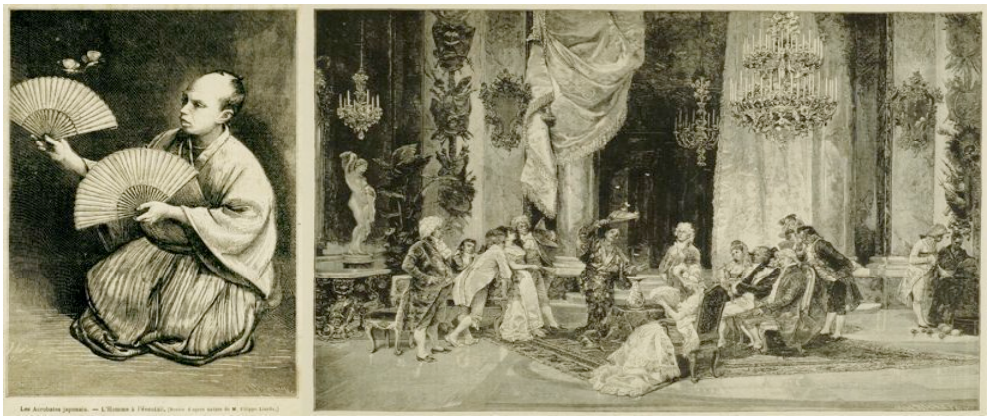


Al centre, estampa d'Utagawa Kunisada, editada per Kagaya Kichiemon, reproduïda a *Le Monde Illustré* per il·lustrar les actuacions de la Companyia Imperial a París (1867).

Juntament amb la força que de per sí tenia l'anunci de les actuacions japoneses, l'èxit sens dubte també cal atribuir-lo a la qualitat de l'espectacle. Es van omplir llargues pàgines d'elogis per a tots els artistes. Els principals números que van presentar, tal i com van ser anunciats, van ser, *la cuba colosal de Denkichi*, les actuacions de *la escalera maravillosa* / *la percha escalera* / *la escalera encantada* de Hamaikari,[265] i el seu nebot de dotze anys

[265] Es tracta de Hamaikari Sadakichi. Junt amb ell viatjava el seu nebot Umekichi, un fill adoptat anomenat Nagakichi i els seus deixebles Shigematsu, Kenkichi, Rinzô (amb el seus fills Umekichi Toyokichi y Fujimatsu) i Iwakichi (amb el seu fill Harukichi).

All-Right,[266] així com els *juegos de mariposas de Zumindangarao*,[267] que consistien a fer volar amb dos ventalls, i amb suma habilitat, uns petits fragments de paper amb forma de papallona assistits per fils; *se las ve revolotear en todas direcciones y posarse sobre un ramo de flores, o bien entrar y salir de un pequeño jarro*. Van ser els números més aclamats tant a Estats Units com a Anglaterra, a França i a Espanya, i tots van ser descrits detalladament fins el punt de convertir-se en inspiració per a artistes i literats, per a obres pictòriques, novel·les i també per a un imaginari d'Orient encara més poètic. Sense anar més lluny, van servir d'inspiració per a les descripcions que Jules Verne (1828-1905) va fer del Japó a *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours* (1873).



Dues imatges del joc de les papellones de paper. A l'esquerra, Zumindangarao durant les actuacions de la *Companyia Imperial Japonesa* a París (1867) i, a la dreta, reproducció d'una pintura d'A. Lonza. *Le Monde Illustré* / *La Ilustración Española y Americana*.

[266] *Little All Right* era el nom artístic d'Umekichi. Malgrat que a Occident va ser presentat com a fill de Hamaikari Sadakichi, segons l'informe presentat a les autoritats de Yokohama, Umekichi *Little All Right* era nebot de Hamaikari Sadakichi.

[267] Possiblement es tractava de Sumidagawa Namigorô, de 37 anys. Amb ell viatjava la seva dona Towa, el seu fill Towakichi, la seva germana menor Tô i l'alumne Umekichi.

Els espectadors també es van admirar de la contínua renovació dels números.[268] El programa estava organitzat de tal manera que augmentés progressivament la dificultat de les acrobàcies a fi que l'expectació dels espectadors anés també *in crescendo*. Segurament l'exemple més il·lustratiu és el de les actuacions de Hamaikari i *Little All-Right*, les més aplaudides. Hamaikari aguantava amb les plantes dels peus una alta i pesada escala de forma triangular pel vèrtex de la qual es passejava el petit *All Right*; de vegades utilitzava més escales i en d'altres ocasions les substituïa per canyes de bambú. Just en el moment culminant d'aquesta ascensió de l'escala sonava la melodia transcrita per Kellogg. Aquest número, el d'Umekichi (*Little All Right*) i Hamaikari Sadakichi, era el més celebrat, era el que s'anunciava en majúscules als cartells. A mesura que passaven les representacions, el pes d'aquesta escala augmentà: si el dia 8 de setembre s'anunciava una escala de 20 arroves de pes, el dia 10 ja eren tres escales que sumaven 25 arroves, mentre que el dia 14 el pes ja augmentava a les 40 arroves.[269] Tal com succeeix amb el joc de les papallones, reproduït a *Le Monde Illustré* i a *La Ilustración Española y Americana*, aquest número el podem posar en relació amb una imatge publicada a *La Ilustración Española y Americana* l'any 1891, on apareix el gravat d'una brigada d'incendis fent acrobàcies, pujant i baixant les escales de salvament amb diverses actituds, de front, d'esquena o de costat, en sentit, horitzontal o vertical, mantenint-se tan sols amb els peus o amb les mans.[270] Es tractava d'un número d'acrobàcia

[268] *Diario de Barcelona*, núm. 243, 4 de setembre de 1868, p. 8223.

[269] En el cas de Madrid es van anunciar fins a quatre escales simultànies. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 199, 7 de juliol de 1868, p. 4; núm. 239, 26 d'agost de 1868, p. 4.

[270] Eusebio Martínez de Velasco, "Tokio (Japón). Ejercicios de una brigada de incendios", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 46, 15 de desembre de 1891, pp. 371-372. El redactor de l'article, Eusebio Martínez de Velasco, recordava com d'hàbils eren uns acròbates japonesos que pocs anys abans s'havien tornat a presentar als circs de Price i de Parish de Madrid.

molt similar al que oferien tradicionalment les brigades de bombers per Any Nou; un espectacle anomenat *dezomeshiki* (出初式) i que actualment encara se celebra en diverses ciutats japoneses.

Seguint la mateixa programació que a Madrid, l'empresa del Liceu va llogar la plaça de braus de la Barceloneta per celebrar-hi els diumenges al migdia noves i variades actuacions de la Companyia japonesa, juntament amb l'aeronauta Alexandre Braquet. En aquest cas, les funcions van ser protagonitzades únicament pels japonesos i el globus aerostàtic, motiu pel qual era necessari disposar d'un espai obert com era el de la plaça de braus. L'expectació suscitada va fer-se palesa amb decisions com la de la companyia de ferrocarrils de Mataró i Granollers, que va oferir bitllets a meitat de preu a aquells que assistissin a la gran funció. El programa del primer diumenge, dia 8, es va dividir en dues parts on s'hi incloïen, a la primera part, els numeros més atractius d'aquells presentats a l'escenari del Liceu, i, a la segona part, l'ascens i les acrobàcies en globus:

1 – UNA BRILLANTE SINFONÍA POR LA BANDA ARCE.
2 – PRESENTACIÓN DE TODOS LOS ARTISTAS DE LA COMPAÑÍA JAPONESA.
3 – INIMITABLES EVOLUCIONES POR LOS JÓVENES JONEKICHI Y SHINTARO.
4 – EL TAMBOR, EJERCICIOS MALABARES DE UN MÉRITO EXTRAORDINARIO POR DENKICHI.
5 – EL GRAN BAMBÚ PERCHA, EQUILIBRIO EJECUTADO POR HAMAIKIRI Y ALL-RIGHT.
6 – LAS PEONZAS JUEGOS DE MANOS, POR MLLE. KAMÓNG Y OTZUNEE.
7 – EL PUENTE SUSPENDIDO, SORPRENDENTE EJERCICIO POR HAMAIKIRI Y DENKICHI.
8 – GRANDES EQUILIBRIOS DE LA TINAJA, POR HAMAIKIRI Y ALL-RIGHT.
9 – EL BAMBÚ AEREO, EJERCICIO QUE TANTO HA LLAMADO LA ATENCIÓN CUANTAS VEXES SE HA EJECUTADO POR MATSUNGORO.
10 – LA CUBA COLOSAL, EJERCICIOS EJECUTADOS POR LOS PIES POR DENKICHI Y TJOKICHI.

11 – LA GRAN ESCALERA MARAVILLOSA (DE PESO 20 ARROBAS), EJERCICIOS DE UNA EXTRAORDINARIA DIFICULTAD, EJECUTADOS POR HAMAIKIRI Y ALL-RIGHT.

DESCANSO DE 20 MINUTOS

12 – GRAN ASCENSIÓN AEROSTÁTICA (SI EL TIEMPO LO PERMITE) EN EL MAGNÍFICO GLOBO MONTGOLFIER, TITULADO PRÍNCIPE ALFONSO SIN EL AUXILIO DEL GAS, POR EL CITADO MR. ALEXANDRE BRAQUET.[271]

Mentre que durant la primera part se succeïren números similars als de les funcions nocturnes del Liceu, a la segona part, l'aeronauta i acròbata Braquet va enlairar-se del globus *Príncipe Alfonso*, el mateix que havia utilitzat a Madrid, fent tota mena d'exercicis gimnàstics des d'un trapezi col·locat a la part inferior de la cistella. Els diaris havien anunciat que en cas que el globus acabés caient al mar, es gratificaria amb 200 rals la primera embarcació que l'auxiliés. A la primera actuació el globus es va elevat de tal forma que un corrent d'aire se l'endugué fins als solars de la Universitat, en aquelles dates en construcció.

Però si a Madrid es va celebrar una de les funcions de la plaça de toros sota la pluja, la segona actuació de Barcelona, prevista pel diumenge 13, es va anul·lar a causa del mal temps. Per aquest motiu, la Risley i Maguire van acordar amb els empresaris del Liceu allargar l'estada a la ciutat un dia més del previst a fi d'oferir una última actuació el dia 16 de setembre; volien complaure el públic que, procedent de tota la comarca, s'havia quedat sense la funció programada pel diumenge anterior. Com a obsequi de comiat, en

[271] *El Principado*, núm. 247, 8 de setembre de 1868, p. 5709. *PRECIOS: Sombra Un palco con doce entradas 120 rs, Un asiento de palco con entrada 10 rs, Una barrera de tendido con entrada 10 rs, Una delantera de grada con entrada 10 rs, Un centro de grada con entrada 4 rs, Entrada general a los tendidos y gradas de sombra 4rs.*

aquesta ocasió les entrades es van vendre a 2 rals i, just abans de l'actuació, d'una manera excepcional el líder japonès de la companyia, Hamaikari Sadakichi, va signar per als diaris un missatge d'agraïment adreçat al públic de Barcelona:

> *Al público. Hace apenas tres meses que la compañía que dirijo pisó por vez primera el hermoso suelo español. Las muestras de simpatía que tenemos recibidas del respetable público de esta culta e industriosa ciudad grabadas en nuestros corazones rebosantes de gratitud y reconocimiento. Reciba pues el publico como un débil testimonio de nuestra gratitud la función de despedida que hemos combinado, y el GRAN BRAMA nos proteja y nos ilumine a todos. El director Hamai-Kiri.*[272]

Per la seva banda, com a resposta a la gratitud japonesa, l'empresa del Liceu va organitzar un banquet que es deia muntat a l'estil japonès. Aquest fet era tan original i fora del comú que va aparèixer anunciat per anticipat a la premsa: *un espléndido banquete servido en el palco escénico conforme a sus raras costumbres*.[273] Si a cada funció l'espectacle havia registrat un ple

[272] *El Principado*, núm. 256, 17 de setembre de 1868, p. 5908. Hamaikari Sadakichi, conegut a Occident com a *Hamaikiri*, era el líder no oficial del grup, com queda ben palès amb els 3.500 ryô (三千五百両) d'or anuals que cobrava, molt més que la resta de companys. Amb tot, malgrat presentar-se com a director, els responsables de la companyia eren Richard Risley, Tom Maguire i Edward Banks. Per la manera com està redactat, i per la referència impropia a una divinitat hinduista, és probable que el text no fos redactat per Hamaikiri, sinó per Risley o Banks, el qual tenia un castellà força fluid.

[273] *Diari El Principado*, núm. 256, 17 de setembre de 1868, p. 5909. L'interès per veure i conèixer els costums alimentaris dels japonesos, què menjaven i com menjaven, es va reflectir en articles i comentaris a la premsa com "Japoneses en la mesa" (*El viagero ilustrado*, núm. 11, 1 de novembre de 1879, p. 12).

absolut, en aquesta ocasió hi hagué una autèntica allau de gent ansiosa d'assistir. Finalment, el banquet no es va celebrar a l'escenari ni a la vista del públic, com alguns pensaven, sinó que es va oferir privadament, fet que va motivar moltes crítiques per part dels espectadors:

> *La compañía japonesa se despidió ayer noche del publico de esta capital. No cabía una persona más en el Gran teatro del Liceo y hasta los pasillos permanecían ocupados. Los japoneses trabajaron tan admirablemente como siempre y los aplausos eran unánimes. Al terminar la función el público se quedó en el teatro esperando contemplar el banquete que la empresa del teatro les había ofrecido al despedirles. Un cuarto de hora permanecieron sentados todos los espectadores y al fin se apagaron las candilejas y se levantó el telón, quedando chasqueados todos los concurrentes que se habían figurado que el banquete habría de darse en el escenario. Hoy ha debido salir para Valencia toda la compañía para dar la primera función mañana en uno de los teatros de aquella capital.*[274]

El divendres 18 de setembre a primera hora, la *Companyia Imperial Japonesa* va sortir de Barcelona llesta per debutar a València. Hi arribaren el mateix divendres, a les sis de la tarda, i s'allotjaren en un hostal econòmic i senzill; excessivament senzill per a part del grup. Ben aviat, van començar les actuacions tant a un dels teatres de la ciutat com a la plaça de braus. Van actuar sense descans fins el 27 de setembre, quan, atès l'esclat de la revolució de *La Gloriosa*, van haver d'anul·lar totes les funcions previstes per a la fi de mes.

[274] *El Principado*, núm. 257, 18 de setembre de 1868, p. 5947.

Els acròbates japonesos van viure en primera persona, atordits, la rebel·lió contra la monarquia espanyola d'Isabel II. Hirohachi explicava al seu diari com sobtadament passaren d'una primera setmana d'aplaudiments i lloances, a trobar-se tancats en un hotel, amb els carrers i els teatres deserts, "una gran guerra acaba de començar", escrivia. El govern municipal havia prohibit qualsevol actuació fins que la ciutat tornés a la calma. Per tant, les actuacions no es van poder restablir fins al 2 d'octubre; fins a les darreres funcions a la plaça de toros, però, casi totes les butaques del teatre van seguir buides.

Finalitzada l'estada a València, el 13 d'octubre van agafar un nou tren que els va dur en un llarg viatge de tres dies fins a Sevilla, a on van arribar el dia 15. Com a Madrid, Barcelona i València, van presentar als escenaris sevillans el mateix espectacle de música, color i acrobàcia fins a finals de mes. Les actuacions a Sevilla van finalitzar el dia 21 i, segons apunta Aya Mihara, és possible que durant els següents cinc dies la companyia actués a Malaga.[275] Finalment, el dia 30 d'octubre de 1868, Risley, Maguire, Hamaikari Sadakichi i tota la resta d'acròbates i artistes de Yokohama es van embarcar dalt d'un vapor del riu Guadalquivir que els va dur fins a la capital gaditana, per sortir l'endemà cap a Lisboa i Oporto. Acabava així un periple de quatre mesos de durada pel país en què van deixar una petja inesborrable.

4.1.2. Jocs d'acrobàcia i de màgia

La *Companyia Imperial Japonesa* de 1868 va establir un precedent. Des d'aleshores, al llarg dels anys, en nombroses ocasions crítics, periodistes i públic en general es van referir a aquelles actuacions amb un entusiasme tan

[275] Per més detalls sobre las actuacions a València i Sevilla, vegeu: Mihara, 2005, pp. 80-82. Miyanaga, 1999, pp. 178-181. Takashi, 1999, pp. 178-181.

sols igualat i superat anys més tard amb la visita de Sadayakko.[276] Noves companyies d'acròbates van sortir del Japó per actuar als escenaris d'Europa, però hauria de passar més d'una dècada abans que una d'aquestes no tornés a visitar Barcelona: l'any 1879, finalment, es va presentar a la Ciutat Comtal *la célebre compañía japonesa del Emperador del Japón, sin rival y única en su genero*.[277] Des d'aleshores, els japonesos van aparèixer amb freqüència com els reis dels jocs d'acrobàcia. Màgia i espectacle que s'uniren en uns rostres, uns vestits i unes maneres atractives i diferents.

4.1.2.1. Actuacions al *Grandiós Pavelló Japonès* (1879)

Malgrat que els espectacles de circ ja eren ben presents a la Barcelona d'inicis del vuit-cents, va ser a partir de mitjan segle XIX, arrel de l'enderroc de les muralles i l'obertura dels nous espais oxigenats de l'Eixample, que l'oferta lúdica circense va augmentar significativament. Coincidint amb l'obertura dels Camps Elisis, al passeig de Gràcia, un dels primers teatres amb funcions de circ construïts a la ciutat va ser el Circ Barcelonès – Teatre Ristori (1853), projectat per l'arquitecte Antoni Rovira i Trias al carrer de Montserrat i dedicat inicialment a espectacles de gimnàstica eqüestre i representacions mímiques.[278] Tot i que va desaparèixer temporalment l'any 1863 a causa d'un incendi, a la mateixa dècada de 1860 va ser reobert

[276] *Diario de Barcelona*, núm. 225, 13 d'agost de 1879, p. 9303. Sepúlveda, 1892, p. 7. Olive Logan, *The Mimic World and Public Exhibitions*, 1871, p. 327. Com a nota curiosa, pocs anys després d'aquesta primera visita, durant el Carnaval de 1872, es van parodiar les actuacions de la *trouppe* de Risley.

[277] *La Imprenta*, núm. 43, 12 de febrer de 1872, p. 955. *Diario de Barcelona*, núm. 43, 12 de febrer de 1872, p. 1524.

[278] Antoni Rovira i Tries s'ocupà també de la restauració i reforma del mateix coliseu els anys 1861 i 1863, convertit en *Teatro del Circo Barcelonés*. Seguint un nou projecte de Fontserè, va ser reconstruït l'any 1869 i renovat l'any 1891.

juntament amb nous circs que van començar a fer-li la competència, com el Circ de Price, inaugurat l'octubre de 1859 a l'inici de la Rambla, el *Gran Circo Real* aixecat per Gaetano Cisnelli l'any 1860 a l'ex-porta d'Isabel II, així com envelats i altres sales d'espectacles el *Pabellón Rústico* o com els espais que s'habilitaren als Camps Elisis i als jardins d'Apol·lo. Per aquestes pistes i escenaris, complementades amb les programacions dels teatres, hi van passar tota mena de prestidigitadors, malabaristes i clowns.

A la dècada de 1870 el nombre de sales d'espectacles havia augmentat significativament en consonància amb el destacat procés d'expansió urbana que estava vivint la ciutat. L'any 1876, per exemple, Barcelona comptava amb el Principal, el Liceu, l'Odeó, el Romea, l'Olímp i el Circ Barcelonès, a més d'una gran quantitat de teatres d'estiu al sector del passeig de Gràcia i al Raval; el teatre dels Camps Elisis, el *Prado Catalán*, el Teatre Espanyol, el Novetats, el Tívoli, el teatre del *Buen Retiro*, el teatre Quevedo, *Variedades*, Jovellanos, el teatre del cafè-concert barcelonès i el teatre del Taller Embut, als que poc temps més tard s'hi va sumar el Circ Eqüestre.[279] Circs i teatres podien oferir espais polivalents i uns i altres podien acollir programacions tant de teatre com de circ i acrobàcia; una oferta variada que podia anar des d'un selecte concert de piano a càrrec de Carles G. Vidiella (1856-1915) a l'exposició de rareses amb l'objectiu d'atreure nous públics i augmentar el nombre d'espectadors. A les pistes de circ, però, els números més recurrents van ser els eqüestres i els d'acrobàcia.

En el sí d'aquesta diversificada oferta d'espectacles, el Japó i els acròbates japonesos van aparèixer amb aires de renovació. Venien envoltats per l'aura fabulosa d'una terra d'homes ferotges i de dones delicades, i de paisatges deliciosos que cada dia veien sortir el sol abans que cap altre. Passats onze

[279] Cornet, 1876, p. 174-184.

anys de la primera visita d'artistes japonesos a Barcelona, a finals de juliol de 1879 es va començar a anunciar l'arribada d'una nova companyia:

> *Esta a punt d'arribar a Barcelona la celebre companyia japonesa que tant ve cridant l'atenció de las primeras capitals d'Europa y America.*
>
> *La componen 12 artistas del Japón y son dirigits per Mr. Lluis Soulié.*
>
> *Aquesta companyia fara son debut lo proxim divendres, dia primer d'Agost, en un grandiós pabelló japonès, capas per a 2000 espectadors, que s'aixecara en la Gran Via, en lo mateix punt ahont s'establi l'exposició zoología de Mr. Bidel.*[280]

A hores d'ara, desconeixem qui eren els membres d'aquesta *trouppe*. Eren dotze acròbates japonesos, *llamados los hijos del Nuevo mundo*, els noms dels quals apareixien escrits als diaris de la ciutat com a *Namigoro, Masungoro, Toyokichi, Yoshitaro, Daino, Kuitaro, Kamekichi, Maroshiichi, Tomokichi, Tosocaro, Mosarichi* i *Meishichi* [sic].[281] Procedents de París i sota la direcció de Louis Soulié, duien al seu darrera una llarga gira d'espectacles que ja els havia dut a actuar des de Mongòlia, Siberia i Rússia fins a Moldàvia, Hongria, Alemanya, Bèlgica, Suïssa, Itàlia i França. No sabem ni qui eren, ni qui fou el promotor de les actuacions. Ho destaquem així perquè el seu pas per Barcelona va ser, si més no, diferent al que era habitual ja que abans que el grup d'artistes arribés a la ciutat ja s'havia començat a treballar en la construcció d'un edifici singular, exempt i efímer, dedicat a acollir les seves actuacions.

[280] *Lo Tibidabo*, núm. 5, 30 de juliol de 1879, p. 2.

[281] *Diario de Barcelona*, núm. 224, 12 d'agost de 1879, p. 9293. Dalmau, 1947, p. 38.

Abans no arribessin, cap el dia 9 d'agost va iniciar-se la construcció del que s'anomenà *Grandiós Pavelló Japonès* a la Gran Via, entre la Rambla de Catalunya i el passeig de Gràcia.[282] Es tractava d'una elegant carpa *decorada según el uso del Celeste Imperio* [sic],[283] al interior de la qual, al voltant de la pista de circ, s'hi disposaren dues files de llotges, separades amb armadures metàl·liques i amb cadires de ferro amb respatller de lona, dues o tres files més de butaques i cadires i, a la part posterior, un amfiteatre amb graderies per a l'entrada general, que es venia a tres rals. Al seu interior, tot entapissat, hi cabien unes 2.000 persones.[284] La companyia va arribar dos dies més tard, coincidint amb l'acabament de les obres de construcció de la carpa, llesta per debutar el dia 12 d'agost.

L'espectacle va tenir inicialment una bona acollida, tot i que sense arribar a l'entusiasme viscut a les actuacions del Liceu. Més que fer nosaltres la descripció de la primera actuació, deixem que ens ho expliquin els mateixos assistents:

> *Anoche comenzó sus representaciones el Pabellón Japonés de la calle de las Cortes. A las siete dadas de la tarde se abrió el despacho de localidades que en breve tiempo quedaron despachadas todas, y a la hora de entrada por ser la primera función y por no hallarse resueltos una porción de pormenores*

[282] *Lo Tibidabo*, núm. 8, 2 d'agost de 1879, p. 2. *Lo Tibidabo*, núm. 16, 10 d'agost de 1879, p. 2.

[283] *La Crónica de Cataluña*, núm. 370, 11 d'agost de 1879.

[284] Es va arribar a anunciar una capacitat de fins a 3.000 persones, malgrat que alguns dels cronistes calculaven un aforament apte per a unes 1.500 o 1.700 persones. *La Crónica de Cataluña*, núm. 370, 11 d'agost de 1879. *La Crónica de Cataluña*, núm. 370, 11 d'agost de 1879.

> *necesarios para evitar barullo, menudearon los apretones y los empujones saliendo apabullados algunos sombreros y viéndose en apuros las señoras para penetrar en el local.* (...). *Los ejercicios que ayer ejecutó la compañía ofrecieron escasa novedad, si bien fueron hechos con la seguridad y limpieza propias de los acróbatas chinos y japoneses. El público recordaba haberlos visto iguales y mejores en el Liceo ha pocos años. Los aplausos mayores los alcanzaron las tres señoritas Foucard que trabajaron en la cuerda, en las anillas y en el trapecio haciendo suertes atrevidas y difíciles y demostrando cualidades gimnásticas realmente notables. También fue objeto de aplauso la conocida familia Martín y de entre los artistas japoneses el que hizo juegos malabares y el que ejecutó ejercicios de equilibrio con un biombo y varios cubos. Los japoneses visten sus característicos trajes, algunos de ellos algo regulares y antes de cada numero uno de sus compañeros se dirige al público en idioma japonés, lo cual fue motivo de bulla acabando en risa general.*[285]

Des d'aleshores van actuar cada dia a les 20:45h, i els diumenges i festius es feia una segona funció a les 15:30h. Totes les representacions es van fer sota la direcció de M. Louis Soulié, tot i que els diàlegs eren en japonès i l'espectacle era presentat sempre amb vestuari i *atrezzo* japonès.

La construcció es va plantejar pensant en mostrar traces d'un estil oriental, però, tanmateix, des d'un inici es va criticar la poca decoració; era descrita com una gran tenda de campanya amb un gran màstil al centre per sostenir-la que privava d'una part de la visió a alguns espectadors. Van haver-hi alguns problemes amb aquesta estructura efímera atès que, a més del

[285] *Diario de Barcelona*, núm. 225, 13 d'agost de 1879, p. 9303. Vegeu també la descripció que en va fer el diari *El Diluvio. El Diluvio*, núm. 187, 15 d'agost de 1879, p. 5007

desagradable aspecte interior, a causa de la poca elevació del sostre i la falta de llum, durant les primeres actuacions també es va criticar que, essent l'estiu, no s'haguessin resolt els problemes de la manca de ventilació. Les queixes que va provocar l'aire sufocant de l'interior van fer actuar amb rapidesa als responsables, que ben aviat van aixecar més la tela a tot el perímetre del local. Al cap d'una setmana es va anunciar la millora immediata de l'orquestra i la ventilació del local, i just al costat del pavelló s'hi va habilitar un cafè.[286]

Com havia succeït l'any 1868, aquest grup d'acròbates apel·lava al seu Imperi per donar més solemnitat a l'espectacle: *la célebre compañía japonesa del Emperador del Japón, sin rival y única en su género*.[287] Malgrat que sabem del cert que no es tractava de la companyia de Richard Risley, mort feia cinc anys, l'espectacle resultava ser força similar al de Liceu, al qual, segons alguns diaris, no va aconseguir igualar. L'impacte que havia causat anys enrere la companyia de Risley i Maguire es feia palès, i va ser la causa que aquests nous espectacles no resultessin tan atractius ni novedosos com hom hauria pogut esperar. Tot i l'afluència continuada d'espectadors, no van respondre a l'expectativa creada a un públic desitjós sempre de gaudir de nous espectacles. La novetat era, per molts, tant o més important que la qualitat, i la companyia japonesa no aportava cap novetat. L'opinió general l'expressava *Lo Tibidabo* amb aquesta crítica:

> *Lo pabelló es molt baix pero en cambi es molt elegant; esta tot alfombrat, la distribució dels palcos esta be, mes es bastant*

[286] *Diario de Barcelona*, núm. 225, 13 d'agost de 1879, p. 9303. *Diario de Barcelona*, núm. 226, 14 d'agost de 1879, p. 9373. *El Diluvio,* núm. 187, 15 d'agost de 1879, p. 5007. *El Diluvio*, núm. 191, 19 d'agost de 1879, p. 5122.

[287] *Diario de Barcelona*, núm. 224, 12 d'agost de 1879, p. 9293.

calurós, a pesar d'haberhi oberturas tot lo voltant, cosa que'n lo temps que som es bastant incomodo. Lo circo del mitj es molt petit y al centro s'hi eleva un mastil que no deixa veure a una part del publich los exercicis que s'acostuman a fer derrera. Alternan ab la companyia japonesa varios gimnastas inglesos y francesos alguns de ells, ja coneguts de nostre publich, per haber treballat en lo Circo Equestre que a carrech de Mr.Loyal actuá temps enrera en lo teatro del Prat Catalá.

La companyia japonesa no fa mes ni menos que la que vejerem en lo teatro del Liceo anys pasats, introduinthi una cosa que creyem que la suprimiran, tal es la de fer anunciar per un individuo de la companyia los treballs que han d'executarse en la llengua japonesa, que, com que casi ningú l'entent, no serveix de res mes que per fer riure a certa gent que imitan al anunciador fent uns crits que sembla que s'estiga en una plassa de toros, y molt mes repartint, com se fa, lo programa escrit en castellá.

Sens dubte que per falta d'ensaigs la musica estava bastant malament, per lo qual lo publich mostrá algunas vegadas sa desaprobació. (…)

Resumen de los exercicis del citat pabelló: execució, notable; novetats, cap per are.[288]

Després de dues setmanes d'actuacions, el diumenge 24 van fer la darrera funció a Barcelona. El dia següent va marxar cap a Madrid.[289]

[288] *Lo Tibidabo*, núm. 20, 14 d'agost de 1879, p. 2. *El Diluvio*, núm. 187, 15 d'agost de 1879, p. 5007. *Compañía Japonesa ejecuta trabajos muchos de ellos muy arriesgados, con gran limpieza, si bien algunos de ellos no ofrecen novedad.*

[289] *Diario de Barcelona*, núm. 234, 22 de d'agost de 1879, p. 9646.

Tot i que els números japonesos presentats per Louis Soulié no van aconseguir l'èxit esperat, van marcar el punt de partida d'una dècada cada cop més fascinada per Orient. Com si d'una llavor es tractés, exactament en el mateix indret on s'havia construït el *Grandiós Pavelló Japonés* (1879), al solar on anteriorment hi havia hagut exposada la col·lecció zoològica Bidel, al cor de la nova Barcelona, s'hi va alçar dos anys més tard el *Pavelló Imperial Japonès* (1881).

4.1.2.2 Acrobàcies japoneses al Circ Eqüestre Barcelonès i al Teatre Principal

A l'espera de l'arribada de nous acròbates japonesos, van sorgir espectacles de circ que, d'una manera cada cop més evident, van dirigir la seva mirada cap a l'Àsia Oriental, com ara la funció d'acrobacies titulada *Una fiesta nocturna en Pekín* (1880), al Circ Eqüestre de la plaça de Catalunya, la pista del qual es va transformar en una escenografia xinesa, o bé l'espectacle *Menagería Oriental*, anunciat al mateix coliseu a primers de 1881. Sovint s'entenia per oriental qualsevol espectacle que introduís *atrezzo* tan de reminiscències musulmanes i nord-africanes, com de l'Àsia Oriental, tant Xina com el Japó. Tanmateix, ben aviat els anuncis identificant la procedència japonesa van començar a evidenciar-se com a reclam publicitari; el Circ Eqüestre Barcelonès n'és un bon exemple.

El Circ Eqüestre Barcelonès es va inaugurar el 21 de maig de 1879 a un dels costats de la plaça de Catalunya.[290] Era una construcció ben cuidada, rodejada per un jardí, amb una capacitat total de 2.400 persones i amb un interior decorat amb senzillesa amb pintures al·lusives als espectacles circenses tals com atributs hípics i del món de l'acrobàcia. Tot i aixecar-se de

[290] Reformat l'any 1888, en ocasió de l'Exposició Universal. Coroleu, 1887, p. 228. Muntaner, 1929, p. 69.

manera provisional, a l'espera d'un pla d'urbanització definitiu per a la plaça de Catalunya, va mantenir-se dempeus al mateix enclavament durant més de quinze anys, fins que va ser enderrocat l'any 1895. Es va obrir, doncs, un local destinat a esdevenir l'epicentre de la programació barcelonesa de circ de la dècada dels vuitanta. Gràcies a l'impuls del seu incansable empresari, el portuguès Gil Vicente Alegría, per la seva pista van passar-hi un gran nombre d'artistes, tant locals com de renom internacional. Allà s'hi van fer tota mena de jocs aeris, jocs aquàtics, jocs d'òptica amb fotorames, números de putxinel·lis, pantomimes, espectacles sobre gel, hi van passar pallassos, equilibristes, gimnàstes, domadors de lleons i de serps, mags, velocipedistes, escamotistes i trapezistes. I també s'hi van programar espectacles japonesos: Alvini, *Jap of Japs*, va ser una de les primeres propostes d'acrobàcia nipona presentades al Circ Eqüestre Barcelonès.

Alvini venia de la mà de la seva dona, Miss Kara, i del japonès Tom O'kitchi. Amb aquests tres artistes, els espectacles japonesos van tornar a enlluernar Barcelona. William (Armstrong) Peppercorn (1847-1891) era el nom real d'Alvini, cosí del clown Governelli. Havia nascut l'any 1847 a Londres i havia començat la seva carrera al costat dels circs de *Sanger* i *Powell & Clark*. Va ser amb la companyia del circ de *Sanger* que Alvini va viatjar al Japó i, com Risley, va concebre la idea de dur de gira per Anglaterra i arreu d'Europa una *trouppe* de catorze japonesos, *The Tycoon troupe*. Així recordava en primera persona l'any 1887 al diari *Philadelphia News* la seva primera estada al Japó:

> *I liked Japan fairly well, but when I was there it seemed to me that I might do better if I bought a trope of Japs from their country to England. Up to that time such a thing had never been attempted with the Mikado's permission; but by the use of official influence I was able to accomplish my object. Well my*

> *undertaking was highly successful, but while in Japan I had learned the art of necromancy and jugglery myself.*[291]

De nou a Anglaterra, a partir dels inicis de la dècada de 1870, Alvini va aconseguir la fama internacional treballant com a imitador dels acròbates japonesos. De fet, a Alvini se'l reconeixia fàcilment mercès al seu rostre de faccions japonitzants, motiu pel qual durant molt de temps se'l va anomenar *Jap of Japs*, nom també de la nova companyia constituïda per ell mateix un cop finalitzada la primera gira de *The Tycoon troupe*. Vestit sempre de japonès, va presentar els seus espectacles davant la reina Victòria i Napoleó III, així com davant del Sha de Pèrsia al *Crystal Palace* de Londres, l'emperador William al Palau de Berlín, el rei Alfons XII al Palau Reial de Madrid, el tzar Alexandre de Rússia i l'emperador del Brasil, entre molts d'altres, convertint-se en el principal introductor de l'estil d'acrobàcies pròpiament japoneses a Europa.

Alvini havia estat contractat per primera vegada a Espanya l'any 1877. El 13 de desembre d'aquell any, B. de Monfort, agent de Felipe Ducazcal i representant dels teatres Novetats i *Buen Retiro* de Madrid, havia signat a París un primer contracte amb Alvini per a dos mesos d'actuacions a la capital espanyola; *para ejecutar sus ejercicios japoneses y de equilibrio, en los teatros de su dirección, con la familia de los D'Alvinis (dos personas mas)*, segons deia el mateix contracte.[292] A Barcelona, però, no el tenim documentat fins a l'any 1881: Alvini, vestit amb el que es descrivia com *a*

[291] *Philadelphia News*, 13 de març de 1887. Extraiem la cita de: Burlingame, 1891, pp. 93-94.

[292] Hardin J. Burlingame tenia en propietat diversos dels contractes signats per Alvini amb empresaris europeus, alguns dels quals van ser publicats l'any 1891. Burlingame, 1891, pp. 77-79.

trajo oriental al estil japonès, va irrompre a la pista del Circ Eqüestre a primers de setembre de 1881 imitant i parodiant amb total destresa els jocs d'acrobàcia japonesos. *Lo senyor d'Albini es aplaudit cada dia mes per las sorts novas que executa tant d'equilibri com de jochs de mans, acompanyantlos de moviments y gestos al estil dels artistes del Japó*, s'afirmava des de *La Renaixensa*.[293] Al que afegia *El Diluvio*:

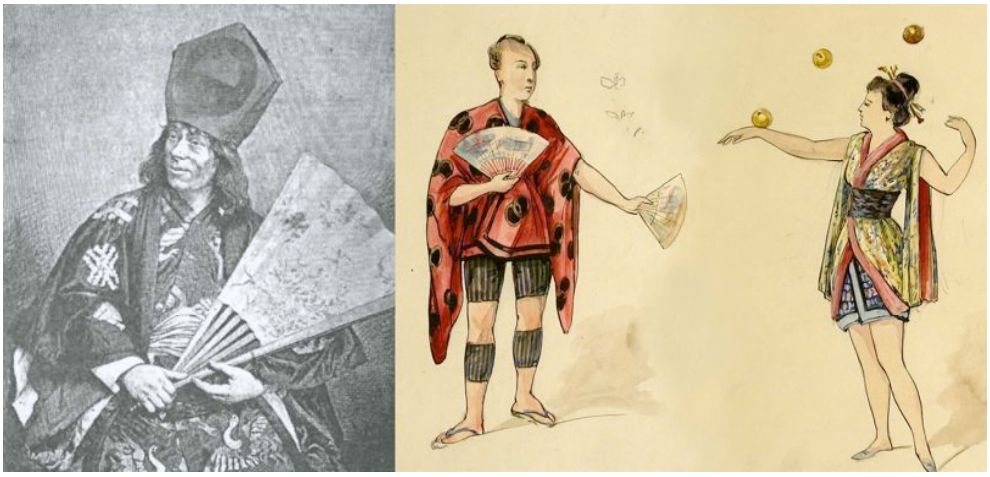
> *Tres espectáculos notables se dan actualmente en el Circo Ecuestre de la Plaza de Cataluña. Uno de ellos lo constituyen los trabajos de prestidigitación y equilibrios casi inverosímiles de Mr. D'Albini. Preséntase este artista raro con toda la fealdad de un japonés, vestido de ricos ropajes y ceñido una especie de mitra negra en la cabeza, acompañándole en calidad de ayudas de cámara dos niños, que si no son del país de donde parecen proceder, se asemejan a los naturales de él como un huevo al otro. Podríamos citar como extraordinarios muchos de los ejercicios de Mr. D'Albini; más, para ponderar su habilidad, nos bastará decir que hace correr el filo de un sable que tiene en la mano con la punta de un trompo en vertiginosa rotación; bastará decir que hace rodar un plato, un sombrero, una moneda de 20 reales y otros objetos durante largo rato en la parte convexa de una sombrilla, y ejecuta otras mil diabluras por el estilo.*[294]

Pocs dies més tard, el 15 de setembre, a les actuacions paròdiques d'Alvini se li va sumar el *célebre japonés Tom O'kitchi*, col·laborador d'Alvini, el qual, amb un nom també del tot ambigu [Tomokichi?], presentava un clàssic número d'equilibri: *pujava i baixava caminant per una fina corda inclinada*

[293] *La Renaixensa*, núm. 415, 9 de setembre de 1881, p. 5686.

[294] *El Diluvio*, núm. 255, 12 de setembre de 1881, p. 7469.

que arrencava de terra i ascendia fins al sostre; com que l'exercici va sortir be, tingue molts aplausos, puig va pujarla y baixarla de cara y d'esquena, arriantse des dalt estant pel damunt de la mateixa ab una bona velocitat.[295] El Circ Eqüestre Barcelonès acabava de descobrir l'èxit que podien tenir dels jocs d'acrobàcia japonesos al seu local, així com les seves conseqüents paròdies.



D'Alvini, *Jap of Japs*, vestit de japonès. Dos figurins d'acròbates dibuixats per Fèlix Urgellés. MAE. Institut del Teatre. F. Urgellés.

A primers de novembre de 1882, el circ obria la temporada d'hivern anunciant el retorn de *Jap of Japs* i Okitchi. Kara-Miss-Kara, pseudònim de l'esposa d'Alvini, venia també acompanyada d'una extensa varietat d'artistes, entre les quals Miss Zaeo, Wanda, Edit i el tirador de pistola Paine.[296] En

[295] *La Renaixensa*, núm. 429, 17 de setembre de 1881, p. 5856.

[296] *La Renaixensa*, núm. 1128, 11 de novembre de 1882, p. 7668. *La Vanguardia*, núm. 561, 5 de desembre de 1882, p. 7716. *La Renaixensa*, núm. 1150, 25 de novembre de 1882, p. 7971.

aquesta ocasió els números de Kara, *Jap of Japs* i Okichi van allargar-se durant més d'un mes, fins a finals de desembre:

> *Los atrevidos equilibrios de los jóvenes O' Kitchi y Balaguer, son tan aplaudidos como las comparables habilidades del originalísimo Jap of Japs que cada noche sorprende al espectador con nuevas muestras de su ingenio, de su agilidad y de la limpieza con que ejecuta sus singulares juegos.*[297]

Malgrat que d'aquestes actuacions en tenim ben poques notícies, no devien anar pas malament ja que l'aposta de l'infatigable Gil Vicente Alegría pels jocs d'acrobàcia japonesa va continuar en peu amb les actuacions de la *Gran Companyia Japonesa del Circo Imperial de Yokohama*, del 21 d'agost del mateix any fins al 5 de setembre següent.[298] Pocs mesos més tard, al febrer de 1883 W. Parish, director i administrador del *Circo de Price* de Madrid, va contractar de nou a Alvini per unes actuacions celebrades pràcticament en paral·lel a les de la triple escala japonesa de Mr. Jones, al Circ Eqüestre de la Ciutat Comtal.[299] Finalment, al mes d'abril de 1883, Alvini va signar a Barcelona un últim contracte amb Ernest Patrizio per salpar, juntament amb *Madam Kara and the little Japanese boy*, cap a Rio de Janeiro, on va iniciar una llarga gira per Amèrica del Sud i per Estats Units.[300]

[297] *La Vanguardia*, núm. 592, 23 de desembre de 1882, p. 7716.

[298] Es tractava d'una companyia formada per vuit membres, i sota la direcció de Shonsekee. El nom del director sembla ser d'origen coreà, malgrat que, com en la resta d'ocasions, apareix transcrit de manera força desfigurada. *La Renaixensa*, núm. 2208, 21 d'agost de 1884, p. 496.

[299] Burlingame, 1891, p. 80. *La Vanguardia*, núm. 337, 22 de juliol de 1883.

[300] Burlingame, 1891, pp. 99 i ss.

El programa d'Alvini es va caracteritzar per la varietat; tant que es van arribar a comptabilitzar vora cent cinquanta números diferents d'il·lusionisme, màgia i prestidigitació.[301] Va ser així que en pocs anys els espectacles d'acrobàcia japonesa, les papallones voladores, les ombrel·les, els ventalls, *la cuerda japonesa*, *las arriesgadas suertes de la escalera japonesa*, es varen popularitzar i del circ s'estengueren a cafè-concerts i teatres de Barcelona en una oferta cada cop més continuada i diversa, especialment durant la dècada de 1890.

De totes les funcions que es dugueren a terme durant aquests anys, unes de les més significatives van ser les que es van celebrar al Teatre Principal durant el febrer de 1887. Els empresaris del coliseu van contractar per aquell mes a *Little All Right, notable gimnasta y equilibrista japonés, conocido por el Nonplus de los equilibristas*. Sorprenentment es tracta del nom, pseudònim, d'aquell petit acròbata que havia debutat al Liceu l'any 1868. Podria tractar-se del mateix noi, ara de trenta quatre anys d'edat? Podria ser, però no ho creiem. És més probable que fos alguna altra persona que aprofitava el bon nom que havia deixat el jove Hamachô Umekichi.[302] Tal i com havia succeït l'any 1868, *el célebre y simpático Little All Right* va seduir el públic.

El nou *Litlle All Right* va debutar, juntament amb Louise Clement, el 7 de febrer de 1887. El seu número estrella, *el alambre inclinado*, era similar al que havia presentat Tom O'kitchi l'any 1881, similar però més arriscat. Amb

[301] Alguns dels quals es titulaven *The Japanese Tea Box*, *Exercices on the Suspended Bamboo*, *Japanese Mysteries*, *Balancing Pyramid of Swords and Doves*, *Tight Rope Ascension, Japanese Magical and Juggling Feats*, *Umbrella Spining*, *Butterfly fanning,* o bé *Pantomime Diablo.* Vegeu la llista completa a Burlingame, 1891, pp. 129-136.

[302] El mateix va succeir l'any 1896 quan va debutar a Eldorado uns tals *Homaikari* i *Sadakichi*, noms que es podrien confondre amb el de Hamaikari Sadakichi, pare d'Umekichi i cap de l'antiga companyia de Richard Risley.

absoluta lleugeresa, seguretat i precisió, l'acròbata japonès pujava dalt d'una corda que creuava el teatre des de l'escenari fins dalt del quart pis i sobre aquesta corda caminava de punta a punta. A causa dels incessants aplaudiments que rebia sempre havia de repetir el número, de manera que hi incloïa canvis, com ara pujar la corda caminant per baixar-la assegut a gran velocitat, a tanta velocitat que els cronistes deien que tan sols es distingia com una mena de massa que baixava disparada des de dalt del teatre. Unes altres vegades, les repeticions les feia baixant dret i d'esquena utilitzant una tècnica segons la qual no recolzava totalment els peus sobre la corda sinó que tan sols feia servir alguns dels dits. Tothom es mostrava admirat:

> *El primero, responde en verdad a la fama de que viene precedido. Con maravilloso y sorprendente aplomo verifica el difícil y arriesgado ascenso por una cuerda oblicua que, partiendo del escenario termina en el último piso, descendiendo luego sentado con una rapidez vertiginosa y que á penas si permite que se distinga de él más que una masa. Llamado repetidas veces en el palco escénico entre nutridos aplausos, otra vez verificó su notable ejercicio, descendiendo de pié y de espaldas. Es de notar que Little All-Right atraviesa la maroma sin apoyar en ella la planta de los pies y valiéndose de los dedos mayores que articula con una fuerza y limpieza que sorprenden. Auguramos por ello muchas entradas al afortunado teatro de Santa Cruz.*[303]

[303] *El Barcelonés*, núm. 1552, 8 de febrer de 1887, p. 31. Vegeu també: *La Renaixensa*, núm. 3708, 8 de febrer de 1887, p. 823. *La Vanguardia*, núm. 63, 8 de febrer de 1887, p. 866.

Aquella setmana Barcelona va patir unes temperatures molt baixes i la forta nevada que va caure va ser àmpliament descrita i reproduïda als diaris. Per aquest motiu, molts espectacles no van tenir l'afluència esperada, i en alguns casos van haver de ser anul·lats, com va ser el cas de diversos balls de màscares, per exemple el del Teatre de Catalunya. Aquest fet es contraposava amb les representacions del Teatre Principal, que es van seguir duent a terme, amb un èxit rotund, fins al dia 18 de febrer, quan se celebrà l'última funció a benefici i com a comiat dels dos artistes *Little All Right* i Louisse Clement.[304]


EDEN-CONCERT
Asalto, 12
Extraordinarias funciones tarde y noche.—Compañía de zarzuela española. Troupe française y el original japonés O'Torra con sus ejercicios sobre el alambre eléctrico.

Durant la primavera del mateix 1887 va aparèixer, de nou al Circ Eqüestre Barcelonès, i per iniciativa de l'empresari Alegría, O'Torra, *gimnasta japonés*, un altre artista que havia actuat de manera esporàdica al mateix circ el 1881 i el 1882.[305] Presentava, com *Litlle All Right*, diversos exercicis acrobàtics, entre els quals el de la corda obliqua. Va actuar al Circ Eqüestre durant el mes de maig, passant el mes següent, i fins al mes de juliol, a l'escenari de l'Edèn Concert, on s'anunciaven els seus equilibris *sobre el alambre eléctrico* entre els habituals concerts de cant i ball flamenc.[306]

[304] *La Renaixensa*, núm. 3722, 16 de febrer de 1887, p. 999.

[305] *La Vanguardia*, núm. 567, 8 de desembre de 1882. *La Renaixensa,* núm. 3835, 27 d'abril de 1887, pp. 2459-2460.

[306] *La Vanguardia*, núm. 301, 4 de juliol de 1887, p. 4143.

Els jocs d'acrobàcia japonesa es van convertir en espectacles freqüents durant els anys següents. En aquest sentit, el Circ Eqüestre Barcelonès, tant des del seu local a plaça de Catalunya com des del local del Teatre-circ del Tívoli, va continuar programat espectacles com els d'*el espejo japonés* de la família Nagel (1889), *la difícil cuerda japonesa* de la mademoiselle Teora (1889), així com les funcions dels artistes Bunza i Xoxa (1894-1897), japonesos o xinesos segons el diari, la *Compañía de príncipes malabares* (1896), l'equilibrista i malabarista Andô Genjirô Kotaki [sic] (1897), Torakichi (1897), Homaikari i Sadakichi (1898). A aquests, a més, s'hi sumaren les actuacions que el mateix Ando Genjirô va fer juntament amb Sadakichi i el seu fill Tazu, a *Eldorado* l'any 1896, les de Miss Okita, *ilusionista célebre en sus recreaciones japonesas*, al Edèn Concert l'any 1892, o bé les arriscades extravagàncies dels gimnastes i contorsionistes de la *Companyia Imperial Japonesa* de Chas Comelli, al Teatre Principal l'any 1896.[307]

4.1.2.3. Els jocs de màgia i d'il·lusionisme

Els espectacles d'acrobàcia sovint es barrejaven amb els de màgia i prestidigitació en una mateixa funció com un tot únic indissociable. Eren anys d'afició a la màgia, als autòmates, a la fantasia i a la il·lusió. Els protagonistes eren artistes polifacètics, homes que es traslladaven i deambulaven per teatres, circs, carpes i teatrins d'arreu, com el prestidigitador i escamotista Fructuós Canonge (1824-1890), o el mateix Alvini, *Jap of Japs*, anunciat a Barcelona l'any 1881 com a equilibrista i com a prestidigitador. Orient atreia pel seu misteri i pel seu imaginari que

[307] Vegeu alguns dels anuncis a les pàgines de *El Noticiero Universal* (21-V-1889, 3-VIII-1889, 15-VI-1892, 3-V-1894, 18-II-1896, 21-II-1896, 18-VI-1896, 21-VI-1896, 9-V-1897, 20-VII-1897, 4-XII-1898).

apel·lava a la màgia d'una manera quasi instintiva. Per això no ens ha d'estranyar que aquests mons fantàstics apareguessin barrejats i transformats en espectacles de prestidigitació i d'il·lusionisme. Ja a l'any 1847 la prestidigitadora Benita Anquinet havia actuat al Teatre Nou de Barcelona amb un espectacle titulat *Templo de ilusiones o una noche oriental*.[308]

En el camp de la màgia, Barcelona comptava amb un indret privilegiat: *El rei de la màgia*. Era, des de finals de la dècada de 1870, un establiment de referència a la ciutat. Establert inicialment per Joaquim Partagàs Jaquet a la Rambla de Caputxins, davant del passatge Colom, l'agost de 1879 es va traslladar al carrer Princesa núm. 7, davant del carrer Cotoners. El local, decorat seguint l'estil pompeià, de tons carnosos i negre, i amb la suau llum de gas del capvespre i de la nit, adquiria a la posta de sol un aspecte quasi fantasmagòric. S'hi venien tota mena de jocs de mans, bona part d'ells fabricats a Barcelona, que s'ensenyaven i explicaven als clients en un salonet amagat a la rerabotiga.[309]

Abans que l'any 1895 el propietari traslladés l'establiment al carrer Princesa 11, al local actual, i abans que obrís el *Saló Màgic* de la Rambla (1894), *El rei de la màgia* ja s'havia convertit en la principal botiga de venda de jocs de màgia i prestidigitació. A més, hi havia d'altres venedors, fabricants i botiguers que li feien la competència. En aquest sentit, a més d'*El Ingenio*, al carrer Raurich, núm. 6, una de les botigues més destacades era la d'Eduard Tarascó, al carrer Nou de Sant Francesc, núm. 28 i 30. Tarascó estava especialitzat en la construcció de decoracions i tota mena d'objectes i peces d'*atrezzo* per a teatres i sales de ball, alhora que també dedicava una

[308] *Diario de Barcelona*, núm. 316, 12 de novembre de 1847, p. 5375.

[309] *Diario de Barcelona*, núm. 225, 13 d'agost de 1879, p. 9303. *El Diluvio*, núm. 217, 4 d'agost de 1880, p. 6129.

part de la seva producció a la confecció de l'*atrezo de las comedias de mágia*.[310] Tarascó també va participar activament amb els escenògrafs Felix Urgellés (1845-1919) i Miquel Moragas (1842-1916) en la construcció del *Pavelló Imperial Japonès* de 1881.[311]

Tot sovint, les funcions de màgia i il·lusionisme esdevenien jocs efímers, espectacles de mans o de ment que, un cop vistos, només quedaven al record d'aquells qui els havien presenciat. És per això que no tenim més opció que recórrer a peces de cronologia sovint incerta, de finals del segle XIX, i descripcions tardanes però perfectament il·lustratives dels números practicats en dates anteriors. És poc, molt poc, el material que ens permet aproximar-nos al dia a dia d'aquest altre món, però, tanmateix comptem amb algunes destacades excepcions, com és el cas de la col·lecció dels Germans Roca,[312] fruit de la llarga trajectòria com a mags de Francesc Roca i els seus tres fills, coneguts a inicis del segle XX amb el pseudònim *The Fak Hongs* fruit d'un exitós espectacle de màgia oriental, de reminiscències tant xineses com japoneses.[313] D'entre les peces més antigues en destaquen diverses de ben curioses que podem considerar representatives de la introducció del Japonisme també als espectacles de màgia i prestidigitació: petits paravents decorats amb escenes clarament japonitzants, tals com dones amb quimono i cireres florits o grues volant, capses de trucs, gàbies per a ànecs, paravents, cilindres d'aparició de mocadors així com taules de desaparició d'animals i per a tota mena d'espectacles amb estructura i

[310] Cornet, 1876, p. 94.

[311] *Diario de Barcelona*, núm. 201, 20 de juliol de 1881, p. 8650.

[312] Les peces de la col·lecció es troben repartides entre l'Institut del Teatre, la Casa Màgica del Mag Xevi, i d'altres peces propietat de J.Mª Llácer i Alain Denis.

[313] Mostra d'aquest barreja n'és l'espectacle, anys més tard, *Una noche en el Palacio encantado de Pekín*, protagonitzat pel príncep Oshima, nom d'arrel japonesa, protagonista de funcions que s'anunciaven com a "teatre xinès".

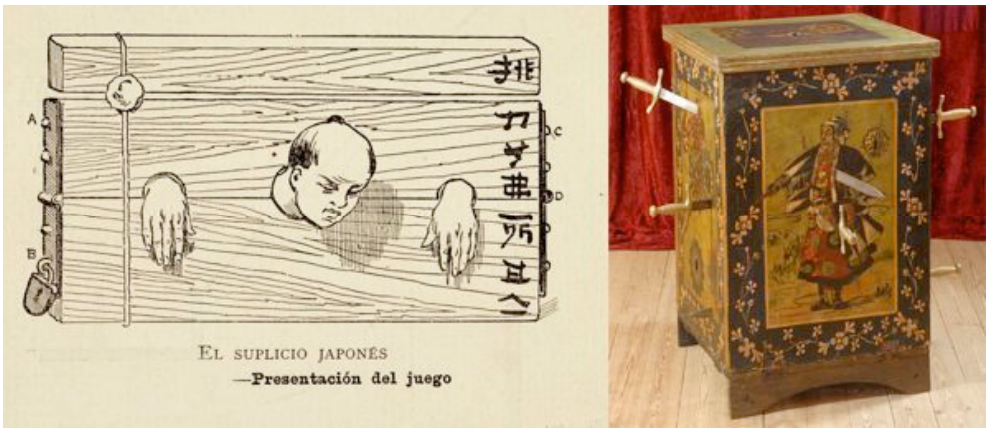
motius decoratius de caire orientalitzant. En aquest sentit és especialment il·lustratiu el fet que l'anunci més antic que es conserva d'*El rei de la màgia* va ser imprès cap a la dècada de 1880 sobre paper il·lustrat importat del Japó.

Pau Areny de Plandolit (1876-1936) va publicar l'any 1913 un recull dels jocs i espectacles d'il·lusionisme més coneguts i representats a l'època; un manual de prestidigitació que anava acompanyat d'il·lustracions de Josep Passos (1862-1928). És certament una publicació tardana però que, tanmateix, és perfectament il·lustrativa de la tradició d'espectacles de màgia practicats en dates anteriors al 1900. Entre els números que tractà Areny de Plandolit hi trobem *La caza del fakir*, *El suplicio japonés* i *Madame Crisantema*, tres números on, per les descripcions i il·lustracions, quedà palesa una clara adscripció japonesa.

La caza del fakir consistia a fer desaparèixer una persona de dins d'una plataforma amb mampares d'estructura octogonal. A les il·lustracions de Passos el protagonista del número simulava ser japonès i les mampares de fusta estaven decorades amb la representació d'una dona japonesa, dracs i altres imatges de caire orientalitzant. Quant a *El suplico japonés*, aquest número estava encara més directament vinculat al Japó. Areny de Plandolit l'explicava amb tot detall:

> *Una desgraciada japonesa ha sido condenada al suplicio de la "cangue", o sea a ser encerrada en un grueso cepo de madera que no le deja pasar más que la cabeza y las manos. Pero a pesar del cuidado con que se la ha cerrado y de la solidez del aparato, ha sabido deshacerse del mismo y evitar la compañía de su verdugo, lo que, además de ser para ella una suerte, pues generalmente estos suplicios terminan con la decapitación del que los sufre, es laudable para nosotros, pues así podemos tener noticia de los*

medios que pueden emplearse para lograr esa evasión sin precedente. Esta es la forma o explicación que puede darse para anunciar la "Cangue Japonesa". El aparato, formado por dos piezas unidas por sus goznes, se da a examinar al publico. Entre las dos piezas la paciente está sujeta por el cuello y las manos entre las aberturas bien calculadas a este fin. Se cierra luego con llave y se le colocan cadenas. Además, se ata el aparato con una cuerda, en forma de cruz y se lacra. Es, pues, imposible salir de él sin romper el cordón, cadenas y lacre. A pesar de todo, la Japonesa se libra de este suplicio. Para conseguirlo, se la cubre con un biombo por espacio de 30 segundos, reloj en mano, pasados los cuales, aparece libre y el aparato intacto.[314]



Areny de Plandolit, *El suplicio japonés*. Capsa d'espases dels germans Roca (*c.* 1880). MAE. Institut del Teatre. F. Urgellés.

La col·lecció dels germans Roca i la col·lecció d'*El rei de la màgia* conserven dues peces de finals del vuit-cents similars als números descrits per Areny de

[314] Areny de Plandolit, 1913, pp. 353-354.

Plandolit: un giny de tortura i decapitació, utilitzat pel numero del *suplici japonès* i una capsa d'espases on apareix representat a la part frontal un guerrer japonès. Era la típica caixa on, amb una persona al seu interior, s'hi anaven clavant espases per acabar sortint-ne indemne. En aquest cas, s'aprofitava l'atractiu de les imatges dels samurais, dels guerrers japonesos, tot representant-ne un amb *katana* i *wakizashi* (脇差), i amb un ventall a la mà.

Per la seva banda, el número de màgia titulat *Madame Crisantema*, mostrava l'afecció per l'obra literària de Pierre Loti publicada en castellà per primera vegada l'any 1889. A partir d'una taula-armari de quasi un metre d'alçada, el prestidigitador presentava al públic la protagonista, *Madame Crisantema*.

> *En efecto, esta flor presenta una infinidad de variaciones en su forma y su color, lo que explica la pasión que inspira esta flor admirable. El también participa de esta pasión, y en sus viajes por el Japón, patria del crisantemo, ha llegado a procurarse la diosa de esta flor extraordinaria, la que preside los destinos de todas las flores: ¡Madame Crisantema!*[315]

L'armari, situat sobre una taula, mostrava al seu interior una petita columna amb un ram de crisantems sobre la qual s'hi sustentava el cap de *Madame Crisantema*. Es tractava d'una dona de la qual, gràcies a un enginyós joc de miralls, només mostrava el cap fent l'efecte de procedir d'un cos decapitat; aquest cap parlava i es movia, responia preguntes, llegia i anunciava resultats de daus; preveia i endevinava.

[315] Areny de Plandolit, 1913, p. 401.

Al llarg de la segona meitat del segle XIX van ser molts els prestidigitadors catalans i d'arreu d'Europa que van visitar la ciutat. Poc després del pas de l'il·lusionista alemany Mr. Nebous a la ciutat, i mentre Miss Elena i el doctor Nicloay presentaven els seus *nuevos y dificiles trabajos de la ciencia moderna*, a finals de 1882 actuava, al Circ Eqüestre Barcelonès, *Jap of Japs*; Alvini triomfava amb el seu espectacle d'acrobàcia. De la mateixa manera, al juliol de 1887, mentre Fructuós Canonge sorprenia amb els seus números de prestidigitació al teatre Romea, a l'Edèn Concert hi actuava l'acròbata japonès O'torra.[316]

Acrobàcia i il·lusionisme eren part integrant d'un mateix programa on, en ocasions, la figura japonesa s'erigia com a protagonista. Així ho podríem dir del mes de novembre de 1884, al *Café del Siglo XIX*, on l'il·lusionista senyor Morenos, membre de la Gran *Companyia Japonesa del Circo Imperial de Yokohama*, va oferir tres sessions amb els números de *màgia, sorpresas, illusions y jochs japonesos* que més havien agradat a les actuacions acrobàtiques practicades durant el mes d'agost al Circ Eqüestre.[317] Morenos va actuar al *Café del Siglo XIX* i, a primers del mes de desembre, al Teatre Tívoli.[318] Com ell, el Cercle de l'Unió Mercantil a finals de novembre de 1890 anunciava que *el ilusionista caballero Vicente ejecutará varios juegos de prestidigitación japonesa*.[319]

Abans de concloure aquest apartat, caldria comentar encara un altre número de gran popularitat dins dels espectacles de prestidigitació: les

316 *La Vanguardia*, núm. 589, 20 de desembre de 1882, p. 8065.

317 *La Vanguardia*, núm. 586, 28 de novembre de 1884.

318 *La Renaixensa*, núm. 2386, 4 de desembre de 1884, p. 7843. *La Vanguardia*, núm. 591, 2 de desembre de 1884, p. 7902.

319 *La Vanguardia*, núm. 1657, 28 de novembre de 1890, p. 2. Vegeu-ne un altre exemple al Teatre Tívoli l'any 1897, on actua *el prestidigitador japones Torackichi. El Noticiero Universal*, núm. 3270, 9 de maig de 1897, p. 2

ombres japoneses.[320] Com anota Jordi Arigas, convé no oblidar que també va ser present a Barcelona. Aquestes ombres, a diferència de les xineses, es feien únicament amb les mans. En el cas de Barcelona, es van celebrar funcions des de mitjan de la dècada de 1880 fins ben entrat el segle XX.

La primera referència als espectacles d'ombres japoneses l'hem recollida a la revista *La Ilustración Ibérica*, on, el 27 de novembre de 1886, quan es van reproduir, amb aquest títol, diversos dibuixos de fantasmes i monstres terrorífics per il·lustrar un narració sobre la nit de Sant Joan. Les il·lustracions anaven acompanyades d'una breu nota:

> *El asunto principal de las sombras japonesas es, en honor a la verdad, la representación de las más espantables figuras que pueden meter miedo en el tierno corazón de los japonesitos cuyo tipo, delicadamente poetizado por el famoso pintor Hokusai, puede verse en uno de nuestros grabados.*[321]



Fragments de llibres japonesos, *Kaibutsu ehon* (怪物画本), entre d'altres, reproduïts l'any 1886 a *La Ilustración Ibérica* com a "sombras japonesas".

[320] Artigas, 2007, pp. 4-5.

[321] *La Ilustración Ibérica*, núm. 204, 27 de novembre de 1886, pp. 755, 758-759, 762 i 766.

A banda d'aquesta noticia, no disposem de dades gaire concretes per conèixer les característiques d'aquesta mena de números a la Barcelona vuitcentista. La col·lecció de *El rei de la màgia* conserva un jocs d'ombres japoneses il·lustrades a l'època per Partagàs, mentre que la col·lecció de Tomàs Mallol, al Museu del Cinema de Girona, disposa d'un teatre d'ombres xineses en miniatura decorat integrament amb motius japonesos. Amb tot, tan sols podem apuntar que l'ombroman Félicien Trewey (1848-1920), un dels principals propagadors de les ombres japoneses, va debutar al Circ Eqüestre Barcelonès l'agost de 1879, coincidint precisament amb l'obertura del *Grandioso Pabellón Japonés*, i des d'aleshores passa en diverses ocasions per Barcelona.[322]

4.1.3. Japonisme als teatres de Barcelona

El teatre japonès no va aparèixer a la ciutat fins al mes de maig de 1902, quan va pujar a l'escena del Teatre Novetats Sadayakko (川上貞奴, 1871-1946), juntament Kawakami Otojirô (川上音二郎, 1864-1911) i la seva companyia de teatre *shinpa* (新派). Fins aleshores els artistes japonesos del món de l'espectacle, a Barcelona, van ser únicament acròbates, malabaristes i prestidigitadors.

Fins al 1888, any de l'Exposició Universal, pocs eren els aficionats catalans que s'havien aproximat al teatre japonès, quasi sempre de manera indirecta, és clar. Per tant, a banda dels molt pocs privilegiats que havien viatjat al Japó, les vies per conèixer el teatre japonès eren tan sols algunes cròniques i descripcions a diaris de la ciutat, com ara a els articles "Los teatros en el Japón", a *El Viagero Ilustrado* (1880), "El teatro en el Japón", publicat per un

[322] Tenim constància del pas de Trewey per Barcelona com a mínim els anys 1879, 1881, 1884 i 1897.

tal Yedoko (江戸っ子?) a *La Ilustración* (1887), "Un baile en el Japón", a *La Vanguardia* (1887) o bé "El teatro tagalo", a *La Ilustración Artística* i "Los teatros en el Japón", a *El Barcelonés*, ambdós publicats l'any 1888. Aquell qui sentís curiositat per l'extensa i variada tradició teatral japonesa no tenia més opció que recórrer a algunes primerenques publicacions forànies,[323] ja que, com dèiem, a Barcelona aquesta situació no va començar a canviar fins a inicis de segle XX, en ocasió de les actuacions de Sadayakko, i especialment a l'entorn de 1930, coincidint amb les celebrades actuacions de teatre kabuki de Tsutsui Tokujirô (筒井徳二郎, 1881-1953) al Palau de Projeccions de l'Exposició Internacional.

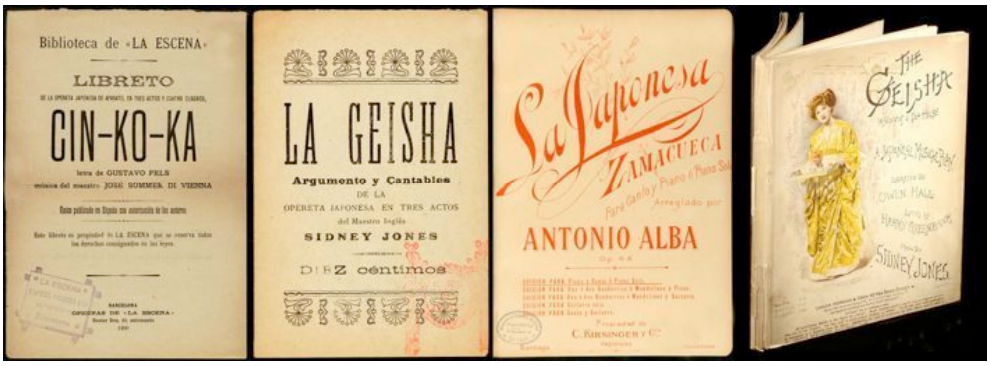
Malgrat el desconeixement respecte al teatre japonès, el Japó, de la mateixa manera que ho havia fet inicialment a través de les carpes de circ, també es va introduir en el camp de la dramatúrgia, per bé que, en el cas de Barcelona, en una etapa posterior a l'arribada dels espectacles acrobàtics. Aquest fenomen havia començat a aparèixer a Europa en consonància amb les primers primeres mostres d'interès per la cultura i l'art de l'arxipèlag nipó; s'havia desenvolupat a les dècades de 1870 i 1880, unes dates en què tot

[323] A més d'*A day in a Japanese theatre* d'E.H. House (*The Atlantic monthly*, vol. 30, núm. 179, setembre de 1872, pp. 257-272) i d'articles similars apareguts a les grans revistes de difusió internacional com *The Illustated London News*, *Le Japon Artistique* o *Harpers Weekly*, sovint apareixien descripcions del teatre japonès a les monografies dedicades al Japó i la seva cultura. Un text destacat sobre el teatre japonès és el que Émile Guimet i Félix Régamier van llegir el 29 de maig de 1884 al Theatre du Vaudeville, publicat el *Bulletin de la Société Historique et Cercle Saint-Simon de París* (1885). Vegeu també: Dubois de Jancigny, "Le Théâtre japonais", *Univers pittoresque*, vol. 46, 1850, p. 94; Bousquet, "Le Théâtre au Japon", *Revue des Deux-Mondes*, 15 d'agost de 1874, pp. 721-760; Pfarr, *Japanese Theatre*, Londres, 1884; Alfred Lequeux, *Le théâtre japonais*, París, 1889; Thomas R.H. McClatchie, *Japanese Plays*, Londres, 1890; J. Hitomi, "Le théâtre japonais", *Revue des Revues*, 15 d'octubre de 1900, pp. 174-182; Alexandre Bénazet, *Le Théatre au Japon. Ses rapports avec les cultes locaux*, París, Ernest Leroux, 1901.

empresari teatral atent als gustos de l'època sabia ja perfectament que programant espectacles de temàtica japonesa tindria grans possibilitats d'obtenir beneficis.[324] Tal va ser el camí d'obres com l'*Ile de la demoiselle*, de Zacharie Astruch (1865), *La princesse jaune*, de Camille Saint-Saëns i Louis Gallet (1872), *Tour du Japon. Ki-so-ko*, de Houdin i Brunnet (1875), *Kosiki*, de Charles Lecocq (1876), el ballet *Yeda* estrenat a l'Òpera de París durant l'Exposició Universal de 1878, *La Marchande de sourires, pièce japonaise*, de Judith Gautier (1888) o bé l'opereta *The Mikado* (1885), de Gilbert i Sullivan. Aquesta última, estrenada a Londres el 14 de març de 1885, tres mesos abans de l'obertura de l'establiment barceloní *El Mikado*, va marcar un abans i un després en el gènere de peces musicals *à la japonaise* que van tenir com a creacions culminants *The Geisha*, de Sidney Jones, *Madame Chrysanthème* (1893), d'André Messager, i ben especialment *Iris*, de Mascagni (1898), i *Madam Butterfly* (1904), de Puccini.

A Barcelona, algunes d'aquestes peces mai s'arribaren a estrenar i d'altres ho feren amb retard, com ara *Iris*, al Liceu (1900) o bé *Madama Butterfly*, al teatre del Bosque (1907). Però força abans que aquestes obres es duguessin a escena, anys abans també que Sadayakko i Kawakami passessin pel teatre Novetats, la *japonaiserie* també va arribar als escenaris de la ciutat amb obres ben diverses, musicades, pròpies o bé versionades, així com tant traduïdes i adaptades o com originals, tals com foren *Kosiki* (Espanyol, 1881), *Ki-ki-ri-ki* (Eldorado, 1887) *Cin-ko-ka* (*Eldorado*, 1890) o bé *La japonesa* (Romea, 1893). Aquestes van ser seguides per *Miss Robinson* (1893), *Flor de Té* (1897), *Nísperos de Japón* (1897), *La Geisha* (1897) i, ja al nou segle, d'altres com *La taza de te* (1906), *Khita y Phon* (1908), *Abanicos japoneses* (1909), *Los hijos del Sol Naciente* (1912), *La túnica amarilla* (1914), *Okaru* (1921) i *Fantasía japonesa* (1931), entre d'altres.

[324] Lambourne, 2005, p. 139.



Llibret de *Cin-ko-ka* (Barcelona, 1890) i *La Geisha* (Barcelona, 1897), i partitures de *La Japonesa* (*c.* 1900) i *The Geisha* (*c.* 1900).

Ja hem vist com el gust i l'interès per l'Àsia Oriental s'havia introduït als teatres i circs de la ciutat a través d'espectacles principalment d'acrobàcia però, tanmateix, els gèneres teatrals feia temps que també havien començat a explorar Orient com a font d'expressió artística i estètica per evocar móns llunyans, fantàstics i mítics. Orient era sempre un bon recurs per acostar-se tan a espais celestials com infernals. L'ambientació d'algun acte en un palau *oriental*, entenent oriental en el terme més ampli que un fos capaç d'imaginar, afegia al realisme escenogràfic una nota romàntica i d'atracció plàstica que generalment acostumava a ser elogiada. Exemple d'aquesta pràctica n'és l'escenografia per *Lohokei* (1882, 1887), obra de Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900), pare de l'escenografia realista catalana i autor d'altres projectes teatrals anteriors directament vinculats amb la representació d'Orient, com va ser *Thing-ka ou la fille de l'empire celeste* (1872).[325]

[325] *Thing-ka ou la fille de l'empire céleste* va ser una obra nascuda del vell interès per l'antic imperi xinès i on encara no hi apareixien rastres, ni en l'escenografia ni en els figurins, de l'obertura del Japó.

En el camp del teatre, el Japó havia anat penetrant de manera difusa a través d'algunes puntuals escenografies i figurins de Fèlix Urgellés de l'inicis de la dècada de 1880, per al *Pavelló Imperial Japonès* i també per a la representació de l'òpera còmica japonesa *Kosiki* (1876),[326] així com per algunes festes privades o celebracions de carnaval. Tanmateix, convé destacar que, a partir de les dades de que disposem, sembla que no va ser fins a mitjan de la dècada dels vuitanta que es van començar a ser evidents les primeres aproximacions al Japó amb l'estrena de l'opereta *Ki-ki-ri-ki* l'any 1887. Tot i no ser probablement la primera *japonaiserie* representada a Barcelona, ja que probablement ho fou *Kosiki* l'any 1881, el seu impacte va tal que es va convertir en una de les obres més representades de l'època i va obrir el camí per a la introducció d'aquest nou gènere a la ciutat.

4.1.3.1. *Ki-ki-ri-ki*, opereta catalana de costums japoneses (1887)

Coincidint amb la visita del cònsol japonès a Lió, Ôkoshi Narinori (大越成徳, 1854-1923), encarregat d'organitzar la participació del seu país a la futura Exposició Universal, i tan sols un més després del pas per la ciutat del mestre Okakura Kakuzô, va estrenar-se a Barcelona, al teatre *Eldorado*, *la opereta de costums japonesas Ki-ki-ri-ki*.[327]

Eldorado, situat a la cantonada entre la plaça de Catalunya i el carrer Vergara, va néixer fruit de les importants reformes del teatre que Rafael Ribas Vilageliu hi havia alçat l'any 1884.[328] L'últim dia del mes d'abril de

[326] L'Institut del Teatre (MAE) conserva els figurins de l'òpera *Kosiki* fets per Fèlix Urgellés. *Kosiki*, amb amb música d'Alexandre Charles Lecocq, s'havia estrenat a París el 18 d'octubre de 1876.

[327] *La Renaixensa*, núm. 3907, 9 de juny de 1887, p. 3375.

[328] Es va inaugurar el 22 de juny de 1884. *La Renaixensa*, núm. 3764, 13 de març de 1887, p. 1532.

1887, els seus nous empresaris, representats per Antoni Sala, van obrir de nou les portes del teatre reformat i rebatejat amb el nom de *Eldorado – Teatre de Catalunya*. Ja uns dies abans els seus responsables havien publicat als diaris un resum de l'ideari que guiaria la programació i la política d'espectacles: *la empresa que ha tomado en arriendo este elegante coliseo tiene el proposito de dar a conocer en esta ciudad los mejores artistas que en el género llamado de variedades tanta aceptación tienen en el mundo artístico y que Barcelona no ha podido juzgar todavía por falta hasta ahora de un local destinado exclusivamente a ello*.[329] Des d'un inici, les funcions serien variades i amenes, alternant obres de teatre, concerts i representacions de més reputats artistes, amb d'altres *notablilidades excéntricas, caricaturistas, equilibristas, ventrilocuistas, atletas, completo cuadro de pantomima*. Les actuacions que van servir per inaugurar el nou teatre van ser protagonitzades per la companyia lírica parisenca de Bonaire, Duparc i Brebion. Passades dues setmanes de l'estrena, el dia 11 de juny de 1887 va fer-se la posada de la *japonaiserie* de Julien Sermet i Louis Battaille, *Ki-ki-ri-ki*, amb totes les estrelles de l'Scala de París sota la direcció de Charles Mey.[330]

Ki-ki-ri-ki s'havia estrenat a París el 25 de setembre de 1884, tres anys abans. A la Ciutat Comtal arribava a primers de juny de 1887 directament des de la capital francesa, acompanyada de vestuari confeccionat per a l'ocasió per la casa Landoph de París i amb una escenografia pintada per l'escenògraf català Joan Francesc Chia (1852-1918).

[329] *La Vanguardia*, núm. 186, 24 d'abril de 1887, p. 2558.

[330] *Diario de Barcelona*, núm. 156, 5 de juny de 1887, p. 6706. *Diario de Barcelona*, núm. 158, 7 de juny de 1887, p. 6769. *Diario de Barcelona*, núm. 159, 8 de juny de 1887, p. 6828. *La Renaixensa*, núm. 3913, 13 de juny de 1887, p. 3461.

L'obra, explotant una imatge del Japó profundament estereotipada, va agradar molt. *Ki-ki-ri-ki* era una opereta lleugera, d'un sol acte, plena *d'ocurrencias còmicas y picants xistes*,[331] al gust del públic de l'època. Tot i que la representació era en francès, bona part dels espectadors seguia l'obra entre riures i somriures. Tenia l'encert d'estar amenitzada amb una bona dosis de música juganera, amb fragments escollits d'òperes còmiques de Charles Lecoq, Jacques Offenbach, Edmond Audran, Francisco A. Barbieri i Firmin Bernicat. Si a l'oïda es regalaven melodioses tonades, la vista era complaguda amb *verdaders figurins japonesos*,[332] i amb una apoteosi d'exotisme escenogràfic, *presentada ab luxo verdaderament assiátich*, deien els cronistes.[333] Era una obra fins a cert punt agoserada, per alguns massa pujada de to, però que augurava una bona entrada al teatre:

> *Imagininse lo més* drôle*, lo més picaresch que se haja vist may sobre l'escena... Género d'istiu, plé de gracia y de malicia y montat ab verdader luxo de trajes y decorat. Alguns s'horripitan de que's posin certas cosas en escena; pero jo puch assegurarlos fins los que's tapan los ulls ab la mà, miran per entre mitj dels dits, y l'endemà tornan al teatro.*
>
> *Y aixo és degut a que si be en l'obra de Sernet y Bataille hi ha atreviments que semblan inconcebibles, no hi ha en canvi grosserías, sino aquella gracia, aquell bon humor* gaulois*, qu'es la salsa obligada de aquesta classe d'espectacles en los teatros de París.*

[331] *La Renaixensa*, núm. 3910, 11 de juny de 1887, p. 3429.

[332] *La Renaixensa*, núm. 3913, 13 de juny de 1887, p. 3461.

[333] *La Renaixensa*, núm. 3916, 15 de juny de 1887, p. 3492.

> Ki-ki-ri-ki *es un'obra que posa en roda a la hipocresia o a la gasmonyeria y que fa riure obertament als franchs y als alegres. Además la companyia, sense excepció la representa de una manera acabada.*
>
> *O molt m'enganyo o l'empresa del* Eldorado *haurà trobat ab aquesta obra un bon filón.*[334]

Es van fer sis representacions entre el dissabte dia 11 i el dimecres 15 de juny, data en què es va suspendre temporalment la programació per donar pas a les funcions de la companyia francesa de la *divette* Jeannette Granier. Un cop finalitzades les set funcions contractades amb Granier, i represa la programació habitual a finals de mes, *Ki-ki-ri-ki* es va seguir representant diàriament fins a mitjan del mes de juliol.

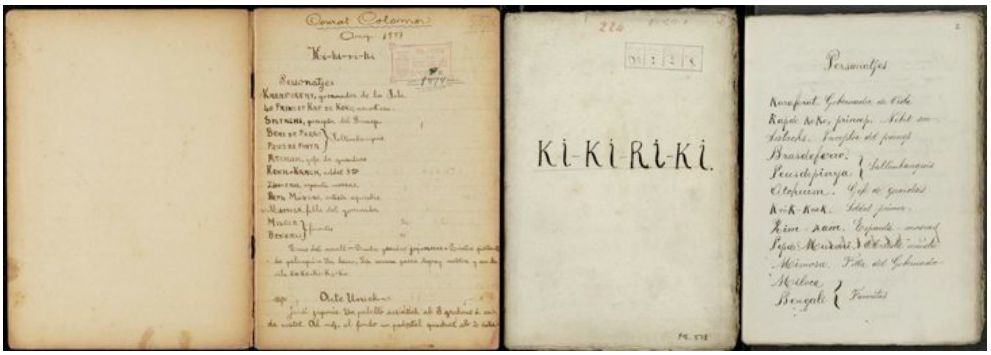
Tot just quan es van acabar les representacions, en vista al *bon filón* que es podria preveure si es traduïa, el propietari dels drets de l'obra de Sermet i Battaille va presentar-se a Conrad Colomer (1840-1898), popular actor i dramaturg, perquè s'ocupés de traduir i adaptar l'obra al públic català.[335] El dia 15 de juliol apareixia anunciat al diari *La Vanguardia*:

> *Tápense ustedes los oídos: se nos ha dicho que se trata de traducir al catalán, para ser representada en uno de nuestros teatros, la opereta "Ki-ki-ri-ki". Lo confesamos con franqueza: lo anterior, aunque se nos ha dicho, no se nos ha asegurado, de lo que nos alegramos mucho.*[336]

[334] *La Esquella de la Torratxa*, núm. 440, 18 de juny de 1887, p. 330.

[335] *El Diluvio*, núm. 328, 24 de novembre de 1887, p. 9606.

[336] *La Vanguardia*, núm. 303, 15 de juliol de 1887, p. 4406.



Manuscrit de Conrad Colomer i còpia de la versió catalana de *Ki-ki-ri-ki* (1887). BC/AB.

Efectivament, la noticia era certa i Colomer ja s'havia posat a treballar en l'encàrrec. Conrad Colomer, nascut a Barcelona l'any 1840, era en aquelles dates un dels personatges del món de la comèdia més coneguts de la ciutat. La seva trajectòria, iniciada com a membre de diverses societats del teatre Romea des de la dècada de 1860, s'havia anat consolidant gràcies a la seva activitat com a actor còmic, cantant i dramaturg. A més de treballar com a actor i autor de llibrets per a sarsueles, Colomer tenia també una sobrada experiència com a adaptador d'operetes franceses al català i, per tant, semblava la persona idònia a qui encarregar l'adaptació del *Ki-ki-ri-ki*. De fet, no va tardar gaire en acabar d'escriure l'obra ja que a finals d'octubre el Teatre Espanyol estava fent els primers assajos per a l'estrena del nou text, ara presentat com a *opereta catalana de costums japonesas*.[337]

A mitjan de novembre es va començar a anunciar la propera reaparició de *Ki-ki-ri-ki*, tant al Teatre Espanyol com a *Eldorado*, i, finalment, el 19 de novembre, es va informar de l'estrena de l'obra a *Eldorado* prevista pel dia 21. S'anunciaven les representacions amb la mateixa posada en escena del mes de juny, amb el mateix decorat i amb el mateix vestuari, per bé que ara seria en català i protagonitzat pels actors Conrad Colomer, Moragas,

[337] *La Vanguardia*, núm. 512, 1 de novembre de 1887, p. 6851.

Vicentó, Maristany, Soler, les senyores Mateu i Martí de Moragas, així com un cor mixte.[338] Tot estava a punt i tot hauria anat com estava previst si no hagués estat perque, a poques hores de l'estrena, per ordre del Govern Civil es va penjar un cartell manuscrit a les portes del teatre anunciant que la funció se suspenia; *lo gall ha hagut de entornarse'n al galliner*, deia humorísticament *La Esquella de la Torratxa*.[339] Immediatament, a l'edició de matí del dia següent saltava iradament *El Diluvio*:

> *Esta resolución gubernativa reviste de suma gravedad. ¿Por qué se dicta la medida gubernativa? ¿Conocíase ya en el Gobierno civil el texto del arreglo que ayer debió ponerse en escena? En este caso, ¿con qué derecho se ejerce en los centros oficiales la previa censura?*[340]

En un inici, pel fet de tractar-se d'una obra amb uns diàlegs fins a cert punt pujats de to, havien corregut rumors que parlaven d'un acte de censura però ben aviat es va desmentir i *El Diluvio* va rectificar tot explicant els autèntics motius de la suspensió. Telésforo Alonso Gutiérrez, posseïdor de la propietat literària del text original en francès, havia demanat al Govern Civil la suspensió de les funcions pel fet que no havia autoritzat tals actuacions ni s'havien atès els seus drets legals.[341] No se sap del cert que és el que va succeir ja que Conrad Colomer es va dirigir personalment a la redacció d'*El Diluvio*

[338] *Diario de Barcelona*, núm. 323, 19 de novembre de 1887, p. 13746.

[339] *La Esquella de la Torratxa*, núm. 463, 26 de novembre de 1887.

[340] *El Diluvio*, núm. 326, 22 de novembre de 1887, p. 9569.

[341] *El Diluvio*, núm. 327, 23 de novembre de 1887, p. 9582.

per especificar que, a l'hora de fer l'adaptació, ell havia actuat sempre de manera neta i legal.[342]

Sigui com sigui, en qüestió de pocs dies es van desfer els malentesos i totes les dificultats van ser superades. Posats d'acord els empresaris d'*Eldorado* i l'autèntic propietari del llibret francès, el 25 de novembre es va estrenar la nova versió catalanitzada del *Ki-ki-ri-ki*. *La Vanguardia*, que des d'un principi havia mostrat les seves reticències en veure l'obra representada en català, escrigué:

> *La circunstancia de haber sido dicha opereta una de las que con más asiduidad representó la compañía francesa que actuó en el Eldorado y la de la conocida suspensión, motivaron se viese ayer el mencionado teatro lleno de bote en bote.*
>
> *Había verdadera curiosidad en conocer como se había podido arreglar a la escena catalana una cosa verdaderamente intraducible; como el chiste francés había sido interpretado, y cómo, por fin, se habían traducido las escenas picarescas que tiene la producción en su original.*
>
> *Enseguida nos pudimos afirmar en lo que dejamos dicho: obras de tal naturaleza, de tal sabor y de tal carácter, solo son buenas para escritas en francés; de lo contrario, se ha de recurrir a chistes que desvirtúan por completo la idea y hasta la trasfiguran.*
>
> *Esto lo observamos anoche, y además de que el señor Colomé, para arrancar el aplauso, había echado mano, no solo de frases vulgares, sino burdas, de mal gusto y atrevidas, las que tal vez se concibieron con el fin de conquistar aplausos.*
>
> *Dentro de los desarreglos, puede decirse que el señor Colomé ha acertado, aunque no le perdonaremos nunca el lenguaje.*

[342] *El Diluvio*, núm. 328, 24 de novembre de 1887, p. 9606.

> *La música, que es bonita, juguetona, alegre y típica, como siempre, agradó.*
>
> *La obra fue puesta en escena con verdadero lujo. Los actores, actrices y comparsería, lucían trajes análogos a los de los artistas que dieron a conocer en Barcelona dicha producción.*[343]

Fins a cert punt, els altres diaris coincidien a destacar certs matisos que consideraven grollers, però sense deixar d'emfasitzar l'encert d'una adaptació lleugera pensada per al públic popular a qui la picanteria era sempre ben rebuda:

> *La picaresca producció francesa vestida i decorada igual que al estrenarse l'istiu passat quan lo Teatro de Catalunya s'havia engalanat ab lo nom de Eldorado, ha sigut arreglada al català per l'inteligent actor Sr. Colomer, que ha sapigut omplirla de xistes, gracias y acudits al istil de la terra. Resultan, es veritat, una mica grollerots; hi ha molta sal de terrós, molt pebre sancer; pero'l publich s'hi fa un panxo de riure, y aixo es precisament lo que's tractava de demostrar. Ademes, en l'arreglo, hi ha embutxacat lo senyor Colomer, un couplet grasiocíssim, que cada nit se fa repetir.*[344]

Més enllà de les opinions crítiques i favorables, l'única dada que sabem del cert per a valorar l'èxit de l'obra és que, des d'aleshores, *Ki-ki-ri-ki* va estar contínuament en escena durant més d'una dècada en onze teatres diferents de la ciutat. En motiu de l'estrena, *La Renaixensa* havia augurat per a l'obra

[343] *La Vanguardia*, núm. 554, 26 de novembre de 1887, p. 7426.

[344] *La Esquella de la Torratxa*, núm. 464, 3 de desembre de 1887.

bonas entradas a l'empresa d'*Eldorado*,[345] però el que ningú s'esperava es que l'èxit acabés sent tan estrepitós.

La història de *Ki-ki-ri-ki* transcorria a l'illa de *Ka-ke-ki-ko-ku*.[346] L'ús de noms cacofònics era un dels recursos més habituals per representar amb una nota d'humor la llengua japonesa, tan escassament sentida a la ciutat.[347] Això mateix succeïa amb els noms que anaven apareixent en escena; jocs de paraules catalanes com ara *Karaforrat*, *Kap de Koko*, *Mimosa*, *Krik-krak*, o bé *Lesduxiques* i *Lesdugrosses*.

Anteriorment hem vist que japonesos no havien aparegut a la ciutat més que presentant espectacles d'acrobàcia. Fins i tot Jules Verne, en narrar la volta al món, presentà Yokohama com una ciutat d'artistes-acròbates. Així doncs, la utilització del binomi japonès-acròbata, semblava, la manera més idònia per introduir l'obra a l'espectador. D'aquesta manera, en aixecar-se al teló, apareixien dalt de l'escenari, acompanyants d'unes notes de música *exòtica*,[348] els acròbates catalans *Braç de Ferro* i *Peus de Pinya*, i l'artista eqüestre Pepa Tracamandana, coneguda com a *Pepa Muixoni*. Es trobaven a

[345] *La Renaixensa*, núm. 3913, 13 de juny de 1887, p. 3461.

[346] Inicialment, segons consta al manuscrit de la Biblioteca de Catalunya, en lloc d'una illa, *Ka-ke-ki-ko-ku* era una vil·la. BC, J.Rull, Ms. 5477, C.13/7, fol. 1

[347] Es tractava d'un recurs lingüístic freqüentment utilitzat per referir-se a noms i topònims d'Orient. A l'opereta *Cin-ko-ka*, estrenada a Barcelona l'any 1890, alguns dels protagonistes s'anomenen *Cin-ko-ka*, *Ri-ki-ki, Ti-ti* i *Po-po*; en el cas de *Cin-ko-ka* la confusió entre termes amb pronuncia similar a la japonesa i la xinès és evident en situar l'acció al Japó, a la província de *Cham-Tung*. Al 1909 quan Pompeu Gener publica un conte japonès a *Papitu*, aprofitant l'interès que susciten les traduccions al català que fa l'Avenç dels contes de la casa Kôbunsha, utilitzarà el mateix recurs cacofònic; el senyor *Ki-ku-kur-rhu* i la senyora *Ki-ma-ma-ka.* Pompeu Gener, "La fidelitat d'una viuda (conte japonès)", *Papitu*, 7 de juliol de 1909, pp. 531-532. Kim,1988, pp. 181-186.

[348] Aquest matis musical tan sols apareix escrit al manuscrit de la Biblioteca de Catalunya de Conrad Colomer. BC, J.Rull, Ms. 5477, C.13/7, fol. 1

la capital del Japó per celebrar la boda del príncep *Kap de koko*, amb la filla del governador, Mimosa:

> *Braç – Que ja ha vist al Gobernador?*
> *Pepa – No encara. Es a la Pagoda, ab motiu del casament de la seva filla Mimosa ab el príncep Kap de koko.*
> *Peus – Doncs, havent-hi boda, hi haurà festes, i nosaltres podrem donar la nostra funció.*
> *Pepa - La dareu... després del ki-ki-ri-ki.*
> *Els dos – El ki-ki-ri-ki?*
> *Pepa – Ah! No sabeu de què es tracta?*
> *Els dos – No.*
> *Pepa – Doncs, escolteu: en aquest país, quan un príncep es casa, totes les diversions públiques se suspenen i els habitants es tanquen cada u a casa seva, fins al moment just i precis en que el marit dona a la seva muller el primer petonet d'amor conjugal.*
> *Braç – El moment just... i precís?*
> *Peus – Oh! I com se pot saber, això?*
> *Pepa – Veureu: al nuvi li donen el grau de marit a la Pagoda; pero tan bon punt té el grau d'efectivitat, obre la miranda que dona a l'Orient i crida tres cops: Ki-ki-ri-ki!*
> *Braç – Si, vamos; com si diguéssim el cant del gall.*
> *Pepa – Just. En japonès jo no sé que vol dir això; però, poc mes o menos, ja es comprèn.*
> *Peus – Ja ho crec! Ki-ki-ri-ki.*
> *Els tres – (cridant) Ki-ki-ri-ki!*[349]

[349] Per a les transcripcions de *Ki-ki-ri-ki* partim de la versió original manuscrita de Conrad Colomer conservada a la Biblioteca de Catalunya.

Segons explicava la versió catalitzada de Conrad Colomer, la reconeguda artista eqüestre *Pepa Muixoni* del Circ de l'Alegria,[350] va conèixer a Barcelona, *la terra de les llums i de les peres primerenques*, un home japonès que es trobava de visita a la ciutat, *ara no recordo com se deia; una cosa així com Malkarat o Karaderap...* Aquest, el governador Karaforrat, representat a l'escena per Colomer, havia estat enviat pel govern del Japó per estudiar les costums catalanes. Al cap de sis mesos, va retornà al seu país i ja no se'n va saber res:

> *Fa alguns anys vaig visitar aquella població nomes per a veure una curiositat que, de les meravelles del món es la que fa nou. A la Pagoda principal d'ells i sols un cop cada any, perque surt molt car, deixen veure, a l'extrem del raig d'un brollador, un ou que balla millor que una bayadera.*

Malgrat la ironia del comentari, detalls d'aquesta mena demostren com certament arribava als barcelonins una de les característiques de la nova política del govern Meiji basada en l'estudi d'Occident, les contínues ambaixades i l'enviament d'estudiants per formar-se i col·laborar en el desenvolupament i la modernització del país. Colomer seguia ironitzant tot mostrant els japonesos com un poble curiós i disposat a aprendre i assumir els costums d'Occident fins a extrems insospitats:

> *Karaforrat – Fills meus! Quina llengua més bonica és la catalana! Es tan expresiva, que al tornar al Japó vaig decretar que fos la llengua oficial del Govern. Jo no en gasto d'altra i la*

[350] Potser es tracta d'una referència al circ de Gil Vicente Alegría, el Circ Eqüestre Barcelonès.

manejo molt regular. Podrà ser que en els discursos oficials falti a la llista algun mot enrevessat...

Sistac – Veritat, pero ja sabeu que, empleant els auxiliars dallonses y daixonses, sortiu del pas.

Karaforrat – I a mi m'entenen del mateix modo. Per això, penso tornar prop de la Pepa a perfeccionar-me, tan prompte com la constitució me permeti separar-me de la pàtria.

L'any 1887, data de l'estrena del *Ki-ki-ri-ki*, el govern japonès estava treballant en la redacció de la primera constitució, la qual va ser promulgada l'11 de febrer de 1889. Colomer, tanmateix, jugava combinant les notícies que parlaven de la futura constitució amb aquelles que descrivien el Japó Tokugawa, aquell que s'havia mantingut reclòs prohibint que cap dels seus habitants pogués sortir del país.

L'obra no tenia com a únics protagonistes *Karaforrat* i *Pepa Muixoni*, sinó que centrava l'atenció també en la parella recent casada: *Kap de koko* i *Mimosa*, la seva cosina. Segons una tradició del país, per celebrar la boda calia prèviament que el nou matrimoni celebrés íntimament la seva unió a través del *ki-ki-ri-ki,* però, en aquest cas, la jove parella, japonesa de soca-rel, apareixia presentada en plena d'innocència, tan pura i casta que ningú confiava en poder celebrar el matrimoni. L'única manera de solucionar-ho era que una dona occidental, Pepa Muixoni, ensenyés al príncep que és l'amor:

Karaforrat - Avui he casat la filla.

Pepa - Amb un príncep, ja ho sé.

Karaforrat - No; amb un tros de quoniam, i conve auxiliar-lo. Tu sola pots fer aquest

miracle. Ara vindrà qui; te l'entrego llanut; torna-me'l esquilat.

La lliçó començà amb una copa de xampany, una darrera l'altra, mentre la professora, la Pepa, s'aproximà lentament al noi fins que l'alcohol va fer el seu efecte; *tant si em creus com si no em creus, res com el xampany de Reus*. La *Mimosa*, en descobrir el marit amb la dona, en veure's enganyada, marxà en busca de venjança. Finalment, però, un i altre es retrobaren, aprenen lo que s'ha de saber, i, cantant *Ki-ki-ri-ki*, s'acabà la funció tot dient:

D'aquí a tres trimestres, a batejar. Mentrestant, us encomano un xic més de modestia i correcció. Penseu que l'Europa té la vista sobre nosaltres.

L'obra mostrava uns ambients, unes situacions, unes reaccions i uns caràcters pensats per, d'una manera còmica i inofensiva, emfasitzar la imatge dels japonesos com a poble alegre i innocent; res a veure amb la visió que se'n difondria a Espanya al cap de ben pocs anys. Ara que encara al carrer ningú parlava del seu exèrcit, ni de plans bel·licistes, ni de res més que de les delicades geisha i les esveltes pagodes, ningú podia ser més benvingut que un japonès: *el japonès que no riu es un càntir sense ànima, una campana sense batall, una gàbia sense lloro, una "niñera" sense soldat! La broma y l'alegria, aquí al Japó, és el distintiu del carácter nacional*. Aquesta imatge no s'esborraria ràpidament dels espectadors i és que la cançó, cantada per Conrad Colomer, i amb tot el cor la tornada, va ser recordada durant força anys:

El japonès es molt trempat,
molt tranquil i molt gat
tant si ha perdut com si ha guanyat,

El japonès sempre es trempat.[351]
El japonès es molt trempat.
Aquí riem amb facilitat;
tothom diu que el riure fa viure,
i si algun s'ha mort reventat,
es que ha reventat de riure.
S'ha mort de riure (bis)
El japonès es molt trempat, etc, etc
Els catalans son molt riallers
i algun cop riuen sense solta.
El japonès arriba a més
i riu sense solta ni volta
riu sense solta
riu sense volta.

L'adaptació de Colomer, va ser publicada per *La Novela Nova* el mateix 1887, va ser traduïda al castellà l'any 1890 i reeditada en català en dues ocasions, al 1914 i al 1919. Alhora, a banda del text i de la música original, Federico Xalabardé va publicar una polka per a fer acompanyar algun dels passatges de l'obra amb el piano.

Des del dia de la reestrena, a finals de novembre de l'any 1887, l'obra va ser rebuda amb continus plens absoluts als dos teatres on es va representar, a *Eldorado* i l'Espanyol; *Ab motiu del Ki-ki-ri-ki, aquests dos teatros semblan un parell de galliners*, deia de nou *La Esquella de la Torratxa*, i així, amb poc temps, l'obra es va consolidar dins de la programació teatral habitual de la

[351] Aquesta estrofa l'hem trobat reproduïda en diverses ocasions, mostra de la difusió i l'èxit que va tenir a la ciutat. Vegeu a tall d'exemple: *La Vanguardia*, núm. 4950, 10 d'agost de 1894, p. 5.

ciutat: *la companyia de sarsuela qual base són la Matheu y la Martí, en Colomer y en Moragas, van y venen del Passeig de Gracia a la Plassa de Catalunya, de la Plassa de Catalunya al Passeig de Gracia, al alegre crit del Ki-ki-ri-ki*.[352]

Va estar en programació, tal i com s'havia previst, fins la segona setmana del mes de gener de 1888 i, des d'aleshores, ja no es va tornar a representar fins al 15 de setembre, al mateix *Eldorado*. La crítica mantenia la mateixa opinió que l'any anterior: *los chistes y palabras de doble sentido que en abundancia contienen, pasan en su mayoria los limites de la cultura. Sin sentar plaza de profetas la auguramos vida larga en los carteles. Para muchos es plato sabroso*. Tan gustós pel públic com pels empresaris dels teatres. A primers de desembre *Eldorado* ja comptabilitzava més de 150 funcions de l'obra, al març de 1889 ja n'eren més de 200 i al juliol aquestes es traslladaven al Novetats per continuar després al *Nuevo Retiro*, on al mes d'octubre de 1889, es va estrenar la traducció al castellana de Salvador María Granés (1840-1911). I així, l'èxit del *Ki-ki-ri-ki* va anar passant de teatre en teatre, del Tívoli (1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1897) al Novetats (1891, 1894, 1898, 1902), del Edèn Concert (1892) al Circ Espanyol (1893, 1895, 1896, 1897, 1898), al Circ Barcelonès (1893, 1894), al Jardí Espanyol (1895), al teatre Gran Via (1896), al Romea (1897), al N*uevo Retiro* (1899), per acabar retornant al mateix *Eldorado* (1899).

Més enllà de la continuada programació, l'èxit del *Ki-ki-ri-ki* es va veure plasmat amb l'estrena al mateix teatre *Eldorado* d'una nova opereta japonesa, *Cin-ko-ka*, el mes d'agost de 1890. L'obra, amb música de Hans Sommer (1837-1922) i Rudolf Dellinger (1857-1910), i llibret de Gustavo Fels, va ser presentada per la companyia italiana de M.G. Francheschini amb

[352] *La Esquella de la Torratxa*, núm. 464, 3 de desembre de 1887.

atrezzo i sorprenents escenografies de Bosio de Torí.[353] Com en el cas de *Ki-ki-ri-ki*, l'èxit de l'obra va permetre que es reprogramés en diverses ocasions a d'altres teatres de Barcelona, al teatre Gayarre, al Liceu i al de la Gran Via, entre d'altres. *Cinc-ko-ka* va ser seguida tres anys més tard per l'estrena de *La Japonesa* i, l'any 1897, *La Geisha,* estrenada en paral·lel a la programació *Flor de té*, sarsuela xinesca adaptada al català per Conrad Colomer amb música de Charles Lecocq, compositor de les operetes *Ki-ki-ri-ki* i *Kosiki*.

4.1.3.2. Fèlix Urgellés: un exemple del Japonisme en el camp de l'escenografia

Van ser diverses i freqüents les ocasions en què els teatres van recórrer a obres d'estètica japonesa però els rastres que aquests espectacles ens han deixat són molt escassos. Sabem que es van projectar escenografies i que es van encarregar figurins per confeccionar indumentària i tot tipus d'*atrezzo* japonès, tant per a funcions pròpiament teatrals com d'altres de circ, miscel·làniques o celebracions privades i singulars. Tanmateix, la pèrdua de bona part d'aquest material complica qualsevol intent d'endinsar-se al fenomen del Japonisme en el camp de les arts de l'espectacle. És per aquest motiu que casos com el de Fèlix Urgellés, pintor i escenògraf barceloní, són especialment rellevants, tant per les notícies com pel material de treball que se n'ha conservat: la col·lecció de teatrins i dibuixos d'escenografies japonesos d'Urgellés conservada a l'Institut del Teatre, plena de projectes de

[353] L'escenografia del primer acte representava en perspectiva el carrer d'una ciutat japonesa, la del segon acte mostrava l'interior d'una casa tradicional, mentre que el primer quadre del tercer acte reproduïa el planeta Venus. El llibret va ser publicat el mateix 1890 a les oficines de *La Escena. Diario de Barcelona*, núm. 216, 4 d'agost de 1890, p. 9372. Fels, 1890.

clara arrel japonesa, adquireix un especial valor en tant que és representativa d'una pràctica no documentada que al cap de pocs anys va quedar oblidada.



Projectes d'escenografies japoneses de Fèlix Urgellés (*c.* 1880-1890). MAE. Institut del Teatre. F. Urgellés.

Urgellés pot servir de paradigma per aproximar-nos, ni que sigui d'una manera parcial i fragmentada, a la introducció de les imatges d'Orient en el món de l'escenografia a l'època de la Restauració. És per això que val la pena que ens acostem a la trajectòria de l'artista i l'obra que ens ha deixat.

Fèlix Urgellés de Tovar, nascut a Barcelona l'any 1845, havia iniciat la seva formació artística al taller de l'escenògraf Josep Planella i Coromina (1804-1890) i, segons anota Xavier Fàbregas, va complementar els seus estudis als principals museus de Madrid, París i Londres.[354] Fruit dels seus primers estudis en el camp de la pintura a l'oli en van ser les obres presentades en diverses exposicions de la ciutat, com les que va cedir per a l'Exposició General de 1871, comentades i reproduïdes en una primerenca crítica de *La Ilustración Española y Americana* on s'afirmava que *Don Félix Urgelles de Tovar, a pesar del poco tiempo que se dedica a la pintura, ha merecido elogios de distinguidos críticos en la prensa periódica y creemos puede llagar a ser artista de mucho merito.*[355]

[354] Bravo, 1986, p. 83.

[355] *La Ilustración Española y Americana*, núm. 31, 5 de novembre de 1871, p. 538.

Urgellés es va especialitzar en pintura de paisatge i des de 1870 va començar a presentar les seves obres a diverses exposicions de la ciutat. Domiciliat al carrer Petritxol 14, durant la dècada de 1870 va exposar tant a la Sala Parés, a pocs metres de la seva residència, com en d'altres exposicions col·lectives de la *Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes* (1870, 1871, 1872, 1873, 1874), les del Centre Artístic d'Olot (1878, 1879, 1881), així com d'altres d'establiments com els de Josep Monter (1873) i Francesc Bassols (1876). Un exemple va ser l'*Exposición Artístico-Industrial* organitzada l'any 1876 pel Centre de Mestres d'Obres de Catalunya, on Urgellés hi va presentar tres quadres, *Orillas del Besos - Alrededores de Zaragoza - Cercanías de Gerona*, que competien amb altres pintures d'altres joves artistes com Pau Audouard i Miquel Moragas. Així mateix, l'any 1878, com a mostra de la seva ambició com a artista, va presentar dos olis, *L'hiver* i *L'été,* a la gran Exposició Universal de París.

Fèlix Urgellés, però, no va dedicar-se a la pintura de cavallet sinó que, com ja havia fet alguns anys abans Miquel Moragas, aviat la deixà en segon terme per dedicar-se principalment a l'escenografia, l'especialitat artística apresa amb Josep Planella. Cap al 1879, Urgellés es va associar amb Moragas, avantatjat deixeble de Planella, i van començar a treballar plegats com a escenògrafs per als teatres de Barcelona.

Un dels primers projectes escenogràfics signats per Urgellés i Moragas va ser el dels decorats del drama *El cuchillo de plata*, inaugurats el mes de setembre de 1879.[356] Des d'aleshores, poc a poc començaren a introduir-se en el món de l'espectacle amb encàrrecs diversos d'entre els que els van destacar els figurins i decorats per la tragèdia *Joan Blancas* (Teatre Romea, 1879), *Lo lliri de plata* (Teatre del *Buen Retiro*, 1880) i *La vuelta al mundo*

[356] *El Principado*, núm. 27, 22 de setembre de 1879, p. 627. De totes maneres, Isidre Bravo anota l'any 1881 com a data en què Moragas i Urgellés es van associar professionalment.

(Teatre Espanyol, 1880). Amb tot, la seva consolidació com a escenògrafs no va arribar fins l'any 1881 amb la realització de dos destacats projectes: els decorats de *La cova de'ls orbs* i les escenografies del *Pavelló Imperial Japonès*.



Figurins de Fèlix Urgellés per a l'òpereta *Kosiki* (*c.* 1881). MAE. Institut del Teatre. F. Urgellés.

Davant l'absència de notícies que de manera fiable ens confirmin la data en què Fèlix Urgellés va realitzar els figurins de l'opereta japonesa *Kosiki* (1876), exposats a la Segona Exposició General de Belles Arts (1894),[357] tot sembla indicar que aquests daten de l'estiu de 1881, data en què el Teatre Espanyol del Passeig de Gràcia va programar l'estrena de la versió castellana de *Kosiki*.[358] En paral·lel a aquest projecte, la primera gran aproximació de Moragas i Urgellés a les escenografies i als decorats inspirats en el Japó cal anar-la a buscar al *Pavelló Imperial Japonès*.

Com explicarem amb major detall en parlar del col·leccionisme a la ciutat, el *Pavelló Imperial Japonès* era un projecte nascut l'any 1880 fruit de l'estada al Japó d'un jove viatger barceloní, Carles Maristany. Maristany havia adquirit una extensa col·lecció de peces d'art, d'armes i d'objectes de la vida

[357] *Catálogo de la Segunda…*, 1894, pp. 220-221.

[358] *Crónica de la Música*, núm. 143, 15 de juny de 1881, p. 4.

quotidiana i havia retornat a la ciutat decidit a *dar a conocer del mejor modo posible el curiosisimo Imperio del Japón, en su vida interior y exterior*.[359] Maristany, potser després de veure l'espectacle japonès *Kosiki*, va encarregar als escenògrafs Moragas i Urgellés la construcció d'un panorama japonès amb la voluntat de recrear els ambients propis del Japó, aquell país on la gran majoria de la població mai no viatjaria.

Els treballs escenogràfics del Pavelló, alçat a la Gran Via de les Corts Catalanes, van ser dirigits des del mes de juliol de 1881 per Urgellés i Moragas, per bé que van comptar amb la col·laboració de Josep Campeny i Eduard Tarascó. Durant tot l'estiu van estar treballant en el muntatge i la decoració de les escenografies, inaugurades, conjuntament amb tot el Pavelló, el dia 7 d'octubre de 1881. Aquestes presentaven un total de set paisatges o quadres escènics de dimensions reals, il·luminats i acompanyats de figurins i dels objectes de la col·lecció Maristany. Gràcies a la publicació d'un catàleg descriptiu, coneixem amb detall com era cada un dels set quadres escènics. És per això que, deixant pel pròxim capítol l'aproximació a la col·lecció i el Pavelló pròpiament dit, creiem que val la pena ressenyar aquí les característiques de les diverses escenografies.

Passat el vestíbul on hi havia un primer àmbit expositiu, i baixats uns esglaons, s'iniciava un recorregut per l'interior del pavelló, de superfície rectangular, que incloïa l'exposició de set escenes que, *gracias al habilísimo pincel de los reputados escenógrafos Sres. Urgelles y Moragas, hacen tal ilusión, que el espectador se siente trasladado al seno de la sociedad japonesa*.[360] La primera d'elles representava l'interior d'una casa particular, sorprenent per a molts atesa la manca de mobles, de cadires, de taules i de tots els objectes utilitaris o bé decoratius que caracteritzaven els interiors

[359] *Catálogo del Pabellón…*, 1882, p. 5.

[360] *Gaceta de Cataluña*, núm. 1311, 9 d'octubre de 1881.

barcelonins. Al quadre, acompanyat de diversos maniquins, hi havia representades diverses persones assegudes al terra prop d'un braser, una d'elles, una noia jove, estava estirada amb el cap recolzat sobre un coixí-recolzacaps (*makura*), similar al de la col·lecció de Richard Lindau, mentre un cec li feia un massatge. A la part posterior de l'escena es reconeixien camps cultivats i, al fons, dos volcans relativament propers a la badia d'Edo, els d'Oshima i Miyake.[361]

La segona escena mostrava un carrer d'Enoshima, l'illa més popular i turística de la prefectura de Kanagwa; *descuella en este cuadro la pintura del cielo, a la que da el tono exacto la luz aplcada con acierto*, deia la *Crónica de Cataluña*.[362] Segons *La Renaixensa* i *La Vanguardia*, es tractava de la composició més reeixida de la galeria, tant per la combinació de la llum com per la il·lusió realista de dia de pluja que creava el terra mullat i ple de sots, i l'atmosfera que abraçava les cases, vora les quals hi passava una figura amb paraigües. La pintura, a més de captar un precís i encertat efecte lumínic, atreia per la manera com mostrava als espectadors les característiques de l'arquitectura popular japonesa, de cases baixes, de fusta i de bambú.[363] Contrastava amb la tercera vista, un dia de sol radiant a les *Cercanias de Kyoto*; un quadre alegre, ple de llum i de color que mostrava els afores de Kyoto i el llac Biwa, amb la seva aigua blava i transparent.[364]

L'últim quadre escènic de la primera galeria mostrava el mausoleu de Nikkô, reproduint amb gran verisme l'*entrada y pati de una pagoda*. *Causa bon efecte los batiments que donan los arbres y las diferentas edificacions*,

[361] *Catálogo del Pabellón…*, 1882, p. 10.

[362] *Crónica de Cataluña*, núm. 442, 9 d'octubre de 1881.

[363] *La Renaixensa*, 9 d'octubre de 1881, p. 6363. *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d'octubre de 1881, pp. 5709-5710.

[364] *La Renaixensa*, 9 d'octubre de 1881, p. 6363.

deia *La Renaixensa*.[365] Segons ens indica el catàleg, la composició del quadre quedava emmarcada per un gran arc xintoista; *el arco que ocupa el centro del cuadro indica la proximidad de un templo*. En aquest cas, gràcies a les descripcions del catàleg i a les que es publicaren als diaris, creiem haver localitzat l'escenografia que s'utilitzà per aquest àmbit del pavelló; es tractaria d'un dels teatrins de Fèlix Urgellés conservats a la col·lecció d'escenografia de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.[366]

El projecte a què ens referim mostra la primera gran esplanada d'estables sagrats (*shinkyûsha*) i cases sagrades (*sanjinko*) de l'interior del mausoleu de Tôshôgû (東照宮), a Nikkô, prèvia a la porta Yomeimon, amb un torii, arc xintoista, en primer terme. Es tracta d'un decorat tradicional format per peces bidimensional que acompanyen el teló del fons. És possible que fos una escenografia utilitzada per algun espectacle teatral, tal com podria indicar la presència de bambolines, rompiments i bastidors laterals, però, tanmateix, del que no hi ha dubte és que el teló de fons representa l'accés al mausoleu de Nikkô, perfectament conegut a l'època pel fet de ser una de les excursions turístiques més practicades pels estrangers al Japó, també per Carles Maristany. Aquesta obra, un esbós per a la pintura definitiva, ens pot servir d'exemple per imaginar com devien ser la resta de quadres escenogràfics del pavelló: eren obres pròpies de l'escola realista, de composicions efectistes, minuciosament treballades per aconseguir la màxima versemblança amb els originals, els quals s'estudiaren principalment a través de fotografies.

Superada la vista de Nikkô, el passadís arribava a la fi, on, enllaçant amb la galeria de retorn, hi havia un espai previst per a la cinquena escena, on s'hi representava l'interior d'una concorreguda casa de te (*chaya*). Servia d'enllaç

[365] *La Renaixensa*, 9 d'octubre de 1881, p. 6363.

[366] MAE, Escenografia, reg. 27.074.

per accedir a la segona galeria, paral·lela a la primera, que retornava el públic al vestíbul d'accés i sortida. En aquest segon passadís tan sols hi havia dos quadres, de tal manera que les dues escenografies doblaven les dimensions de les anteriors. Per a molts eren les més impressionants: dues vistes de les principals ciutats del Japó Meiji; una, il·luminada pel sol i l'altra, sota la llum de la lluna.

Segons la *Crónica de Cataluña*, *el mejor cuadro es sin duda alguno el sexto, que representa un vista de las cercanias de Tokio (Yedo) a la luz del sol*.[367] Una gran perspectiva dels afores de la ciutat mostrava els encants d'una antiga urbs que creixia sota la mirada omnipresent del Mont Fuji, representat amb la cresta oculta per la boira. La vista de Tòquio enllaçava amb l'última del pavelló: Yokohama i la seva badia vista de nit des d'una casa de te situada a certa alçada, des de dalt del *Bluff*, al turó de Yamate, seu de les ambaixades. El quadre representava l'inici d'una festa popular de llanternes amb diverses persones mirant des d'una terrassa del turó, quasi a vol d'ocell:

> *Yokohama, la primera ciudad comercial del Japón, con sus calles anchas y tiradas a cordel, sus vastos almacenes y edificios, y su espaciosa bahía, iluminada por la melancólica y dulce claridad de la luna, vista desde una casa de te situada en una "yama" o colina al Norte de la ciudad, produce un efecto sorprendente, y termina dignamente la exposición, inspirando en el ánimo un sentimiento de dulce melancolía, muy semejante al que, merced a sus ideas religiosas y al uso inmoderado del te, embarga constantemente a los hijos del Japón*.[368]

[367] *Crónica de Cataluña*, núm. 442, 9 d'octubre de 1881.

[368] *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d'octubre de 1881, pp. 5709-5710.

El *Pavelló Imperial Japonès*, aquest sorprenent conjunt escenogràfic de gran efecte visual, va estar obert al públic de Barcelona durant tres mesos, fins a mitjan del mes de gener de 1882. Més tard, de camí cap a París, on estava previst que fos reconstruït el mes de setembre de 1882, es va traslladar tota l'estructura, els decorats i la col·lecció a Madrid, per ser exposat al passeig de Recoletos.

Des del mateix moment de la inauguració, però, Moragas i Urgellés van continuar assumint nous projectes i deixant que el pavelló fes el seu camí: tan sols dues setmanes després d'inaugurar-se a Barcelona, van estrenar *La cova de'ls orbs* al Teatre del Circ, seguida un mes més tard per les escenografies de la comèdia *L'anada a Montserrat*, al Teatre Novetats, i, a primers de gener de 1882, les de la funció de màgia *La Redoma Encantada*, al Teatre Espanyol. És així que, consolidats com a escenògrafs, des del seu taller del Poble Sec van començar a rebre encàrrecs per a la majoria de sales d'espectacles de Barcelona, així com per a teatres de Catalunya i de Sud Amèrica.

Moragas i Urgellés van ser als anys vuitanta un tàndem altament productiu mercès a la qualitat dels seus projectes i de la bona sintonia que desprenia el seu treball diari.[369] En paral·lel, Urgellés no va abandonar la pintura ja que cap als anys 1885 i 1886 les seves obres van reaparèixer de nou a exposicions i a revistes il·lustrades. La dècada de 1880, però, van tenir el seu punt culminant amb l'Exposició Universal, on tots dos van participar activament. L'any 1888 es va iniciar amb l'estrena de *Mar i Cel*, de Guimerà al Teatre Romea, presentada amb una imponent decoració de l'interior del vaixell

[369] Entre les obres més exitotes d'aquests anys, van destacar: *El reloj de la Lucerna* (Teatre Espanyol, 1886), *El país de la olla* (Teatre Tívoli, 1886), *L'Africana* (Teatre del Circ, 1886), *La Gran Via* (Teatre Principal, 1887), *Batalla de Reynas* (Teatre Català Romea, 1887), *Las mil y una noches* (Teatre Tívoli, 1887), *Cádiz* (1887) i *Mar i Cel* (Teatre Català Romea, 1888).

protagonista, obra de Moragas i Urgellés. I, en paral·lel a *Mar i Cel*, el febrer del mateix any es van signar les escriptures per iniciar els treballs de construcció d'un gran panorama de Montserrat.

L'any 1881 Urgellés i Moragas no havien tingut la possibilitat de viatjar al Japó per captar verament l'atmosfera i els detalls de les terres d'Orient. A diferència de seu deixeble Oleguer Junyent (1876-1956), Urgellés no va tenir l'oportunitat de conèixer Nikkô, ni Kyoto, ni Tòquio; no havia tingut més opció que servir-se dels mitjans de reproducció tècnica disponibles en aquell moment per recrear fidelment les vistes del pavelló japonès. En el cas de Panorama de Montserrat, la situació era ben diferent: Urgellés va poder estudiar *in situ* la muntanya per copsar-ne els millors enquadraments.[370] El resultat va ser un gran panorama circular que mostrava diverses vistes parcials de la muntanya de Montserrat i una gran tela panoràmica del conjunt monàstic i natural que, com el de Plewna i el de Waterloo, aquesta última recentment identificada al MNAC, va deixar embadalits els visitants de l'Exposició.

La col·laboració entre Moragas i Urgellés encara va durar dos anys més, fins al mes de maig de 1890. Un cop estrenades les escenografies per la sarsuela *La Cruz Blanca*, a *Eldorado*, l'estiu de 1890 els dos artistes es van separar per iniciar camins independents: Moragas es va associar amb el jove Salvador Alarma (1870-1941), deixeble de Francesc Soler i Rovirosa, i Urgellés va seguir treballant tot sol, per bé que col·laborant periòdicament amb altres escenògrafs de la ciutat: Francesc Soler i Rovirosa, Maurici Vilomara (1847-1930), Joan Francesc Chia, autor del decorat de *Ki-ki-ri-ki*, o bé el mateix Miquel Moragas.[371]

L'any 1872, el pare de Fèlix Urgellés, Joan Fèlix Urgellés, es va anunciar amb el seu fill Agustí com a fabricant de vernissos per a simular lacats, *negro*

[370] *La Renaixensa*, núm. 4336, 22 de febrer de 1888, p. 1123.

[371] *El Noticiero Universal*, 28 de juny de 1890, p. 2.

del Japón.[372] Tanmateix, dels vincles entre Fèlix Urgellés i les representacions teatrals japoneses, per ara, no en tenim més notícies. De totes maneres, una pista que ens indica com aquest interès no va ser tan anecdòtic és la noticia de la reforma de l'estudi fotogràfic de Rafael Areñas, al carrer Hospital, l'any 1890:

> *La más notable consiste en un saloncito japonés, cuyas pinturas y mobiliario responden fielmente al carácter que ha querido imprimirle el señor Areñas. Es un saloncito precioso en verdad, en el cual se ha atendido a los menores detalles. Débese el decorado al pintor escenógrafo don Félix Urgelles, quien otras veces empleó sus talentos, con singular acierto, en el estilo a que pertenece la elegantísima estancia a que nos referimos. En esta ocasión ha estado también muy feliz el señor Urgellés, bastando contemplar por breves instantes su obra, para convencerse de la seguridad con que maneja el pincel y del perfecto conocimiento que tiene del estilo japonés, cultivado por dicho artista con verdadero amor. En el techo hay toques de primer orden*.[373]

Aquest *perfecto conocimiento que tiene del estilo japonés* cal entendre'l, en el context del fenomen del Japonisme aplicat, en el cas dels escenògrafs, no tan sols directament relacionat amb els espectacles teatrals sinó també amb la decoració d'estances, salons japonesos, sales de festes, etcètera, en una pràctica on també hi van intervenir d'altres pintors i decoradors com Emili Saumell, Jaume Vilaró o Eduard Llorens (1837-1912). En aquest sentit, és d'especial rellevància la fotografia de la sala japonesa de la casa que l'alcalde

[372] Leon, 1872, p. 80.

[373] *La Dinastía,* núm. 3847, 2 de desembre de 1890, p. 2.

barceloní Joan Coll i Pujol tenia a Badalona. La fotografia de la que parlem, feta per Adolf Mas l'any 1902 mostra l'estança tal i com va ser decorada probablement per Fèlix Urgellés cap al 1897 seguint plenament l'*estil japonès*.



Escenografia d'*Okaru* (1921) de Lluís Masriera, extreta del tríptic de Watanabe Nobukazu, *Tadamori yû Gion ni kaizu wo torafu* (1902), de la mateixa col·lecció. Col·lecció Masriera.

La font d'on extreure imatges per representar el Japó, en el cas de Fèlix Urgellés van ser principalment les fotografies i els gravats ukiyo-e, ja que alguns dels esbossos mostren una gran fidelitat, especialment quant a estils arquitectònic i altres detalls que no s'expliquen sense la presència d'un model fidel a la realitat. Tanmateix, hi ha d'altres exemples on, partint de certs elements japonesos com podrien ser les portes torii, baranes o fanals, l'artista va alliberar la imaginació per traduir a petita escala l'univers fantàstic d'Orient. Les fotografies, com altres tipus d'imatges del Japó, sobretot les estampes ukiyo-e, van servir de font d'inspiració no tan sols per a Urgellés sinó per a altres decoradors, i van ser útils per a projectes tan diversos com les pintures de la Casa Coll i Pujol, els esgrafiats de la Casa Cuadros o les escenografies dels espectacles teatrals de Lluís Masriera (1872-1958), aquests últims d'època ja força més tardana.

4.1.4. Disfresses

Barcelona s'havia vestit de japonesa a la processó de Sant Ramon de Penyafort de l'any 1601. Però des que l'any 1808 se suspengueren les festes de Carnaval, passarien més de quatre dècades abans la festa i les disfresses no tornessin a lluir als carrers i passeigs de la ciutat.[374]

A tenor del que deien els diaris de l'època, l'any 1859 la Societat del Born va donar un nou gir a les festes de Barcelona *desterrando de la Rambla los feos mascarones que eran los únicos disfraces que salian en dichos dias, siendo casi nula la rua*.[375] Va ser a partir d'aleshores que va sorgir de nou, i amb més força que mai, l'organització, any rere any, de mascarades, cavalcades, comparses, balls i tot de festes i activitats que acompanyaven la celebració del Carnestoltes.[376] Si en uns inicis eren màscares i antifaços, cada cop aparegueren vestits més elaborats, disfresses i carrosses simbòliques, moltes d'elles humorístiques o bé propagandístiques, que van anar configurant una imatge nova de les festes de Barcelona en una nova tradició de la qual no en va ser aliena la moda oriental.

L'Orientalisme es va veure inicialment plasmat a les rues de la dècada de 1860 i inicis dels 70 atesos dos fets transcendentals: la guerra entre Espanya i el Marroc (1859-1860) i l'obertura del Canal de Suez (1869). Així com la batalla de Tetuan va tenir reflexos al carnaval de 1860 amb caricatures de musulmans, de l'obertura del canal de Suez en van sorgir iniciatives com la

[374] Durant els segles XVII i XVIII en diverses ocasions s'havien celebrat desfilades amb la presència de disfresses que remetien als imperis de l'Àsia Oriental, però no va ser fins a mitjan del segle XIX, amb el ressorgiment de les festes de Carnaval, que les disfresses japoneses es van popularitzar de nou en festes i celebracions.

[375] *Diario de Barcelona*, núm. 61, 2 de març de 1874, p. 2116

[376] *Diario de Barcelona*, núm. 55, 24 de febrer de 1859, p. 2146

de la Societat del Taller-Embut, que el febrer de 1870 va preparar un ball al teatre del carrer de l'Om reproduint la inauguració del canal, mentre que la Societat Gavilan va organitzar una rua que presentava timbalers vestits de moriscos, disfresses de guerrers àrabs i d'altres amb vestits de l'època dels faraons.[377]

Segons les nostres investigacions, una de les primeres vegades que els diaris espanyols van mostrar imatges de la indumentària japonesa va ser el 2 de desembre de 1867, quan la revista madrilenya *El Siglo Ilustrado* va publicar un gravat titulat *Las japonesas en la exposición* tot fent referència a la participació japonesa a l'Exposició Universal de 1867 de París.[378] De totes formes, no va ser fins passats quatre anys del pas pel Liceu de la *Companyia Imperial Japonesa*, que Barcelona va donar mostres d'un incipient arrelament del que en els anys següents seria una intensa moda japonesa. Aquell 1872 van començar a aparèixer productes nipons a alguns comerços de la ciutat i, durant el Carnaval, a les rues del diumenge 11 i dilluns 12 de febrer, es va presentar *un carruaje japonés, lleno de máscaras con caretas hechas ex profeso, y vistiendo trajes de mucha propiedad, al estilo de aquel apartado pais; los japoneses obsequiaban a las señoras con ramos de flores y dulces, lo propio que varias otras de las mascaras que ocupaban coches de lujo*.[379]

[377] *Diario de Barcelona*, núm. 37, 6 de febrer de 1860, p. 1230; núm. 40, 9 de febrer de 1860, p. 1319; núm. 44, 13 de febrer de 1860, p. 1471. *Diario de Barcelona*, núm. 51, 20 de febrer de 1870, p. 1819; núm. 55, 24 de febrer de 1870, p. 1971; núm. 59, 28 de febrer de 1870, pp. 2146-2148.

[378] *El Siglo Ilustrado*, núm. 29, 2 de desembre de 1867, p. 84.

[379] A les nou del vespre va sortir la mascarada del Taller-Embut representant la trobada a Egipte entre Marc Antoni i Cleopatra, acompanyada aquesta de tota la seva cort i vestits tots amb riques indumentàries. *Diario de Barcelona*, núm. 43, 12 de febrer de 1872, p. 1524. *Diario de Barcelona*, núm. 44, 15 de febrer de 1872, p. 1434.



Fotografies d'un carruatge oriental (*c.* 1880) i de dones vestides de japonesa (*c.* 1890-1900). Col. part.

A la dècada de 1870 ja havien començat a sorgir diverses publicacions que descrivien i reproduïen gravats on s'hi veien algunes de les característiques de la indumentària tradicional japonesa. Aquest fet és rellevant si tenim en compte obres com *Madame Monet en Kimono (La Japonaise)*, pintada per Claude Monet al 1876, o *La Japonesa* (1879), de Raimundo de Madrazo (1841-1920), on es palesa com el quimono s'estava convertint ja aleshores en un dels principals símbols del Japonisme a Europa. Com veurem, la fixació pel vestuari japonès no tan sols va ser adoptat per pintors com James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) o Gustav Klimt (1862-1918), sinó que va arribar també a Barcelona en aquelles dates de la mà de pintors com Francesc Masriera (1842-1902).

Durant aquests primers anys, des de Barcelona es va poder conèixer la indumentària japonesa a través dels gravats, fotografies i les reproduccions que s'anaven publicant a les publicacions periòdiques il·lustrades, tant estrangeres com espanyoles i catalanes. I, la popularització d'aquesta imatge de la geisha i del quimono associada a les festes i celebracions de carnaval aviat va incidir en l'augment de l'oferta d'indumentària japonesa a comerços de Barcelona, a botigues com les de Pere Llibre, Ot Vinyals o Santiago

Gisbert. Aquest fet també va obrir la possibilitat d'adquirir indumentària japonesa que alhora va permetre una major difusió dels teixits japonesos.

Deixant de banda la carrossa japonesa documentada el 1872, és a partir de l'any 1880 quan comencem a trobar a les cròniques anuals dels Carnestoltes disfresses de nens i adults vestits amb indumentaria japonesa. Entre aquests, destacaven els balls de màscares de la Societat Julian Romea on sovint es premiaven les disfresses orientals. Així, si entre els accèssits del ball del 25 de gener del 1880 hi va haver dos nens disfressats de xinesos, al ball del 16 de febrer del 1882 va ser premiada la disfressa d'*una japonesa vestida con notable propiedad y que bailaba con el calzado especal del pais*.[380] En paral·lel, al ball infantil del Teatre Principal es premiava amb riques caixes de dolços i joguines a nens i nenes, entre les quals una *japonesa irreprotxable, sense olvidar lo mes petit detall*.[381] Altres disfresses que utilitzaren vestuari japonès, i en algun cas també xinès, les hem trobat documentades als balls de Carnaval i de Sant Joan de quasi tots els anys des del 1884 fins a finals de segle.[382] La disfressa japonesa implicava no tan sols vestir un quimono, generalment de confecció occidental, amb un obi o

[380] *Diario de Barcelona*, núm. 24, 26 de gener de 1880, p. 1018. Vegeu també: *Diario de Barcelona*, núm. 48, 17 de febrer de 1882, p. 2163.

[381] *La Renaixensa*, núm. 686, 19 de febrer de 1882, p. 1103.

[382] Majoritàriament, les notícies les hem localitzat als mesos de febrer dels diaris *La Renaixensa*, *Diario de Barcelona*, *Correo Catalán, El Diluvio, La Gaceta de Cataluña, La Gaceta de Barcelona, La Crónica de Cataluña, La Esquella de la Torratxa* y *La Vanguardia*. Apareixen descrites o citades disfresses japoneses als anys 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1890, 1892, 1893, 1894, 1895, 1897 i anys següents. En ocasions, també es regalaven ventalls japonesos als participants a festes i revetlles d'estiu. *La Vanguardia*, núm. 290, 25 de juny de 1886, p. 4041.

[382] *Diario de Barcelona*, núm. 58, 27 de febrer de 1889, p. 2556.

[382] *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*

alguna peça de roba lligada a la cintura, sinó que anava quasi sempre acompanyada d'una ombrel·la de caràcter oriental, unes sabates de fusta (*geta*) i els ventalls com a complements opcionals, tots ells a l'abast del públic.



Apel·les Mestres, *Carnaval* (*La Granizada*, 1880), dibuix de Lluís Masriera (Ginebra, 1889) i làmina representant una noia japonesa. AFM.

Francesc Masriera va mostrar amb el seu estil sempre preciosista, al gust de la burgesia, aquest ritual amb un parell d'olis titulats *Abans del ball* i *Després del ball*, tots dos datats de l'any 1886. En ells, les dues escenes representades mostren tres protagonistes, tres dones disfressades, una d'elles amb quimono, abans i després d'un ball de disfresses.[383] Precisament el mes de juliol de 1886 apareixia representada a *La Ilustración Ibérica* una dona que també es disfressava de japonesa per assistir a un ball de màscares: *ha adoptado el traje japonés para lucirlo en el* bal masqué *a que se dispone a*

[383] MNAC/MAM 42.334 i 42.365. Vegeu altres exemples: *Diario de Barcelona*, núm. 210, 29 de juliol del 1881, p. 9027; núm. 363, 29 de desembre del 1881, p. 15719; núm. 45, 14 de febrer de 1892, p. 1980.

concurrir. Seguros estamos de que la elegante señora experimentará un vivo placer al llevar por algunas horas el vestido de las ambarinas súbditas del Mikado, y que preferiría llevarlo siempre que no verse condenada a cargar con el morrión, el polisson y demás atavíos del presente, agravados con esos graciosos cuellos con que ocultan el suyo natural las victimas de la estúpida moda de hoy.[384]

La disfressa japonesa es va convertir en un *leit-motiv* no tant sols de les festes, sinó també de moltes il·lustracions europees de l'època. A les revistes il·lustrades, no era pas sorprenent trobar-se amb gravats que mostraven la celebració de festes japoneses, com la que va reproduir *La Ilustración* el mes d'abril de 1887, on es presentava una festa a Munic en què s'havia reconstruït una població japonesa amb tots els detalls i on tots els participats anaven vestits amb la indumentària també japonesa.[385] A l'Espanya del vuit-cents tenim documentades poques festes japoneses d'aquestes característiques, tot i que sabem que se'n van organitzar diverses amb finalitats benèfiques, com ara, per exemple, el quadre vivent titulat *Abanico Japonés*, a Madrid (1889) on, amb una escenificació estàtica, diversos actors reproduïen una pintura de l'artista malagueny José Moreno Carbonero (1858-1942).[386]

La cavalcada històrica commemorativa de la figura de Cristòfol Colom, coincidint amb els actes de l'Exposició Universal de Barcelona, n'és un altre exemple. Aquesta cavalcada en honor al descobridor va ser organitzada sota la direcció de Josep Lluís Pellicer (1842-1901). Es dividia en cinc quadres al·legòrics que representaven els cinc continents, com a tribut d'admiració al descobridor del Nou Món, amb diverses carrosses i vestits fets als tallers de

[384] *La Ilustración Ibérica,* núm. 187, 31 de juliol de 1886, pp. 481-484 i 495.

[385] *La Ilustración – Revista Hispano-Americana*, núm. 335, 3 d'abril de 1887, pp. 216-219. *L'Illustration,* núm. 1016, 16 d'agost de 1862, pp. 107-110.

[386] Almazán, 2000, p. 210. *Blanco y Negro*, núm. 1466, 7 d'abril de 1900.

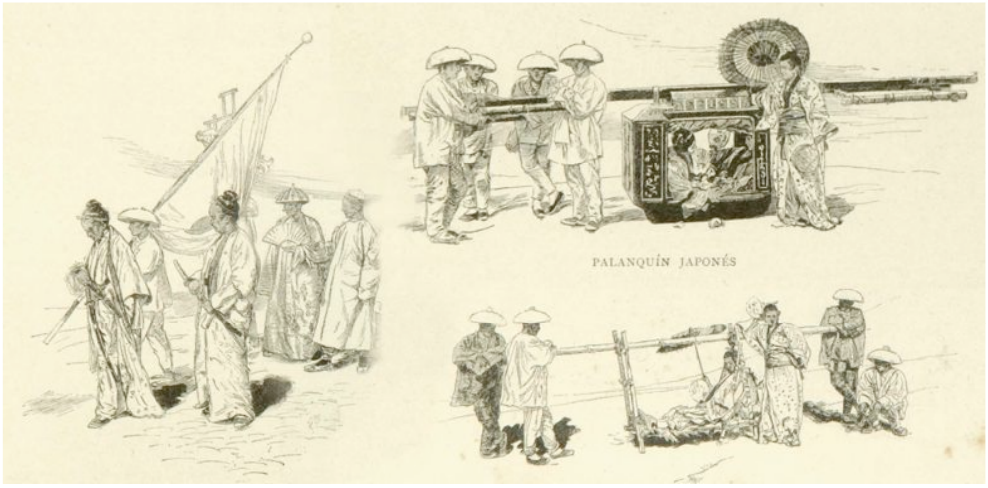
l'empresari teatral Ignasi Elías tot aprofitant alguns elements d'*atrezzo* d'algunes obres del Teatre Novetats.[387] En primer terme, Europa, encapçalada per una locomotora moguda amb electricitat i amb els atributs de les Belles Arts, la Ciència, la Indústria i el Comerç. En segon lloc, el carruatge que simbolitzava Àsia, projectat per Alexandre de Riquer (1856-1920). En destacava una gran estructura que combinava elements tant egipcis i com mesopotàmics, i algunes de les decoracions de la porta d'Ishtar de Babilònia. Acompanyaven el carruatge d'Àsia, una desfilada que representava diversos pobles del continent, entre els quals indis, filipins, xinesos i japonesos. En el cas del Japó, segons els dibuixos autògrafs de Josep Lluís Pellicer, van preparar-se dos palanquins japonesos i un de xinès, projectats per l'escenògraf Maurici Vilomara, acompanyats d'una gran comitiva amb ombrel·les, ventalls, *katana* i quimonos confeccionats per a l'ocasió per Lluís Labarta (1852-1924). Darrera venia la carrossa d'Àfrica, projectada per Eduard Llorens, amb un lleó en repòs a la capçalera del carruatge d'estil egipci, amb una tenda de campanya representant una família al desert, i amb diversos elements característics de la flora i la fauna del continent. El quart continent, Amèrica, va ser projectat també per Alexandre de Riquer, amb la reproducció de la proa d'una de les caravel·les que durien Cristòfor Colom al seu gran descobriment, mentre que, finalment, la carrossa d'Oceania, obra de Josep Pascó (1855-1910), representava una naturalesa agresta acompanyada d'indígenes armats.[388]

Gràcies a les descripcions i a diverses reproduccions aparegudes a les revistes il·lustrades, podem conèixer amb força detalls les característiques de la rua, i podem dir que va destacar tant per les dimensions i per la complexitat d'organització i de muntatge, com per la participació d'artistes

[387] *Diario de Barcelona*, núm. 203, 21 de juliol de 1888, p. 9137.

[388] *Diario de Barcelona*, núm. 274, 30 de setembre de 1888, p. 12053.

destacats, com Rossend Nobas, Lluís Labarta, Eduard Llorens, Josep Pascó, Josep Lluís Pellicer o Alexandre de Riquer. Tots els vestuaris, carrosses, palanquins, armes i complements d'*atrezzo* van ser cuidadosament construïts i confeccionats amb un cost final que va ascendir a les 85.000 pessetes. Segons afirmava el *Diario de Barcelona*, l'assistència a l'acte es va calcular pròxima al mig milió de persones, una xifra realment espectacular, per bé gairebé inversemblant per a l'època si tenim en compte la població de Barcelona i els participants a l'Exposició.[389]



Representació de japonesos i xinesos, en primer terme, a la cavalcada en honor a Cristòfor Colom. *La Ilustración* (1888).

Durant els anys següents, els carnestoltes es van seguir celebrant amb tot el seu esplendor, especialment amb balls com els que organitzava el Cercle Artístic, el primer dels quals, al Teatre Líric, va ser projectat l'any 1889 per Soler i Rovirosa, Pascó, Casas, Rusiñol, Riquer, Clarasó, i d'altres artistes que modelaren escultures, pintaren al·legories, feren tapissos i decoraren fins el

[389] *La Ilustración Artística*, núm. 364, 17 de desembre de 1888, pp. 410-415.

més petit detall. En aquest cas, mentre les llotges quedaven cobertes per grans pintures de Francesc Masriera i Alexandre de Riquer, a l'entrada s'hi van col·locar dues armadures eqüestres del gran Museu Armeria de Josep Estruch a la Rambla de Catalunya. [390] El segon ball del Cercle Artístic es va celebrar el 1891 a l'edifici de la Llotja i, en aquest cas, els costos van ser tan importants que el febrer de l'any següent encara s'hagué de celebrar a la Sala Parés una subhasta d'obres dels socis artistes per mirar d'eixugar el dèficit que arrossegaren.[391] Però encara més espectacular va ser el tercer ball de disfresses que el Cercle Artístic va organitzar pel 25 de febrer del 1895 al Teatre Líric, amb la participació escenogràfica de Chia, Vilumara i tapissos encarregats a artistes com Josep Passos, Josep Triadó o Ramon Casas, un dels quals projectat per Lluís Graner i representant una escena japonesa. Tanmateix, el que més va agradar va ser la gran varietat de disfresses. Amb un to humorístic, en una època en què els diaris saturaven els seus lectors amb tota mena de notícies referides a la Guerra sino-japonesa (1894-1895), els diaris se sorprenien que al ball del Teatre Líric *sin la menor apariencia de hostilidad se codeaban allí "Chinos" (D.Claudio Duran y señora) y "Japonesas" (señora de Schierbeck y señorita de Bardells), "Moros (una típica pareja formada por los señores de Arana) y españoles (señorita Anita Alemany de "Carmen" y su hermana Concha, de "señora de principios de*

[390] El programa i les targetes, tirades sobre paper Japó, havien estat dissenyades per Alexandre de Riquer i Ferran Xumetra (*c.* 1865-1920). *La Ilustración* va començar a publicar el mes d'abril les fotografies de moltes de les disfresses del ball, on hi eren disfressats Pompeu Gener (1848-1920), Ramon Casas (1866-1932), Santiago Rusiñol (1861-1931), Manuel Cusí (1859-1922), Josep Lluís Pellicer i moltes altres figures del panorama artístic català, tot i que ignorem si hi va haver alguna disfressa japonesa, cosa probable. *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 441, 14 d'abril de 1889, pp. 225, 228-229, 238, 264, 265, 270, 280, 281, 286, 292, 293.

[391] *Diario de Barcelona*, núm. 51, 20 de febrer de 1892, pp. 2274 i 2443.

siglo". Hi havia més vestits orientals, com *la señorita de Simon, de "Japonesa", Cardenal, de "Chino"* o bé Pompeu Gener *de Guerrero persa*.[392] I així, mentre a la dècada de 1890 els cronistes afirmaven que la tradicional rua es trobava cada any en major decadència, les festes privades i d'accés restringit anaren en augment.[393]

Sense la voluntat d'extendre-ns anotant més casos puntuals de disfresses japoneses creiem interessant comentar un dels balls privats que ens mostra com acostumaven a ser aquestes festes de la burgesia catalana. Ens referim a una festa celebrada a la casa de Francesc Simón en una data força tardana de cara al nostre estudi, del 1898, per bé que il·lustrativa d'una realitat iniciada anys abans. El Palau Simón es va construïr just al costat del Palau Montaner a inicis de la dècada de 1890 seguint un projecte de l'arquitecte Josep Domènech i Estapà (1858-1917). Allà s'hi va celebrar el 22 de febrer de 1898, una festa de disfresses paradigmàtica de la burgesia barcelonina del moment.[394] Amb l'edifici tot il·luminat, una munió de convidats, tots ells amb elegants disfresses i vestits, van començar a arribar a partir de les deu del vespre; les dones de la casa donaven la benvinguda a les persones convidades. De tots els espais del palau, el preferit va ser precisament la sala japonesa, decorada per Francesc Vidal (1848-1914): va ser l'espai idoni per aquelles dones que es van disfressar amb vestits orientals, Montserrat Badia, Isabela Palau i la seva cosina Rita Serra, i sobretot per les cinc dones que es

[392] *Diario de Barcelona*, núm. 57, 26 de febrer de 1895, pp. 2563-2564.

[393] Ja a l'any 1867 s'havien comptabilitzat, entre 1 de gener i el 5 de març, mes de noranta balls particulars a la ciutat organitzats per les societats del Ramillete, de l'Aliança, del Gavilan, del Liceu, del Teatre Olimp, del Teatre Romea, del Casino Universal i un llarg etcètera, mentre que tan sols havien ofert balls públics al Cercle del Liceu i el Casino Barcelonès. *Diario de Barcelona*, núm. 65, 6 de març de 1867, p. 2151.

[394] "Salones. Asalto en la casa de D.Francisco Simon", *Diario de Barcelona*, núm. 53, 22 de febrer de 1898, pp. 2274-75.

van disfressar de japoneses: *Monserrat Thos y las señoritas de Sorarrain, Ricart, Genové y Sostres*. Hi havia altres disfresses, de sacerdotessa egípcia, de dona bizantina, de pompeiana, de dona alemanya del segle XVI, però sens dubte la disfressa que més estava de moda era la japonesa, la qual podia ser lluïda en el seu marc més apropiat, un saló japonès. A partir de les dotze de la nit, la Casa de Pere Llibre va servir un bufet al menjador i a la sala japonesa que va acompanyar una orquestra col·locada a les galeries del pis superior. Una festa il·lustrativa de les moltes que se celebraren a l'època de la Febre d'Or i durant les dues últimes dècades del vuit-cents.

4.2. Relacions comercials

A inicis del *bakumatsu*, el període de transició entre l'era Tokugawa i l'era Meiji, l'any 1857, Luis de Estrada, membre de la *Real Academia de la Historia* de Madrid, va escriure un interessant estudi titulat *Consideraciones sobre la importancia y vicisitudes del comercio del Japón*.[395] L'estudi d'Estrada, una de les poques reflexions que coneixem sobre el comerç amb el Japó fetes des de l'Espanya de l'època, és interessant per la manera com tracta un moment tant crucial com van ser els anys previs a la restauració Meiji i la consegüent obertura del país al món.

Estrada es posicionava a contracorrent respecte l'actitud majoritària dels països europeus. Segons ell, seguint l'opinió de Mr. Delprat,[396] Japó no tenia els recursos suficients com per oferir un comerç estable amb Occident; *los retornos no pueden ser nunca proporcionados a las importaciones en un país como el Japón, que no produce todo lo que crea la imaginación fantástica y bulliciosa*. (...). *Creemos, pues, que generalizadas estas ideas ha de disminuir y atenuar mucho esa especie de comezón, que más o menos ha aquejado a todas las naciones civilizadas de invadir el Japón y entablar con él relaciones de negocio o meramente comerciales*.[397] El cert és que, voluntària o involuntàriament, el govern espanyol va participar d'aquesta visió caient en la inèrcia de la inoperància i posicionant-se com un dels darrers països en fer l'esforç d'entaular relacions diplomàtiques amb el Japó.

L'escrit d'Estrada és un text de caire històric en què es narra el procés d'obertura comercial del Japó des que els holandesos obtingueren el privilegi comercial a mitjan segle XVII. També analitza el camí que el Japó va seguir a fi d'esdevenir un país autosuficient amb un sistema econòmic que era, al seu parer, del tot inadequat però, tanmateix, *una obra maestra de sabiduria y*

[395] Estrada, 1857.

[396] Estrada es basa en un estudi publicat l'any anterior a la revista francesa: M.J-C. Delprat, "Japon et le commerce européen", *Revue des Deux Mondes*. *Revue des Deux Mondes*, any XXVI, període II, vol. 5, París, 1 d'octubre de 1856, pp. 611-645.

[397] Estrada, 1857, pp. 59-60.

prudencia.[398] Per Estrada, estudiar la situació en què es trobava el Japó era molt interessant per a països com ara Espanya, que encara es mantenia en termes globals en un precari estat de desenvolupament industrial.

L'Espanya de la dècada de 1850 era encara un país adormit tan sols en zones perifèriques, com era Catalunya, havia començat a despertar gràcies a l'impuls de la indústria. La inestable situació política no semblava augurar un futur massa prometedor respecte les esperances que d'altres potències tenien posades en l'Àsia Oriental. És per aquest motiu que Estrada comentava que el comerç amb el Japó *no puede interesar mucho a una nación como la española, que excluida hace mucho tiempo de dicho comercio, contempla impasible el de las otras más afortunadas*.[399] Però també hi havia qui, residint fora del territori, discrepava de l'opinió d'Estrada, com per exemple el Cònsol General de la Xina, Nicolás Cañete, o bé el Cònsol de Shanghai, Gumersindo Ojeda Porras, els quals creien que l'obertura dels ports japonesos podria oferir noves possibilitats al comerç de Filipines.[400] Gràcies als interessos comercials amb aquest darrer país, juntament amb les possibilitats que semblaven tenir alguns productes espanyols al Japó, el projecte del tractat hispano-japonès va aconseguir tirar endavant.[401] El tractat va servir per entaular les primeres relacions diplomàtiques, per establir una delegació espanyola permanent al Japó i per

[398] Estrada, 1857, p. VI.

[399] Estrada, 1857, p. I.

[400] Togores, 1992, p. 609.

[401] Els interessava tenir oberts els ports japonesos a fi d'ampliar noves rutes comercials, de la mateixa manera que el tractat podria permetre l'entrada de japonesos a l'arxipèlag filipí que serviria per suplir la manca de gent que treballava al sector de l'agricultura. A més, tal com afirmava el Govern Superior Civil de Filipines, tot plegat també afavoriria l'augment de l'exportació de productes espanyols. Togores, 1992, pp. 613-617.

començar a treballar en pro d'una nova ruta comercial i de riquesa que teòricament hauria d'unir Orient amb Occident, el Japó amb Espanya.

4.2.1. Vies d'accés de l'art japonès a la ciutat

Si, com hem vist, fins al 1887 no va existir al Japó cap empresa espanyola dedicada a la importació d'art, ni de cap mena de productes, el primer que cal que ens preguntem és, per quines vies l'art japonès va començar a accedir a la Península i a Barcelona? La resposta a aquesta pregunta, la trobem dirigint la nostra mirada a Europa.[402]

El període objecte d'estudi, comprès entre el 1868 i el 1888, es pot considerar la primera etapa quant a l'establiment de les relacions artístico-comercials entre Japó i Europa. Durant aquest període s'havien començat a instal·lar al Japó alguns comerciants però va ser a partir de l'inici de l'era Meiji, amb l'oficialització de Tòquio com a nova capital imperial, que aquests contactes es van potenciar i van començar a adquirir importància gràcies, sobretot, al creixent fenomen del Japonisme.

La moda japonesa havia començat a aparèixer durant els primers anys de la dècada de 1860, i especialment a partir de l'Exposició Universal de París de 1867. El descobriment de l'art japonès ràpidament va fascinar als artistes europeus, tant a aquells que es trobaven a París, aleshores la capital de l'art, com a Londres, Viena o d'altres ciutats del continent. A París, ja des d'inicis de la dècada de 1860 tothom qui ho desitjava podia tenir accés a l'art oriental, tant xinès com japonès, a través de diverses botigues especialitzades a les que hi acudien artistes com James Mc Nelly Whistler, John La Farge (1835-1910), William Michael Rossetti (1829-1919), Edmond de Goncourt (1822-1896), Philippe Burty (1830-1890) o Édouard Manet (1832-1883).

[402] Una primera versió d'aquest capítol va aparèixer publicada l'any 2008 al *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Bru, 2008A).

Algunes de les més significatives d'aquest període van les de la rue Vivienne i la rue de Rivoli, com ara els establiments de Bouillette-Houssaye (*La Porte Chinoise*), fundat l'any 1826, o les botigues d'E. Decelle (*L'Empire Chinois*, *c.* 1850) i E. Desoye (1862).[403] Aquesta oferta es va extendre durant els anys setanta i vuitanta amb altres comerciants parisencs com Philippe Sichel (1840-1899), amb botigues i centres de luxe als passatges i bulevards del barri de l'Òpera, així com també amb l'obertura de departaments de productes orientals a bona part dels grans magatzems, màxima expressió de la *mode parisiene*, com el del Louvre, els de *La belle jardinière* o els de la *Ville de Saint-Denis*, *Au Bon Marché* i *du Printemps*.[404]

Un cas similar va succeir a Anglaterra. Allà, l'art nipó s'havia començat a descobrir gràcies a la secció d'objectes japonesos que Rutherford Alcock (1809-1897) va organitzar per a l'Exposició Internacional de Londres de 1862. Entre els compradors de les peces que foren exposades, hi ha haver l'empresa *Farmers & Rogers*, la qual ja aleshores importava productes de l'Àsia Oriental. L'any 1875, Arthur Lasenby Liberty (1843-1917), inicialment empleat de *Farmers & Rogers*, es va convertir en el primer gran rival d'aquesta empresa en obrir el seu propi establiment, *Liberty & Co.*, a Regents Street. Si durant les dècades de 1860 i 1870, Murray i Liberty van ser en les dues principals empreses que comerciaren amb l'art japonès, a elles s'hi van sumar a partir de l'any 1875 els negocis de Christopher Dresser (1834-1904).

Dresser, amant de l'art japonès i un dels dissenyadors pioners més sorprenents del segle XIX, va crear al 1873 la companyia d'importacions *Alexandra Palace Company*. Es va fundar durant l'Exposició Universal de Viena amb la intenció de vendre objectes japonesos a preus econòmics a la vil·la japonesa que s'hauria de construir a l'*Alexandra Park*, prop de

[403] Weisberg, 1975, pp. 3-4.

[404] Fernández, 1877, pp. 254-255

Londres. Va ser arran de la petició de Dresser al govern japonès per establir tractes comercials directes, que aquest últim va decidir crear la *Kiriu Kôshô Kaisha* (起立工商会社, 1874-1891), la primera gran empresa semipública d'indústries artístiques japoneses dedicada a l'exportació.[405]

A partir d'inicis de la dècada de 1870 i en question de pocs anys, la llista de comerciants i importadors europeus d'art japonès va créixer de manera considerable. De totes maneres, si allarguem la cronologia a tot l'últim quart del vuit-cents, de tots els comerciants que es van dedicar a la importació i venda d'artesanies i art oriental a Europa, n'hi hagueren dos que destacaren especialment: Siegfried Bing (1838-1905) i Hayashi Tadamasa (林忠正, 1853-1906). En paraules de Raymond Koechlin, a partir de l'Exposició Universal de 1878, Bing i Hayashi van ser els qui revelaren el vertader art japonès i els qui es descobrien sempre en l'origen de les magnífiques col·leccions de París.[406]

Siegfried Bing, francès nascut a Hamburg, va començar a col·leccionar art japonès a inicis dels anys 70, quan encara treballava amb la fabricació de ceràmiques. A mitjan d'aquella dècada, atent a l'auge del Japonisme, va apostar pel comerç d'art oriental tot aprofitant que el seu cunyat, Michael Martin Baer (1841-1904), era agent consolar d'Alemanya a Tòquio i residia a la capital del Japó, on ja s'havia associat amb un altre alemany, Heinrich Ahrens, a fi de crear una empresa dedicada a l'exportació de productes de les indústries artístiques nipones.[407]

[405] Halén, 1993, pp. 39-40.

[406] Shimizu, 2005, p. 35. Cita original extreta de Raymond Koechlin, *Les Collections d'Extrême-Orient du musée du Louvre et la donation Grandidier*, París, 1914, p. 17.

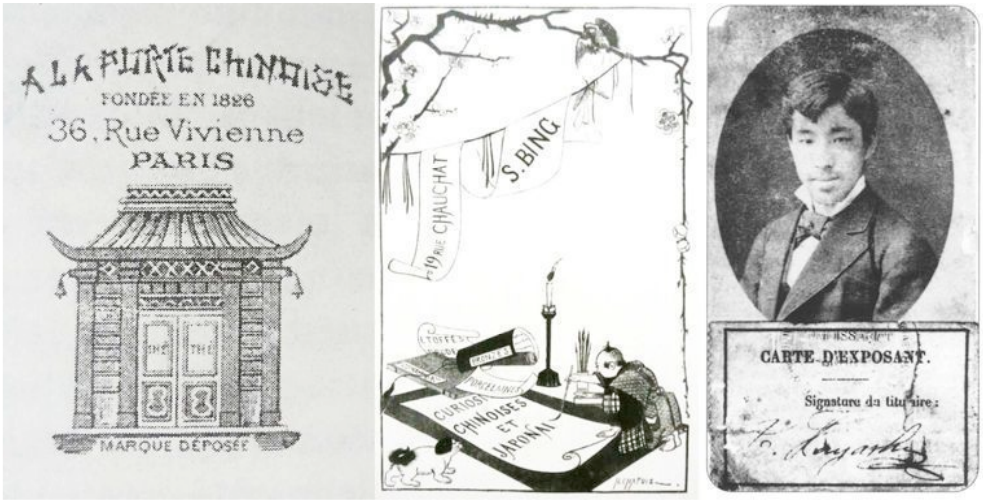
[407] L'empresa de Heinrich Arens es va fundar a Tsukiji (Tòquio) al 1869 i durant els anys setanta va obrir una oficina i dues botigues a Yokohama; la companya va tancar el negoci al 1879. Hida, 1995, pp. 84-86. Weisberg, 2005, p. 18.

Al 1878, amb motiu de la celebració de l'Exposició Universal de París, Bing va obrir la seva primera botiga d'art japonès al carrer Chauchat i, al 1881, de retorn d'una breu estada al Japó, va obrir tres nous locals similars. A fi d'abastir aquest nou negoci, Bing va fundar la societat anònima *S. Bing et Cie*, dedicada a la importació i exportació de productes tant bruts com manufacturats entre França i Àsia Oriental. L'oficina central estava a la galeria del núm. 13 del carrer Bleue, mentre que els altres locals se situaven al carrer de Provence, núm. 23, de La Paix, núm. 19, i de Chauchat, núm. 19, tots tres a la capital francesa.[408]

Siegfried Bing no tan sols es va limitar a la importació i venda d'art japonès. La seva contribució a la difusió de l'art oriental va ser molt important tant a París com a la resta d'Europa, tant a través de l'organització d'exposicions, la venda a col·leccionistes i museus, com amb la publicació de diversos estudis, entre els quals en destacà *Le Japon Artistique* (1888-1891), una revista periòdica publicada en francès, anglès (*Artistic Japan*) i alemany (*Japanischer formenschatz*), creada per donar a conèixer l'autèntic art japonès més enllà dels productes de les indústries artístiques que arribaven massivament a costos molt baixos.[409] En aquest sentit, tant Bing com Hayashi, van primar les peces originals de bona factura per sobre de les curiositats tan econòmiques que es podien trobar als grans magatzems; primaren la comercialització de l'art japonès antic, els gravats i les peces d'alta qualitat.

[408] També va obrir oficines a Yokohama i a Kôbe. Weisberg, 2005, pp. 20-21.

[409] Shimizu, 2005, pp. 37-41.



Publicitat de *La Porte Chinoise* (1863). Anunci de l'establiment de Siegfried Bing (1888). Retrat de Hayashi Tadamasa a l'Exposició Universal de París (1878).

Paral·lelament a l'activitat de Bing, Hayashi Tadamasa va arribar a París el mateix any 1878, juntament amb Wakai Kenzaburô (若井兼三郎, 1834-1908), per treballar com a intèrpret de francès a la nova oficina que la *Kiriu Kôshô Kaisha*, sota la direcció de Matsuo Gisuke (松尾儀助, 1837-1902), va obrir durant l'Exposició Universal.[410] Un cop acabat el certamen i conclòs el contracte amb la *Kiriu*, Hayashi va decidir quedar-se a París treballant com a traductor per alts càrrecs fins que l'any 1881 va ser contractat de nou per l'empresa de Matsuo i Wakai, on s'hi estigué fins al 1882. Aquell 1882, ateses dificultats econòmiques i a la falta de comprensió amb la *Kiriu*, Wakai i Hayashi dimitiren del seu càrrec; creien que la política de la *Kiriu Kôshô Kaisha* era errònia i intentaren solucionar-ho demanant que es produïssin canvis a l'hora de tractar l'estil amb què es fabricaven els productes. Hayashi

[410] Respecte la trajectòria vital i professional de Hayashi Tadamasa destaquem els estudis duts a terme per Kigi Yasuko (1996, 2009).

va expressar en diverses ocasions la seva inquietud en veure des de París la degradació que estava experimentant l'art japonès i els seus artesans els quals, en veure's mancats de protecció, estaven sotmesos a les modes i a la voluntat d'unes empreses que únicament pensaven en els beneficis i que, en última instància, acabaven actuant en detriment de la qualitat i la bellesa dels objectes.[411]

Durant el temps en què Hayashi i Wakai van treballar per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, van poder aprofundir els seus coneixements sobre l'art occidental i l'ofici de comerciants de tal manera que, un cop tallaren els compromisos amb la *Kiriu*, van emprendre un nou projecte per retornar la qualitat a les manufactures japoneses i millorar la imatge de les indústries artístiques a Occident. Va ser amb aquesta voluntat que al 1883, en vistes a l'èxit que acabava de tenir una gran exposició retrospectiva d'art japonès organitzada per Louis Gonse (1846-1921) a la galeria Georges-Petit, van decidir obrir un negoci dedicat a la comercialització d'un art japonès de qualitat adaptat a les demandes occidentals. Precisament, arrel de l'exposició de Gonse, exclamava *La Vanguardia*: *por fin, se acabaron los objetos japoneses de quincalleria y de contrabando; ya podemos admirar verdaderos objetos artísticos del Japon y no solo objetos artísticos, sino antiguedades*.[412] D'això se n'encarregarien Bing i especialment Hayashi i Wakai.

Aquest va ser el naixement de la *Société Wakai-Hayashi* que, instal·lada en un local de la Cité d'Hautevulle i posteriorment a la rue de la Victorie, es va mantenir activa fins al 1889. Amb motiu de la nova Exposició Universal de París, Hayashi va prendre la iniciativa individual d'emprendre el seu negoci independent (*Société Hayashi*) com a comerciant d'art japonès; una activitat que el va mantenir en ple rendiment fins al 1901. Durant aquells anys, s'ha

[411] Koyama-Richard, 2001, p. 51.

[412] *La Vanguardia*, núm. 191, 26 d'abril de 1883, pp. 2661-2662.

calculat que Hayashi va importar a París prop de mig milió d'obres d'art del Japó, d'entre les quals més de 156.000 estampes i 10.000 llibres il·lustrats.[413]

Els noms de Siegfried Bing i Hayashi Tadamasa no els hem d'oblidar quan plantegem l'arribada de peces japoneses d'alta qualitat a Barcelona. Prova d'aquest fet es la relació directe que el col·leccionista d'art japonès Josep Mansana va tenir amb Hayashi Tadamasa; una amistat tan fructífera com la d'Antoni García Llansó (1854-1914) amb Kume Keiichirô, company aquest últim també de Hayashi, com altres membres de la delegació japonesa representants de la *Kiriu Kôshô Kaisha* a l'Exposició de Barcelona. A una entrevista feta per Feliu Elias al seu amic Mansana, publicada a *D'Ací i d'Allà* l'any 1927, aquest recordava com va començar a crear la seva esplèndida col·lecció d'art japonès:

> *Al 1888, a l'Exposició de Barcelona, vàrem donar la segona empenta a la nostra col·lecció – segueix el senyor Mansana – Ens varem fer molt amics dels representants japonesos, especialment de Haiashi* [Tadamasa]*, i ens avisaven així que arribava un objecte antic. En 1889, a Paris, vàrem tornar a trobar a Mister Haiashi i varem tornar a comprar... des d'aleshores, mai no hem deixat d'augmentar la col·lecció.*[414]

Hayashi Tadamasa va tenir un paper clau en la configuració de la col·lecció durant l'última dècada del vuit-cents ateses les continues compres fetes per Mansana a partir de 1889 a l'establiment que el comerciant japonès tenia a París. La magnífica col·lecció d'ukiyo-e i de laques d'aquesta família possiblement va ser un dels resultats més evidents de l'amistat amb Hayashi

[413] Kigi, 2009, p. 41.

[414] Myself, 1927, p. 83. Myself era un dels pseudònims de Feliu Elias.

Tadamasa, de la mateixa manera que ho foren les col·leccions d'Edmond de Goncourt o de Vincent Van Gogh (1853-1890).

Si bé l'any de l'Exposició Universal de París de 1878, quan Hayashi i Bing van emprendre els seus negocis, l'anuari *Bottin du Commerce* informava que la capital disposava "tan sols" de quatre empreses dedicades a la importació directe de *japonneries*, l'any 1880 aquestes havien augmentat a una tretzena.[415] Cinc anys més tard, al 1885, la llista de comerços d'art japonès a París era encara més extensa:

> *BACHARACH, OPPENHEIMER ET CIE. Importation directe de tous articles du Japon. Bergère, 28. Maison a Yokohama.*
>
> *S. BING. Rue Chauchat, 19, rue de Provence, 22, articles anciens, rue Bleue, 13, articles nouveaux.*
>
> *S. BING ET CIE. Porcelaines, faïences, terres cuites, bronzes, laques, ivoires, éventails, soieries, nattes, ouvrages en bambou, etc. Bleue, 13.*
>
> *A. CONSEIL. Med. Exposition universelle 1878. Rue Basse-du-Rempart, 80.*
>
> *DECELLE. Vivienne, 53.*
>
> *E. GUÉRIN. Uzès, 14.*
>
> *MARUNAKA ET CIE. Objets d'arts du Japon, maison principale et fabrique a Kaga, succursales: Tokio et Yokohama, commission exportation. Rue Taitbout, 52.*
>
> *C. MATTIL. Dépositaire de la maison Rottmann, Strome et Cie, de Yokohama et Kobe (Japon), rue Paradis, 52.*
>
> *MITSUI ET CIE. Produits et articles du Japon. Rue Martel, 8.*
>
> *A. DE LA NARDE. Collections de la Chine et du Japon, objets anciens, importation directe. Rue St.Georges, 14.*

[415] A més de les de Bing i la *Kiriu Kôshô Kaisha* (Hayashi), hi havia les d'Albert May, *E. Jubin et Cie*, Mitsui, Oppenheimer, *Pohl frères et Cie*, Edouard Renard, R. Lipman, J. de Vigan i la *Société Japonaise*, a l'avinguda de l'Òpera núm. 41. *Annuaire-Almanach du Commerce et de l'Industrie (Didot-Bottin)*, París, 1878 (p. 1129) i 1880 (p. 1229).

OPPENHEIMER FRÈRES. Importation directe du Japon, laque, porcelaines, bronzes, cloisonnés, nattes, éventails, soieries, jouets. Clery, 21. Maison Oppenheimer frères, Yokohama).

POHL FRÈRES ET CIE. Importation directe de tous les articles de Chine et du Japon. Enghien, 25, maison succursale a Yokohama et a Hong Kong.

SAMUEL BROS ET MITCHELL. Importation directe d'articles de la Chine et du Japon. Vente en gros. Petites-Ecuries, 29. Maison a Londres, 31. Houndsditch City.

G. VIARDOT. Rue des Archives, 3.

J. DE VIGAN ET CIE. Importation directe, articles de la Chine et du Japon. Maison a Yokohama, Kobe et Canton. Victoire, 49.

WAKAI ET HAYASHI. Cité Hauteville, 7.[416]

Seguint les crítiques de Hayashi a la importació massiva, el cert és que els productes que generalment es venien a Barcelona no eren pas peces com els que importava Hayashi sinó que probablement procedien d'alguns dels tants altres comerciants que hi havia a París. Precisament per aquest motiu Mansana i d'altres col·leccionistes, com Francesc Masriera, viatjaven a França per adquirir obres de qualitat. Així és com un dels personatges creats per Narcís Oller a *La Febre d'Or* donava la benvinguda als hostes que rebia a casa:

- Què tal? has vist la casa? – preguntà l'Eladi a en Francesc, tot traient-se els guants –. T'agrada, oi?... Veus? aquest gerros [japonesos] *jo els vaig comprar a París.*[417]

[416] *Annuaire-Almanach du Commerce et de l'Industrie (Didot-Bottin)*, París, 1885, p. 1397.

[417] Oller, 1980, pp. 55-56.

Tant la capital francesa, com d'altres ciutats –entre les quals també Marsella, principal port de connexió entre França i el Japó–, tenien al seu abast una gran quantitat d'artesanies japoneses que, procedents de ciutats com Yokohama, tenien l'atractiu de ser econòmiques i sobretot de respondre a la demanda d'objectes exòtics. Va ser potser a través d'aquestes diverses vies que l'art japonès va començar a ser venut al comerciants de Barcelona interessats en introduir aquestes peces a la ciutat.

Tot i que al 1848 s'havia inaugurat la primera línia de ferrocarril d'Espanya, entre Barcelona i Mataró, durant molts anys el creixement de la xarxa ferroviària va ser interior, sense connectar-la amb Franca. Per fi, l'any 1878, coincidint amb l'Exposició Universal de París, es va inaugurar la línia que per primera vegada enllaçaria la capital catalana amb la capital francesa. Des d'aleshores, anar a París, i conseqüentment viatjar per Europa, va convertir-se en un acte molt més senzill, ràpid i còmode. Potser casualment, aquell any 1878 es van celebrar a Barcelona fins a quatre petites exposicions d'art oriental. Aleshores París, la glamurosa capital de França, la gran metròpolis artística, no era menystinguda per ningú. París irradiava, era el model, i si a allà estava de moda l'art japonès, a Barcelona també hauria d'estar-ho. Via París arribaren a Barcelona no tan sols les revistes europees més prestigioses, franceses, angleses i alemanyes, traduïdes en ocasions al francès, sinó que també els espectacles teatrals japonesos, des de les acrobàcies de la companyia de Richard Risley a les actuacions de Sadayakko.

Mancats encara d'una ruta directa d'accés al Japó, París va ser probablement la principal via d'accés de l'art japonès a Barcelona durant els primers anys de Japonisme a la ciutat. Aquesta via d'accés que focalitzem principalment a París, podia tenir altres punts d'origen en destacats ports comercials com ara Marsella, o bé potser també, en ocasions, procedents del Japó de manera indirecta a través del comerç que Espanya tenia amb la

colònia de Filipines.[418] Per ara encara no coneixem més dades que ens permetin definir amb major claredat i precisió aquestes vies d'accés però no hi ha dubte que a partir de la dècada de 1870, i cada cop amb major assiduïtat, els comerciants s'encarregaren d'omplir prestatges i aparadors de les botigues de Barcelona d'artesanies i curiositats del Japó.

4.2.2. Els primers comerços amb venda d'art japonès a Barcelona

Barcelona ja havia tingut botigues especialitzades en la importació de productes orientals en dates anteriors a l'inici de l'era Meiji, encara que estaven bàsicament dedicades a la venda de productes xinesos o bé de procedència musulmana. Botigues com el *Depósito de Géneros de China*, situat al núm. 15 de la plaça Reial, donaven resposta al fenomen de la *chinoiserie* desenvolupat a la península durant els segles XVII i XVIII i que a la dècada de 1860 encara es mostrava residualment viu a la ciutat, tant a alguns tallers industrials com als interiors d'algunes cases burgeses i benestants.[419]

[418] *La Renaixensa*, núm. 3674, 19 de gener de 1887, p. 393: *la barretina catalana está aquí* [Manila] *ben representada: vull citarli del carrer de la Escolta, que es com si diguessim lo carrer de Fernando de Barcelona, la casa de Bota, papereria y armeria; Ricart y Soler, gran establiment de robas; Gelambi y Cª, quincalleria; las sastrerias de Llorens Gibert y la d'en Serra; la papereria de Chofré y Cª, rica en cuadros y obras d'art, y algun altre que ara no recordo; la titulada "Los Catalanes" comparable a les millors de Barcelona; y com si tot axio fos poch, no hi ha comers que no tingui dependents catalans.* Un altre exemple que podem sumar és el de l'empresa *Gelambi y Cía* que apareix a l'Anuari Riera del 1896 i al Registre Mercantil al 1900, i que al 1887 ja estava instal·lada a Filipines. Wenceslao Gelambi, soci fundador, va apostar a finals del vuit-cents pel comerç d'art japonès a Barcelona precisament a través del seu establiment de Manila.

[419] *Depósito de Géneros de China* era un negoci establert inicialment a Madrid, amb seu a la Puerta del Sol, creat per la societat *García hermanos*. La Casa Reial espanyola, i més

El gust per les *chinoiseries* responia a l'interès per l'Orient desconegut. Ja hem vist que a Espanya l'interès per l'Àsia Oriental havia nascut al segle XVI, mercès a les campanyes de l'Índic i el Pacífic de jesuïtes i mendicants. Tanmateix, com també hem anotat, en el cas del Japó, el tancament nacional a què es va sotmetre el país a mitjan segle XVII, va fer que l'arxipèlag desaparegués temporalment de l'imaginari col·lectiu per donar pas a l'interès pel gran continent, a *Catay*, la terra de Genguis Khan (*c.* 1162-1227) i de Marco Polo. Així, fins que Occident no va aconseguir forçar l'obertura dels ports japonesos per iniciar les primeres relacions diplomàtiques i comercials, tot interès per Orient, i tota recerca d'orientalisme, no va passar més enllà de l'imperi xinès ja que Barroc i Rococó trobaren en els productes de la dinastia Qing (1644-1911) el luxe refinat que buscaven. En aquest sentit, la Cort borbònica va convertir-se en model a la península; només cal que recordar la *Chambre du lit* projectada per Filippo Juvarra (1678-1736) a La Granja de San Ildefonso, així com els gabinets decorats segons la moda de la *chinoiserie* al Palau Reial de Madrid i al Palau d'Aranjuez. Encara els anys 1862 i 1863 la reina Isabel II seguia comprant als establiments de productes xinesos dels germans García i de Cándido Moreno, a la Puerta del Sol i a la plaçeta de Santa Ana, de Madrid.[420]

Amb l'humiliació que van suposar per a la Xina les Guerres de l'Opi, amb l'obertura del Japó, i fruit de la ràpida introducció del fenomen del Japonisme procedent de França, en poc més d'una dècada, a primers dels anys 1870, la presència de productes xinesos que fins aleshores s'havia anat

concretament la reina Isabel II, va ser clienta habitual de l'establiment juntament amb la *Droguería y géneros de la China de C. Moreno*. AGP, Administració General, Llig. 5269, exp. 24 (1862-1863). Altres exemples d'aquest interès pels productes xinesos en són l'*Àlbum Rigalt* o bé els models per estampats de *La España Industrial* de la dècada de 1860.

[420] AGP, Administració General, Llig. 5269, exp. 24. *Proveedores de generos de China* (1862-63).

mantenint feblement va donar pas a l'arribada, cada cop més continuada, de peces artístiques del Japó. El primer exemple d'aquest nou interès el va mostrar Madrid amb l'obertura, l'any 1874, d'un establiment anomenat *La japonesa*, la primera botiga d'art japonès documentada a Espanya.[421]

En el cas de Barcelona no va ser fins al 1885 que es va obrir el primer establiment d'art i artesanies del Japó, *El Mikado*. Anteriorment, durant les dècades de 1870 i inicis de 1880, van anar apareixent amb una relativa freqüència peces orientals a diversos establiments de la ciutat, als carrers Ferran, Avinyó, al passatge del Crèdit i al passatge del Rellotge. A aquest últim passatge, per exemple, al mes de setembre de 1874 s'hi va anunciar l'exposició d'*un magnífico surtido de objetos llegados del Japón* i, al mes de novembre, van exposar-s'hi productes procedents de la Xina.[422] Al mes següent, amb motiu de les festes de sant Tomàs, es van oferir nous objectes xinesos i japonesos en el sí de la rivalitat que mantenien les botigues per tenir els millors aparadors i els millors productes a la venda.

No tenim pas la intenció de donar a conèixer totes les notícies recollides sobre objectes japonesos documentats a les botigues, ja que amb això tan sols aconseguiríem una àrdua llista d'objectes i noms, molts d'ells sense aparent connexió. Per això, tan sols comentarem quins van ser els principals establiments on, sense haver de sortir de la ciutat, col·leccionistes, artistes, aficionats i curiosos, van poder comprar objectes japonesos al llarg de la dècada de 1870 i la primera meitat dels anys 80.

Si haguéssim de senyalar quines van ser les botigues on inicialment es van vendre peces d'aquest tipus, caldria mencionar en primer terme les

[421] Bru, 2010B, p. 261 n. 8.

[422] *Diario de Barcelona*, núm. 244, 12 de setembre de 1874, p. 8573. *Diario de Barcelona*, núm. 322, 25 de novembre de 1874, p. 11476. *Diario de Barcelona*, núm. 339, 12 de desembre de 1874, p. 12124.

quincalleries. Lluny del que pugui evocar-nos el terme "quincalla", el cert és que aquestes van ser, juntament amb les confiteries i joieries, algunes de les botigues més admirades de la ciutat ja que era allà on s'hi podien trobar, embolcallades en uns interiors esplèndidament decorats, les peces més selectes i els productes més diversos.

Podem citar la gran quincalleria del passatge del Rellotge, al carrer Escudellers núm. 40, la quincalleria *Villa de Madrid* del senyors Miró, Guadall i Aduà, al carrer Ferran núm. 44, la dels senyors Cabot, Canals i Rovella –*Ca'n Gervasi*, fundada l'any 1858 i situada al costat de l'església de Sant Jaume, o bé les quincalleries de Perich i Serra, al carrer de la Boqueria, i la del senyors Camarasa i Pascual, *El Brazalete Moderno*, establerta als núm. 23 i 25 del mateix carrer Ferran. En aquestes s'hi venien mobles de luxe, bronzes artístics, làmpades, moneders de nacre i ivori, paraigües i un llarg etcètera entre els quals hi havia alguns objectes nipons com ara gerros de bronze i tauletes de laca japonesa. Altres quincalleries com la dels senyors Parés, al carrer d'Avinyó, s'hi venien també vaixelles i gerros de porcellana i objectes d'estil japonès.

Si el carrer Ferran era de per sí el nucli i cor comercial de la ciutat, allà on es concentraven els edificis més luxosos era prop de l'encreuament dels carrer Ferran i Avinyó. A aquestes cantonades hi havia la quincalleria i botiga d'objectes d'art dels germans Olivella i Cuspinera, *La Dalia Azul*, la joieria *La Española* i la sastreria *El Cid*, les quals als mateixos anys vuitanta van ser substituïdes per d'altres establiments d'igual categoria com la *Lenceria de Calvet y Llata* i la botiga de Rubió i Grau. De totes aquestes, n'hi hagueren dues que varen optar amb major freqüència per la venda d'art japonès.

La primera d'elles va ser la quincalleria *La Dalia Azul*. Era la sucursal inaugurada el desembre de 1876 de l'establiment que els senyors Munrabà i Prats, associats a finals de 1871, tenien a la cantonada de la plaça Reial amb el carrer de Colom. Hi havia seccions de bijuteria, perfumeria, cristalleria i

objectes tan diversos com bastons, carteres, ventalls, canelobres, àlbums, ivoris, etcètera.

El segon establiment al que fèiem referència era la quincalleria d'*Olivella hermanos y Cuspinera*, situada a la cantonada d'enfront. La raó social *Olivella hermanos y Cuspinera* havia estat creada el mes de febrer de 1877 per tres germans, Jaume, Joan i Ramon Olivella i Muntané, de vint-i-cinc, vint-i-un i disset anys respectivament, junt amb un quart soci, Gabriel Cuspinera i Solà, de vint-i-set anys d'edat. Eren un grup de quatre joves plens d'energia i de bones idees decidits a engegar un negoci que, essent hereu de l'antiga quincalleria de Bach, s'acabaria convertint en un dels principals dels seu ram.

Des del primer moment, l'establiment d'*Olivella hermanos y Cuspinera* va estar al carrer Ferran núm. 37, a la cantonada amb el carrer Avinyó, al mateix local on anteriorment, des de la dècada de 1850, hi havia hagut la reputada quincalleria de Bach. Ja a la casa Bach s'hi havien pogut veure ceràmiques, porcellanes i bronzes japonesos, tal i com demostren descripcions com la que va aparèixer al *Diario de Barcelona* el mes de juny de 1876, poc abans de traspassar el negoci als nous propietaris:

> *En la antigua y acreditada quinquillería de Bach vimos ayer unos grandes jarrones que seguro atraerán las miradas de los aficionados a los objetos artísticos. Son de estilo japonés, de dibujo perfectamente entendido y ejecutado con una holgura que da a aquellos objetos verdadero carácter suntuario. Los trípodes de madera negra en que van colocados y que guardan consonancia con su estilo, realzan su riqueza y la brillantez de su*

> *colorido. Los indicados jarrones son objetos dignos del salón más lujoso y aristocrático.*[423]

Olivella hermanos y Cuspinera va respectar l'herència de Bach i la seva bona fama mitjançant la importació de productes artístics d'arreu d'Europa, principalment de París, on els seus propietaris viatjaven periòdicament. L'establiment tenia tres grans àmbits destinats a l'exposició i venda de productes: la planta baixa, un entresol i un primer pis compostos de diversos salons amb prestatgeries de noguer, obra d'Eudald Puntí, lleugerament daurades i il·luminades amb làmpades de gas. Fruit d'unes importants reformes del 1882, la façana era fàcilment reconeixible per la seva decoració neogrega, amb grans vidrieres construïdes pels senyors Marignac i Vic i decorades pel sempre desitjat pintor Joan Parera tot seguint models extrets de vasos etruscs:

> *Al abrir de nuevo su establecimiento los Sres Olivella hermanos y Cuspinera han querido que al lujo del decorado correspondiera la riqueza y carácter artístico de los principales objeto expuestos.* (…). *En los salones del entresuelo y del cuarto principal tienen también de manifiesto los dueños de la tienda de que hablamos, muebles de distintas clases, artículos de la China y del Japón, elegantes espejos con marcos dorados de gusto barroco, lindas imitaciones de las celebradas lozas italianas, estatuas en bronce, entre ellas algunas originales del conocido escultor M. Cambos, y una "Fortuna" y un "David" cuyos autores ignoramos, dignas de recomendarse por su mérito artístico. Los señores Olivella hermanos y Cuspinera han colocado, pues, su establecimiento al nivel del buen gusto y de las aficiones artísticas que se van*

[423] *Diario de Barcelona*, núm. 146, 15 de juny de 1876, p. 6907.

> *desarrollando en Barcelona, continuando con ello el renombre que en tal concepto supieron conquistar para aquella tienda el señor Bach y sus hijos, de quienes son sucesores los actuales dueños.*[424]

Tant *Olivella hermanos y Cuspinera* com *La Dalia Azul*, des de mitjan dels anys 70, i sobretot durant els anys 80, van tenir una variada oferta d'articles del Japó. En aquest sentit, és important destacar com des de la dècada de 1870 els redactors dels diaris van començar a parlar obertament la moda japonesa, fet que als anys 80 va quedar plenament assumit i, per tant, menys comentat. Deia el *Diario de Barcelona* al setembre de 1878:

> *Uno de los artículos que se ve además en las estanterías del citado establecimiento* [*Olivella hermanos y Cuspinera*], *es el de porcelanas y bronces chinos y japoneses, que hoy están de moda y del cual figuran ejemplares de variadas formas y de diversos tamaños, desde algunos centímetros a más de un metro de altura a propósito todos para decorar un salón o gabinete.*[425]

De forma casual, a un antiquari del centre de la ciutat, vam localitzar una de les peces venudes a la quincalleria dels germans Olivella i Cuspinera d'aquells anys. Ens serveix per conèixer un cas precís de com eren les peces que s'oferien a aquests establiments. Es tracta d'un plat d'esmalt *cloisonné* de grans dimensions amb un disseny de grues enmig d'un canyissar de *susuki* (薄) aixecant el vol sobre un fons de color blau clar; al darrera del plat hi havia l'etiqueta d'*Olivella hermanos y Cuspinera sucesores de Bach*. Les

[424] *Diario de Barcelona*, núm. 293, 20 d'octubre de 1882, pp. 12756-12757.

[425] *Diario de Barcelona*, núm. 271, 28 de setembre de 1878, p. 11019

característiques de la peca són molt similars a un plat de grans dimensions que l'any 1881 es va vendre a la mateixa quincalleria i que era descrit pel Brusi com a *un gran plato de igual procedencia de esmalte cloisonné con flores y pájaros y un fondo azul como saben dar este color los chinos y japoneses*.[426] Es tracti o no de la mateixa peça, ja que es un tipus de producte molt freqüent a l'època, el cert és que els objectes japonesos que actualment es troben als antiquaris amb marques de les botigues de Barcelona del segle XIX, són majoritàriament gerros i plats d'esmalt *cloisonné*, ceràmiques d'estil Satsuma, així com petites caixes d'*urushi* (漆), laca japonesa, de baixa qualitat. Aquests objectes, es corresponen amb les descripcions de les demandes de l'època a la ciutat.



Plat d'esmalt *cloisonné* japonès de la quincalleria *Olivella hermanos y Cuspinera* (*c.* 1880). Museu Frederic Marès.

A pocs metres dels germans Olivella i Cuspinera, al mateix carrer Ferran, i just davant de la barreteria *La Moda*, l'any 1875 la Societat Catalana General del Crèdit va iniciar els tràmits per obrir un modern passatge, similar als

[426] *Diario de Barcelona*, núm. 295, 22 d'octubre de 1881, p. 12575.

parisencs, que anés en paral·lel a Avinyó i que connectés el carrer Ferran amb la baixada de sant Miquel. Les obres van començar el març de 1876 amb un projecte de l'arquitecte Magí Rius: el passatge del Crèdit. Ja al mes de novembre de 1878 tenim notícies de l'existència, a l'entresol del núm. 1 del passatge, d'una sala on s'hi organitzaven exposicions de col·leccions d'objectes procedents de la Xina i del Japó.[427] Aquesta noticia és especialment interessant perquè un dels diaris que van descriure l'exposició afegia al seu comentari una referència al baixos preus de venda tot argumentant-ho dient que eren resultat dels contactes comercials directes que s'havien establert entre Barcelona i Àsia Oriental. Concretament, aquest local rebia *diariamente*, a canvi d'altres gèneres, objectes de la Xina i del Japó procedents d'*una casa de comercio de esta capital*.[428]

> *En el pasaje del Crédito (calle de Fernando), número 1, entresuelo, se ha instalado una exposición de objetos artísticos de la China y del Japón, que llamará la atención de las personas de buen gusto de esta capital. Desde los monumentales jarrones de porcelana y las suntuosas sillerías y los centros de mesa de laca, maqueados y nacarados, hasta las más insignificantes fruslerías del tocador, estuches, neceseres, tableros de ajedrez, cajas para thé y café, para jabón, polvos y esencias, platos de búfalo legítimo y de concha, bolsas de seda, tejidos preciosos, tarjeteros, juguetes de marfil y un sin fin de objetos en todos los*

[427] *Diario de Barcelona*, núm. 507, 3 de novembre de 1878, p. 12444. El prestigi del passatge va quedar reafirmat en qüestió de ben pocs anys amb l'obertura de diverses cases de renom, com la botiga d'objectes artístics de Francesc Vidal i la sucursal de la luxosa casa americana de màquines de cosir *Singer y Compañía*.

[428] *La Crónica de Cataluña*, núm. 510, 3 de novembre de 1878.

> *cuales campea una maravillosa delicadeza de ejecución y las más primorosas maravillas del arte de entallar y maquear, componen la espléndida colección citada. Algunos de los objetos, con todo y haberse abierto ayer la exposición, estaban ya vendidos. No es extraño, pues los precios son relativamente módicos, por proceder dichos objetos de un conocido comerciante de esta capital que hace negocios directamente con aquellos países.*[429]

Es fa difícil pensar en cap empresa catalana, ni espanyola, instal·lada al Japó al 1878 ja que, com hem comentat anteriorment, tant les fonts japoneses com espanyoles confirmen que això no va succeir fins a l'any 1887. En tot cas, el més probable és que fossin importacions procedents de la Xina o d'algun comerciant establert a Filipines. Feia sis anys que funcionava la línia de vapors entre Barcelona i Manila però Espanya encara vivia completament al marge de les possibilitats comercials que es podien establir amb Orient. Amb tot, és significatiu recordar que d'aquell any 1878, que va coincidir amb la visita a Barcelona del primer vaixell de guerra construït al Japó, tenim documentades diverses exposicions d'art japonès a la ciutat. Era l'any del triomf del Japó a l'Exposició Universal de París, l'any de la inauguració del ferrocarril que connectava Barcelona amb París, i el moment en què es va consolidar l'èxit de la moda japonesa a la capital de França com a signe de bon gust.[430]

[429] *Gaceta de Cataluña*, núm. 159, 3 de novembre de 1878, p. 2141. *La Crónica de Cataluña* afegia: *En el citado pasaje del Crédito, número 1, entresuelo, se ha instalado también una notable exposición de preciosos objetos artísticos, de legítima procedencia de China y del Japón, que recibe diariamente, a cambio de otros géneros, una casa de comercio de esta capital. La Crónica de Cataluña*, núm. 510, 3 de novembre de 1878.

[430] Chesneau, 1878, p. 844. F. Miquel i Badia marcava també aquest certamen internacional com a moment clau quant a la revalorització de l'art japonès a Occident. Miquel, 1879, pp. 101-104.

Al núm. 3 del passatge del Crèdit, just davant de l'edifici on al cap d'uns anys naixeria Joan Miró, el 28 de març de 1879 l'ebenista Francesc Vidal i Jevellí va obrir una botiga d'objectes artístics i decoració d'interiors. Tal com comentarem posteriorment en tractar amb més detall la figura de Vidal, aquest moblista coneixia perfectament les noves pràctiques artístiques que s'impulsaven a les grans capitals europees. La seva voluntat era modernitzar i europeïtzar Barcelona, una ciutat que es mantenia excessivament tradicional. El nou establiment, doncs, seguia el model europeu que el propietari havia conegut durant les seves estades a França, Anglaterra, Àustria i Alemanya; allà s'hi trobaven mobles i tot tipus d'accessoris de caràcter artístic i utilitari per a la decoració d'interiors i ambients confortables. Moltes de les peces que tenia en venda procedien majoritàriament del seu taller, per bé que una gran quantitat d'objectes també arribaven de l'estranger, principalment de les prestigioses cases internacionals d'objectes decoratius de les que Vidal n'era el representant a Barcelona, com *Christofle & Cª* de París, *August Klein* de Viena, *Mintons* de Staffordshire o *J.Laurent y Cª* de Madrid.

Ja des del dia de la inauguració es podien trobar des de tapissos perses i afgans fins a gerros de grans dimensions de porcellana o d'esmalt *cloisonné* japonès. Tota la decoració del local havia estat projectada i realitzada pel mateix Vidal, mentre que l'anunci publicitari, de caràcter esteticista, havia estat dibuixat per Josep Vilaseca (1848-1910). La botiga tenia un sostre enteixinat de fusta i les parets revestides amb un paper que imitava cuir gravat i daurat, mentre que de les columnes hi penjaven elegants tapissos orientals. Hi havia una col·lecció de reproduccions d'estàtues clàssiques i modernes, així com obres d'artistes catalans contemporanis, com Josep Masriera (1841-1912), Simó Gómez i Rossend Nobas. L'anunci de la inauguració es va publicar als diaris el dia 29 de març de 1879:

> *Esta noche se inaugurará en el Pasaje del Crédito nº3 la tienda que D. Francisco Vidal ha montado para la exposición, venta y construcción de objetos artísticos y a la cual nos referíamos a pocos días al ocuparnos de la próxima abertura en esta ciudad de un establecimiento semejante a los que existen en París, Roma, Londres, etc., dedicados a la misma especialidad de la industria artística. Sabemos que en la nueva tienda podrán ver los aficionados a las bellas artes obras pictóricas originales de conocidos artistas, reproducciones de celebrados escultores, vasos y jarrones de la China y del Japón, tapices de Oriente y otros objetos de igual o parecido carácter. El establecimiento del señor Vidal abrirá sus puertas al público el lunes próximo.*[431]

Si analitzem la premsa diària, es pot comprovar, com veurem més endavant, que Vidal es va convertir en un dels grans defensors de la integració de les arts industrials. I, en aquest sentit, des d'un inici, va començar a vendre decididament tot tipus d'objectes del Japó, bronzes, ceràmiques, porcellanes, teixits, laques, mobles i peces d'envergadura com ara *un lujoso palanquín o litera japonesa de paja labrada* [sic]*, laca y bronces* decorat amb incrustacions i delicats dibuixos.[432] Com veurem també posteriorment, Vidal també va vendre mobles d'estil japonès dissenyats i fabricats al seu propi taller esdevenint un dels impulsors del Japonisme a les arts decoratives i industrials.

Francesc Vidal va instaurar a la ciutat un nou tipus de botigues dedicat a la venda de mobles de luxe i objectes per a la decoració d'interiors que va esdevenir modèlic per a d'altres negocis semblants. Així, la botiga de J.

[431] *Diario de Barcelona*, núm. 88, 29 de març de 1879, p. 3728. Vegeu també *La Campana de Gracia* del 6 d'abril de 1879. *Diario de Barcelona*, núm. 90, 31 de març de 1879, p. 3823.

[432] *Diari de Barcelona*, núm. 214, 4 d'agost de 1880, p. 9167.

Pradell, del carrer Jaume I núm. 6, a l'any següent ja s'anunciaven permanentment, entre mobles i objectes decoratius, porcellanes del Japó. Un cas similar era el de l'ebenisteria artística de Lluís Folch Brossa (*Luis Folch / Folch y Compañía*), oberta l'any 1882 a la plaça de santa Anna núm. 21 i decorada pels reconeguts Francesc Soler Rovirosa, August Font, Joan Parera i Josep Amigó. En aquesta última s'hi venien mobles de tota mena, entre els quals també hi havia tapissos i mocadors de seda brodada del Japó, així com paravents i altres mobles fabricats a la casa segons el que ja començava a ser un popular *estil oriental*.[433]

Hi havia un segon passatge similar a aquell on s'havia instal·lat Francesc Vidal; era el passatge del Rellotge, situat a poca distància i també remarcable per les botigues que allà hi havia. El nom d'aquesta via, oberta l'any 1862 pels propietaris Arnús i Codina per connectar el carrer dels Escudellers i el dels Còdols, responia a la presència d'un gran rellotge que marcava les hores de les principals capitals del món. Com al passatge del Crèdit, aquí també s'hi trobaven botigues luxoses, com el dipòsit de la *Gran relojería del siglo*, oberta el Nadal de 1869, la rellotgeria dels senyors *Ferrer, Collin y Cª*, des de 1884, o bé la joieria de Josep L. Guimet. Al seu costat, al bloc núm. 1, l'any 1868 s'hi va establir un local conegut com a *Exposición permanente del pasaje del Reloj* que exposava tota mena de productes i feia d'intermediari entre fabricants i clients. Es tractava d'un gran establiment on periòdicament es renovaven exposicions d'objectes diversos, majortariament fabricats a les indústries de la ciutat però en ocasions també importats de l'estranger. Els aparadors i les tres grans sales d'aquest local es presentaven com un mitjà per publicitar, donar a conèixer i vendre productes artístics i

[433] *Diario de Barcelona*, núm. 48, 17 de febrer de 1882, p. 2118. *La Renaixensa*, núm. 1646, 19 de setembre de 1883, p. 5592. *La Renaixensa*, núm. 1649, 21 de setembre de 1883, p. 5625. *Diario de Barcelona*, núm. 266, 23 de setembre de 1883, p. 11108. *Diario de Barcelona*, núm. 357, 23 d'octubre de 1883, p. 15077.

industrials. A aquí, a més dels ventalls de Bruno Cuadros, les enquadernacions de Pere Domènech, les fotografies d'Adrià Cordiglia, les joies de Josep Masriera, els harmòniums de la casa *Bernareggi y Cía* i els teixits de *La España Industrial*, també s'hi anunciaven i s'hi podien trobar artesanies japoneses, com a mínim des de la reforma del local duta a terme la primavera de l'any 1874:

> *En la exposición permanente del pasaje del Reloj hay un magnífico surtido de objetos llegados del Japón.*[434]

En aquest sentit, és possible que fins i tot el govern japonès hi enviés mostres per a ser exposades. Això és el que es podria desprendre d'una nota escrita pel cònsol del Japó a Yokohama, Mariano Álvarez, dirigida als seus superiors de Madrid:

> *Tengo la honra de participar a V.E. que el Gobierno Japonés ha remitido por el vapor que partió de este puerto para el de Marsella el 6 del corriente, un bulto que contiene dibujos de plantas del Japón y otras muestras, para que figuren en la Exposición permanente de Barcelona. En 13 y 20 del actual he remitido a Don José Palomo 1º la lista de ellos y 2º el conocimiento de dicho envió.*[435]

Tornant al carrer de Ferran, va ser durant tot l'últim quart del segle XIX la via més elegant i freqüentada i, com a conseqüència, la més desitjada pels comerciants. Allà s'hi trobaven de manera ininterrompuda artístiques

[434] *Diario de Barcelona*, 12 de setembre de 1874, p. 8573.

[435] AGMAEC, H-1632, Japó. *Notas verbales* (1870-1880), núm. 47, Yokohama, 27 d'agost de 1878.

botigues, belles i riques, grans rellotgeries, magatzems de seda, perruqueries, ebenisteries, llibreries, botigues de fotografia i d'òptica, de ventalls i d'ombrel·les, quincalleries i armeries, argenteries i joieries com les de Francesc Cabot, Pere Sastre, Pere Soler o bé la família Masriera. Com en el cas de Francesc Vidal, els Masriera, des del seu taller i el seu establiment, al carrer Ferran núm. 35, també van promoure amb molt d'interès l'art i l'estètica japonesa; ho certifica el fet que als seus aparadors s'hi mostraren des d'escuts d'imitació nipona fins a joies sorprenents procedents també del Japó.[436]

Potser una de les botigues més grans del carrer de Ferran era l'armeria i quincalleria de Lluís Vives, establerta vers l'any 1862 a la cantonada del carrer d'en Raurich. Des de la dècada de 1870, a més de ser una botiga especialitzada en materials de caça, s'hi venien armes de procedència oriental, i més concretament del Japó. Per exemple, es pot mencionar que a l'abril de 1880 a un dels aparadors, entre diverses armes japoneses, s'hi va exposar una armadura samurai completa que, a fi que pogués ser ben apreciada pel públic, estava col·locada en un maniquí que girava sobre un eix.[437] Descripcions com aquesta expliquen la gran quantitat d'armadures japoneses que hi havia a la Barcelona del vuit-cents a cases i tallers com les d'Apel·les Mestres (1854-1936), Francesc Masriera, Francesc Navarro Oliveras o Oleguer Junyent. De fet, l'estiu de 1882, Lluís Vives va començar

[436] Parlem de sorprenents perquè Japó no tenia tradició en la fabricació de joies, devien ser joies amb motius decoratius japonesos. *Diario de Barcelona*, núm. 349, 22 de desembre de 1874, p. 12513. *Diario de Barcelona*, núm. 358, 24 de desembre de 1879, p. 14903.

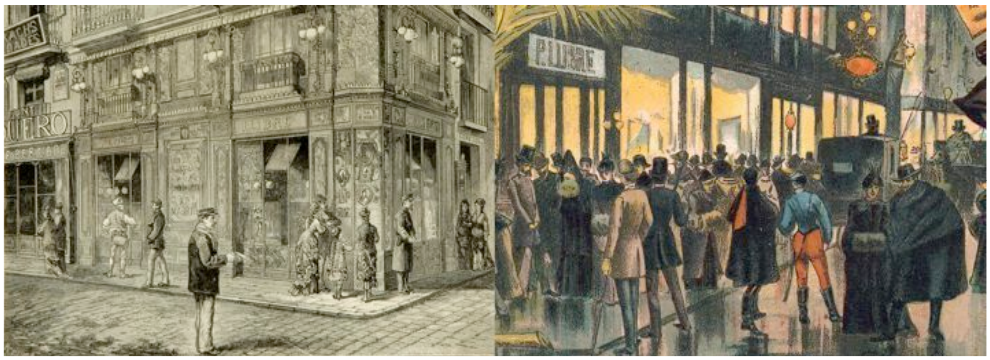
[437] *Diario de Barcelona*, núm. 108, 17 d'abril de 1880, p. 4631. Al juliol de 1881 es va obrir al núm. 12 l'armeria de Cristòfor Miquel i Badia, també dedicada a la venda d'armes, moltes de les quals estrangeres. Una tercera armeria que venia peces estrangeres era l'armeria de la senyora viuda de Costas, situada al carrer Nou de la Rambla.

a incloure als anuncis del seu establiment la venda d'*armaduras enteras del Japó*.[438]

Hi ha una altra mena d'establiments que també hem de mencionar a l'hora de parlar de la venda de peces japoneses: les confiteries. Com en el cas de les quincalleries, es podria pensar que a aquestes botigues no eren massa freqüents els articles del Japó, però la realitat era ben distinta. Eren locals que inicialment havien centrat la seva venda en el camp de l'alimentació, principalment la confiteria i pastisseria, però que amb el temps, a partir d'inicis de la dècada de 1870, van anar complementant l'oferta amb altres productes com ara caixes de luxe per a confitures o pastes, així com objectes de regal. Les confiteries *La Criolla*, la famosa confiteria Massana del carrer Ferran, la d'Ignasi Majó al carrer d'Avinyó, la de Joan Puig a Pelai, o la confiteria de la Palma, davant del Liceu, en són exemple. Curiosament, el mes de març de 1883 la fàbrica de galetes *Viuda de Palay y Moré* posava a la venda un nou producte de pastisseria: *bizcochos japoneses*.[439] Però sens dubte, la confiteria més destacada de Barcelona era la de Pere Llibre, al carrer Ferran núm. 1, cantonada amb la Rambla, allà on antigament hi havia hagut l'obrador i botiga de Josep Monclús. Segons l'època, s'anuncià com a *confitería*, com a *confitería y objetos de arte* o bé com a *establecimiento de objetos artísticos de don Pedro Llibre* atesa la gran varietat de productes que va anar acumulant com a complement de la inicial secció d'alimentació. Amb els anys, l'oferta va créixer en fama i prestigi fins a convertir la Casa Llibre en un lloc de referència tant per a la compra d'objectes artístics com per a encarregar els *lunch*, el que avui n'anomenaríem càterings o banquets.

[438] *La Ilustració Catalana*, núm. 68, 15 d'agost de 1882, p. 240.

[439] *La Vanguardia*, núm. 128, 18 de març de 1883, p. 1765.



Establiment de Pere Llibre reproduit a *La Academia* (1878) i *La Exposición* (1887).

Segons indiquen les actes notarials de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, el 29 d'octubre de 1874 Pere Llibre i Bas (1845-1907), de vint-i-nou anys d'edat, aleshores ja confiter, es va associar amb el gracienc Agustí Robert i Gorgoll, de seixanta tres anys, i amb Francesc Carles Maristany i Garriga, de vint-i-cinc anys, residents els dos últims al prestigiós passeig de Gràcia, per crear una Societat dedicada a l'explotació del negoci de confiteria. Aquest nou establiment, que ja estava obert a l'edifici on habitava Pere Llibre, és a dir, al núm. 1 del carrer Ferran, cantonada amb la Rambla de Caputxins, tindria un capital de 60.000 pessetes i duria el nom exclusiu de *Pedro Llibre*, el nom del seu l'únic soci col·lectiu, gerent i administrador.[440]

La Casa de Pere Llibre, famosa pels seus dolços, era un establiment amb entresòl i tres pisos, tots ells amb sales sumptuosament decorades amb mobles, estàtues, gerros, quadres, tapissos i plantes. Inicialment, s'havia tractat d'una confiteria i pastisseria que, com a complement al negoci principal oferia també refrescos i caixes artístiques per a dolços, caixes de producció pròpia i d'estrangeres, importades principalment de París, i

[440] AHPB, Miquel Martí Sagristà, vol. 4417, 1874 (2ª part), doc. 527, 29 d'octubre de 1874, fol. 1837-9.

decorades amb estils ben diversos i motius imaginatius; també de japoneses.[441] De totes formes, arrel d'una important ampliació duta a terme el novembre de 1883, a la dècada dels vuitanta la botiga es va convertir en el renovat *establecimiento de objetos de arte y muebles de lujo*,[442] decorat per Joan Parera. La nova Casa Llibre incloïa una extensa secció íntegrament dedicada a l'exposició artística on s'hi van exposar des de quadres a l'oli d'artistes com Josep Llovera (1846-1896) i escultures d'Antoni Parera (1868-1946) a cristalls de Venècia, enquadernacions de Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) i dels tallers *F. Vidal*, i un llarg etcètera d'objectes artístics entre els que no hi van faltar les peces japoneses, mobles de banús amb incrustacions, vestits, porcellanes, tapissos, bronzes, sedes; peces del Japó que compartien espai amb d'altres obres artístiques d'estil japonès fabricades a Barcelona per artistes catalans i pensades per decorar les estances d'estil japonès. És comprensible, doncs, la presència de notícies com la que publicava el *Diario de Barcelona* el 15 d'abril de 1885, poques setmanes abans de l'obertura de l'establiment *El Mikado*:

> *Un numeroso grupo de curiosos hallábase parado estas últimas noches frente al establecimiento de objetos artísticos de don Pedro Llibre, en la calle de Fernando VII. La exposición de maniquíes, paños bordados, trajes y porcelanas del Japón que se ve actualmente en dicha casa, era lo que atraía la atención del público, y en realidad es notable la impresión de riqueza y de arte que produce la agrupación de objetos, hábilmente dispuesta, para que resalte la magnificencia de las telas bordadas y de los*

[441] De la mateixa manera que a la dècada de 1860 havien estat força populars les caixes per a dolços amb motius xinesos, a partir mitjan dels anys la Pere Llibre també va començar a vendre les anomenades *cajas japonesas*.

[442] *La Vanguardia*, núm. 545, 23 de novembre de 1883, pp. 7663-7664.

> *ejemplares cerámicos y la inventiva de los artistas e industriales japoneses. Una espléndida túnica de raso color cereza, bordada en oro y sedas de colores, una gran cubierta de estilo semejante y variados jarrones y objetos de porcelana aparecen en primer termino en medio de la exposición del señor Llibre, que, de noche especialmente, produce un efecto pintoresco y brillante iluminada por las luces del gas.*
>
> *En la propia tienda y junto a los ejemplares del Japón se halla de manifiesto un biombo pintado al óleo por el señor Riquer, con mucho gusto, con notable habilidad de pintor y sobre todo con verdadera inteligencia en el arte decorativo. Los cuatro plafones del biombo representan las estaciones del año por medio de figuras, plantas, flores y fondo de paisaje, todo combinado con feliz inventiva y produciendo un conjunto armónico muy delicado.*[443]

Deixant de banda el paravent d'Alexandre de Riquer, al que posteriorment ens referirem de nou, aquesta mena d'anuncis apareixen amb relativa freqüència als diaris barcelonins d'aquests anys. Durant els mesos següents la Casa Llibre va anunciar noves exposicions d'objectes artístics japonesos:

> *Ahir tarde* [13 de novembre de 1885] *cridavan poderosament la atenció dels tranzeunts del carrer de Fernando 'ls aparadors de la botiga de don Pere Llibre, derrera dels quals s'hi veyan dos hermosissims salonets formats d'objectes del Japó l'un y constituhint una sala d'armas l'altre. En lo primer poden admirarshi uns preciosos jerros, richs tapissos, cobrallits y*

[443] *Diario de Barcelona*, núm. 105, 15 d'abril de 1885, p. 4604. Coll, 1985, p. 250.

> *mocadors de la Xina tot de seda primorosa y artisticament brodats ab diferents colors. En l'altre hi veuhen duas artísticas cadiras, duas taulas, una consola y alguns tamborets, ademes d'una preciosa pell d'os blanch y de varis tapissos teixits. Ademes hi havian exposats diferents objectes que junt ab lo demes atreyan las miradas dels passejants.*[444]

> [21 de febrer de 1886] *Los aparadores de la tienda de objetos artísticos de D. Pedro Llibre se hallan convertidos en una variada exposición de objetos japoneses, algunos de ellos de notable riqueza. En el centro del local figuran dos grandes jarrones y esparcidos por todas partes bronces cincelados, jarrones de diversas formas, paños bordados y algunos objetos artísticos de fantasía en que hay combinados elementos chinos y japoneses con estilos decorativos europeos.*[445]

És interessant resseguir les actes notarials de l'establiment de Pere Llibre ja que ens donen una interessant pista que tal vegada ens pot ajudar a comprendre millor l'especial interès del seus propietaris per l'art japonès. La dada a què ens referim la proporciona el nom d'un dels dos socis comanditaris ja citats dels primers anys de l'establiment: Francesc Carles Maristany i Garriga, domiciliat l'any 1874 al pis principal del núm. 86 del passeig de Gràcia.[446] I és que Francesc Carles Maristany era el germà de

[444] *La Renaixensa*, núm. 2958, 14 de novembre de 1885, p. 6719.

[445] *Diario de Barcelona*, núm. 52, 21 de febrer de 1886, p. 2171.

[446] Francesc Carles Maristany va ser soci comanditari de la raó social *Pedro Llibre* fins al 13 de gener de 1880, quan se signaren les actes de dissolució de la societat. A primers de 1880 apareix domiciliat al tercer pis del núm. 3 del mateix passeig de Gràcia. AHPB, vol. 4436, Miquel Martí Sagristà, 1880, 13 de gener de 1880, doc. 14.

Carles Maristany i Garriga, un dels primers catalans que van viatjar al Japó, gran col·leccionista d'art japonès i promotor del *Pavelló Imperial Japonès* de la Gran Via de les Corts Catalanes de l'any 1881.[447]

A banda dels contactes que pogués tenir Francesc Carles Maristany, Pere Llibre va ser prou hàbil com per aconseguir que pel seu establiment hi passessin figures públiques i clients selectes, entre els quals la Reina Regent, alhora que mantenia una oferta a l'abast de les classes mitjanes. La seva bona relació amb alguns dels principals personatges de l'època pot quedar plasmada amb la donació d'algunes peces per a tómboles, sorteigs solidaris i per a col·leccionistes i museus com la Biblioteca-Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú, on van ingressar-hi diversos objectes de bronze i de ceràmica de la Xina i del Japó:

> *El Sr. Pedro Llibre, siempre dadivoso y entusiasta fomentador de nuestras colecciones, se ha servido regalarnos un objeto de verdadero valor artístico y pecuniario; tal es un elegante y colosal pebetero de bronce, de legítima procedencia japonesa, cuajado de afiligranados calados, llenos de figurillas y decorado con grandes pavos reales, aves del paraíso y simbólicos dragones. Es pieza digna de un museo de primer orden. Enviamos al Sr. Llibre expresivas gracias por su fineza.*[448]

[447] Eren fills dels badalonins Francesc Carles Maristany Serra i Clara Garriga Soler, nets de Carles Maristany Teixidor, Rita Serra i Pere Garriga Vilardell i Petronilla Soler, procedents aquests últims de Vilanova i la Geltrú, on residia Carles Maristany Garriga. Per a més detalls sobre la família Maristany, vegeu lligalls dels notaris Eudaldo Jordana, Miquel Martí Sagristà, Luis Gonzaga Gurri a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona.

[448] *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any VI, núm. 62, 26 de juliol de 1889, p. 7. Vegeu també: *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any VI, núm. 62, 26 de juliol de 1889, p. 7; any V, núm. 50, 26 de novembre de 1888, p. 6.

La Casa Llibre va perdurar oberta fins l'any 1896, data en què el local va ser ocupat per un establiment de característiques similars de Gabriel Cuspinera, antic soci de la casa *Olivella hermanos y Cuspinera*. Cuspinera va seguir oferint al públic barceloní peces artístiques d'origen japonès.

Amb les referències anteriorment mencionades es fa palès que era el carrer Ferran i el seu entorn on amb més freqüència es podien trobar productes asiàtics. La moda japonesa donava, al parer dels propietaris i dels clients d'aquestes botigues, un caràcter elegant a les llars, més modern i nou, d'un gust més pròxim al de les grans capitals. Un exemple d'aquesta imatge ens la pot donar el cartell de Marià Obiols Delgado (1860-?) publicat a color el setembre de 1887 a la revista *La Exposición*. Es tractava d'un dibuix japonista titulat *La calle de Fernando (Fantasia japonesa)* on a més de fer referència al gust japonès que tan en boga estava en aquelles dates, emfasitzava també aquesta moda representant el carrer de Ferran dins d'un fanalet japonès *chôchin*. L'any 1934, a la memòria necrològica que Manuel Rodríguez va llegir en honor de Josep Masriera, es recordava encara aquest carrer com a gran epicentre comercial de la ciutat:

> *La mencionada calle constituyó, por entonces, el estuche magnífico en que se brindaba lo mejor y más interesante para los barceloneses. Inútil empeño el de la calle de la Platería por conservar su prestancia secular. No lejos de la tienda de severo ambiente de los Masriera, la dulcería de Llibre, con su aparatoso anejo colmado de ejemplares suntuarios, de vario linaje, traídos del extranjero; la librería y estampería de Durán, en cuyos escaparates se renovaban en las exposiciones nacionales y en el "Salón" de París; la confitería Massana, que se cuajaba de estremecedoras palmas los días antes de Domingo de Ramos y de ramilletes de guirlache en las proximidades de Pascua florida;*

> *y cerca, en el pasaje del Crédito, exponía Vidal los muebles de robusta traza salidos de sus talleres, que competían con los venidos de fuera.*[449]

A la diversitat de botigues ja comentades, cal afegir-hi altres establiments més dispersos, entre els quals la Sala Parés del carrer Petritxol, on l'any 1876 s'hi van exposar fotografies de la destacada participació japonesa a l'Exposició Universal de Filadèlfia. Can Parés existia des de 1840, per bé que no va ser fins l'any 1877 que la casa va obrir la seva primera sala d'exposicions. Va ser l'any següent, durant l'estiu i tardor de 1878, i en paral·lel a la mostra de peces japoneses de l'exposició de l'Associació Artístico Arqueològica Barcelonesa i de la quincalleria dels germans Olivella i Cuspinera, que Joan Baptista Parés va organitzar dues exposicions d'art japonès, xinès i annamita a l'establiment del carrer Petritxol:

> [24 de juliol de 1878] *En el local de exposiciones de objetos artísticos que el Sr. Parés tiene en la calle de Petritxol hay de manifiesto una porción de objetos del Japón, de legítima procedencia, algunos de los cuales llevan el rótulo "vendido". Hay sables y puñales en forma de abanico, una preciosa bata de seda bordada y acolchonada de valor 1.750 reales, dos juegos de café con primorosos dorados y pintura, jarros, neceseres, bastones-cañas para pescar y unas babuchas de paja sumamente curiosas. Todo lo expuesto llama la atención de los aficionados a esta clase de objetos.*[450]

[449] Rodríguez, Font, 1934, pp. 9-10.

[450] *Diario de Barcelona*, núm. 205, 24 de juliol de 1878, p. 8562.

> [3 d'octubre de 1878] *Hemos tenido ocasión de examinar los objetos expuestos en casa Parés, calle de Petritxol, procedentes de la China, del Japón y de Annam, y no podemos menos que recomendar su adquisición a las personas de buen gusto, pues difícilmente se verá en nuestra ciudad otra tan rica y variada colección. Todos los objetos, aun los de menos valor, atraen la atención de los numerosos visitantes, especialmente una preciosa arquilla y pantallas de madera oscura con incrustaciones de nácar, de un mérito y corrección de dibujo recomendables. Este suntuosos mueble esta construido en la capital de Annam y es de lo mejor y más rico que hemos visto en su clase.*[451]

Abans que la sala d'exposicions es fes popular entre la burgesia, aquesta casa sovint s'anuncià com *la conocida tienda de estampas de la calle de Petritxol*, atesa la gran quantitat de làmines, gravats i fotografies que s'hi venien, com en el cas d'altres estamperies del mateix carrer Petritxol, Portaferrissa i Avinyó. És possible, doncs, que també haguessin venut ukiyo-e o àlbums japonesos, si bé no els hem pogut documentar. En qualsevol cas, l'any 1884 la Sala Parés va inaugurar un gran saló central, gràcies al qual aquell local on s'hi havien venut marcs i miralls, mobles i ceràmiques, es va convertir en una de les principals sales d'exposicions de pintura i escultura de Catalunya, allà on hi anaren a exposar els artistes més reconeguts, des de Ramon Martí Alsina i Modest Urgell, a Santiago Rusiñol i Ramon Casas. La Sala Parés i la botiga de Francesc Vidal, juntament amb les de Francesc Bassols i Josep Monter, van ser a la dècada de 1880 els principals focus d'atenció de la pintura catalana del moment.

Si fins ara hem comentat tots aquells llocs on podem certificar que s'hi van vendre productes orientals des de la primera meitat de la dècada de 1870,

[451] *Gaceta de Cataluña*, núm. 108, 3 d'octubre de 1878, p. 1451. Coll, 1985, pp. 248-248.

igualment hauríem de tenir en compte els establiments de ventalls i ombrel·les que, a més de vendre els típics models espanyols, també van oferir amb freqüència exemplars orientals, tal i com mostren col·leccions com la del crític d'art Carles Pirozzini.[452] Desconeixem la història de moltes d'aquestes botigues però la seva inclusió a la llista de possibles punts de venda de productes japonesos la fonamentem a partir de dos establiments especialment destacats: els grans magatzems de Francesc Segur i la botiga de Bruno Cuadros.

Francesc Segur i Herp era l'hereu d'un antic negoci de fabricació i venda de paraigües, ombrel·les i ventalls obert a Barcelona l'any 1828 per Josep Oriol Segur i Arenas.[453] L'èxit dels seus productes havien estat celebrats ja als anys 50 i 60, per bé que la botiga es feu popular arrel del seu trasllat al carrer Ferran, núm. 14, l'any 1868. El 7 d'agost de 1871, a l'edat de seixanta tres anys, Josep Oriol Segur va decidir implicar als seus tres fills en el negoci tot creant l'efímera societat *J. Oriol Segur e hijos*, en què hi entraren a formar part Juli Cèsar, Francesc i Encarnació Segur i Herp, de vint-i-set, vint-i-dos i vint-i-un anys respectivament.[454] Diem efímera ja que tan sols dos anys més tard, al 1873, es va renovar i va canviar de raó social: *Hijo de J. Oriol Segur*, ara ja només a mans de Francesc Segur i Herp. Finalment, a partir del mes de març de 1876, la botiga del carrer Ferran es va dedicar exclusivament a la

[452] Així succeí en casos com la sastreria Jordana del carrer d'Argenteria núm. 4, i a la seva sucursal de la plaça de santa Anna núm. 9, *La Ciudad de New York*, on s'hi trobaven ombrel·les japoneses. Altres locals van ser els de les botigues *La Valenciana*, *El Nilo* i *La Primavera*, per bé que a l'any 1887 Barcelona comptava amb un total de cinc fàbriques de ventalls i fins a disset de paraigües i ombrel·les. Coroleu, 1887, p. 250.

[453] AMCB, Caixa 42635, Delegació General, s/n. *Diario de Barcelona*, núm. 5, 5 de gener de 1853, p. 79.

[454] AHPB, Ramon Miquelena, doc. 201 (1871), fol. 667-672. 7 d'agost de 1871.

venda al detall ja que Segur va obrir un gran magatzem dedicat a la venda a l'engròs als entresols d'un nou edifici aixecat al passatge de la Pau núm. 8.

Què oferia l'establiment Segur? En primer terme, venia, al detall i a l'engròs, productes de fabricació pròpia: paraigües, ombrel·les i ventalls; a tal fi, la botiga del carrer Ferran tenia tres seccions perfectament delimitades, una per a cada tipus d'objecte. Destacaven les col·leccions de nacre i d'ivori, algunes d'estil típicament espanyol i d'altres orientals, tot i que aquestes últimes procedien majoritàriament de París. Amb tot, Francesc Segur, seguint el model de les recentment obertes cases de Francesc Vidal i Pere Llibre, presentava d'altres obres artístiques, en ocasions quadres calcogràfics i pintures d'artistes, així com també ventalls exclusius pintats a mà i fets per encàrrec per artistes com Alexandre de Riquer.

Que el volum de negoci de la Casa Segur era elevat ho confirmen les dades que el seu propietari va presentar als organitzadors de l'Exposició Universal de 1888: deia comptar amb cinquanta treballadors en plantilla i fins a cent cinquanta obrers fora de l'establiment, amb una producció anual de ventalls, paraigües i ombrel·les valorada en 750.000 pessetes.[455] I que el negoci va estar estretament vinculat a la venda de productes artístics de procedència japonesa, i d'estil japonès, ho confirmen també contínues notícies de la dècada dels vuitanta. Sense anar més lluny, l'any de l'Exposició Universal, la Reina Regent Maria Cristina va passar per l'establiment del carrer Ferran per comprar un paravent i un servei de te japonès, alhora que a primers de l'any següent el local va servir per liquidar tots els objectes artístics procedents de la secció japonesa i de l'establiment *El Mikado*, gràcies a un acord signat amb Ot Vinyals.[456] Tant és així que l'any 1890, el mateix Vinyals va convertir

[455] AMCB, Caixa 42635, Instal·lacions Delegació General, s/n.

[456] AGP, Administració General, lligall 678. Expedient Exposició Universal de Barcelona 1888. AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8374, 13 de febrer de 1889, fol. 209-216. *El Noticiero Universal*, núm. 318, 23 de febrer de 1889, p. 1.

Hijo de J. Oriol Segur en el principal l'establiment de venda al detall de productes japonesos a Barcelona. No en va, uns quants anys més tard, al 1904, *la tienda de objetos de la China y del Japon, de Segur*,[457] l'*antigua casa Segur*, reconvertida en *Clapés y Cª*, va seguir sent un dels principals comerços d'art japonès de la ciutat.



Anuncis de les cases de paraigües i ventalls de Cuadros, *Sanchez Caro y Cía* i *A.L. Serra*. Anuncien ventalls japonesos (*c.* 1870-1890). Museu Frederic Marès.

L'altre exemple a què fèiem referència era el del fabricant i empresari Bruno Cuadros i Vidal. Cuadros, ferm monàrquic barceloní, és un d'aquells personatges avui pràcticament oblidats però fonamentals a la Barcelona de la *Febre d'Or*. No va ser un simple venedor de paraigües i ventalls, sinó que aquest era tan sols un dels vessants dins d'una trajectòria professional vinculada a moltes altres iniciatives comercials. Per limitar-nos als últims anys de la seva vida, a la dècada de 1880, podem recordar com a primers de 1881 Cuadros va convertir-se en un dels socis fundadors de la *Sociedad Española de Electricidad*, de la qual en va ser president, en el mateix moment que creava una societat per explotar un balneari a La Garriga.

[457] *Diario de Barcelona*, núm. 355, 21 de desembre de 1897, p. 14767.

Cuadros va ser director de la societat anònima *Ferrocarriles Directos de Madrid y Zaragoza a Barcelona*, l'antic ferrocarril de Valls a Vilanova i Barcelona, càrrec des del qual va ser decisiu en l'unió dels serveis ferroviaris que enllaçaven Madrid i França a través de Barcelona. Igualment, també va fundar el Cercle Conservador-Liberal de Barcelona i va ser impulsor de la definitiva i celebrada il·luminació elèctrica de la Rambla. Tanmateix, el que va fer més popular a Bruno Cuadros no va ser tant la il·luminació del passeig com el que aquesta va il·luminar: una antiga i popular botiga de paraigües, ombrel·les i ventalls, situada en un cèntric edifici adquirit l'any 1854 a la Rambla de Sant Josep, oberta vers l'any 1858 i reconstruïda i decorada a la dècada dels vuitanta amb atractius motius japonesos.[458]



Casa de paraigües, ombrel·les i ventalls de Bruno Cuadros. Museu Frederic Marès.

La decisió d'emprendre la reforma de la façana i l'interior de la Casa Cuadros a fi de decorar-la amb motius orientals, segons un projecte de Josep Vilaseca, no hi ha dubte que respon a dos fets principals: d'una banda a la identificació dels productes que allà s'hi venien, ventalls, paraigües i ombrel·les, amb Orient, i, de l'altra, a l'atracció comercial que aquest tipus de decoració significava en pro d'un augment de vendes i de clients en el si del creixent fenomen del Japonisme. Així doncs, l'hivern de 1885 l'arquitecte Vilaseca va dur a terme les obres de reforma de la Casa Cuadros. Bruno

[458] Permanyer, 1990, p. 265. Bru, 2011B.

Cuadros va morir la matinada del 13 de febrer de 1888 i, per tant, no va arribar a veure l'extens i atractiu pavelló japonès alçat a l'Exposició Universal. Tampoc arribaria a veure reformes posteriors, del 1895, dutes a terme pel seu hereu sota la direcció del mateix Vilaseca, com és el cas dels ventalls que decoren els murs exteriors i diversos aparells d'il·luminació que imitaven les canyes de bambú. En qualsevol cas, el nom del propietari i de l'establiment, *Bruno Cuadros*, va quedar gravat amb lletres d'or al balcó principal de la façana, perquè ningú l'oblidés.[459]

4.2.3. L'emergència d'un nou negoci: establiments d'art japonès

Bona part de les notícies que ens han servit per elaborar el discurs que hem seguit fins ara, provenen de les descripcions que van fer diaris com el Brusi o *La Renaixensa* en ocasions especials, com les festes de la Mercè o de Sant Tomàs, és a dir, quan els aparadors s'engalanaven i les principals botigues seguien la tradició de sumar-se a la festa mostrant els seus millors productes. Són aquestes notes en gran mesura les que ens han permès certificar l'existència d'objectes japonesos en una gran quantitat de botigues. Tenint en compte que les notícies apareixien als diaris tan sols en ocasions especials, com la celebració de festes, hem de creure que, seguint la moda del Japonisme, que està documentada a través d'altres vies de manera

[459] Factures de finals de la dècada de 1920 ens demostren com, al llarg de la seva extensa història, la Casa Cuadros va ser popular pels seus ventalls japonesos i d'estil japonès. I és que el ventall va ser una de les principals icones del Japonisme. Tal ens ho demostren també iniciatives com la dels propietaris del Cafè *Pelayo*, un dels més prestigiosos de la ciutat, quan l'agost de 1876 decidiren atraure el públic oferint ventalls japonesos a tot aquell qui anés a prendre un refresc al seu local. Al cap de pocs anys, el mateix cafè va ser decorat en estil japonès. *Diario de Barcelona*, núm. 233, 20 d'agost de 1876, p. 9412. La decoració, duta a terme pels pintors Gelabert i Martinez, data del 1891. Vegeu'ne una il·lustració a: *Ilustración Musical*, núm. 78, 15 d'abril de 1891, pp. 504 i 506.

continuada, algunes de les botigues van mantenir amb una certa regularitat la venda d'art japonès, més enllà de si apareixen o no registrats els seus productes als diaris.

Les dificultats per comerciar directament amb Japó, les febles relacions diplomàtiques i empresarials entre ambdós països i la falta de recursos per fer possible disposar d'una infraestructura estable, va influir de manera decisiva en el fet que durant aquesta primera etapa, fins a l'organització de l'Exposició Universal, els vincles amb el comerç d'art japonès fossin dèbils. Dèbils però fructífers en tant que van respondre a la demanda dels barcelonins.

A mitjan de la dècada dels vuitanta van coincidir diversos factors que van marcar un punt d'inflexió en les relacions entre Japó i Espanya. El moment clau va ser l'any 1888, quan se celebrà l'Exposició Universal, però, ja alguns anys abans diversos moviments simptomàtics precediren i anunciaren una nova etapa quant a la introducció de l'art japonès a Espanya. En aquest sentit, en paral·lel als esforços fets per part de la legació espanyola a Yokohama i diversos empresaris que intentaven buscar la manera de començar a tenir tractes amb el Japó, Barcelona, seguint l'exemple de *La Japonesa* (1874), va veure experimentar l'inici d'un nou fenomen: el sorgiment de botigues especialitzades en art oriental.

La primera de totes va ser *El Mikado*, una empresa i botiga creada pels senyors Alimundo, Ruz i Català, oberta l'estiu de 1885 i dedicada exclusivament a la venda d'objectes artístics d'Orient.[460] Desafortunadament, a hores d'ara encara segueix sent un misteri qui foren els tres socis fundadors, els tres empresaris creadors del primer establiment d'art japonès d'Espanya. L'única pista la podria donar, potser, Antoni Alimundo i Taltabull, habitant de la plaça Santa Anna núm. 23, soci fundador, vint anys més tard, al 1905, de les raons socials *A. Alimundo y Compañía*, dedicada a

[460] Bru, 2008A, pp. 75-76.

la compra-venda de productes tèxtils, i *J. Socias y Cía Sociedad en Comandita*, encarada a la manufactura de teixits de cautxú i a la confecció de paraigües.[461] Però no tenim la certesa de que fos també l'empresari fundador de la raó social d'*Alimundo, Ruz y Catalá*.

El nom de l'establiment, *El Mikado*, que coincideix amb el títol de l'opereta còmica de Sullivan i Gilbert que s'estava representant amb un gran èxit, des del 14 de març d'aquell any al *Savoy Theater* de Londres, ja indica de bon principi la preferència dels seus propietaris per l'art japonès. La botiga va obrir al públic el mes de juny de 1885 al local núm. 1 de la baixada de Sant Miquel, és a dir, a pocs metres de l'establiment de Francesc Vidal i de les quincalleries *La Dalia Azul* i *Olivella hermanos y Cuspinera*. La façana, en la qual hi resaltava una inscripció escrita amb kanji, va ser decorada pel pintor Hermenegildo Queralt. Quant a l'interior, les diverses prestatgeries, armaris i mostradors oferien tota mena d'objectes artístics, principalment del Japó, però també, en menor mesura, de la Xina, l'Índia, el Marroc i d'altres països àrabs. De la inauguració de l'establiment s'ha conservat un exemplar de l'anunci publicitari que es va editar per a l'ocasió:

> *EL MIKADO*
>
> *Con esta denominación y bajo la razón social Alimundo, Ruz y Catalá, hemos abierto en esta ciudad, calle Bajada de San Miguel nº1 un establecimiento destinado a la venta de objetos de lujo y fantasía del Japón, China, India, Arabia, & el cual ponemos a su disposición esperando se sirva honrarnos con sus pedidos que serviremos con la mayor prontitud y con más economía que todos los establecimientos de su giro.*

[461] AHPB, Joaquim Volart, vol. 131, doc. 403; 1905, doc. 43, fol. 186-199; doc. 59, fol. 286-289.

Con tal motivo nos ofrecemos de Vd. att^os^ S.S.Q.B.S.M.
Alimundo, Ruz y Catalá

L'anunci, estèticament parlant, és ja de per si prou interessant. La noticia de l'obertura de l'establiment, col·locada al centre de la composició, queda emmarcada per una sèrie de pops antropomorfs que envolten el text; es tracta de la reutilització d'un dibuix japonès probablement d'inicis d'època Meiji. Aquest tipus de composicions publicitàries eren pròpies dels establiments i productes d'art oriental: l'exemple d'*El Mikado* recorda anuncis com els dels establiments de S. Bing, a París, o la *Verrerie Artistique* i *Au Parisien*.



Anuncis estrangers aprofitant estampes i composicions japoneses d'època Meiji. (*c.*1880). Museu Frederic Marès.

Es conserven a Barcelona altres exemplars d'ukiyo-e, de diverses fulles soltes, així com de *chirimen* (縮緬), amb marcs decoratius japonesos creant una composició pensada per encabir-hi anuncis o informacions diverses.[462] Aquesta pràctica, freqüent a les dècades de 1880 i 1890, va ser molt estesa a

[462] Va ser una pràctica extesa arreu d'Europa, com mostren altres exemples conservats al Museu Frederic Marès de Barcelona. Aquest mateix procediment compositiu és el que va utilitzar Antonio García Llansó en aprofitar un anunci de la *Kiriu Kôshô Kaisha* per fer la portada de la monografia *Dai Nipon* (Barcelona, 1905).

la ciutat tal com mostren anuncis en castellà, com és el cas de *Cómprese los Tées Lipton y ahórrese dinero* i *El rei de la màgia*.



Anunci *Tées Lipton* i altres composicions japoneses d'època Meiji impreses sobre paper *chirimen*. (*c.*1880). Museu Frederic Marès.

Les peces que s'oferien a *El Mikado* eren aquelles mateixes que produïen les empreses d'indústries artístiques japoneses per a l'exportació a Occident: grans i rics bronzes cisellats, porcellanes decoratives, peces de mobiliari, campanes de bronze, brodats, joiers, esmalts *cloisonné*, sedes, objectes amb incrustacions, ventalls, ombrel·les, així com papers per emparedar habitacions o bé paravents, és a dir, tota mena d'objectes per decorar estances privades d'una manera moderna i original, alhora que per a acompanyar la creixent demanda de sales decorades segons l'anomenat estil japonès. Juntament amb aquests objectes, hi havia altres peces de gran interès per a la difusió del Japonisme, com ara armadures samurai, gravats ukiyo-e i *originales álbum de dibujo que pueden ser sumamente interesantes*

para los que se dediquen al decorado de muebles y objetos de lujo,[463] és a dir, els llibres d'estampes i de dissenys que en aquelles dates ja estaven col·leccionant artistes com Apel·les Mestres i que en qüestió de ben pocs anys adquiririen també decoradors i moblistes com Alexandre de Riquer, Francesc Vidal, Gaspar Homar (1870-1955) o Hermenegildo Miralles (1859-1931) tot revolucionant l'art decoratiu de la Barcelona del vuit-cents.

Tot el que es venia a *El Mikado* cridava l'atenció dels vianants tant pel seu exotisme, original i fantasiós, com sobretot pels seus preus, que oscil·laven entre els 2 i 4.000 rals. Per fer-nos una idea del que això significava, es pot comparar amb els preus de productes comuns de la ciutat, 1 ral per dos litres d'aigua filtrada, 2 rals per l'entrada a una sarsuela del Teatre Tívoli, 3 rals per un espectacle d'acrobàcies al Circ Eqüestre Barcelonès, entre 10 i 30 rals per vestits complets de cotó al basar *El Águila*, o bé entre 4.000 i 5.000 rals per un piano vertical de preu mitjà. D'aquesta comparació, es desprèn que devia oferir productes molt variats, alguns de molt econòmics i d'altres d'alt valor.[464] Els que visitaren *El Mikado* no van dubtar en veure la botiga com un centre on les persones de bon gust i els amants dels objectes artístics, tal i com es proclamava des d'altres establiments com el de Francesc Vidal, hi anirien a buscar els complements necessaris per a les seves estances particulars, així com des d'aleshores els artistes i amants de l'art japonès tindrien al seu abast un establiment exclusivament dedicat a vendre una gran diversitat d'objectes i obres d'art que fins aleshores tan sols s'havien trobat de manera dispersa als diversos establiments miscel·lànics de la ciutat.

Els barcelonins valoraren molt positivament la diversitat de l'oferta i els econòmics preus amb què s'anunciaven els productes i, per aquests motius,

[463] *El Correo Catalan*, núm. 2964, 28 de juliol de 1885, p. 4. Apel·les Mestres va adquirir l'any 1887 a un establiment de Barcelona diversos àlbums japonesos; molt possiblement comprats a *El Mikado*. Biblioteca del MNAC, Dibuixos japonesos, caixa 1.

[464] *El Barcelonés*, núm. 537, 27 de juliol de 1885, p. 1.

La Vanguardia assegurava que en un sol mes des de l'obertura de l'establiment, aquest havia rebut una gran afluència de públic, *pudiéndose decir que hasta hoy cuenta ya con gran numero de clientes*.[465] Aquest fet és d'un gran interès per entendre l'èxit i la difusió que en anys successius va tenir l'art japonès en un ampli sector de la societat. Va ser l'inici d'una nova etapa que va convertir Barcelona en el principal centre de comerç d'art japonès d'Espanya.

El gran èxit del negoci d'Alimundo, Ruz i Catalá, ràpidament va cridar l'atenció d'un empresari que va proposar-se adquirir-ne la seva propietat: Ot Vinyals i Majoral. Tan sols un any i mig després de l'obertura d'*El Mikado*, a finals de 1886 aquest va ser traspassat a Vinyals, oriünd de la Seu d'Urgell i resident des de feia ja uns quants anys a Barcelona. El desembre d'aquell mateix 1886 va obrir de nou la botiga.

Vinyals va introduir algunes modificacions i algunes novetats, com ara l'organització de petites exposicions dels productes que tenia a la seva disposició. Els diaris de l'època informaven de nou que allà s'hi podien seguir trobant mobles i obres d'art de luxe i fantasia, del Japó, de la Xina i de l'Índia; paravents de seda amb brodats d'or, gerros de porcellana, teixits nipons, ceràmiques de Guangzhou, transparents de seda pintats a mà, caixes d'*urushi*, bronzes, armes japoneses, joguines i un sense fi d'objectes summament econòmics. Que els preus fossin substancialment més baixos del que era habitual es devia precisament al contacte comercial que va permetre a Vinyals establir una importació directa des dels ports del Japó i de la Xina, via Manila, fins a Barcelona.

La documentació localitzada fins al moment ve a confirmar que aquests van ser els inicis de les relacions comercials en el camp de les arts entre el Japó i Espanya; totes les circumstàncies ho afavoriren. En vistes de l'èxit i

[465] *La Vanguardia*, núm. 343, 27 de juliol de 1885, p. 4830.

l'augment del negoci durant l'any 1887, l'any següent, coincidint amb la presència de les principals empreses d'indústries artístiques del Japó a l'Exposició Universal de Barcelona, Vinyals va fer un pas més establint-se a Yokohama i signant acords per a la importació d'art japonès a gran escala. I a Vinyals el seguiren nous empresaris.[466]

[466] Bru, 2010B, pp. 259-277.

4.3. Col·leccions i col·leccionistes

Barcelona era a les dècades de 1870 i 1880 una nova ciutat lliure de muralles, cada cop més oberta a Europa i permanentment ansiosa per atraure els progressos de l'era industrial. En aquesta nova dinàmica, l'interès per Orient i el fenomen del Japonisme que arribava de més enllà dels Pirineus va fer-se palès també amb el sorgiment dels primers col·leccionistes d'art oriental.

De les puntuals notícies de l'existència de peces japoneses a la ciutat de la dècada de 1870, es va passar a una penetració cada cop més continuada de productes a través de comerciants i aficionats que va permetre la creació de col·leccions que, amb el pas dels anys, van acabar configurant un corpus d'obres d'art japonès ric i divers. Tenint ben present que en cap cas Barcelona es podria arribar a comparar amb les grans capitals europees, com París, si que val la pena destacar les característiques d'aquest col·leccionisme d'art oriental, i més concretament japonès, a la Ciutat Comtal.

A diferència de les principals capitals d'estat, en el cas català el col·leccionisme d'art japonès al segle XIX es va limitar exclusivament a iniciatives privades que donaren com a fruit col·leccions particulars. Convé destacar, doncs, que, excepte puntuals adquisicions com els dos àlbums d'estampes comprats durant l'Exposició Universal de 1888, les institucions culturals catalanes no van poder actuar de la mateixa manera que ho van fer les grans biblioteques i museus de països com França, Alemanya i Anglaterra.[467]

En el cas català, limitant-nos sempre a l'àmbit privat, podriem diferenciar dos tipus de col·leccionisme. Un primer, aniria enfocat a la compra esporàdica de productes i peces sovint soltes i descontextualitzades que

[467] Un exemple de la manca de recursos per adquirir col·leccions orientals encara a inicis del segle XX és el rebuig de la Junta de Museus de Barcelona a l'adquisició de la col·lecció japonesa de Francesc Ferriol l'any 1915. En el cas d'Espanya, hi hauria algunes excepcions a Madrid, on centres com el Museo Nacional de Arte Moderno o el Museo Nacional de Artes Decoratives van adquirir extenses i interessants col·leccions d'ukiyoe durant el primer terç del segle XX.

sense dificultat es podien adquirir a Barcelona, fruit de la moda del moment que veia en aquest productes un exotisme somniat; es tractava de peces puntuals i generalment d'escàs valor. Contrarestant aquesta pràctica, estesa, veurem com cap a la dècada dels vuitanta va sorgir un segon tipus de col·leccionisme, representat per figures com Richard Lindau o Josep Mansana, que, més enllà de la compra d'artesanies industrials i peces de baix cost, van decidir formar conjunts de major extensió i qualitat per a l'estudi, el gaudi, i per donar a conèixer les característiques de l'art japonès. En aquest segon cas, els col·leccionistes sovint hagueren de viatjar a l'estranger per adquirir les obres a subhastes o botigues de París on, atesos els intensos vincles establerts des de mitjan de segle, en molts casos les obres japoneses que hi arribaven eren de major qualitat i s'oferien en major varietat.[468]

L'interès per aquesta mena de col·leccionisme va ser conseqüència directa de la difusió del Japonisme a tot el teixit de la societat. Fruit de l'augment de botigues a la ciutat obertes per a la venda de productes de la Xina i el Japó,

[468] Les peces que trobem durant la dècada de 1870, tant podien provenir de París o Londres com de les botigues de Barcelona; a manera d'hipòtesi, es podria pensar en la possibilitat que les peces principals, més valuoses i vistoses, fossin generalment comprades a la capital francesa durant les visites fetes tant pels artistes com sobretot per la classe burgesa, mentre que els objectes menors com ventalls o jocs de porcellana podrien haver estat adquirits a la mateixa Barcelona. De totes maneres, no és menys cert que si bé a l'últim quart del vuit-cents es podien comprar peces japoneses a Barcelona, bona part dels objectes i les obres d'art més destacades van venir de París. En alguns casos, com són les col·leccions de llibres d'Apel·les Mestres i moltes de les peces de les col·leccions Masriera i Mansana, aquest fet està documentat, malgrat que en la majoria d'ocasions no coneixem la procedència de les peces i ens hem de guiar més aviat pel sentit comú. París era la ciutat de referència i bona part de la transmissió de l'art oriental a l'estil i a l'obra dels artistes catalans va ser fruit del contacte amb les col·leccions, les publicacions i les exposicions de la capital francesa. Va ser el cas de Marià Fortuny, la família Masriera, Apel·les Mestres, Isidre Nonell o Santiago Rusiñol, entre molts d'altres. Allà hi anaven no tan sols els artistes en viatges de formació, sinó també la burgesia.

algunes d'elles dedicades a la importació directa de peces que venien tant al detall com a l'engròs, tothom qui ho desitgés podia comprar a preus molt raonables obres d'art de l'Àsia Oriental. Aquests productes, que majoritàriament arribaven via marítima des del Japó, tal com indicava el cònsol d'Espanya a Yokohama, Luis Torres, eren assequibles pel públic a causa de l'escassa qualitat, *puesto que en España no se aprecian las obras selectas de las artes y manufacturas del Japón que alcanzan naturalmente un valor muy alto*.[469] Tal com es veu a través de les estadístiques i estudis anuals relatius al comerç entre la península i el Japó, el negoci artístic consistia en la importació en primer lloc d'objectes d'*urushi*, porcellana, ventalls i paraigües i, en segon terme, paravents, objectes de bronze i de fusta, estampes i pintures.[470]

A partir de l'Exposició Universal de 1888, l'interès per l'art del Japó, va anar en augment tant als domicilis de la burgesia catalana, la casa Olano, el Palau Simón o la casa Vidal i Ribas, com entre la classe mitjana i fins a un ampli teixit d'artistes i personatges catalans, entre els que podríem recordar a Santiago Rusiñol, Josep Pascó, Lluís Masriera, Víctor Balaguer (1824-1901), Josep Lluís Pellicer, Francesc Ferriol, Ismael Smith (1886-1972), Oleguer Junyent, Hermen Anglada Camarasa (1871-1959), Tórtola Valencia (1882-1955), Joan Sacs (1878-1948), Pere Ynglada (1881-1958), Jaume Mercadé (1887-1967), Enriqueta Benigani (1905-1969), Joan Artigues, Josep Passos i un llarg etcètera.[471] Malauradament, en el cas català com va passar en molts d'altres casos, les col·leccions d'art oriental es van anar dispersant generació rere generació. Val la pena, doncs, aturar-nos en aquesta història per mirar d'esclarir qui van ser aquells primers protagonistes, com es van

[469] *Boletín de la Cámara de Comercio de Manila*, núm. 10, 15 d'octubre de 1892, pp. 3-5.

[470] Bru, 2010B, pp. 268-277.

[471] Bru, 2004, p. 249.

gestar i com van ser aquelles primeres col·leccions de la Barcelona del vuitcents.

4.3.1. Primers col·leccionistes

Tot i que coneixem suficientment quines eren les vies per les quals els interessats en l'art japonès podien adquirir peces per a les seves col·leccions, és una tasca ben difícil intentar reconstruir la història del col·leccionisme d'art asiàtic a Barcelona, sobretot perquè els protagonistes d'aquest discurs són en gran mesura persones que van seguir una moda o uns gustos a nivell particular, de manera que moltes d'aquestes col·leccions, o bé no es van documentar mai, o bé s'han perdut, ja fos per la venda a l'estranger, a institucions de prestigi internacional, o a causa d' herències més o menys afortunades.[472]

En presentar els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona hem vist com aquest havia començat a aparèixer a inicis de la dècada de 1870. Fins aquell moment, la difusió de productes d'Orient havia arribat a les cases principalment a través de teixits de seda xinesos, mantons, porcellanes i ventalls; productes que majoritàriament procedien de Filipines i de la Xina. Eren peces que formaven part de col·leccions molt més extenses, algunes de les quals nascudes en segles anteriors. Tan sols cal citar noms com els de Joan Cortada (1805-1868), Francesc Santacana (1810-1896) o Francesc Martorell (1822-1878) per recordar que el col·leccionisme tenia a Catalunya, i a Barcelona, una llarga trajectòria.[473]

Des de mitjan segle XIX, en paral·lel al naixement de col·leccions artístiques i arqueològiques de caràcter públic, especialment el *Museo*

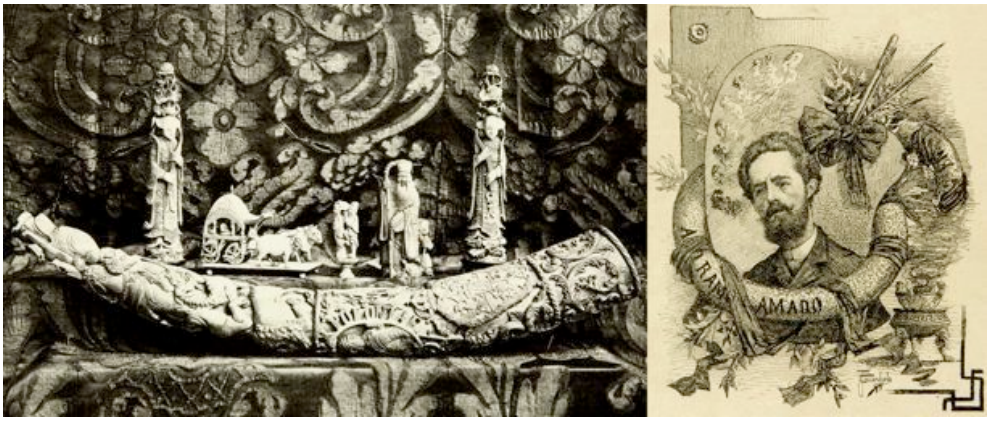
[472] Una primera versió d'aquest capítol va aparèixer publicada l'any 2004 al *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Bru, 2004).

[473] Per una visió global del col·leccionisme a la Barcelona vuitcentista, vegeu: Quílez, 2007.

Lapidario y de Antiguedades i el Museu de l'Escola de Llotja, van començar a sorgir amb força curioses col·leccions privades que tenien una voluntat museística pel fet que podien ser visitades demanant permís al seu propietari, com el *museo anatómico o gabinete de curiosidades del Doctor Soler* o la col·lecció que Joan de Zafont de Ferrer va establir l'any 1841 a sant Pau del Camp, dedicada a la formació educativa de la joventut. Podríem citar molts altres casos, tan variats com el *Museo antropológico, anatómico y etnológico* obert el 1863 a la Rambla de Canaletes on s'hi exposaven des de peces que representaven noves malalties descobertes i seccions dedicades a la història natural fins a mòmies egípcies i esquelets humans, o bé el Museu Hartkopff, al vestíbul del teatre del Circ Barcelonès, que el 1875 va oferir una col·lecció d'exemplars de geologia, etnografia, animals dissecats i fins i tot una col·lecció de caps de diverses races.

Per veure, però, l'aparició de col·leccions que incloïen peces d'art asiàtic, l'entitat que ens ofereix les primeres notícies és l'*Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*. I és que van ser precisament les exposicions col·lectives de caràcter educatiu i divulgatiu organitzades a partir de la dècada de 1870 per entitats com aquesta les que van permetre mostrar algunes de les primeres obres d'art japonès procedents de col·leccions privades. L'*Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* es va crear al 1877 amb la finalitat de fomentar les arts aplicades i divulgar-les en el món de la indústria. Coneixent el progressiu creixement del fenomen del col·leccionisme privat al país, l'Associació es va plantejar com a un dels seus objectius mostrar-les al públic mitjançant exposicions i publicacions monogràfiques que incloguessin una catalogació i alhora fotografies descriptives; es volia mostrar a la ciutat *la cuantía y multitud de ejemplares*

raros traídos respectivamente a colación, sin que de muchos se sospechase siquiera su existencia.[474]



Okimono de la col·lecció de F. J. Sala presentats a l'Exposició d'Arts Sumptuàries de 1877. A la dreta, retrat del pintor i col·leccionista Ramon Amado Bernadet (1888).

Durant els mesos de setembre i octubre de 1877, amb motiu de les primeres festes de la Mercè, l'*Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa* va celebrar a l'edifici de la Universitat una *Exposición de Artes Suntuarias antiguas y modernas*. Segons consta al catàleg publicat per la mateixa entitat, s'exposaren un *abanico chinesco* d'Agustí Vintró i una antiga vaixella xinesa de seixanta-tres peces propietat de Josefa Pons de Bosch, així com peces d'altres col·leccionistes, com Agustí Vintró o el fabulista Felip Jacint Sala (1819-1895), avi de l'artista Ricard Opisso (1880-1966), que portaven *algunos modilatos en barroc, cobre o marfil de origen egipcio, indio, chinesco, etc*, i alguns objectes japonesos, com ara per exemple diversos *okimono* (置物) d'ivori.[475] Malauradament va assistir-hi molt poca gent ja

[474] J. Puiggarí, 1884, p. 11.

[475] *Catálogo de la Exposición …,* 1877, pp. 12, 16, 19, 38. *Álbum heliográfico…*, 1878, làm. 6.

que en aquelles dates, pel fet de ser la primera celebració de les festes de la Mercè, va haver-hi una gran oferta d'actes per als ciutadans.

Al juny de l'any següent, 1878, en mig d'un primer auge d'exposicions d'art de l'Àsia Oriental als comerços de la ciutat, i coincidint amb l'estada a Barcelona del vaixell de guerra japonès *Seiki*, l'*Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* va celebrar una exposició de joies, miniatures i esmalts. Ens interessa resseguir el catàleg d'aquesta exposició perquè és una clara mostra de l'augment significatiu de peces asiàtiques, japoneses, a les col·leccions particulars de Barcelona. Josep Fradera aportava una caixa de música i ventall xinesc del segle XVIII, entre d'altres peces de la Xina, com també Jeroni Faraudo, Josep Altimira i Hermenegildo Támaro. Felip Jacint Sala, en canvi, va cedir cinc ventalls japonesos d'ivori, alguns d'ells esmaltats i diverses peces nipones més, com ara vuit caixes d'esmalt *cloisonné* i tres gerros japonesos. Joan Surroca va dur dos objectes japonesos treballats en suro, mentre que Esteve Soler va portar un barnillatge de marfil japonès. A més de les teteres, sucreres, tasses, gerres i d'altres elements de vaixelles nipones, va destacar l'aportació del pintor Ramon Amado Bernadet (1844-1888), el qual va cedir per a l'exposició un peveter japonès de filigrana i esmalts, tres pintures sobre paper i tres àlbums il·lustrats, tots ells japonesos.[476]

A la nova exposició que la mateixa Associació va celebrar el desembre del 1878, centrada ara en la mostra de vestits i armes, i en què hi van participar quaranta expositors, es fa palès que no tan sols els col·leccionistes mencionats tenien més peces orientals que les exposades, sinó que hi havia d'altres propietaris a la ciutat que ja havien començat a comprar objectes orientals. En aquesta ocasió, per exemple, destacava un sabre japonès de Josep Talarn, un altre sabre japonès, una ombrel·la i un rem, també

[476] Soriano, 1878, pp. 9, 11, 10 i 18.

japonesos, de Joan Pujades, o bé uns exemplars de calçat japonès i una ombrel·la japonesa de color blau i decorada amb ocells grocs, del pintor Amado. Precisament, en aquesta nova exposició, Ramon Amado tornava a presentar un dels àlbums japonesos de la seva propietat que destacaven per les seves *caprichosas caricaturas*.[477]

L'exemple del pintor Ramon Amado és interessant en tant que ens pot servir de primera guia per veure com els artistes començaren a col·leccionar art japonès a Barcelona. Amado, nascut l'any 1844, havia iniciat els seus estudis a l'Escola de Llotja de Barcelona i havia continuat la seva formació a Madrid i Roma. Amb motiu de la seva mort, succeïda prematurament a l'edat de quaranta-quatre anys el gener de 1888, el seu bon amic i crític d'art García Llansó recordava com Amado, a Roma, des de l'any 1865, *formó parte de esa pléyada de pintores que tan alta supieron poner la buena fama artística de la madre patria, elevándose al enaltecerla*,[478] és a dir, Fortuny, Tusquets, Caba i Tapiró, artistes alguns d'ells interessats per l'orientalisme. En aquest sentit, el cas més clar va ser el de Marià Fortuny (1838-1874) que en aquelles mateixes dates es va convertir, juntament amb John La Farge, Félix Bracquemond (1833-1914) i James Abbott McNeill Wishtler, en col·leccionista d'art oriental i en un dels artistes pioners en la introducció de l'art japonès en la pintura occidental.

Fortuny va ser un model per als artistes catalans, no tan sols en el vessant de pintor sinó també com a col·leccionista, especialment pel que fa al col·leccionisme d'armes i d'objectes d'Orient.[479] Ja en el període granadí havia adquirit una gran quantitat de peces nord-africanes i musulmanes que feien encara més èmfasi en la importància que el món àrab tingué en l'obra

[477] *Exposición de trajes…*, 1879, pp. 5, 11-16, XII, XX.

[478] García, 1888, p. 54.

[479] Quílez, 2003, pp. 419-429.

del pintor. Tanmateix, no va descuidar l'art de l'Àsia Oriental. A finals dels anys 60, poc després d'adquirir alguns àlbums japonesos a París, el col·leccionista nord-americà William Hood Stewart (1838-1897) li regalà una armadura samurai de laca negra valorada en tres-cents francs.

Com a mostra de l'interès de Fortuny per l'art japonès és prou reveladora la lectura de l'inventari *post mortem* de Marià Fortuny, del 1874. En ell hi apareixen una gran quantitat de peces japoneses que havien estat fins a la seva mort al taller del pintor, a Roma. Hi destacaven rolles de pintures, estampes ukiyo-e i llibres il·lustrats com el *Manga* (伝神開手北斎漫画) de Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760-1849). L'inventari, concretament, enumerava *seis almoadones japoneses, diez telas japonesas, dos cortinas ó tapetes japoneses, una bandeja japonesa, un jarron japones de metal, cabeza de Foukan con bajos-relieves japoneses, dos* [*pedazos de metal esmaltado*] *japoneses, diez y siete pequeñas tazas de porcelana, japonesas, con figuras, concha blanca japonesa con pinturas dentro, un parauvant (biombo) japonés fondo dorado con figuras de realce, un grupo de seis albumes y varias estampas, con dos rollos japoneses, un rollo japonés, dos jarrones japoneses rojos, nueve estampas japonesas con cristal y marco, un vaso japonés blanco y azul, estropeado, cinco rollos japoneses, veinte y tres albums japoneses i diversos dibujos japoneses.*[480] Bona part dels seus béns, inclosa aquesta col·lecció d'art japonès, van ser subhastats a inicis de 1875.[481]

[480] Navarro, 2008, pp. 337-346

[481] La col·lecció de Fortuny es va dispersar l'any següent de la seva mort. Així ho recordava Stewart, el col·leccionista que li havia regalat l'armadura de samurai: *Fortuny's furniture and part of the arms, Venetian glass, embroideries, etc, which adorned his studio, were publicy sold at Rome, early in January, and produced a net profit of 55.000 francs. A large, and more valuable, remainder was sent to Paris with his unfinished paintings, studies, aquarelles, drawings, etc, and these were sold at auction on the 26th, 27th and 28th of April, 1875, after the most spirited and exciting bidding, perhaps, ever witnessed in that well-*

Les composicions asimètriques, les noves perspectives, les formes naturals i motius temàtics que aportava l'art japonès van impactar i influir de manera directa en l'obra de Fortuny.[482] Molts artistes van veure en Fortuny el model de pintor a seguir; un mestre a admirar. Fortuny va convertir-se en model i en pocs anys diversos artistes seguiren la seva estela també com a col·leccionistes d'art japonès.

Si continuem resseguint les diverses exposicions barcelonines veurem com l'augment de peces i col·leccionistes era constant i anava en consonància amb el creixent comerç d'art oriental que s'estava generant a la ciutat. Durant els mesos de gener i febrer del 1881 l'*Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* va celebrar als seus locals, i gràcies al suport de la societat *Instituto de Fomento del Trabajo Nacional*, la primera Exposició d'Arts Decoratives. Allà, s'hi van presentar objectes de totes les èpoques, des de ceràmica de Tarraco i petites escultures d'Empúries fins a pintures gòtiques, talles medievals, tapissos, vestits àrabs, vestits de seda, armes, estoigs, arquetes, làmpades, canelobres, gerres, etcètera. A més de peces de gust àrab, s'hi trobaven exemplars xinesos i sobretot japonesos, entre ells una selecta col·lecció de peces de porcellana i ceràmica japonesa; Bartomeu Bosch Pazzi duia un plat japonès i Benet Belli un ventall japonès amb un país que incorporava figures amb vestits de seda i cares de marfil.[483]

Més enllà d'aquestes mostres puntuals, que convivien amb la presència continuada de peces als aparadors dels establiments del centre de la ciutat, amb exposicions d'altres col·leccions com les de Carles Maristany i Richard Lindau, a les que a continuació farem referència, vers el tercer quart del vuit-

known locality, the Hotel Drouot. They produced 805.640 francs. Stewart, 1885, pp. 215-216.

[482] Vives, 1993, pp. 23-33. Vives, 2003, pp. 377-385.

[483] Puiggarí, 1881, p. 21. *Catálogo de los objetos...*, 1881. MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0182.

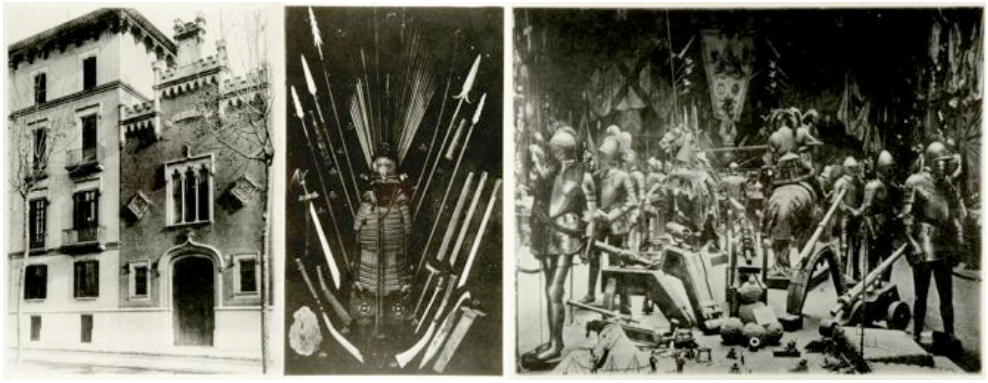
cents es va desenvolupar el col·leccionisme d'armes lligat al creixent interès per Orient. L'orientalisme, vinculat al món àrab gràcies a fets com la guerra del Marroc i nascut a partir de l'herència de Marià Fortuny, es va dirigir principalment al col·leccionisme d'armes, així com també de ceràmica i teixits.

Quant al col·leccionisme d'armes, sens dubte la figura principal a qui hauríem de fer referència és a Josep Estruch i Cumella (1844-1924) ja que aquest disposava d'una superba col·lecció d'armes i armadures començada pel seu pare, l'indiano Ramon Estruch i Ferrer (1816-1884).[484] Va ser instal·lada inicialment al carrer dels Ases núm. 7 i va ser traslladada l'any 1887 a un nou edifici adjunt a la casa projectada per l'arquitecte Jaume Bernades, a l'actual plaça de Catalunya. La col·lecció es trobava en un espai dedicat exclusivament a l'exposició de totes les peces, entre les quals s'hi trobaven les tradicionals armes japoneses, a banda de diversos gerros Satsuma que decoraven la seva pinacoteca.[485] De totes maneres, quant al col·leccionisme d'armes, a més de la col·lecció Estruch caldria citar la de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, al tercer pis del carrer dels Tres llits, núm. 2, que incloïa també pisa japonesa i xinesa i notables peces d'indumentària, mobles i joies. També Joan Soler i Rovirosa tenia a la seva

[484] Bassegoda, 2004, pp. 130-143.

[485] Aquest col·leccionista, que al 1895 comptava amb més de 2.000 peces catalogades, tenia al seu servei personal dedicat a la custòdia i conservació de la col·lecció. Les contínues visites donen fe de la importància de la col·lecció: des de la seva obertura oficial, el 15 de maig de 1888, fins al 31 de desembre de 1891, van passar-hi 30.407 visitants, dels quals 2.534 van ser estrangers. Vegeu l'extens estudi d'Antoni García Llansó a la revista *La Ilustración*. García, 1889B, pp. 748-749. D'aquests estudis en va sorgir també un llibre (García, 1895A).

col·lecció, al carrer dels Còdols, diverses armes japoneses, xineses i filipines.[486]



Façana, armadura samurai i interior de l'armeria de Josep Estruch. Barcelona (*c.* 1888).

Marcus B. Huish va publicar a l'últim número de la revista *Le Japon Artistique* un article donant algunes claus per aconseguir crear una bona i autèntica col·lecció d'art japonès. Deia que el primer pas que calia fer era formar-se i conèixer quines possibilitats hi havia d'adquisició d'obres i conèixer les característiques d'aquest art a través d'algunes publicacions. Davant la impossibilitat de conèixer l'art de primera mà al Japó, comentava que l'ideal seria poder visitar les col·leccions d'alguns dels col·leccionistes, com les de Goncourt o Burty, malgrat que aquests acostumaven a ser reticents a obrir les seves portes i oferir els seus coneixements; per això recomanava de manera especial la lectura dels llibres *L'Art Japonais* (1883) de Louis Gonse i *Pictorial Arts of Japan* (1886) de William Anderson.[487] A

[486] Encara podríem fer referència a altres col·leccions menors quant a peces de l'Àsia Oriental com la de Josepa Nolla (Argenteria, núm. 9 i 11), o la de Mariano de la Concha Clarà (sant Pere més Baix, núm. 1).

[487] Huish, 1891, pp. 452-453.

manca de difusors de la cultura japonesa com Burty, Gonse, Goncourt o Bing, Barcelona s'havia de conformar amb adquirir obres sovint de procedència estrangeres. Tanmateix, és important destacar que si ciutats com París, Londres o Liverpool comptaven amb col·leccions visitables com les de Guimet, Camondo o Bowes, tenim constància que algunes de les col·leccions barcelonines d'art japonès de l'inici de la dècada del 1880 es van mostrar també deliberadament al públic, o bé els seus propietaris permetien l'accés a tot aquell que hi estés interessat; va ser el cas de Josep Ferrer, Carles Maristany, Ramon Estruch o Richard Lindau. En ells trobem els principals col·leccionistes d'art japonès. Així, més enllà del precedent català en terres italianes i franceses de Marià Fortuny, segurament un dels primers grans col·leccionistes de Barcelona que va prestar una dedicació especial a l'art de l'Àsia Oriental va ser el senador i industrial Josep Ferrer i Vidal (1817-1893).

Coneixem força bé la col·lecció del banquer Josep Ferrer gràcies a una de les publicacions monogràfiques de l'*Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* del 1884, un àlbum fotogràfic on s'hi mostraven algunes de les peces més rellevants. L'extensa col·lecció acollia obres des de l'antiguitat fins a l'art del barroc, mobles, tapissos, armadures, llibres, pintures i altres peces de procedències tan variades com Amèrica, Pèrsia, Turquia, Índia, Xina, Àfrica o el Japó. Tots els objectes els tenia al seu taller, al tercer pis del núm. 30 de la Rambla del Centre; obert al públic i a tota aquella persona que volgués conèixer alguna de les peces que posseïa.[488]

[488] Segons indicava la mateixa publicació, aquesta *galeria* era molt freqüentada tant per artistes com per aficionats al món de l'art, la història i les antiguitats. Roca, 1884, p. 292. Puiggarí, 1884, pp. 25-41, làm. 28.



Peces japoneses de la col·lecció de Josep Ferrer i Vidal fotografiades l'any 1884.

Després d'un vestíbul ple de mobles i quadres, un corredor duia fins a la sala principal. Era un gran saló perfectament il·luminat amb llum zenital gràcies a una gran claraboia de vidre ple de ceràmiques, un parquet amb pells de foca i d'os, grans gerros, arques gòtiques, vestits i calçat de cort i un

llarg etcètera que s'estenia a les altres estances com ara el dormitori on, envoltant un magnífic llit, hi havia tota mena de teixits i tapissos perses, turcs, xinesos i japonesos.[489]

La col·lecció de Ferrer era, per la seva varietat, el que se'n deia un gabinet de curiositats, és a dir, una col·lecció que enlloc de ser sistemàtica i especialitzar-se en algun tema concret, pretenia mostrar una gran diversitat de peces i objectes de totes les èpoques i de totes les procedències. No sabem del cert la quantitat d'objectes japonesos que tenia, però alguns van ser anotats i fotografiats. Entre ells hi havia dues gerres cobertes de laca negra, teixits japonesos amb brodats de seda sobre or, diversos ventalls, un *relojillo péndulo japonés de singular artificio*, un titella de teatre *bunraku* (文楽), diverses gerres i brasers de bronze, dues espases, dues armadures completes de samurai i un paravent, similar al que tenien els germans Masriera, el pintor Vicenç Masnou i el col·leccionista Carles Maristany, compost de vuitanta-quatre estampes ukiyo-e, majoritàriament *bijinga* (美人画), d'artistes com Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳, 1797-1861) i Utagawa Kunisada, repartides en tres plafons de vint-i-vuit estampes cada una.[490]

A Josep Ferrer no l'hem de considerar un col·leccionista més, sinó que va tenir un paper important en el sí de la gestació dels museus de Barcelona des d'un primer moment. No tan sols va fer palès amb fets com la donació d'una part de la seva col·lecció al Museu Martorell l'any 1883, o la donació al 1884 de dues grans gerres japoneses a la Biblioteca – Museu Víctor Balaguer per decorar el saló de la Junta de l'Institut, sinó que també va demostrar amb la participació i implicació directa en l'organització de la Biblioteca – Museu Víctor Balaguer i del Museu Municipal de la Història a inicis de la dècada de

[489] Coroleu, 1887, pp. 258-259.

[490] Puiggarí, 1884, p. 25-41, làm. 28. Un exemple similar d'aquest tipus de paravents el trobem a la col·lecció de Madame Ymart-Rachou, companya de Toulouse-Lautrec.

1890.[491] Les seves estades a l'estranger li oferien una visió crítica i una opinió especialment interessant de com havien de ser els museus de Barcelona i quin model havien de seguir. Josep Ferrer, per exemple, va ser un dels qui va proporcionar i va defensar més fremament el *South Kensington Museum* de Londres com a model.[492] Però els projectes de museologia de Ferrer eren més utòpics que reals i les col·leccions d'art japonès de Barcelona es van seguir movent durant els anys següents a l'esfera privada.

En paral·lel a l'obertura del *gabinet* de Josep Ferrer, a partir de 1880 i 1881, i al llarg de la dècada de 1880, Barcelona va fer un salt qualitatiu quant a l'enriquiment de les col·leccions d'art japonès obertes al públic. Richard Lindau, Carles Maristany, Josep Mansana i artistes destacats com Alexandre de Riquer, Apel·les Mestres o Santiago Rusiñol, van fer un pas més enllà situant la Ciutat Comtal com a capdavantera a l'Estat tot acostant-la a la dinàmica que amb major potència i intensitat havia estat guiant el col·leccionisme d'art oriental de França i Anglaterra.

4.3.2. Richard Lindau i el Museu Japonès de Barcelona

4.3.2.1. Rudolph Lindau al Japó *bakumatsu*

Bona part de les col·leccions d'art japonès existents a la Barcelona del dinou van formar-se de manera paulatina durant l'últim quart de la centúria. Si comparem aquest fet amb el que succeïa, a tall d'exemple, a París i a Londres, veurem clarament com les col·leccions franceses i angleses

[491] *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any V, núm. 47, 26 d'agost de 1888, p. 12. MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0183. García, 1997, pp. 344-345.

[492] Boronat, 1999, p. 20. Seguint el mateix model, intentaria impulsar l'arqueologia com a part integrant i imprescindible per a l'estudi i el progrés de les arts industrials. FDJMC, sessió del 25 de febrer de 1892, pp. 70 i ss.

s'havien començat a constituir amb força antelació, ben bé des de finals de la dècada de 1850 arrel de la signatura dels primers tractats comercials amb el Japó i mercès també a l'obertura de les primeres botigues d'art japonès. És en aquest context que, enmig de les migrades peces japoneses que es començaren a adquirir a la Barcelona de la dècada de 1870, algunes de les quals ja hem pogut veure anteriorment, la Ciutat Comtal va veure néixer, de manera sorprenent i excepcional, una de les primeres col·leccions-museu d'art japonès obertes al sud d'Europa: el *Museu d'Objectes Japonesos* del cònsol Richard Lindau (1831-1900).[493]

Herr Richard Lindau, fundador del que a l'època es va anunciar com a *Museu d'Objectes Japonesos*, era el tercer de quatre germans: Anna (1828-1880), Rudolph (1829-1910) i Paul (1839-1910). Quatre germans que, cadascú amb un camí diferent, van difondre el cognom Lindau arreu d'Europa com el d'una família d'intel·lectuals única i del tot singular. Paul, escriptor, va ser el que segurament més prestigi internacional va aconseguir mercès a una extensa i rica obra literària. Anna, íntima amiga de Karl Marx, va ser la mare d'Annie Vivanti, poetessa i música de gran fama a Itàlia. Però va ser Rudolph, diplomàtic, qui més va influenciar Richard Lindau, el nostre biografiat.[494]

Rudolph Lindau va néixer a Gardelegen el 10 d'octubre de 1829. Format a la Universitat de Montpellier, de ben jove va introduir-se en l'ambient de la diplomàcia francesa tot esdevenint representant del govern prussià, posteriorment alemany, a França, Suïssa i Turquia. Aquests càrrecs els

[493] Una versió ampliada d'aquest capitol apareixerà properament a la revista *Archivo Español de Arte* (2012).

[494] Les dades biogràfiques de la família Lindau les extraiem principalment de l'Enciclopedia Espasa. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, vol. 30, Hijos de J.Espasa, Barcelona, 1926, p. 844-845.

ocupà abans de la dècada de 1860, quan totes les mirades diplomàtiques es van traslladar cap a l'Àsia Oriental, la Xina i ben especialment al Japó. Tan bon punt el japonòleg Léon de Rosny (1837-1914) va crear a París la *Société d'Ethongraphie Americaine et Orientale*, al 1859, Rudolph Lindau se'n va fer membre titular; aquell mateix any va arribar a Edo guiat pel secretari de la legació nord-americana, Henry Heusken.[495]

Eren anys difícils. El Japó vivia aleshores un intens debat entre els partidaris d'obrir-se al món i aquells que preferien optar per una política ferma de rebuig a les demandes d'Occident. Va ser especialment conflictiu el període conegut com a *bakumatsu*, entre l'arribada del Commodor Perry, l'any 1854, i l'inici de la restauració imperial, l'any 1868. Tal i com encara recordava la legació espanyola a inicis de la dècada de 1870, durant el *bakumatsu* els diplomàtics i els primers comerciants europeus i americans van viure en primera persona la bel·ligerancia d'una població que els va rebre amb hostilitat: Heusken, el company nord-americà de Lindau, va morir assassinat poc temps després d'arribar a l'arxipèlag. Rudolph Lindau, però, no es va fer enrere davant l'hostilitat japonesa i, després d'un segon viatge a l'arxipèlag, l'any 1865 va establir-se com a cònsol a Yokohama.[496]

Lindau era conscient que es trobava en un moment crucial de la història del Japó i és de creure que el germà menor de Rudolph, Richard, que aleshores es trobava París, va anar seguint les aventures, les experiències i les notícies que li degueren arribar tant de primera mà com a través dels articles que enviava a la *Revue des Deux Mondes*. Reflexions com les que feia Rudolph, i la mateixa possibilitat de conèixer un país en un procés de canvis i transformacions polítiques i socials tan profundes, estem convençuts que devien fascinar a un jove diplomàtic com era Richard. Així ho creiem perquè

[495] Lindau, 1864, p. 4.

[496] El llibre *Un voyage autour du Japon*, publicat a París el 1864, va ser fruit de les dues primeres estades al Japó, al 1859 i al 1861-62.

al gener de 1862, durant la segona estada del seu germà Rudolph a Orient, Richard va entrar a formar part de la mateixa *Société d'Ethnographie Americaine et Orientale*, on va ser escollit com a membre titular.[497] Poc després també va partir cap al Japó. No hem de confondre els dos germans, Rudolph i Richard, ja que cadascun va desenvolupar una trajectoria diferenciada, per bé que amb una experiència en comú: l'experència de la diplomàcia en plena trancisió cap al Japó Meiji. Els dos germans Lindau, primer Rudolph com a cònsol de Suïssa a Yokohama (1865-1866), i posteriorment Richard, com a vicecònsol de Prússia a Nagasaki (*c.* 1867-1868), van presenciar un dels moments més crucials de la història moderna del Japó: el final del *bakumatsu* i l'inici de la restauració imperial.

4.3.2.2. Richard Lindau: entre Japó i Barcelona

La trajectòria professional de Richard Lindau, nascut a la població de Genthin el 7 de maig de 1831, va ser llarga i variada. Va passar bona part de la seva joventut a París, va treballar com a músic i professor de cant, tasca que va compaginar amb la formació diplomàtica abans no fos enviat com a cònsol al Japó, i posteriorment a França i Espanya.

The Chronicle and Directory for China, Japan and the Philippines for 1867 és, per ara, el principal document que coneixem que ens certifica que Richard Lindau va arribar al Japó abans de la restauració Meiji, probablement l'any 1866, per ocupar el càrrec de vicecònsol de Prússia a Nagasaki sota les ordres dels cònsols de Prússia a Yokohama, M. von Brandt (1867) i M.H. Cildemeister (1868). Alhora, Lindau, a més de servir el càrrec de cònsol de Prússia, va treballar com a soci de l'empresa que John G. i Thomas Walsh, primer cònsol d'Amèrica a Nagasaki, tenien establerta a la

[497] *Actes de la Société d'Ethnographie Americaine et Orientale*, vol. 3, 1862, Chalamel Ainé editeur, París, p. 5.

ciutat des del 1862 (*Walsh & Co*).[498] Richard Lindau va viure al Japó durant dos anys, fins al 1868, data en què, després de passar per Edo, va iniciar una sèrie de viatges pel Pacífic, Indonèsia i Austràlia. Tot i que va fer alguna altra estada posterior al Japó, al cap de pocs anys va retornar a Europa, on va ser nomenat cònsol d'Alemanya a Marsella, i posteriorment a Baiona i a Barcelona.

El 19 de juliol de 1876 Herr Richard Lindau va ser nomenat, al Palau Major de Madrid, Cònsol d'Alemanya a Espanya en substitució de George Vollmar, qui fins aleshores havia exercit les mateixes funcions des de la ciutat de Barcelona.[499] Des d'aquell mateix moment, Lindau, empadronat a Barcelona, i el vicecònsol Charles Weiss, van establir-se a la capital catalana, a la seu del cos consolar de la confederació d'Alemanya i Prússia, al carrer Nou de Sant Francesc, prop de la Rambla.[500]

No tenim gaires notícies de la seva activitat diplomàtica de Richard Lindau Espanya. Sabem que, després d'una breu llicència i trasllat com a Cònsol General honorari d'Espanya a Berlín l'any 1887, el mes de juny de 1888 va ser ascendit a Cònsol General d'Alemanya a Espanya, precisament just després de l'obertura de les portes de l'Exposició Universal de Barcelona, on

[498] Avitable, 1995, p. 100. Weber, 1981, p. 348: *Richard Lindau, Junior-Partner in der groβen amerikanischen Firma Walsh & Co. 1866-67 Preuβischer Ehrenkonsul in Nagasaki.*

[499] AGMAEC, P-151, exp. 7711.

[500] No hem de descartar que Lindau hagués arribat dos anys abans. Malgrat que els documents oficials del Ministeri d'Afers Exteriors confirmen que el seu nomenament com a cònsol d'Alemanya data del 1876, el diari *La Época* publicava amb data de 30 d'agost de 1874: *La actividad del nuevo cónsul de Alemania en Barcelona el caballero Lindau, hombre de capacidad y mérito, es pasmosa. En los pocos dias que lleva en su puesto ha reconocido todos los puntos por donde los carlistas reciben contrabando. Se halla en la mejor armonía con ls agentes consulares de España naturalmente odiado por los centros carlistas.*

Lindau va estar vivament implicat amb l'organització de la participació d'Alemanya.[501]

Richard Lindau també va viure molt proper a la música. Abans no va consolidar la seva trajectòria com a diplomàtic, Lindau havia aparegut sovint a París com a cantant, com a poeta i com a professor d'harmonia de personatges com l'industrial lionès Émile Guimet (1836-1918), anys abans que aquest últim viatgés al Japó i es convertís en el fundador, l'any 1889, d'un dels principals museus d'art oriental d'Europa, o bé com a professor de cant de la dona de Richard Wagner, compositor amb qui va mantenir una dissortada relació. Wagner explicava en primera persona a la seva autobiografia el tracte que va tenir amb Lindau, *el impertinente Lindau*, deia. La relació entre tots dos va acabar als tribunals ja que Lindau va reclamar una part dels drets d'autor de la traducció al francès de l'òpera *Tannhaüser*, escrita juntament amb Charles Nuitter i Edmond Roche; uns drets que Wagner no va voler reconèixer mai. Tot i que l'autobiografia de Wagner encara ens recorda la nefasta relació que el compositor va tenir amb Lindau, el qual descrivia com a pèssim cantant, aquest segon mai va deixar d'estimar la música, ans al contrari.

Un any després de l'estrena de *Tannhaüser* a París, l'estiu de 1862, amb Lindau encara a la capital de França, la seva marxa del segon acte es va

[501] Tan sols hem trobat dos documents a l'Arxiu del Ministeri d'Afers Exteriors d'Espanya que fan referència a aquesta estada a Berlín, ambdós mostren el malestar pel comportament de Lindau respecte la diplomàcia espanyola. Concretament són dues cartes dels mesos de maig i juny de 1887 en què s'hi fa referècia a la *situación anómala en que se encuentra el Sr. Lindau, Cónsul General honorario de España en Berlín* i una *falta grave a la disciplina* en referència a les desatencions a l'hora d'enviar memòries comercials a les agències consulars d'Alemanya. Durant l'absència de Lindau a Barcelona, el seu càrrec el va ocupar Oscar Grutzner, primer secretari del consolat. A finals de 1887 Lindau ja era de retorn a Barcelona. AGMAEC, P-152, exp. 7797. *Archivo Diplomático y Consular de España*, núm. 222, 16 de juny de 1888, p. 177. Payno, 1889, p. 310.

deixar sentir a Barcelona. La melodia d'aquesta òpera, que havia estat traduïda amb la col·laboració de Lindau, presagiava l'arribada del wagnerianisme i l'obsessió per la música alemanya que Catalunya va viure a la dècada de 1880 i 1890, un període en què, precisament des de Barcelona, Richard Lindau també es va convertir, en un dels promotors de la música germànica tant des del Cercle del Liceu com també des del club *Germania*, al Cercle Alemany del Cafè Suís.[502] Aquest cafè era, gràcies en part a Lindau, un dels principals punts de trobada de la comunitat germànica durant aquests anys; allà, a les tertúlies del club Germania, Lindau i Humperdink devien parlar i discutir sobre Wagner, sobre la música i sobre l'estat de la cultura a Barcelona.

Encara són massa poques les dades que tenim de Richard Lindau a Barcelona com per valorar si des del seu càrrec com a diplomàtic va exercir alguna influència real a favor de la música wagneriana. Cal tenir en compte que al 1874 s'havia creat l'efímera *Sociedad-Wagner* gràcies a l'impuls de Joaquim Marsillach (1859-1883), Antoni Opisso (1851-1880) Felip Pedrell (1841-1922), Claudi Martínez Imbert (1845-1919) i Andreu Vidal i Llimona, on hi figuraven *los wagnerianos iniciadores, y los que pronto se agruparon alrededor nuestro, no muchos, pero escogidos entre los que llamaré músicos y aficionados intelectuales de la época*, deia el musicòleg Pedrell.[503] Amb Lindau a la ciutat, al 1878, un jove de dinou anys apassionat de Wagner, Joaquim Marsillach, va donar a conèixer una de les primeres biografies de Wagner publicades a Europa.

Durant la dècada dels vuitanta d'entre els wagnerians barcelonins que van destacar per la defensa pública de la música germànica, i més concretament

[502] El Cercle Alemany, conegut com a *Club Germania*, es reunia al primer pis del Cafè Suís, a la plaça Reial núm. 17. El Cafè Suís, regentat pels cafeters italians Maffioli i situat entre la Rambla i la Plaça Reial, era un dels cafès més freqüentats del centre de la ciutat.

[503] Infiesta, 2001, p. 7.

wagneriana, hi havia el Dr. Letamendi (1828-1897), Joan Goula (1843-1917), Josep Rodoreda (1851-1922) i Engelbert Humperdinck (1854-1921), tots ells ben coneguts per Richard Lindau. Tant és així que, quan a mitjan novembre de 1885 Humperdink va arribar per segona vegada a Barcelona per ocupar una plaça de professor de teoria musical al Conservatori del Liceu, el jove compositor alemany va ser introduït inicialment al Cercle del Liceu pel soci Richard Lindau. Lindau tenia molts projectes en ment: [Lindau] *habla de dirigir conciertos y dirigir la orquesta en los Teatros ... naturalmente peu à peu. "Espere usted", dice* [Lindau]*, "quizás podrá encontrar aquí su suerte y empezar una buena trayectoria, todo depende de cómo se desarrollen las cosas"*.[504] Va ser precisament durant aquests anys que el Liceu va veure estrenar l'obertura de *Rienzi* (1874) i les òperes *Lohengrin* (1882 / 1883), *L'holandès errant* (1885) i *Tannhäuser* (1887).[505] El juny de 1883, alguns dies

[504] Humperdinck, el mateix dia de la seva arribada a Barcelona, el 3 de juny de 1883, va anar a visitar a Joaquim Marsillach pocs dies abans de la seva mort, *un joven y bien dotado escritor español, con el que me encontré muy fugazmente el verano pasado en Bayreut*, mentre que el dia següent, 4 de juny, va anar a visitar a Richard Lindau. Durant els primers dies d'estada a Barcelona, Humperdick va residir a la seu del consolat d'Alemanya. Explicava també Humperdinck: *El Liceo es el principal de todos. Nuestro Cónsul Lindau me explicó el origen de esta institución: A principios de siglo muchos conventos se encontraron fuera de servicio, entre ellos un convento de Jesuitas (…).* Humperdinck *et alii*, 2006, pp. 10, 13-15, 17-18. Cartes del 4 de juny de 1883 i del 15 i 19 de novembre de 1885.

[505] Durant la dècada de 1880 va ser freqüent la programació de fragments de les òperes de Wagner als concerts de la ciutat, cantats sempre a partir de traduccions en italià. *Tannhauser* es va estrenar el dia 11 de febrer de 1887 sota la direcció del mestre Goula i a partir de les partitures de la casa milanesa de F. Lucca, per tant, sense recórrer a traducció francesa, de París, en que Lindau s'havia vist implicat. "Ricardo Wagner", *La Vanguardia*, 17 de febrer de 1883, p. 3; "Lohengrin", *La Vanguardia*, 8 de març de 1883, pp. 1521-1522; "Il vascello fantasma", *La Vanguardia*, 17 de novembre de 1885, pp. 7409-7410; "Tannhauser", *La Vanguardia*, 22 de febrer de 1887, pp. 1173-1175.

després de les actuacions de *Lohengrin* i pocs mesos abans de la mort de Joaquim Marsillach, Engelbert Humperdinck, acabat d'arribar a Barcelona va definir a Richard Lindau, potser irònicament, com a *compositor, navegant i vell amic de Richard Wagner*.[506] Devia ser això el que més va atraure d'un cònsol ben atípic.

4.3.2.3. El Museu Japonès

Richard Lindau va arribar al Japó vers l'any 1866, just al moment en què el país canviava el destí de la seva història amb el restabliment del poder imperial. Aquest canvi va significar una autèntica revolució per a tot el país, que des d'aleshores va iniciar una trepidant trajectòria de modernització i occidentalització. Tot el poble, totes les estructures administratives, tota la societat japonesa es va veure trasbalsada per unes profundes transformacions. Richard Lindau, era en el lloc i el moment oportú per adquirir una excepcional col·lecció de peces artístiques, una variada col·lecció d'objectes i obres d'art japoneses procedents, en part, de diversos dels temples budistes de l'arxipèlag.

Durant els anys de transició entre el règim feudal i el nou sistema imperial, especialment entre 1867 i 1868, el país va veure revifar un moviment nacionalista, conegut com a *haibutsu kishaku* (廃仏毀釈), decidit a restaurar el paper preponderant de la religió xintoista en detriment del budisme, que juntament amb el neoconfucianisme havia estat un dels pilars de la política de l'antic règim Tokugawa. Fruit d'aquest fervor antibudista, molts temples van patir la destrucció, les seves terres van ser confiscades i els seus tresors van ser disseminats mentre molts monjos eren forçats a retornar a la vida secular. Va ser una destrucció a gran escala que va implicar la pèrdua d'obres artístiques d'alt valor, com bronzes, pintures, cal·ligrafies,

[506] Humperdinck *et alii*, 2006, p. 2. Carta del 5 de juny de 1883.

temples i estructures arquitectòniques tan destacades com part del temple Kôfuku (興福寺) de Nara.

Pels volts de 1868 moltes obres van ser destruïdes o bé venudes i perdudes anant a parar en mans de particulars. Van caure en mans de persones com Richard Lindau. Segons explicava el mateix Lindau a Barcelona, la seva col·lecció d'art japonès va ser adquirida a Edo l'any 1868 en aprofitar la venda en subhasta pública de diversos objectes extrets de temples budistes del país un cop finalitzada la restauració Meiji, és a dir, fruit del moviment *haibutsu kishaku*. Segons afirmava Lindau, l'adquisició, la va fer per l'elevadíssima i sorprenent suma total de prop de mig milió de pessetes, és a dir, aproximadament el triple del valor total del que el Japó va invertir a l'Exposició Universal de 1888.[507] Un cop les peces van ser en la seva possessió, les va classificar, les va avaluar i va repartir algunes de les obres de menys valor; la resta, les més apreciades i de major valor, se les va quedar per constituir el nucli principal del futur *Museu d'Objectes Japonesos* de Barcelona, tal com va ser anunciat a llibres, revistes i diaris.

Lindau, instal·lat a la nova seu del consolat d'Alemanya, inicialment situada al primer pis del núm. 90 del passeig de Gràcia, i posteriorment, cap a finals de la dècada dels vuitanta, traslladada a l'entresòl del carrer Pau Claris núm. 17, va dedicar una atenció especial en preparar i organitzar l'extensa col·lecció artística japonesa per tal que pogués ser apreciada en conjunt i de manera individualment.[508] Amb aquesta voluntat, va encarregar diverses vitrines i mobiliari per mostrar les peces, que es van presentar a uns salons decorats segons els paràmetres del que a la Barcelona de l'època s'anomenava *estil japonès*; Humperdinck la descrivia la seu del consulat

[507] Clapés, 1881, p. 91.

[508] El mes de maig de 1900 la seu del consolat va canviar de local en establir-se al primer pis del núm. 406 del carrer Diputació.

l'estiu de 1883 com *una lujosa casa decorada en estilo japonés*.[509] Una casa luxosa, certament, situada a l'avinguda més prestigiosa de la ciutat burgesa, decorada segons els gustos de la moda predominant entre la burgesia i la classe mitjana de Barcelona: la moda del Japonisme.

El gust per tot allò procedent del Japó s'havia començat a introduir a Barcelona a inicis de la dècada del 1870. No sabem si va ser el mateix 1876 o una mica més tard quan Lindau disposà tota la seva col·lecció de manera vistosa a la seu del consolat, però degué ser a l'entorn de 1880 o bé, en qualsevol cas, en una data anterior al mes de febrer de 1881, coincidint amb el creixent interès pel Japó que demostrava el *Pavelló Imperial Japonès* on s'hi van exposar les peces artístiques que Carles Maristany també havia adquirit durant una llarga estada a l'arxipèlag nipó. Aquest interès cada cop més extès i generalitzat per l'art japonès és el que degué decidir a Lindau a oferir la seva col·lecció, única i excepcional, als ciutadans de Barcelona:

> *Museo de objetos japoneses de Her Richard Lindau.*
> *Cónsul general de Alemania, paseo de Gracia 90, 1º.*
> *Contiene esta colección un número considerable de curiosos objetos antiguos y modernos, notables por su mértito artístico y su valor intrínseco, colocados vistosamente en las distintas habitaciones del Consulado. Proceden de diversos templos y el Sr. Lindau, cónsul de Alemania en Yeddo, en 1868, los adquirió en pública licitación, después de haber sofocado el Mikado la rebelión de Taikun. Esta colección es una de las más completas que existen en Europa*.[510]

[509] Humperdinck *et alii*, 2006, p. 12. Carta del dia 5 de juny de 1883.

[510] Roca, 1884, p. 212. Escudé, 1888, p. 195.

Així és com s'anunciava a la secció de museus a una guia de la ciutat l'any 1884, per bé que la primera visita de què tenim constància d'un grup organitzat al Museu data, com dèiem, de tres anys abans. Es tractà de la visita que hi van fer el 27 de febrer de 1881 quinze membres de l'Associació d'Excursions Catalana, creada l'any 1878 com a escissió de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques (1876) amb la voluntat de conèixer el patrimoni, material i immaterial, dels pobles de Catalunya. Els socis que es van apuntar a la visita van ser Valentí Almirall (1841-1904), Ramon Arabia (1850-1902), Marçal Ambrós (?-1934), Joaquim Aymamí, Josep Barcon, Enric Bru, Joan Bru, Furnó, Josep Garrigosa, Vicens Grenzner, Francesc Jaumandreu, Isidre Martí i Turró, Felip Ricart, Ricard Ubach i Pere Clapés; no hi anà ni el jove arquitecte Gaudí, recent ingressat a la Societat, ni d'altres socis com Josep Vilaseca o Lluís Domènech i Montaner. Els que van optar per fer la visita al Museu de Richard Lindau van ser rebuts pel mateix cònsol, que els va acompanyar i guiar durant vora tres hores explicant la seva col·lecció, parlant del Japó i especialment de l'art i la cultura d'aquell país. El dia següent, un dels assistents a la visita, Pere Clapés, va publicar al *Diari Català*:

> *Lo senyor Lindau, cedint á sas aficions ó en cumpliment de encárrechs oficials ha tingut confiats, ha emprés llarchs y notables viatjes, habent viscut molts anys en l'imperi japonés. Allí's trobaba quan las últimas revolucions que han fet entrar a aquella nació assiática en la vida europea, y per tal circunstancia ha pogut formarse un Museu com pochs n'hi hagi en Europa.*
>
> *Lo senyor Lindau te tota la casa plena d'exemplars riquissims, alguns d'ells molt raros y de gran valor. Objectes artistichs de marfil, mamparas, armas, bronsos com no's fan a Paris, lacas y brodats en or y colors, antichs y moderns cloisonnés, o siguin*

> *gerrons y altres útils de metall adornat per un procediment especial, trajos, armaduras, joyas, albums, mobles, etc., etc., se veuhen allí espargits per totas las habitacions, á las quals donan un aspecte inesplicable*. (…)
>
> *Nosaltres que vam tenir lo gust d'assistir com excursionistas a la visita, podem assegurar que'l Museu del senyor Lindau es dels mes notables y que d'ell y de la amabilitat de son duenyo'n conservarém agradabilíssim recort*.[511]

Afortunadament, Pere Clapés i Trabal, membre de l'Associació i futur importador d'art japonès a Barcelona, va narrar encara amb major detall aquella mateixa visita al butlletí de l'Associació. Gràcies a les descripcions de Clapés podem conèixer com era i com es va mostrar la col·lecció en aquells primers moments.

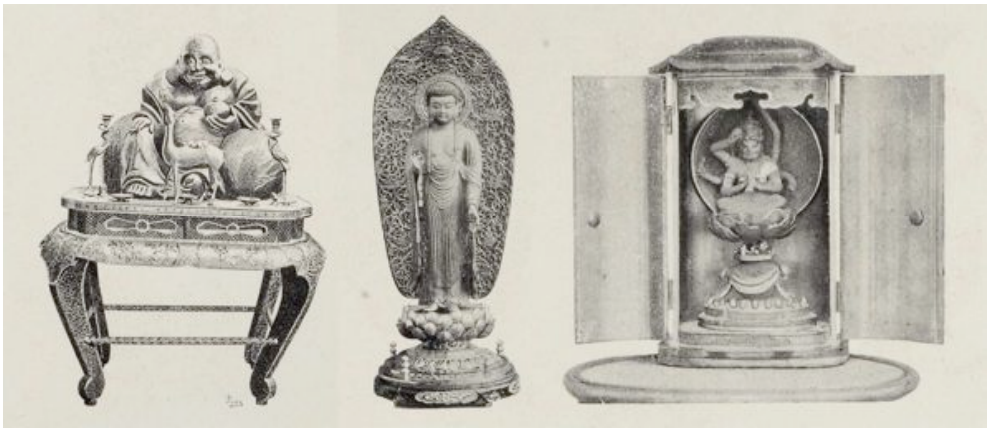
4.3.2.4. Les peces de la col·lecció

Als inicis, la col·lecció es trobava al pis noble de l'edifici núm. 90 del passeig de Gràcia. Tan bon punt s'accedia al rebedor, algunes de les primeres obres que es podien veure eren una sèrie de pintures i dos rics paravents amb paisatges detalladament pintats a ambdues cares amb un grup d'anecs blancs i dues armadures de samurai. Vistes aquestes pintures, un dels primers objectes que cridava l'atenció del visitant, tant pel lloc on estava situat com per les seves dimensions, era una escultura de fusta de Hotei, una talla reproduïda anys més tard en diverses publicacions. Hotei (布袋), deu xintoista de la felicitat, apareixia representat calb, amb les orelles ben llargues, assegut a terra amb els peus entrecreuats, amb el seu característic ventre prominent i un feliç somriure. Aquesta divinitat apareixia en d'altres

[511] *Diari Català*, núm. 563, 28 de febrer de 1881, p. 470.

escultures menors, una d'elles de dimensions microscòpiques que Lindau admirava amb veneració: es tractava d'una imatge treballada amb tot detall a partir d'un sol gra d'arròs, *qual pallofa forma sa capelleta*.[512]

La col·lecció d'escultures incloïa una destacada talla de fusta lacada i daurada del buddha Amida Nyorai (阿弥陀如来), de mitjan d'època Edo, i una gran diversitat d'*okimono* i *netsuke* (根付) d'ivori, alguns d'ells col·locats en un moble artísticament esculpit amb una decoració recarregada que sembla datar d'inicis de l'era Meiji.



D'esquerra a dreta, escultures de Hotei, Amida Nyorai i Aizen Myôô de la col·lecció de Richard Lindau, reproduïdes a *El Japón a la vista* (1904).

D'*okimono* i *netsuke* n'hi havia de ben diversos, principalment amb temes populars i temes fantàstics: dos cecs barallant-se, una reunió de monos, guerrers en lluita, una dona jugant i fent de cavallet amb el seu fill, un esquel·let ventall en mà ballant amb una geisha, la imatge de la mort, mig dona-mig gat, i d'altres escenes extravagants i curioses. La col·lecció incloïa una àmfora d'ivori decorada amb l'escena d'un guerrer samurai matant a un

[512] Clapés, 1881, p. 89.

drac, datable de mitjan segle XIX, de finals d'època Edo, així com un *okimono* de proporcions considerables representant Jurôjin (寿老人), un dels set deus xintoistes (*shichifukujin*, 七福神) que, juntament amb Hotei, eren portadors de bona fortuna.

Al primer saló, prop d'una monumental xemeneia, hi lluïen dos grans encensers (*kôro*, 香炉), així com bronzes i gerros decorats amb motius animals i vegetals diversos. A les parets hi penjaven altres pintures i alguns plats de bronze, d'entre els que en destacava un que representava un ocell volant, il·luminat per la lluna, amb incrustacions d'or, i envoltat de dracs fantàstics. Afegien les descripcions: *por medio de hábiles é ingeniosas maceraciones los japoneses dan al cobre distintos colores y vanos tonos, figurando de todos ellos preciosos tipos en la colección del señor Lindau, ya negros y rojos, amarillos y verdes, bronces obscuros ó negro azulados según hayan sido los resultados que se propuso obtener el artífice*.[513]

La col·lecció incloïa també una gran varietat d'exemplars d'indumentària, tapissos i teixits pintats i brodats de seda i d'or de diverses èpoques, alguns d'ells procedents de Kyoto, uns exposats en vitrines i altres, peces de vestuari i quimono, exposats amb maniquís. Acompanyant aquestes peces, i als panys de paret dels diversos salons, una col·lecció de rotlles (*kakejiku*, 掛軸), pintures i brodats amb escenes també diverses: des d'una representació de flors fins a diverses escenes búdiques del purgatori i la salvació. De totes aquestes obres, però, destacaven molt especialment els brodats, la major part dels quals eren de temàtica religiosa i eren descrits en els següents termes: *la arribada de Budha a Corea; forsa productiva de la terra; ratas blancas que s'relacionan ab lo Ser Suprem per medi d'un timbal ab cordons arreglat a tal efecte, puig que'n lo Japon hi ha un temple ofert a un deu anomenat Kamakura ahount se veneran aquellas, aixis com també tots los demés*

[513] García, 1893B, p. 4.

animals blanchs.[514] I d'entre aquests brodats n'hi havia un d'or sobre seda que, segons Antonio García Llansó, procedia d'un temple xintoista i estava firmat *por un célebre artista del siglo XVI*.[515] Observant aquestes obres, Clapés anotava:

> *En lo que toca'ls brodats sí que'ls considerem obra superiosíssima. No recordem haver vist may en aqueixa classe de traballs tanta perfecció en seguir lo trassat del dibuix, tanta seguretat y delicadesa en lo puntejat; aixis com també lo gran coneixement que allí hi ha en la combinació del colorit. Las testas dels personatjes que's veuhen en alguns quadros, están tant acabadas, que un no's convens de que no son pintadas fins y tant que casi las toca*.[516]

Una de les seccions més extenses de la col·lecció era la de ceràmiques i porcellanes. En pedestals i lleixes, dins de vitrines i penjats de les parets, hi havia plats, gerretes petites i gerros de grans dimensions, i ampolles de sake que, amb una gran varietat de formes i de colors, mostraven de manera didàctica i clarivident la riquesa que caracteritzava l'art i la indústria de la ceràmica japonesa. Antonio García Llansó, crític d'art que des de feia uns quants anys s'havia aproximat a l'estudi de l'art japonès i especialment de la col·lecció de Lindau, explicava l'any 1893 com el cònsol, l'any de l'adquisició de les peces al Japó, al 1868, va endinsar-se a l'interior del país a fi de *descorrer el tupido velo que lo ocultaba á las investigadoras miradas de los hombres estudiosos*. Segons afegia García Llansó, *el señor Lindau, pudo*

[514] *Butlletí Mensual de la Associació d'Excusrions Catalana*, núm. 31, abril de 1881, p. 89.

[515] García, 1891C, p. 420.

[516] Clapés, 1881, p. 90.

saciar su curiosidad, dar pasto á su espíritu, investigando, comparando y estudiando el modo de ser de aquel pueblo, siempre grande, ya que así se revela en todas las épocas, y reunir copioso caudal de antecedentes acerca de sus progresos artístico-industriales. En ese viaje de exploración, que llenaba un doble deseo, el que le imponía la representación de su país y el de sus naturales inclinaciones, halló medio de adquirir objetos, piezas, ejemplares ejecutados o construídos en las pasadas centurias, verdaderas maravillas del arte japonés, obras maestras, que hoy es ya casi imposible reunir...[517] A tenor de les afirmacions de García Llansó, el qual coneixia perfectament a Lindau, no totes les peces va ser adquirides en una subhasta de Tòquio sinó que algunes d'elles podrien procedir de diverses compres fetes a l'interior del país. La col·lecció incloïa peces d'estil Satsuma, de tons daurats, ceràmiques de Kyoto de tons vermells i daurats, peces d'Imari (Arita), de tons blau i blanc, de Seto, de Kutani, de Yokohama i de Tòquio, decorades totes elles amb matisos, tons i motius diversos: guerrers, escenes costumbristes, animals fantàstics, paisatges i motius naturals.

La rica col·lecció d'*urushi*, de laques japoneses, estava formada per petits santuaris, safates, caixetes i guardajoies. D'entre les peces budistes, destacaven dos petits altars-capelletes *zushi* (厨子) de fusta lacada amb escultures budistes que, a partir de les fotografies, es podrien datar de l'entorn del segle XVIII; una d'elles representava Aizen Myôô (愛染明王). Moltes de les peces lacades estaven decorades amb motius vegetals i de flors i ocells, ramatges amb fons decorats amb la tècnica *maki-e* (蒔絵), així com amb incrustacions de nàcre, mareperla i altres materials. D'altra banda, destacava també una sèrie de mobles i objectes de fusteria, caixes, paravents i taules, decorats amb tècniques diverses, amb *urushi*, amb incrustacions i aplicacions metàl·liques. D'entre elles, però, era especialment interessant una

[517] García, 1893B, p. 4.

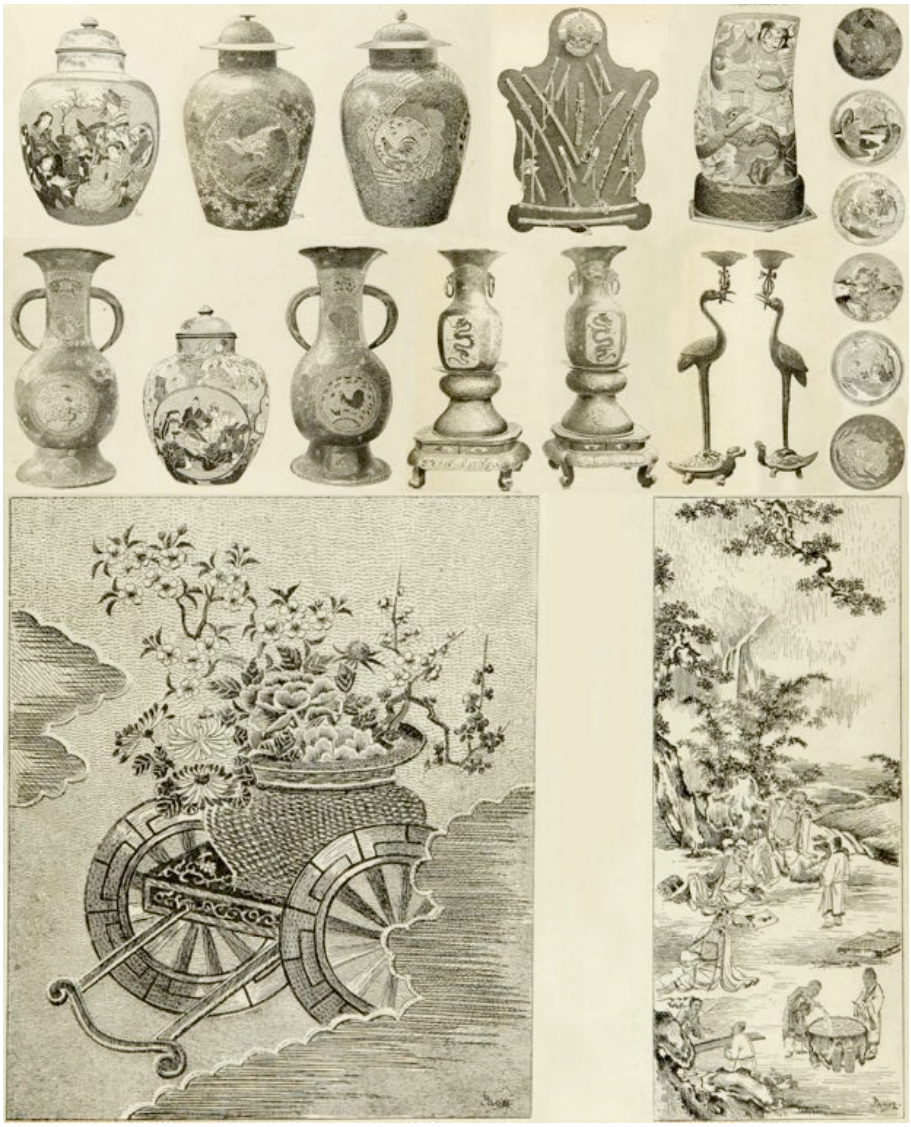
taula de bambú de disseny essencialista, simple i simètric. Acompanyaven aquestes peces uns quants gerros i plats d'esmalt *cloisonné*.

Altres peces que destacaven era una barca artísticament treballada a partir d'una canya de bambú, un recolza caps (*hako makura*, 箱枕) que es deia procedir d'una casa de cortesanes, diverses vistes fotogràfiques japoneses, algunes catifes, així com una gran imatge de Buddha de bronze, dues cigonyes, també de bronze, i canelobres de bronze procedents d'algun temple. No faltava tampoc la presència d'armadures i d'una col·lecció d'armes, entre les que s'hi inclouen *katana*, *wakizashi* i un casc d'armadura samurai, diversos instruments musicals i una extensa col·lecció dels tan populars gravats xilogràfics de l'escola ukiyo-e, llibres i estampes de tots els gèneres, des de la representació d'actors de teatre, flors i ocells, fins als retrats de cortesanes i estampes eròtiques *shunga*.

Traslladat a la nova seu del consolat general d'Alemanya, al carrer Pau Claris, el Museu es va mantenir obert al públic durant uns vint anys. L'any 1893, a la nova seu, García Llansó feia una crida als artistes i industrials perque anessin a conèixer una col·lecció, la de Richard Lindau, que podria convertir-se en una font contínua d'inspiració i d'estudi:

La colección japonesa del señor Lindau, única en España, cuya formación sería hoy poco menos que imposible, digna de formar parte de un Museo oficial, pues á nadie podrá ocultarse su importancia y cuán provechoso sería su examen para nuestros artistas é industriales, puesto que de ella podrían obtener provechosas enseñanzas, ya que emanarían de las creaciones de un pueblo que figura el primero por el sentimiento artístico y por su dominio industrial.[518]

[518] García, 1893B, p. 4.



Ceràmiques, bronzes, esmalts *cloisonné*, pintura i tapís brodat. Peces de la col·lecció Lindau reproduïdes l'any 1891 a *La Ilustración Hispano-Americana*.

L'any 1898 seguia anunciant-se a les guies com a *Museo de objetos japoneses de Herr Richard Lindau*. Dos anys més tard, al 1900, Lindau va morir. Des de la mort de Lindau, d'aquesta col·lecció ja no se'n va saber res més, per bé que és possible que fos heredada per la seva companya sentimental, María Sauce Pérez o per algun dels seus quatre fills. El silenci s'ha mantingut fins a l'actualitat de manera que a hores d'ara encara desconeixem on es conserva, si es conserva, l'antiga col·lecció de Herr Richard Lindau.[519]

4.3.3. Carles Maristany i el *Pavelló Imperial Japonès* (1881)

Tot just Richard Lindau acabava d'obrir el seu Museu japonès que una nova iniciativa privada posava en marxa al centre de la ciutat la construcció d'un edifici decorat segons les característiques arquitectòniques nipones preparat per acollir una nova col·lecció d'art i d'artesanies acabades d'adquirir al Japó: el *Pavelló Imperial Japonès* i la col·lecció de Carles Maristany i Garriga.

Carles Maristany, resident a Vilanova i la Geltrú, era germà de Francesc Carles Maristany, soci fundador de la Casa Llibre del carrer Ferran. Com en el cas de Richard Lindau, de Carles Maristany encara en tenim poques notícies. Sabem que l'agost de 1879 els dos germans es repartiren a parts iguals l'herència familiar dels seus difunts pares i avis: Francesc Carles Maristany es va quedar la les finques familiars i Carles Maristany s'endugué la meitat del patrimoni en metàl·lic: un total de 15.000 pessetes.[520] La noticia,

[519] Des que ara fa set anys vam iniciar aquesta recerca, hem estat cercant infructuosament tant a Espanya com a França i a Alemanya les peces originals que conformaren la col·lecció Herr Richard Lindau. Bru, 2005A, pp. 41-45. Bru, 2012.

[520] AHPB, Luis Gonzaga Gurri, vol. 3275, doc. 236, 16 d'agost de 1879, fol. 741-748.

que podria resultar insignificant, es revesteix d'especial interès en saber que un any més tard, Carles Maristany, solter, es trobava de viatge al Japó.[521]

Un detall que ens pot apuntar l'interès de Carles Maristany per Orient és el fet que a l'agost de 1879 aparegués anunciat com a encarregat de subscripcions del llibre *Flora de Filipinas*, obra de Fra Manuel Blanco luxosament editada a Manila l'any 1876.[522] Això, però, és tan sols una anècdota; la confirmació d'aquest interès ens la dóna el registre de sortida de passatgers del port de Yokohama, a primers d'octubre de 1880, on s'anotà, dalt del vapor anglès *Gaelic*, amb destí a Londres, a Carles Maristany, juntament amb el diplomat anglès John Harington Gubbins (1852-1929) i el professor Basil Hall Chamberlain (1850-1935), un dels principals japonòlegs de l'època.[523]

Malgrat no tenir precisions de com va ser l'estada de Maristany al Japó, hem de creure, per les peces i els comentaris publicats a la premsa, que va ser una estada de diversos mesos que li va permetre conèixer, com a bona part dels viatgers occidentals que visitaven Japó, els principals indrets turístics del país, com a mínim Tòquio, Yokohama, Kamakura, Enoshima, Nikkô i Kyoto.[524] *La Vanguardia* parlava de Maristany com d'*un inteligente joven de esta capital, que ha estudiado detenidamente las costumbres del Japón, en cuyo imperio ha residido algún tiempo*.[525]

[521] El cost de despeses que un barceloní havia de calcular per viatjar al Japó durant dos o tres mesos devia ascendir, de manera orientativa, aproximadament cap a les 2.000 o 3.000 pessetes.

[522] *El Siglo Futuro*, núm. 1131, 11 d'agost de 1870, p. 4.

[523] *The Japan Weekly Mail*, vol. IV, núm. 41, 9 d'octubre de 1880, Yokohama, p. 1320.

[524] *Catálogo del Pabellón…*, 1882.

[525] *La Vanguardia*, núm. 362, 17 de setembre de 1881, p. 5031.

Ja de retorn a Barcelona, i amb la voluntat de donar a conèixer als ciutadans l'art del Japó i les característiques etnogràfiques d'aquell país va tirar endavant un molt ambiciós projecte. Es va associar amb els reputats escenògrafs Fèlix Urgellés i Miquel Moragas i, tal i com consta als axius notarials de la ciutat, el 16 de juny de 1881 va formar juntament amb ells una societat anomenada *Imperial Japonesa*, de 52.500 pessetes de capital, per a l'explotació a Espanya i a l'estranger de la seva col·lecció d'art japonès:

> *Constituyen una sociedad comun o civil con el objeto de esplotar asi en España como en el Estrangero la exposición pública de toda clase de objetos de arte, pinturas, esculturas y demas que los Sres otorgantes creyesen conveniente, y en especial de las que procedentes del Japón han sido hasta hoy propiedad de D. Carlos Maristany.*[526]

Carles Maristany aportava 35.000 pessetes, de les quals 20.000 corresponien al valor estimat de la col·lecció japonesa, principalment de bronzes, porcellanes, vestits, sedes i mobles, mentre que Moragas i Urgellés aportaven 17.500 pessetes corresponents al valor estimat dels plànols de l'edifici, dels treballs de construcció i de les set grans teles escenogràfiques. La finalitat última era construir un edifici d'estil japonès a la plaça de Catalunya per albergar i exposar una extensa i rica col·lecció d'art i artesanies del Japó presentada en gran part acompanyades de quadres escènics extrets de la còpia de fotografies del propi Maristany. A tal fi, Maristany, Urgellés i Moragas van comptar també amb la col·laboració de

[526] AHPB, Manuel de Bofarull, vol. 616, doc. 80, 16 de juny de 1881, fol. 319. La firma social de l'empresa era *Maristany, Moragas y Urgellés*. Agraeïxo a Núria F. Rius la localització del document.

l'atrezzetista Eduard Tarrascó i amb l'escultor Josep Campeny.[527] Així ho anunciava *La Vanguardia*:

> *Un joven compatriota nuestro de gran ilustración, don Carlos Maristany, que ha residido algún tiempo en el Japón, hubo de concebir la idea da prestar este servicio á su patria, y con su noble propósito y con esa constancia y energía que forman la base del carácter catalán, sin perdonar medio alguno para ello y á costa de gran trabajo y muchos sacrificios logró reunir una numerosa y escogida colección de objetos de arte y usuales, recogiendo al mismo tiempo cuantos datos fueran necesarios para dar á conocer detalladamente cuanto se refiere á aquel lejano imperio, y una vez de vuelta de su viaje, y poniéndose de acuerdo con dos artistas también catalanes, los reputados pintores señores Moragas y Urgellés, han llevado á cabo entre los tres una serie de concienzudos trabajos, de los que ha resultado el «Pabellón Japonés».*[528]

La idea de construir un nou edifici a la plaça de Catalunya era un repte prou ambiciós i que ràpidament va portar les primeres crítiques ja que, essent el cor de la nova ciutat de l'Eixample, aquest espai es trobava sobrecarregat de teatres, carpes i construccions efímeres que desfiguraven

[527] *La Renaixença*, núm. 329, 19 de juliol de 1881, p. 4510: *Se está trevallant per a instalar en aquesta ciutat, y's creu que en la Plassa de Catalunya, un Panorama Japones, pera lo qual estan executant varis travalls los artistas Srs. Urgelles, Moragas, Campeny y Tarrascó. Las figuras vindran del Japó. Diario de Barcelona*, núm. 201, 20 de juliol de 1881, p. 8650.

[528] *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d'octubre de 1881, pp. 9-10.

completament el que havia de ser una gran plaça ciutadana.[529] El 20 de juliol, tot just amb els treballs recent iniciats encara al taller s'escrivia a *La Renaixensa*:

> *S'està travallant per a instalar a la plassa de Catalunya un altre espectacle: lo "Panorama Japones". Això'ns fa insistir, altra volta, la nostra excitació a l'Ajuntament per a que resolgui prompte l'arreglo d'aquella plaça. Al pas que anem, entre la casa, l'exteatro, lo circo de caballs, la barraca, lo futur panorama y'ls eventuals envelats, no serà allò una plaça, ni un carrer, y oferirà l'aspecte mes anti-urbà que's puga desitjar.*[530]

Moragas i Urgellés treballaven al seu taller d'escenografia i, per tant, encara no havien començat a intervenir a la via pública. Abans calia el corresponent permís municipal. El 29 de juliol de 1881 Miquel Moragas, com a representant de la societat *Imperial Japonesa* i com a responsable de la construcció del pavelló, va presentar a l'Ajuntament l'autorització per aixecar a la plaça de Catalunya l'edifici, descrit com a un local *destinado a contener una exposición panoramica de objetos de arte de especialmente del Imperio del Japón, cuyo local ocupará una superficie de diez y ocho metros de ancho por treinta y seis de longitud*.[531] Tal i com apuntava *La Renaixença*,

[529] La plaça de Catalunya estava en aquella època plena d'espectacles, el teatre del *Buen Retiro*, el Teatre de Quevedo, el Circ Eqüestre i ciclorames, envelats i col·leccions zoològiques.

[530] *La Renaixensa,* 20 de juliol de 1881, núm. 330, p. 4520.

[531] AMCB, Comissió de l'Eixample, núm. 773. *Expediente promovido por D.Miguel Moragas para establecer en plaza de Cataluña una esposición panorámica de objetos del Japón*, doc. 1.

el recurs va ser denegat el 3 de setembre de 1881. Antoni Rovira i Trias, arquitecte de l'Ajuntament, va proposar un solar alternatiu al de la plaça de Catalunya: l'espai lliure que hi havia a la Gran Via de les Corts Catalanes entre el passeig de Gràcia i la Rambla de Catalunya, allà mateix on anteriorment s'hi havia alçat l'exposició zoològica de Mr. Bidel i l'efímer *Grandiós Pavelló Japonès* de 1879, davant del Palau Samà. Rovira, va establir una sèrie de condicions: el local s'hauria de situar com a mínim a més de cinc metres de distància de la Gran Via, així com tampoc es podria alinear a menys de catorze metres de la Rambla i del passeig de Gràcia. S'acordava també que abans de l'inici de les obres hi hagués acord entre els propietaris veïns a fi d'evitar prejudicis i molèsties, i que un cop finalitzat el termini d'autorització es desmuntés la instal·lació deixant la zona amb les mateixes condicions amb les que se l'havien trobat.[532] Finalment, el 3 de setembre l'alcalde Rius i Taulet va signar el permís, ratificat en sessió ordinària per la Comissió de l'Eixample tres dies més tard, vàlid per tres mesos a contar des del dia en què s'obrís el local al públic i pagant cinc-centes pessetes mensuals per anticipat, un total de 1.500 pessetes.[533]

L'equip encarregat de la construcció i la decoració del Pavelló portaven vora dos mesos treballant en el projecte. El dia després d'aconseguir tots els permisos, el 7 de setembre, van començar el muntatge de l'edifici.[534] El dia 17 *La Vanguardia* informava de com *el Pavellón Imperial Japonés adelanta*

[532] AMCB, Comissió de l'Eixample, núm. 773. *Expediente promovido por D.Miguel Moragas para establecer en plaza de Cataluña una esposición panorámica de objetos del Japón*, doc. 2.

[533] AMCB, Comissió de l'Eixample, núm. 773. *Expediente promovido por D.Miguel Moragas para establecer en plaza de Cataluña una esposición panorámica de objetos del Japón*, document 3 i 4. *La Vanguardia*, núm. 345, 7 de setembre de 1881, p. 4806.

[534] *La Renaixensa*, núm. 414, 8 de setembre de 1881, p. 5656. *La Vanguardia*, núm. 346, 8 de setembre de 1881, p. 4.

rápidamente, y se cree que para las próximas festas de la Merced podrá ya el público visitar dicho local. Efectivament, tal com havia sol·licitat a l'Ajuntament Miquel Moragas, tenien previst obrir el local durant les festes de la Mercè. El 24 de setembre les obres ja estaven pràcticament enllestides, a punt per obrir les portes el dia 28.[535] El que no estava previst, però, era el xàfec que va caure el mateix dimecres 28 de setembre, hores abans de la tan esperada obertura:

> *El agua penetró por la cubierta, ocasionando grandes deterioros en las vistas panorámicas y en otros varios objetos que estaban ya colocados en sus sitios respectivos. El local está muy bien dispuesto y decorado exteriormente con buen gusto, llamando la atención por la novedad y color local que ofrecen algunos paisajes de la Exposición. En el vestíbulo se hallan distintos objetos japoneses de mérito, entre los cuales descuella un elegante biombo y divanes, que así por su forma como por su dibujo tienen mucho carácter. Los artistas Sres Moragas y Urgellés se proponen reparar los desperfectos causados por la lluvia en el pabellón, para que cuanto antes pueda ser visitado por el público*.[536]

Reparats els desperfectes, el *Pavelló Imperial Japonès* va celebrar l'acte d'inauguració a les nou del vespre del divendres 7 d'octubre de 1881. Van assistir-hi tots els invitats, *dada la ansiedad que habia para ver un espectáculo en cuya preparación se han invertido alguna semanas*.[537] L'èxit

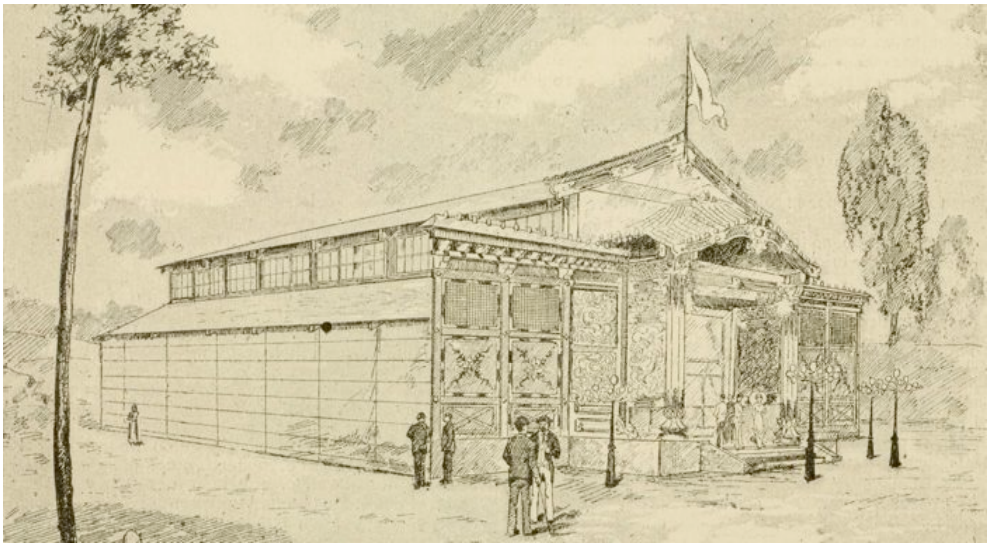
[535] *La Renaixensa*, núm. 441, 24 de setembre de 1881, p. 6018.

[536] *Diario de Barcelona*, 29 de setembre de 1881, núm. 272, p. 11593.

[537] *El Diluvio*, núm. 281, 8 d'octubre de 1881, p. 8257.

va ser rotund i els diaris no s'estaren de fer extenses, precises i elogioses descripcions.[538]

Es tractava d'un edifici que reproduïa l'arquitectura tradicional japonesa. Segons *La Vanguardia*, la porta d'ingrés reporduia un fragment d'un temple anomenat *Ten-so dai jin* [Sensôji/ Tensodaiji?], mentre que segons *La Correspondencia de España*, reproduïa *las puertas del famoso templo de Chiva* [Chiba/Shiba?].[539]



Pavelló Imperial Japonès de Barcelona reproduit a *La Ilustración* (1881).

[538] Vegeu-ne una selecció al *Diario de Barcelona* (7-X-1881), *La Renaixença* (7-X-1881), *El Diluvio* (8-X-1881), *Gaceta de Cataluña* (9-X-1881), *Crónica de Cataluña* (11-X-1881), *La Esquella de la Torratxa* (15-X-1881), *La Vanguardia* (16-X-1881) i *La Ilustración* (30-X-1881).

[539] *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d'octubre de 1881, p. 9. *La Correspondencia de España*, núm. 8.815, 11 de maig de 1882, p. 3.

El Pavelló allotjava a l'interior diverses escenografies i la col·lecció de Maristany. Un cop passada la porta d'accés, hi havia *un magnífico biombo hecho con estampas japonesas sumamente curiosas* similar als de Josep Ferrer i Francesc Masriera, que dividia l'entrada de l'avantsala, en la qual s'hi van disposar moltes de les peces que Carles Maristany havia comprat *en los seus viatjes al Japón*; hi destacaven, col·locats en pedestals o bé penjats a la paret, objectes tan diversos com gerres, plats de pisa i metall, porcellanes, canelobres, objectes de fusta, bronzes, armes i armadures de samurai, quimonos i vestits tradicionals i populars, teixits brodats, dibuixos, escultures, capsetes, fanalets, transparents, ombrel·les, mobles, ídols, peces d'*urushi*, una col·lecció de pintures sobre paper i sobre tela, fotografies i mostres cal·ligràfiques. Les peces d'indumentària estaven col·locades en figurins de dimensions naturals que procedien també del Japó. A continuació, la instal·lació seguia amb tres galeries que mostraven les set escenografies comentades anteriorment, totes elles amb figurins japonesos, amb el vestuari tradicional autèntic i amb tots els complements i objectes necessaris per ambientar les escenes.

La setmana següent de la inauguració van mirar de fer algunes reformes al recorregut edifici per major comoditat del públic i perquè es poguessin observar millor les obres que s'hi exposaen. Per aquest motiu, tota la col·lecció es va traslladar a l'altre extrem dels corredors laterals, on s'hi va habilitar unes petites sales, convenientment il·luminades, amb uns quants divans i otomanes perquè els visitants poguessin descansar dins del mateix pavelló. Amb aquestes millores, el *Pavelló Imperial Japonès* es va convertir en una iniciativa molt ben rebuda i valorada que va rebre elogis unànimes de tota la premsa:

> *No creemos que salieran defraudadas las esperanzas que hubiesen concebido los concurrentes, porque la cosa vale la pena*

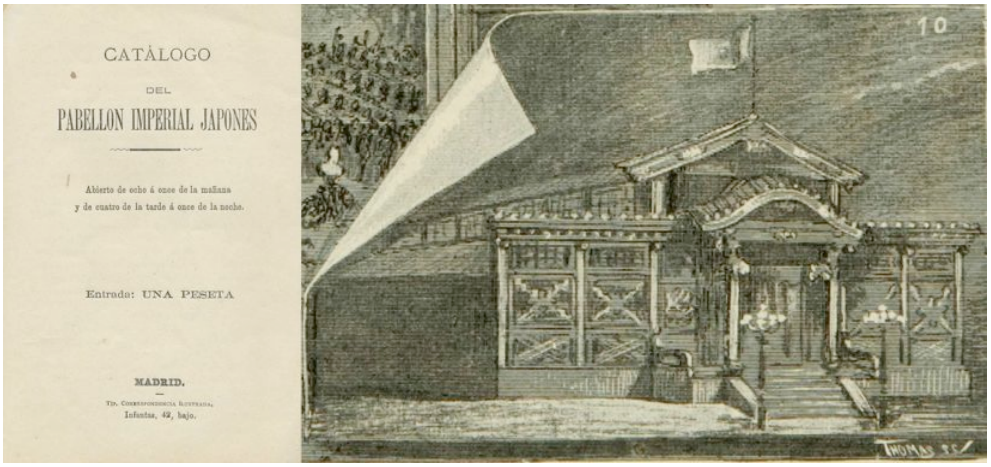
de visitarse y entretiene un buen rato, al paso que da una buena idea de uno de los países para nosotros desconocidos.
(*El Diluvio*, 8 d'octubre de 1881)

Mereix un aplauso lo Sr. Maristany, que'en los seus viatjes al Japón, ha sapigut reunir una colecció tant notable y'l mereixen tambe'ls dos citats artistas. Gracias a n'ells se pot anar al Japón, no mes que arribantse a la Gran Via.
(*L'Esquella de la Torratxa*, 15 d'octubre de 1881)

En el Paseo de Gracia, frente el Palacio Samá, existe un Pabellón Japonés. En él se pueden arrancar muchos secretos a aquella lejana civilización; en él se pueden estudiar trajes y costumbres, industrias y artes, tipos y construcción; de ese pueblo que "huéleme" que ha de darnos algún disgusto. De seguro que allí no bastan los ojos de la cara para ver, y que se necesitan algunos conocimientos; pero por eso mismo debe visitarse, en la inteligencia que el que allí entra ha de salir satisfecho y admirado de la perseverancia de sus propietarios. Créanme ustedes, vayan al pabellón japonés, lo merece.
(*La Ilustración,* 30 d'octubre de 1881)

De la mateixa manera com Antonio García Llansó va assenyalar en parlar del Museu de Richard Lindau, la proposta de Maristany va servir per sumar noves veus a favor de l'estudi l'art japonès. Aquell *manantial de saludables consejos* al que faria referència Josep Masriera l'any 1884 en analitzar de la influència de l'estil japonès a l'art europeu, podia ser ara nova font d'inspiració per als artistes i industrials catalans:

Sumamente curioso ó instructivo ha de ser, por lo tanto, conocer las costumbres y el estado da progreso de dichos pueblos, ya que el estudio de muchas de sus artes é industrias puede ser muy conveniente á nuestros artistas y artífices, que pueden inspirarse y aprender en ellas nuevas formas y tal vez nuevos procedimientos que coadyuven al adelanto de las similares de nuestro país.[540]


CATÁLOGO

DEL

PABELLON IMPERIAL JAPONES

Abierto de ocho á once de la mañana
y de cuatro de la tarde á once de la noche.

Entrada: UNA PESETA

MADRID.

Catàleg i il·lustració del *Pavelló Imperial Japonès* publicada a *La Ilustració Catalana*. (1881).

Més endavant analitzarem la influència que van poder tenir les mostres de peces com les de Lindau o Maristany en tallers industrials com els de Francesc Vidal. En el cas del pavelló japonès, però, no hi ha dubte de l'èxit d'afluència que va aconseguir durant els sis mesos que va estar obert al centre de la ciutat.

A primers d'abril de 1882, el pavelló es va desmuntar. Des de l'inici, la intenció de Maristany, Moragas i Urgellés era mostrar tot el conjunt,

[540] *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d'octubre de 1881, pp. 9-10.

l'edifici, els decorats i l'exposició, a diverses ciutats d'Espanya abans de dur-lo i presentar-lo a París el mes de setembre de 1882.[541] Amb aquesta voluntat, es va acordar amb l'Ajuntament de Madrid la cessió d'un espai al cèntric passeig de Recoletos, als terrenys dels jardins del Ministeri de la Guerra. El material va arribar en tren el 26 d'abril i ràpidament van iniciar els treballs de construcció que van permetre inaugurar de nou el Pavelló el 10 de maig de 1882.[542]

El Pavelló es va mantenir tal i com s'havia mostrat a Barcelona, per bé que modificant la col·locació d'algunes de les escenografies de Moragas i Urgellés.[543] Atrets per la curiositat, i animats per les notícies dels diaris, la col·lecció va ser visitada durant tots els mesos d'estiu per molts ciutadans fins al punt de ser reclam també per al rei Alfons XII, el qual l'anà a conèixer a mitjan del mes de juny. Desconeixem si finalment el conjunt va viatjar fins a París però podem afirmar que les primeres intencions de ser-hi el mes de

[541] *La Vanguardia*, 8 de setembre de 1881, p. 4: *Se compondrá el panorama de varias vistas del Japón pintadas por los conocidos escenógrafos señores Urgellés y Moragas quienes tratan de exhibirlo después en diferentes ciudades de España*. *La Iberia*, núm. 7866, 23 d'abril de 1882, p. 3: *De paso para Paris, donde debe inaugurarse el próximo Septiembre, tendrá el pueblo de Madrid ocasión de admirar cuanto de bello y rico encierra el interesante y curiosisimo Imperio del Japón, en el gran pabellon japonés, que se fijará en el Paseo de Recoletos*.

[542] *La Correspondencia de España*, núm. 8800, 26 d'abril de 1882, p. 1. *La Iberia*, núm. 7869, 26 d'abril de 1882, p. 3. *El Siglo Futuro*, núm. 1933, 26 d'abril de 1882, p. 4. *La Época*, núm. 10.717, 9 de maig de 1882, p. 3. *Gaceta de los caminos de hierro*, núm. 20, 14 de maig de 1882, p. 214. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 131, 11 de maig de 1882, p. 2. *La Iberia*, núm. 7884, 11 de maig de 1882, p. 3. *La Iberia*, núm. 8066, 15 de setembre de 1882, p. 4.

[543] Les escenografies estaven col·locades en l'ordre següent: (1) interior d'una casa particular, (2) mausoleu de Nikko, (3) afores de Tòquio, (4) carrer d'Enoshima, (5) interior d'una casa de te, (6) vista de Yokohama i (7) vista de Kyoto. *La Correspondencia de España*, núm. 8.815, 11 de maig de 1882, p. 3.

setembre de 1882 no es van complir ja que a mitjan de setembre el Pavelló seguia obert a Madrid. El *Pavelló Imperial Japonès* va ser, sens dubte, com el Museu japonès de Richard Lindau, un altre cas excepcional dins del panorama espanyol.

4.3.4. Artistes col·leccionistes

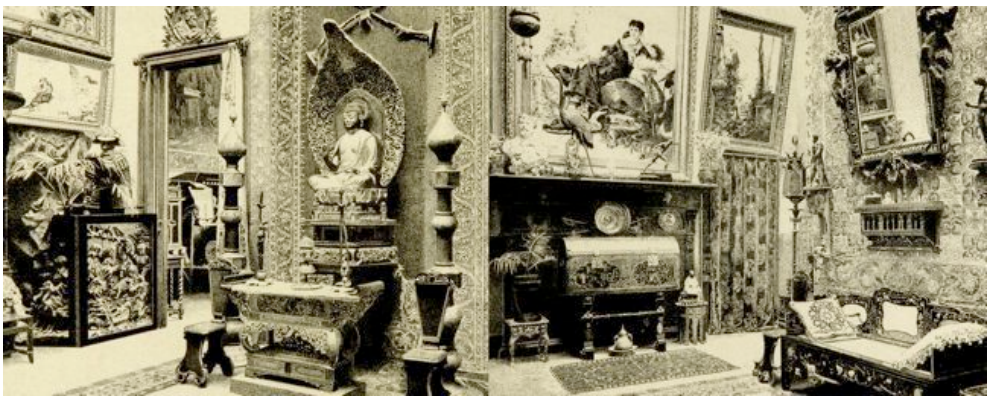
4.3.4.1. Col·lecció Masriera

Durant la dècada dels vuitanta es varen iniciar a Barcelona moltes col·leccions de caire particular, algunes modestes i d'altres que van créixer amb el temps formant conjunts d'un gran interès artístic. Deixant de banda el precedent que suposa Marià Fortuny i alguns altres pintors com Ramon Amado, moltes d'aquestes, van ser col·leccions d'artistes que destacarien durant l'època del Modernisme, com ara les de Josep Pascó, Sebastià i Oleguer Junyent, Josep-Lluís Pellicer, Hermenegildo Miralles, Hermen Anglada-Camarasa, Alexandre de Riquer, Francesc Masriera, Apel·les Mestres o Santiago Rusiñol. Tanmateix, cal avançar, però, que en la majoria dels casos no sabem la data exacta en què aquestes es van iniciar, malgrat que es podria situar en el període comprès entre 1870 i 1890. De totes elles, una de les primeres, i una de les poques que podem arribar a documentar amb certesa, va ser la dels germans Masriera Manovens.

La col·lecció de la família Masriera, s'havia iniciat a la dècada de 1870 i havia crescut en gran mesura durant els anys 1880 de la mà dels germans Masriera Manovens, a partir de la unió de les col·leccions que Josep i Francesc Masriera havien tingut als seus respectius estudis.[544] Les contínues estades per Europa els va permeter d'anar adquirint tota mena d'obres que, amb el pas dels anys, van ser col·locades i exposades primer a la casa-taller

[544] AFM, *El museo Masriera*, Barcelona, 1917.

d'estil neogrec del carrer Bruc i, a partir de l'any 1884, al temple-taller del carrer Bailèn, construït seguint el projecte de l'arquitecte Josep Vilaseca. Va ser una col·lecció que, malgrat que formada durant l'últim quart del vuit-cents, va seguir creixent a inicis del segle XX gràcies al joier Lluís Masriera Rosés, fill de Josep Masriera, el qual va continuar adquirint peces, tant a Barcelona com a París, fins a aconseguir formar el fons d'art que es va obrir a la ciutat com a Museu Masriera el 26 de novembre del 1913. Finalment, l'any 1932, una selecció de les peces japoneses d'aquest Museu va ser cedida al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona on va ser catalogada i exposada fins a la Guerra Civil.



Sala oriental de l'Estudi Masriera. *La Ilustración* (1890).

En el cas de la família Masriera els seus vincles amb el col·leccionisme d'art japonès són francament comprensibles si veiem la trajectòria i el posicionament que els seus membres van prendre des de la dècada del 1870. Fets com ara la notícia del 1874 de l'exposició d'un collaret japonès a l'aparador de la joieria familiar del carrer Argenteria, els seus estrets vincles amb les indústries d'art de Francesc Vidal a partir de 1879 o la conferència acadèmica sobre la influència de l'estil japonès a les arts europees

pronunciada per Josep Masriera el 1884 donen a entendre que van ser dels primers defensors de l'art japonès com a model a seguir i a valorar. L'accés a aquest art i a aquesta moda el van tenir gràcies a les freqüents estades a l'estranger, especialment a de les Exposicions Universals de Londres del 1862 i les de París del 1867 i 1878. A més, a banda del contacte amb l'art oriental a ciutats com París, Londres, Ginebra, Marsella, Brussel·les, Roma o la mateixa Barcelona, cal afegir-hi el fet que a inicis de segle XX la pròpia família va poder entrar en contacte directe amb el Japó a través d'un nebot de Josep Masriera i cosí de Lluís Masriera, Francesc Carol, que entre va residir a les ciutats portuàries i comercials de Kôbe i Yokohama.[545]

Algunes peces les podem atribuir als primers anys de la col·lecció, com ara la gran imatge de Buddha, mentre que d'altres, especialment els gravats que duen dates de l'entorn del 1900 o bé els que inclouen l'exlibris, es poden atribuir a adquisicions de Lluís Masriera d'inicis del segle XX. Tanmateix, tot i que bona part de les peces no sabem quan ingressaren a la col·lecció, si partim de les fotografies i els fotogravats de finals del segle XIX, podem pensar les obres més valuoses van ser comprades per Francesc Masriera vers la dècada de 1880 o 1890.

La peça principal, la que més comunament s'identifica amb la col·lecció oriental dels germans Masriera, era una gran imatge daurada de Buddha de 2'50 metres d'alçada, pedestal inclòs. Aquesta imatge va ser adquirida per Francesc Masriera Manovens a París, cap a la dècada de 1870, a l'establiment d'art oriental *Au Mandarin*, situat a l'Avinguda de l'Òpera núm. 18, just al costat del futur establiment de productes artísitics japonesos conegut com a

[545] Francesc Carol, nebot de Josep Masriera Manovens i cosí germà de Lluís Masriera Roses, va residir a Kôbe durant els anys 1902 i 1903, i potser a Yokohama i Manila posteriorment, entre 1905 i 1908. Bona part de les postals conservades daten de la primavera de 1903 i van ser escrites per Francisco i Medea des de Kôbe (entre el desembre de 1902 i el març de 1903).

Au Mikado.[546] Es tracta d'una escultura possiblement del segle XVIII, representant Amida Nyorai assegut sobre una trona de lotus, símbol de puresa, i fent amb la mà dreta el mudra *abhaya*, representació de la protecció, la pau i la benevolència.



Buddha adquirit a París per Francesc Masriera (*c.* 1880). Col·lecció Masriera.

Acompanyant aquesta peça, data dels mateixos anys, de mitjan d'època Edo, una altra imatge de fusta policromada de Jizô Bosatsu (地蔵菩薩).[547]

[546] Quant a la data d'adquisició, la primera imatge on apareix reproduït data del 1889 però, tanmateix, Pompeu Gener l'any 1879 sembla descriure aquesta peça, malgrat atribuir-li una procedència índia: *Un idol indio s'está tot grave en un recó, assegut sobra una enorme flor de lotus, creuhadas las camas, la cara imperturbable, ab los dits apuntant al cel com volguent sumirse en lo Nirvana*. De totes maneres el *Bottin de Commérce* d'aquests anys no apareix documentat l'establiment *Au Mandarin*. Gener, 1879, p. 1.

[547] Gibert, 1932, p. 310.

Aquesta segona escultura apareix les fotografies més antigues tal i com es conserva encara actualment: dalt d'un pedestal adquirit a l'establiment de Lluís Folch entre ens anys 1882 i 1883.[548]



Bagul *namban* i màscara Hannya de teatre nô de la col·lecció Masriera (*c.* 1880-1890).

Una altra peça sorprenent, atesa la seva gran excepcionalitat, era un bagul d'art *namban* d'època Momoyama, decorat amb incrustacions de nacre, de 1'30 m de llargada.[549] Acompanyant aquesta magnífica obra, hi havia algunes altres peces que es dataven de les eres Muromachi (室町時代, 1336-1573) i Tokugawa, com ara quatre grans tapissos, un dels quals, l'únic salvat durant la Guerra Civil, datava de mitjan d'època Edo i era brodat sobre seda amb una imatge d'un arbre amb tres paons (2'50 x 1'80 m). De les altres grans teles en destacava una gran pintura sobre seda, datada de l'època

[548] Aquesta mateixa taula apareix pintada a l'oli de Francesc Masriera *Fatigada* (1894), de la col·lecció del Cercle del Liceu.

[549] García, 1890A, pp. 3-9. Masriera, 1913A. L'any 2005 el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid va adquirir un bagul *namban* de característiques similars (inv. CE26819).

Muromachi, on s'hi representaven les delícies del paradís budista i les penes de l'infern.[550]



Tapissos d'època Muromachi i Edo de la col·lecció Masriera (*c.* 1880-1890).

La col·lecció també incloïa diverses màscares de teatre nô del segle XVIII obra dels tallers de Dema i Sankojo, una d'elles de majòlica del ser diabòlic Hannya (般若).[551] Altres peces significatives eren un gran palanquí japonès, cedit en època moderna al consolat japonès de Barcelona, una armadura samurai i un llarg *horimono* (彫物) de bambú (1'05 x 0'11 m), esculpit a baix relleu, colorejat i amb incrustacions de nacre i d'ivori representant el samurai Kusunoki Masashige (楠木正成, 1294-1336).[552] També hi havia diverses ceràmiques i porcellanes, gerres, plats i serveis, obra d'indústries artístiques per a l'exportació d'època Meiji; peces d'Imari, Kutani i d'estil Satsuma, així com un brazer de bronze d'època Meiji (35 x 52 cm), una

[550] Masriera, 1913A.

[551] Gibert, 1932, p. 307.

[552] Gibert, 1935, pp. 340-343.

cigonya de bronze (1'27 m d'alçada), dos gerros de coure decorats amb esmalt *cloisonné* de les dècades de 1860-70, i dos altres plats de *cloisonné* japonès de la dècada de 1880.

Completaven la col·lecció Masriera diversos *netsuke* i altres peces, aquestes últimes ja datades de l'entorn del 1900 i, per tant, segurament adquirides per Lluís Masriera; entre les quals un paravent, format amb més d'una quarantena d'estampes de l'escola Utagawa. Lluís Masriera també va adquirir diversos gravats i llibres il·lustrats d'artistes com Torii Kiyonaga (鳥居清長, 1752-1815), Okada Gyokuzan (岡田玉山, 1737-1812), Utagawa Hiroshige (歌川広重, 1797-1858) i Katsushika Hokusai, així com dos tríptics signats per Toyohara Chikanobu (豊原周延, 1838-1912), dels any 1894-1896, i un tercer de Watanabe Nobukazu (渡辺延一, 1874-1944), editat l'any 1902. Finalment, no hauríem d'oblidar la gran ombrel·la japonesa que Lluís Masriera feu tan famosa a través de les seves pintures.

A banda de totes les obres ressenyades fins aquí, cal fer menció d'una extensa col·lecció de peces d'indumentària, quimonos i noves armadures samurai, entre d'altres. La representació de quimonos en algunes pintures de Francesc Masriera de la dècada dels vuitanta ens podrien indicar la presència d'alguns exemplars a la col·lecció ja en època primerenca. No sabem com entraren, ni qui els va comprar tot i que segurament van ser adquirits tant per Francesc Masriera com pel seu nebot Lluís. Segons recorden diversos familiars, la col·lecció, traslladada a Llavaneres després de la Guerra Civil, incloïa més d'una vintena de quimonos que es van conservar fins als anys 1970-1972, moment en què es perd la pista de la seva existència. Testimoni d'aquesta esplèndida col·lecció en paratge desconegut en són, tan sols, algunes fotografies fetes durant les representacions de les obres teatrals de temàtica japonesa escrites per Lluís Masriera, *Okaru, comèdia en tres estampes japoneses* (1921) i *Fantasia japonesa* (1931).

4.3.4.2. Les col·leccions d'Apel·les Mestres, Josep Lluís Pellicer, Alexandre de Riquer i Santiago Rusiñol

Des de la dècada de 1860, els artistes impressionistes, i seguidament els postimpressionistes, es van veure fortament atrets per l'art japonès i es van convertir en grans col·leccionistes. Artistes pintors, artistes poetes, escriptors, editors, arquitectes; des d'Édouard Manet a Henri de Toulouse Lautrec, passant per Edmond de Goncourt, Émile Zola (1840-1902), Edgar Degas (1834-1917) o Claude Monet (1840-1926). Tots ells van formar extenses col·leccions on l'art japonès, principlament les arts gràfiques, hi va tenir un paper preponderant. Alguns poetes i artistes catalans van seguir un mateix camí. Mestres, Riquer i Rusiñol, tots tres grans col·leccionistes, són suficients per fer-nos una idea de la penetració que l'art japonès va tenir als ambients artístics de la Barcelona de l'últim quart del segle XIX.



Estampes ukiyo-e representatives de Hiroshige, Utamaro i Hokusai a les col·leccions d'Alexandre de Riquer, Apel·les Mestres i Santiago Rusiñol.

La col·lecció d'Apel·les Mestres era un reflex de la seva persona, un artista polifacètic nascut en l'època wagneriana, d'on en sorgia la idea d'un art total; un artista poeta que tocava tots els camps de les arts. Com a herència d'aquells gabinets de curiositats, la seva col·lecció, així ho recordava anys més tard Lluís Masriera, era tan variada que sorprenia a qualsevol; allà s'hi podien trobar des d'armadures renaixentistes o joguines antigues, fins a

ceràmica oriental, còdex, pintures, dibuixos o animals dissecats.[553] Els orígens del fervor col·leccionista de Mestres caldria buscar-los a la seva etapa d'infantesa, al jardí de la *casa vella* on vivia, on s'hi acumulaven capitells romànics i gòtics i tota mena de despulles medievals recollides pel seu pare Josep Oriol Mestres (1815-1895).

Mestres, com la família Masriera i tants d'altres, va ser en el seu temps un fervent admirador de l'obra de Marià Fortuny i, com aquest darrer, es va convertir en un dels primers japonistes de la Barcelona del vuit-cents.[554] En aquest sentit, més enllà de l'estudi dels gravats japonesos de la seva col·lecció, tal com el pintor reusenc havia fet amb Hokusai, podem vincular també Mestres amb Fortuny a través d'algunes notes del seu arxiu particular, on guardava uns apunts transcrits pel també col·leccionista i artista Pere Ynglada que fèien referència a l'afició de Fortuny per l'art japonès.[555]

Si en el cas de Francesc i Lluís Masriera no podíem concretar dates d'adquisició, en el cas d'Apel·les Mestres tenim la sort que l'artista anotà, en algunes ocasions, la data i lloc de compra de les peces, fet que ens permet situar la formació de part de la seva col·lecció japonesa a l'entorn de la dècada de 1880, per bé que algunes de les obres probablement van ser adquirides cap a finals de la dècada de 1870.

Especialment per les fotografies de la casa del passatge de Permanyer 14, on es va traslladar a viure l'any 1903, sabem que Mestres tenia penjats al seu despatx diversos gravats japonesos, així com diversos ventalls *uchiwa*

[553] Masriera, 1946, p. 10. Sala, 2008, pp. 230-232.

[554] El seu homenatge a aquest internacional pintor, el feu l'any 1927 amb la publicació del llibre *La Vicaría de Fortuny*, en el procés del qual va establir contactes amb la vídua Cecília de Madrazo que residia a Venècia. AHCB, Fons Apel·les Mestres, 5D.52-14, AM.C 2526-2533.

[555] AHCB, Fons Apel·les Mestres, 5D.52-1. La Vicaria de Fortuny, AM-201

(内輪), una armadura samurai, així com ombrel·les i un ninot japonès. Res ens ha d'estranyar, tampoc la presència de tres quimonos, actualment conservats al Museu Etnològic de Barcelona, i una armadura japonesa, objecte aquest últim que també era present al Museu de Josep Bassols, a la Biblioteca – Museu Víctor Balaguer, així com a les residències i estudi d'Oleguer Junyent, Juli Borrell, Lluís Masriera i Francesc Navarro.[556] L'armadura presidia el taller que Mestres tenia a la seva casa del passatge Permanyer juntament amb una calavera vestida amb un dels seus quimonos, tots dos, segons afirmava el mateix Mestres, adquirits cap a la dècada de 1870:

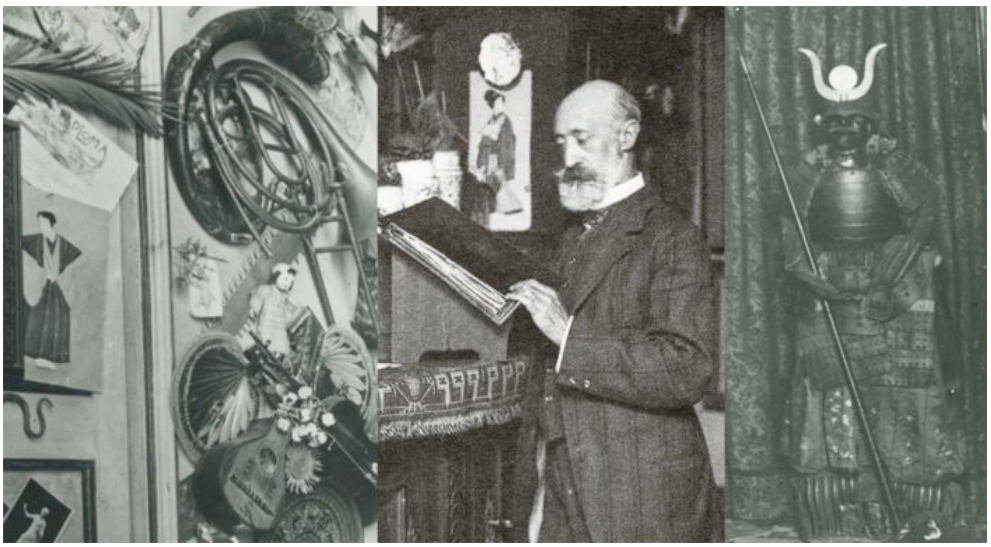
> *Són fidels guardians d'aqueix taller una completa armadura antiga japonesa i una calavera vestida amb quimono i un barret de feltre roig amb una ploma al costat. L'Apel·les em diu: "Son dos antics companys de joventut qe si no els veiés a prop meu semblaria que em manca quelcom de companyia. Compti que fa cinquanta anys que vivim plegats".*[557]

A banda de l'armadura de Mestres, ben visible a una fotografia de l'any 1911, la millor manera per acostar-nos a la col·lecció japonesa d'Apel·les Mestres és consultant el fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on es conserva la seva biblioteca de llibres il·lustrats japonesos i alguns dels seus

[556] A tall d'exemple de l'interès per les armes japoneses, podem fer referència als diversos exemplars d'armadures, de *katana* i *wakizashi* d'època a les actuals col·leccions del Museu d'Història de la Ciutat de Girona, el Museu Marítim i el Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, el Museu de Terrassa, el Museu Comarcal de la Garrotxa, la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer o bé al Museu Romàntic Can Papiol, a banda de les antigues col·leccions Ferrer, Estruch, Masriera, Mestres, Navarro i Maristany, entre d'altres.

[557] Masferrer, 1925, p. 11.

gravats ukiyo-e. L'any 1889 Josep Roca (1848-1924) descrivia un dels salons de la casa d'Apel·les a la Gran Via ple *d'objectes artístics, distingints'hi un gran número de primors japonesos, de qual art elegant és Apeles entusiasta*.[558]



Apel·les Mestres al seu estudi acompanyat d'estampes, ventalls, ninots japonesos i una armadura samurai (1900).

La col·lecció d'estampes de Mestres estava formada per obres publicades a les dècades de 1850 i 1860 d'artistes com Utagawa Yoshiiku (歌川芳幾, 1833-1904), Utagawa Yoshitaki (歌川芳滝, 1841-1899), Toyohara Kunichika (豊原国周, 1835-1900), Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年, 1839-1892) i Utagawa Yoshitora (歌川芳虎, *c.* 1850-1880); gravats de temàtica

[558] Roca, 1889, p. 59.

bijinga, *musha-e* i *Genji-e*.[559] Tanmateix, era més interessant la seva biblioteca. I és que, tenint en compte que l'artista col·leccionista de qui parlem, un etern enamorat dels subtils microcosmos naturals, no hi ha dubte que l'obra més destacada de la seva biblioteca japonesa era l'àlbum *Ehon mushi erabi* (画本虫選・虫類画譜), una reimpressió de 1892 d'un àlbum d'entomologia de Kitagawa Utamaro (喜多川歌麿, 1753-1806) de 1788. Es tractava d'un exemplar procedent de la col·lecció de Josep Lluís Pellicer que, en morir, va adquirir Apl·les Mestres el 2 de febrer de 1902.

Acompanyant aquesta obra, també tenien especial interès tres altres obres de Katsushika Hokusai. D'una banda el segon volum de l'obra *Ehon azuma asobi* (繪本東都遊, 1802), publicat per l'editor més prestigios d'Edo, Tsutaya Jûzaburô (蔦谷重三郎); un retrat de la quotidianitat de la bulliciosa vida a la capital del Japó. D'altra banda, destacava un volum del *Hokusai gafu* (北斎画布, 1849) i tres volums del famós *Hokusai Manga* (北斎漫画, 1844), aquell mateix que havia elogiat Marià Fortuny, Louis Gonse i Claude Monet. La biblioteca de llibres de l'escola ukiyo-e d'Apel·les Mestres la completaven àlbums de Katsushika Hokusai, Toyohara Kunichika, Utagawa Kuniyasu (歌川国安, 1794-1832), Utagawa Hiroshige III (三代歌川広重, 1843-1894), Kobayashi Eitaku (小林永濯, 1843-1890) i d'altres anònims de gènere *musha-e* i de cal·ligrafia dels segles XVIII i XIX. De tots ells, el llibre

[559] La catalogació de Sergio Navarro inclou una estampa *bijinga* d'Utagawa Yoshiiku i Utagawa Yoshitaki titulada *Kaisha beppin hauta kurabe,* publicada a Edo per Tsujiya Bunsuke l'any 1862. De Toyohara Kunichika, Apel·les Mestres en tenia una estampa del tríptic *Ôji no rakugan*, de la sèrie *Kôto hakkei no uchi*, de 1865-1866. D'Utagawa Yoshitora, en tenia les estampes *Wakana-no-ge* i *Tamakazura* de la sèrie *Nise-Murasaki Inaka Genji*, publicada per Sawamuraya Rihei entre 1857 i 1858, mentre que de Tsukioka Yoshitoshi conservava una estampa *musha-e* procedent d'un tríptic de 1853-1854. Mestres també tenia diversos petits fragments de dibuixos *kachô* d'època Meiji. Navarro, 1987, pp. 151-170.

més modern era *Nihon rekishi* (日本歷史), de Toyohara Kunichika, publicat l'any 1892.[560]

De la mateixa manera que hem destacat l'*Ehon mushi erabi* per l'estètica naturalista que tant agradava a Apel·les Mestres, l'artista també va col·leccionar llibres referents a la seva altra passió: contes i faules japoneses d'un món ple de fantasia, aquells mateixos llibres i aquelles que van col·leccionar Lewis Carroll (1832-1898) i William Burges (1827-1881). Ens referim a diversos números de les sèries de contes japonesos en paper *chirimen*, amb acurades i acolorides il·lustracions d'artistes de l'època, publicades per les editorials Hasegawa (*Les contes du vieux Japon*) i Kôbunsha (*Japanese fairy tales series*), a partir de 1885. Excepte un dels exemplars (*Yamato no orochi*, 1886) que procedia de la col·lecció de Josep Lluís Pellicer, la resta van ser majoritàriament comprats per Apel·les entre 1887 i 1889. Per exemple, el conte *Momotaro* va ser comprat el 27 de setembre de 1888 i *Saru kani kassen* el 4 de novembre de 1888, tots dos a Barcelona, essent potser alguns dels exemplars que la *Kiriu Kôshô Kaisha* tenia a la venda al Pavelló Japonès de l'Exposició Universal. El conte *Katchi-katchi*, en canvi, va ser comprat a París el mes de juny de 1889, durant l'Exposició Universal francesa. D'altra banda, els exemplars dels contes *Yamata no orochi-Le serpent à huit têtes* i *Hanazaki zizi - Le vieillard et les demons* van ser publicats per la casa de Hasegawa Takejirô (長谷川武次郎, 1853-1938) l'any 1897, pel que van haver de ser adquirits per Mestres cap a l'entorn del 1900.[561]

[560] Navarro, 1987, pp. 477-510.

[561] Les dates apareixen escrites a mà al revers de la portada dels llibres. Alguns dels contes són les mateixes publicacions que va adquirir Frederic Marès i que es conserven al fons del Museu Frederic Marès.

Desconeixem com Mestres va descobrir l'art japonès, tot i que és probable pensar en exposicions internacionals com les de París, ciutat a la que viatjava amb freqüència. Així mateix, a banda de Fortuny, un altre dels seus referents com a il·lustrador, Josep Lluís Pellicer, havia iniciat en dates similars la seva propia col·lecció japonesa, la qual, a més de l'*Ehon mushi erabi* d'Utamaro, comptava amb l'àlbum *Bunrei gafu* (文嶺畫譜, 1885), de Maekawa Bunrei (前川文嶺, 1837-1917), volums de llibre de dissenys naturals *kachôgafu*, així com novel·les, històries i recopilatoris il·lustrats d'artistes de l'escola Utagawa i diversos llibres impresos d'època Meiji, com ara els volums de *Kodai no hana* (1894) o bé exemplars de la sèrie *Japanese Fairy Tales* de la casa Kôbunsha. Obres, totes elles, que en morir van ser adquirides l'any 1902 per Apel·les Mestres, Oleguer Junyent i Antonio Garcia Llansó.

Si deixem de banda col·leccions d'artistes formades ja a inicis del 1900, altres exemples que podriem situar a l'entorn de les dècades de 1880 i 1890 són els dels artistes Josep Pascó, Santiago Rusiñol i Alexandre de Riquer. En el cas de Pascó només sabem que la seva col·lecció era coneguda a l'època pels cercles artístics del seu entorn; la formaven estampes, àlbums i llibres il·lustrats d'època Edo i Meiji, alguns dels quans van ser presentats a la sala d'exposicions de la seu del diari *La Vanguardia* l'agost de 1894. A diferència de Pascó, en canvi, en el cas de Rusiñol tenim la sort d'haver conservat la majoria de peces d'origen japonès. Santiago Rusiñol, fascinat pels artistes del Japó, com confessaria l'any 1898 Isidre Nonell, va descobrir l'art oriental a la dècada dels vuitanta. Al Cau Ferrat Rusiñol hi recollí sis excel·lents estampes ukiyo-e, un plat i dos gerros de porcellana i un interessant paravent de mitjan d'època Edo en què, sobre un fons de pa d'or, hi destaquen figures brodades de seda en relleu representant la processó d'un daimyô del govern Tokugawa. Tots els gravats eren paisatgístics, un de Katsukawa Shunsen (勝川春扇, 1762-1830) del primer quart del segle XIX, un de Katsushika Hokusai, corresponent a la quinzena escena de la cèlebre sèrie de trenta-sis

vistes del mont Fuji (*Fugaku sanjûrokkei*, 富岳三十六景, 1830), i els altres tres d'Utagawa Hiroshige, de les series *Tôkaidô gojûsan tsugi no uchi* (東海道五十三次の内, 1833-34), *Kyôto meisho* (京都名所, *c.* 1840-1853) i *Ishiyama shûgetsu* (石山秋月, 1853); la sisena estampa era el retrat d'una cortesana, potser obra de Kitagawa Utamaro.[562] Eren obres representatives de les millors produccions de l'escola ukiyo-e, on es mostrava amb tota la seva força l'originalitat que tant va captivar els artistes occidentals del vuit-cents, tals com els nous enquadraments o bé la potència i l'expressivitat de les superfícies planes de color.

Finalment, podríem cloure aquesta breu mirada a les col·leccions d'alguns artistes catalans de finals segle XIX amb Alexandre de Riquer, un dels caps més visibles de les arts decoratives i industrials de l'Esteticisme i del Modernisme.

Coneixem molt poc la col·lecció de Riquer però sabem que era important i variada, tal i com mostra la proposta de venda que va fer a inicis de 1892 a la Junta de Museus d'algunes de les seves peces.[563] Per conèixer concretament part de la col·lecció de llibres i gravats japonesos que tingué, cal que ens dirigim de nou al fons del MNAC, on foren dipositades les obres. Comparades amb les peces de Mestres, la col·lecció de Riquer era, en termes generals força similars: algunes estampes i diversos llibres, principalment publicats a l'era Meiji. Quant als gravats ukiyo-e, es conserven quatre estampes *bijinga* de Kikugawa Eizan (菊川英山, 1787-1867) procedents de la sèrie *Fûryû kodakara rokkasen* (風流子宝六歌撰, *c.* 1816-1819) i

[562] Actualment només es conserven tres de les sis estampes, de Katsukawa Shunsen, Katsushika Hokusai i Utagawa Hiroshige. Quant a les tres restants, dues van ser estudiades l'any 1986 per Sergio Navarro, data en que es conservaven a la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol de Sitges. La sisena estampa, atribuïda a Utamaro es coneix tan sols a través del catàleg de la col·lecció del Cau publicat l'any 1942. Navarro, 1986, pp. 338-339.

[563] Fons Documental de la Junta de Museus de Catalunya, sessió del 8 de febrer de 1892.

l'estampa núm. 113, *Toranomon-gai Aoizaka*, de la famosa sèrie *Meisho Edo hyakkei* (名所江戸百景, 1857) d'Utagawa Hiroshige.[564]

Tanmateix, l'obra japonesa més significativa de la col·lecció Riquer són probablement els setze volums de la revista bimensual *Bijutsu sekai* (美術世界), editada per Watanabe Seitei (渡辺省亭, 1851-1918) i publicada per al casa Shunyôdô (春陽堂) entre 1890 i 1896. *Bijtsu sekai*, literalment "El món de l'art", va ser una de les principals revistes d'art publicades al Japó a finals del segle XIX. Es tractava d'una revista d'art miscel·lànica que compaginava obres dels millors d'artistes contemporanis, com Watanabe Seitei, Shibata Zeshin (柴田是真, 1807-1891), Kawanabe Kyôsai (河鍋暁斎, 1831-1889), Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年, 1839-1892) i Kôno Bairei (幸野煤嶺, 1844-1895) amb reedicions xilogràfiques d'obres realitzades pels grans mestres de la història del gravat japonès, com Utamaro i Hokusai, sempre mirant de conservar l'estètica japonesa al marge de la influència occidental. També formaven part de la biblioteca de Riquer exemplars de llibres sobre el Japó com la cèlebre edició de Louis Gonse de 1883, *L'Art Japonais*, o bé l'obra de Friedrich van Perzynski dedicada a Katsushika Hokusai.[565]

No hem de descartar que l'interès per l'ukiyo-e hagués pogut venir motivat també per la influència que aquest havia tingut a les estades de Riquer a l'estranger i al coneixement de l'*Aesthetic Movement* a Londres, però el que és evident és que durant les seves estades a Barcelona no va restar al marge de l'auge del Japonisme. Diem que no en va estar al marge perquè seria gairebé impossible passar per alt un fet d'aquestes característiques compartint una intensa amistat amb Apel·les Mestres, treballant a la joieria de la família Masriera del carrer de Ferran, col·laborant amb moblistes com

[564] Navarro, 1987, pp. 81-83 i 99.

[565] Biblioteca MNAC, R.2288 i R.2452.

Francesc Vidal i artistes com Josep Lluís Pellicer, i amb algunes de les seves peces exposades a botigues com la de Pere Llibre.

4.3.5. Altres col·leccions orientals iniciades a la dècada de 1880: Balaguer, Toda, Mencarini i Mansana

Carles Maristany i Richard Lindau són dos exemples que ens demostren com l'existència de col·leccions privades a Barcelona va poder revertir en un augment de l'oferta de mostres d'art japonès a l'abast del gran públic. L'obertura de col·leccions privades o la mostra de peces de col·leccions particulars en exposicions temporals no va ser un fet aïllat, sinó que es corresponia amb la dinàmica d'una època ansiosa per conèixer i donar a conèixer noves formes d'expressió, i d'una època, també, en què el Japó era, des de feia ben bé una dècada, cada cop més popular.

El Museu Martorell va ser el primer Museu municipal en rebre peces orientals. Havia nascut el 1878 per iniciativa de Francesc Martorell i Peña (1822-1878), qui donà a la ciutat la seva col·lecció d'història natural i arqueologia. Poc després de ser inaugurat l'any 1882 l'edifici definitiu, obra d'Antoni Rovira i Trias, va començar a veure com les donacions es van multiplicar amb objectes del més divers, principalment de caire naturalista però també arqueològic, artístic, històric i etnològic, com la donació feta per Josep Ferrer el maig de 1883. Aquesta voluntat diversificadora motivà crides com la que el mateix novembre de 1882 va fer el director del Museu als representants consolars per tal d'aportar al fons del Museu algunes peces procedents dels països respectius als que representaven; petició que fou resposta a mitjan novembre del 1884 amb el donatiu del cònsol general d'Austria-Hongira, Lluís Pizibram, en el que s'hi incloïen dues capsetes

japoneses i un gravat japonès.[566] Més significativa, però, va ser la donació que hi feu Mencarini l'any de l'Exposició Universal de 1888.

Juan Mencarini (1860-1939), fill del diplomàtic Albino Mencarini, era oficial d'administració de les duanes marítimes imperials de Xina i acabava d'arribar a Barcelona com expositor al certamen internacional de 1888 amb diverses peces presentades a la instal·lació de Formosa (Taiwan) i Xina, del Pavelló de la Indústria.[567] Bona part de la seva col·lecció d'art xinès va ser donada a la recent constituïda Biblioteca – Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú, mentre que a fi d'augmentar les col·leccions del Museu Martorell, una altra part de les peces presentades a l'Exposició Universal va decidir cedir-les, l'octubre de 1888, a aquesta última institució. Les peces, que van ser recollides a finals d'any mitjançant el seu representant a Barcelona, Evarist Batlle, incloïen un Buddha de fusta daurada que es valorava amb uns 300 anys d'antiguitat i que procedia del temple imperial *Biyún Si* (碧云寺) de Beijing, d'on venia una segona imatge de Buddha de terracota del segle XVIII. Hi havia altres ídols, un procedent de Beijing i l'altre de l'illa de Taiwan, diversos llibres de xinès i quatre dibuixos o pintures amb escenes de la història contemporània de Xina, del tractat de Pau de 1861 i de la primera entrevista entre ambaixadors europeus i l'emperador al 1873. La majoria eren peces xineses per bé que, tal i com demostren un diccionari de kanji del 1885 i una enciclopedia japonesa (*Kimbô daimei*, 1885) conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya, Mencarini també tenia algunes peces

[566] MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0420, esborrany d'inventari general del Museu Martorell (1882-1910), 19 de novembre de 1884.

[567] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona). Juan Mencarini residia a la Xina, com el seu pare, i era germà polític de l'exministre de Marina Víctor María Concas Palau (1845-1916), membre de l'Asociación de la Prensa de Manila, funcionari de les duanes marítimes imperials a Shangai i, a partir de 1912, agregat comercial del consulat d'Espanya a Shangai. El seu pare, italià naturalitzat a Espanya, havia estat cònsol d'Espanya a Singapur i a Hong Kong, on va coincidir amb Eduard Toda.

japoneses.[568] Així mateix, el mes de març de 1890 Francesc Navarro Oliveras va cedir al Museu Martorell una armadura samurai que s'afegia a les armes xineses donades l'any 1883 per Francesc Jordana.[569]

Amb les contínues adquisicions del Museu Martorell, la saturació dels espais va arribar al límit l'any 1891, especialment després de l'adquisició aquell mes d'abril de la col·lecció paleontològica Baron. Els responsables del Museu, encapçalats pel recent nou director Artur Bofill, es van veure obligats a reorganitzar els magatzems i les sales prenent la decisió aquella mateixa primavera d'haver de prescindir de tots aquells objectes de caràcter arqueològic, els quals van ser destinats al Palau de Belles Arts conformant així el gènesi del Museu Arqueològic que va obrir les seves portes el 29 de juny de l'any següent. Així com sabem del cert que el 4 de maig de 1891 l'armadura japonesa de Francesc Navarro Oliveras va ser dipositada al Palau de Belles Arts, gènesi del Museu d'Arqueologia, suposem que bona part de les altres peces asiàtiques, pel seu caràcter "arqueològic" també van anar destinades a aquest nou espai.[570]

Mencarini ens serveix de pont per apropar-nos a una altra institució creada en aquestes dates, la Biblioteca – Museu Víctor Balaguer, fundada a Vilanova i la Geltrú per Víctor Balaguer l'any 1884, dos anys abans de ser

[568] MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0203; Id. 0420. Mencarini va viatjar al Japó al 1902 i, en la conferència publicada l'any 1903 a *Por Esos Mundos*, mostra el seu decantament vers l'art xinès en detriment del japonès. Es mostrava escèptic vers un art al que no creia que se li hagués d'atorgar tanta importància artística. Mencarini, 1903, pp. 137-147.

[569] MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0186. Carta dirigida al director del Museu Martorell, 10 de setembre de 1883.

[570] Algunes de les armadures es trobaven exposades, fins l'estiu de 2009, al Museu Militar i al Museu Etnològic de Montjuïc.

nomenat ministre d'Ultramar.[571] Era una institució amb voluntat universalista, una biblioteca-museu que incloïa l'art de les èpoques i llocs més diversos, des de la pintura i l'escultura catalana i europea a l'art precolombí, egipci, filipí, xinès i japonès.

Com hem apuntat anteriorment, Mencarini va cedir al Museu de Víctor Balaguer una gran part de les peces d'art xinès que havia mostrat a l'Exposició Universal de Barcelona. La peca principal, actualment mostrada a les vitrines de l'exposició permanent del Museu, és un Buddha del segle XVII amb la mudra de la concentració, fet de ceràmica esmaltada tricolor.[572] Igualment, aportava quatre Buddhes de la dinastia Qing (1644-1911) de terracota recollits de les ruïnes del Palau Imperial d'estiu de *Wàn shòu shān* (万寿山), destruït al 1860 per l'exèrcit franco-anglès, set Buddhes de terracota procedents del mateix temple i un altre de porcellana d'època moderna. Si seguim al peu de la lletra la descripció feta per Mencarini, la donació també incloïa una imatge del bodhisattva *Guān yīn* (觀音) de porcellana antiga, una col·lecció de quaranta petxines de Taiwan, diversos llibres xinesos, els 24 volums de la cèlebre novel·la xinesa *Hónglóu mèng* (紅樓夢), una col·lecció de dibuixos i pintures xineses sobre paper d'arròs, un gran quadre procedent del Palau Imperial de Beijing on s'hi representaven cent nens jugant, dos quadres teixits amb papers de color, dos quadres més que representaven un casament i un enterrament a Beijing i, finalment una valuosa col·lecció de numismàtica xinesa de més de cinc-

[571] Puig, 2001, pp. 227-258.

[572] Si observem el llistat de peces anotades el novembre de 1888 i el comparem amb l'inventari del Museu Martorell del desembre del mateix 1888 veurem que la descripció d'algunes de les peces són molt similars, com és precisament la descripció d'*un Budda de bronce dorado, procedente del templo Pi Yün Ssu. Tiene este ídolo unos 300 años.* MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0420.

cents exemplars acompanyada d'un volum amb quatre llibres il·lustrats de la col·lecció de monedes.[573]

Les peces de la donació de Juan Mencarini no eren les úniques del Museu, sinó que complementaven i milloraven una col·lecció d'art asiàtic que s'havia iniciat anys abans amb una primera donació d'Agustí Panner, l'any 1885, que incloïa un sabre japonès. Durant aquells primers anys, l'ordenació museogràfica de la col·lecció va anar a càrrec de Josep Ferrer i Vidal, membre de la Junta de Patrons i del qual ja n'hem comentat la seva col·lecció d'art japonès. Ferrer va apostar per un model expositiu a partir dels gabinets particulars, com era la seva pròpia col·lecció, i l'exemple que oferien les grans pinacoteques i els salons de Belles Arts, com el de l'Exposició Universal de 1888. Es tractava d'una col·lecció miscel·lànica on compartien espai pintures, escultures, arts decoratives i col·leccions del Pròxim Orient i de l'Àsia Oriental; una col·lecció en continu creixement. Al 1887 va ingressar-hi la rica donació d'Eduard Toda, que incloïa una imatge búdica de fusta. El març de 1887 la vídua de Francesc Abellà va donar diversos objectes xinesos, entre ells quatre gerres de porcellana, un peveter de bronze antic i una vaixella de porcellana, als que s'hi van aferir, a la tardor del mateix 1887, diversos plats d'Arita i una taula japonesa amb figures incrustades com a donatiu del científic Sebastià Vidal i la seva esposa.[574]

A part de la donació de les dues grans gerres japoneses fetes per Josep Ferrer al 1888, Matilde Madoz, filla de l'insigne Pascual Madoz (1806-1870), va donar un ric tapis japonès al 1889, Rafael Girón va donar una balança xinesa, Fèlix Díaz Garcia va donar un punyal japonès artísticament decorat i

[573] Mencarini era expert en numismàtia i filatelia xinesa i, entre 1896 i 1898, va publicar diversos estudis i monografies de gran interès històric sobre segells i targetes postals de Filipines, Amoy, Hong Kong i la Xina.

[574] Bru, 2204, p. 244.

la viuda de Francesc Abellà donà una vaixella de porcellana. Així, amb el temps, el fons oriental va anar augmentant amb noves donacions d'amics, coneguts, aficionats i amants de l'art asiàtic; hi arribaren *okimono*, figures de porcellana, un paravent de vidre xinès, peces d'*urushi*, *kakejiku*, etcètera. D'entre les donacions d'objectes a destacar, a més de dues armadures samurai del segle XIX i un interessant imatge de Jizô bosatsu d'època Edo, cal fer referència a un gran peveter japonès de bronze ricament treballat que va ser donat al 1889 per Pere Llibre, propietari de la botiga homònima de la cantonada del carrer Ferran, i que se sumava a una donació anterior que havia fet al 1888 regalant sis gerres de porcellana d'estil flamenc i una figura de ceràmica vidriada xinesa.[575]

A més de la sala oriental de la Biblioteca-Museu Balaguer, dedicada a l'art de l'Àsia Oriental, Víctor Balaguer disposava, a la seva residència adjunta, coneguda com a Casa de Santa Teresa, d'un menjador on hi predominava l'estil japonès i que estava concebut com si fos una altra sala del museu atesa la gran quantitat de peces asiàtiques. García Llansó va descriure aquest espai l'any 1893 amb les seves parets plenes d'armes i armadures de Filipines, Xina i Japó, gerres de bronze xineses i japoneses, plats de Satsuma, Hizen, Imari i tapissos japonesos.[576]

Ja que no ens voldriem estendre comentant la important col·lecció de Filipines,[577] només ens queda mencionar la col·lecció imatge gràfica que s'ha

[575] *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any VI, núm. 58, 26 de juliol de 1889, p. 4; núm. 62, 26 de juliol de 1889, p. 7; any VIII, 26 de juliol de 1891, p. 5; núm. 80, 26 d'octubre de 1891, p. 12. Destaca la detallada descripció del punyal japonès donat per Fèlix Díaz. *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any V, núm. 50, 26 de novembre de 1888, p. 6. Donació de Pere Llibre. *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any VI, núm. 62, 26 de juliol de 1889, p. 7.

[576] García, 1893, pp. 14 i 22.

[577] Moltes de les peces de la col·lecció van ser adquirides a l'Exposició General de Filipines celebrada a Madrid l'any 1887.

conservat. D'una banda, les magnífiques pintures xineses donades per Mencarini i, alhora, diverses estampes japoneses: dues estampes de temàtica *genji-e* que formen un díptic d'Utagawa Kunisada d'inicis de la dècada de 1860, dos llibres de temàtica guerrera d'inicis de l'era Meiji (*Kagoshima jiisenki*, 1878; *Tokugana meidenki*, 1880), i l'àlbum *Tôsei shimbunshû* (当世新聞集, 1878) d'Utagawa Yoshiharu (歌川芳春, 1828-1888).[578]

Un cas semblant al de Juan Mencarini va ser el d'Eduard Toda. Toda va enviat a la Xina l'any 1876 com a vicecònsol de la colònia portuguesa de Macau i posteriorment a Guangzhou, Hong-Kong i Shanghai, on va publicar *Annam and its minor currency* (*Noronha & Sons*) i on va conèixer i fer amistat amb Albino Mencarini. L'any 1888 *La Esquella de la Torratxa* destacava la passió col·leccionista que havia caracteritzat a Toda durant la seva estada a l'Asia Oriental:

> *De primer d'antuvi, lo gobern l'envià a la Xina, ahont permanesqué desde últims de 1875 fins al any 1883. Set anys i mesos de residir a Macao, Hong-Kong, Canton y Shangai y algunas excursions, per cert molt atrevidas, realizadas al interior d'aquell extensisim pais, lo familiarizaren ab los usos y costums y fins ab l'idioma dels xinos. Ans de regressar, visità el Japó y la Corea y algunas altras islas oceánicas y de tots aquells paisos portà un verdader museo de objectes de indumentaria y especialment un preciós monetari, que sigué l'admiració de quants tinguerem ocasió de examinarlo.*[579]

[578] Navarro, 1987B, pp. 407 i 555-559. La col·lecció també incloïa un llibre bilingüe (japonès-espanyol) publicat al Japó i referent a Filipines (*Cuestion filipina. Una exposición historico artistica de hechos relativos a la guerra de la Independencia*, 1901).

[579] *La Esquella de la Torratxa*, 21 de gener de 1888, p. 1. Creiem necessari matisar que el diari *Lo Catalanista* s'equivocava en afirmar pocs dies més tard que Toda havia estat agregat

Efectivament, d'aquella llarga estada a l'Àsia Oriental, i del seu pas pel Japó, en deixà mostres no tan sols amb diversos llibres, sinó també amb una rica col·lecció numismàtica xinesa. Aprofitant el pas de Toda per la Ciutat Comtal a primers de gener de 1883, deia *La Renaixença*:

> *Se troba en Barcelona, hospedat en la fonda d'Orient, de pas per a Reus, sa ciutat natal, nostra paysà lo jove y distingit jurisconsult Eduard Toda y Güell, que ab llicencia d'un any per a passarlo al costat de sa volguda familia, ve de Shanghai, Xina, ahont es cónsul representant d'Espanya. Enrte'ls molts objectes raros y curiosos que porta d'aquellas interessants terras, hi ha una riquísima y numerosa colecció de totas las monedas que s'han conegut en lo celest Imperi, la qual li es ab insistencia pretenguda per una distingidissima academia alemana. Molt celebrariam que dit senyor realises la idea que te de exposarho, y ab molt mes gust veuriam que en cas de desprendres de sa colecció la adquiris nostra ciutat, per anar a enriquir lo naixent Museu Martorell.*[580]

La valuosa col·lecció de numismàtica xinesa va ser lliurada al *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid, on es conserva com a mostra del fervor que va generar la numismàtica oriental en aquells anys, amb altres exemples com la col·lecció i els llibres de Mencarini i Enrique A. Ramsden, o bé la

a l'ambaixada del Japó. *Lo Catalanista*, Sabadell, núm. 25 19 de febrer de 1888, p. 5. *Nou anys de residencia en lo continent Assiatich anant alla quant apenas contava vint anys, agregat a la Embaixada del Japó y desempenyant lo consulat en Shanghai; li bastan pera ferse carrech de sa historia, dominar son llenguatge, estudiar sas costums, sa llegislació, sos rituals, tot lo poble en fi, pera venir y ab destre ploma escriurer un llibre curiosissim ultimament publicat a Madrid ab lo titol de "La vida en el Celeste Imperio".*

[580] *La Renaixensa*, núm. 1212, 1 de gener de 1883, p. 8747.

monografia publicada a la fi de segle a Barcelona per Antonio García Llansó amb el títol *Numismática de los países del Extremo Oriente*. Compensant el donatiu a Madrid, Toda va llegar a la Biblioteca–Museu Balaguer la seva col·lecció de peces egípcies. D'altra banda, com a mostra de l'interès per conèixer l'experiència de Toda de les regions d'Orient, *de las quals ha portat curiosísimas coleccions numismáticas y artísticas*, a primers de juny de 1883 l'Associació Catalanista d'Exursions Científiques oferir dues conferències que van ser parcialment reproduïdes aquell mateix mes al diari *La Renaixensa*. Finalment, Eudard Toda disposava d'una completa biblioteca especialitzada en cultures orientals formada per valuosos llibres, rars i molt interessants, entre els quals una important selecció d'obres sobre el Japó.[581]

Finalment, en paral·lel a aquestes col·leccions i d'altres miscel·làniques formades per diplomats i amateurs que havien entrat en contacte directe amb l'Orient, establerts a la Xina i de pas pel Japó, a mitjan de la dècada dels vuitanta va iniciar-se una nova col·lecció que, amb els anys, acabaria constituint la millor col·lecció d'art japonès d'Espanya: el museu privat de la família Mansana.

La família Mansana, una de les representants de la burgesia catalana de l'època de la Febre d'Or, va seguir la línia iniciada per Richard Lindau amb la voluntat de crear un museu íntegrament dedicat a l'art japonès. Josep

[581] Formaven part de la biblioteca d'Eduard Toda obres tan destacades sobre el Japó com les d'Arnoldus Montanus (*Ambassades de la Compagnie hollandoise des Indes d'Orient vers l'empereur du Japon : divisées en trois parties*, 1686), Karl Peter Thunberg (*Voyages de C.P. Thunberg au Japon par le Cap de Bonne-Espérance, les iles de la Sonde, &.*, 1796), C. Pemberton Hodgson (*A Residence at Nagasaki and Hakodate in 1859-1860 with an Account of Japan Generally,* 1861) i Rutherford Alcock (*The Capital of the Tycoon. A narrative of a Three Year's Residence in Japan*, 1877), entre d'altres, així com i alguns llibres publicats a Espanya, com els de Joaquín Bohigas de Argullol, Alfredo Opisso o Oleguer Junyent.

Mansana Dordan, oriund de Manresa i instal·lat a Barcelona com a administrador general de la Societat Catalana per a l'Enllumenat per Gas, popularment coneguda com *La Catalana*, i el seu fill Josep Mansana Terrés, van començar a comprar peces japoneses l'any 1885, durant una estada a París, quan va adquirir unes cadires lacades que temps més tard va veure que eren falses.[582] Tot i començar amb mal peu, durant l'Exposició Universal de 1888 Josep Mansana Dordan va començar a comprar art japonès acompanyat del seu fill. Va ser en aquest certamen quan Josep Mansana Terrés es va enamorar de les arts japoneses: compraren un dels *kakejiku* exposats pel pintor Ôsawa Nankoku i, potser, altres peces com diverses laques *urushi* i un àlbum de vuitanta-set estampes ukiyo-e. L'Exposició, alhora, va posar en contacte a Mansana amb els membres de la delegació japonesa, amb Ôtsuka Takuzô, Kume Keiichirô i també amb el reputat i entussiasta comerciant d'art japonès de París Hayashi Tadamasa (林忠正, 1853-1906), el qual va fer una visita a la ciutat possiblement el mes d'abril o a finals d'any. L'any següent, a l'agost de 1889, coincidint amb la celebració de l'Exposició Universal de París, Mansana va viatjar a la capital francesa i va fer les primeres adquisicions a l'establiment de Hayashi Tadamasa assentant les bases del que al cap de molt pocs anys es va començar a conèixer com una de les millors col·leccions d'art japonès, juntament amb la del cònsol Lindau.

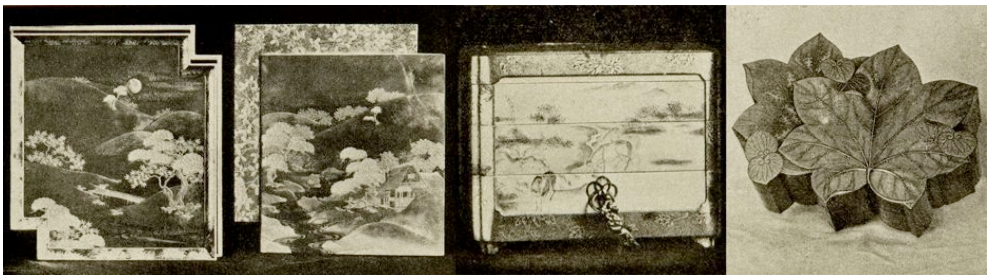
582 Myself, 1927, p. 83.



Sala d'exposició de la col·lecció Mansana al passeig de Gràcia reproduïda a *D'Ací i d'Allà*, 1927.

A partir de 1889, cada cop que Josep Manana, pare o fill, visitava París, i cada cop que Hayashi rebia peces d'interès, es posaven en contacte comerciant i col·leccionista i aquest últim feia noves adquisicions, ja fossin peces d'*urushi*, d'ivori, de bronze, pintures o estampes ukiyo-e. Igualment, per motius professionals, Josep Mansana Terrés va començar a viatjar amb molta freqüència per Europa, motiu pel qual va accedir amb facilitat a altres destacats establiments i cases de subastes. D'aquesta manera, any rera any, la familia Mansana va anar ampliant la seva col·lecció fins a constituir la que va ser, sens dubte, la millor col·lecció d'art japonès del país. Tot i que no tenim la certesa suficient com per assegurar que Mansana adquirís les peces

d'*urushi* de la secció japonesa de l'Exposició Universal de 1888,[583] si que podem certificar, en canvi, que la col·lecció era de primer ordre a la dècada de 1890.



Peces de laca *urushi* (s.XVI-XVII) de la col·lecció Mansana.

Mort el pare l'any 1893, Josep Mansana Terrés, president del Círculo Ecuestre i de la Societat Catalana de Gas, va continuar adquirint noves peces al llarg de la fi de segle i durant les tres primeres dècades del segle XX. Al 1919 el crític d'art i sinòleg Feliu Elias, qui tenia accés lliure i il·limitat a les sales de la col·lecció, no dubtava en afirmava que aquesta era *segurament la més rica col·lecció espanyola d'art del Japó*.[584] I l'any 1926 *La Vanguardia* se sumava a la mateixa opinió qualificant el *Museo de Arte Japonés com el mayor de España en la mentada especialidad,* mentre que dos anys més tard

[583] Aquesta és una afirmació comuna que no hem pogut documentar. Amb tot, mostra de l'interès per la laca japonesa és que l'any 1929, en ocasió de l'Exposició Internacional de Barcelona, Josep Mansana es posà en contacte amb dos experts d'*urushi*, Wokamato i Ebisawa, participants al certamen de Montjuïc. De les converses amb ells i Santiago Marco en va sorgir la idea d'organitzar una societat mixta (*Sarsanedas y Wokamoto S en C*) entre japonesos i catalans (Ramon Sarsanedas, ferm deixeble de Lluís Bracons) per la difusió i foment de l'art de l'*urushi* a Barcelona.

[584] Sacs, 1919, p. 145.

des del FAD es gosava dotar-lo *de fama mundial*.[585] Era una col·lecció coneguda i visitada amb freqüència per individus i grups interessants en l'art japonès, com els membres del FAD o d'Amics dels Museus de Catalunya, així com per artistes com Ramon Casas, Víctor Oliva, Feliu Elias, Pere Ynglada, Santiago Marco o Ramon Sarsanedas.



Màscares de teatre nô, caixa d'*urushi* atribuïda a Ogata Kôrin i *inrô* de la col. Mansana.

Les diverses imatges i descripcions que ens han quedat de l'època, ens permeten aproximar-nos, per bé que d'una manera molt mínima i fragmentada, a algunes de les obres de la col·lecció Mansana que, tot i tenir diverses peces xineses, se centrava de ple en peces d'origen japonès, especialment l'art de la laca, estampes de l'escola ukiyo-e i màscares de teatre nô. La col·lecció comptava amb una extensa col·lecció de guardes de sabre (*tsuba*) en metall i en *urushi*, *inrô* d'època Edo col·locats a les vitrines i altres peces d'*urushi*, una dels quals s'atribuïa al gran mestre Ogata Kôrin (尾形光琳, 1658-1716). També formaven part de la col·lecció diversos escriptoriets i caixes lacades per a perfums i encens, i per a te, d'època Momoyama i Edo, dels segles XVI, XVII, XVIII i XIX.[586] Entre d'altres peces

[585] *La Vanguardia*, núm. 19583, 24 de novembre de 1926, p. 10. *Arts i Bells Oficis*, febrer de 1928, p. 76.

[586] Busquets, 1930, pp. 40-42.

singulars, detsacaven diversos bronzes amb esmalt *cloisonné*; un d'ells era gerro d'esmalt negre d'un estil aparentment pròxim a les creacions de Namikawa Yasuyuki, artista representat al pavelló de l'Exposició de 1888.

Les sales de la col·lecció Mansana també mostraven diversos *netsuke* d'ivori, grans tapissos brodats, plats i gerres de ceràmica i de porcellana, armadures samurai i un gran nombre de *katana* d'època Momoyama i Edo. De totes les seccions, però, una de les més valuoses juntament amb les laques, era la de pintures i estampes d'època Edo. Hi destacaven *kakejiku* d'artistes com Utagawa Toyoharu (1735-1814), Katsushika Hokusai, Chôbunsai Eishi (1756-1829), Sôhei Takahashi (1802-1833) o Ôsawa Nankoku, diversos mandales, i un gran nombre d'estampes dels grans mestres de l'escola ukiyo-e, entre els quals sobresortien les vistes del mont Fuji de Hokusai, les vistes d'Edo de Hiroshige, retrats d'actors de Sharaku, dones belles de Harunobu i Utamaro, tríptics de la guerra ruso-japonesa i altres centenars d'estampes d'època Edo i Meiji de l'escola Utagawa. Era una col·lecció fruit, probablement, dels contactes establerts l'any 1888 amb Hayashi Tadamasa, el gran difusor de l'estampa japonesa a Occident. En ocasió de la visita feta l'any 1926 pels artistes del Foment de les Arts Decoratives, descrivia *La Vanguardia*:

> *El señor Mansana prodigó su erudición, dejando encantados a los oyentes, sobre todo cuando les hizo ver la estupenda serie de «kakémonos», o pinturas sobre seda, entre las que figura una teogonía o conjunto de las divinidades japonesas ejecutada por un monje del siglo XV, y un apunte de la mano del propio Hokusai, artista prodigioso que el mundo accidental ha adoptado como propio y que volvieron a saludar los visitantes con profunda*

> *fruición, cuando vieron otras obras suyas en la colección de estampas en colores, que constituyó el fin de tal fiesta de arte.*[587]

Tota aquesta riquesa artística, anava acompanyada d'un extens conjunt de peces de ceràmica i de porcellana, plats, gerros i figures d'Imari, Kutani, Kyôto, Satsuma, Bizen i Hirato, mobles, tapissos, quimonos i àlbums fotogràfics, entre d'altres. Finalment, complementant la col·lecció, destacava una completa biblioteca que disposava de les principals publicacions sobre el Japó; obres de Louis Gonse, Siegfried Bing, Hayashi Tadamasa, Pierre Loti, Edmond de Goncourt, Gaston Migeon, Okakura Kakuzô, Lafcadio Hearn, Raymond Koechlin, William George Aston, Basil Hall Chamberlain, François Poncetton, entre molts altres, i diversos centenars de catàlegs d'art japonès de les principals cases de subastes de París. Una col·lecció realment extraordinaria, única i difícilment igualable al nostre país.

Tot i que desconeixem en quin moment la col·lecció es va començar a obrir al públic, aquesta ja era visitable a la dècada de 1890, a la seva primera seu, a l'entresòl dels núm. 335-337 de la Gran Via, tal com mostra un anunci publicat a la guia de la ciutat de Josep Roca i Roca.[588] Al cap d'uns anys es va traslladar al passeig de Gràcia, a la nova residència familiar, on la col·lecció va seguir creixent. Una col·lecció que els hereus de Josep Mansana van reorganitzar la primavera de 1935 en memòria del seu fundador, poc abans de l'esclat de la Guerra Civil, quan aquesta va iniciar la seva dispersió. Així doncs, si al gran nombre de petits col·leccionistes, burgesos i artistes de tota mena, hi sumem el Museu de Richard Lindau i la col·lecció Mansana, ens adonarem que Barcelona va tenir el privilegi de disposar a la fi de segle d'un

[587] *La Vanguardia*, núm. 19591, 3 de desembre de 1926, p. 14.

[588] Roca, 1895, p. 198.

excepcional conjunt de peces d'art japonès, moltes de les quals van poder ser vistes i admirades per artistes, estudiosos i amateurs.



Sala d'exposició de la col·lecció Mansana al passeig de Gràcia (1927).

4.4. Llibres, àlbums i publicacions periòdiques

Ja hem vist diversos camins a través dels quals els barcelonins van començar a tenir accés a la cultura i l'art del Japó: espectacles, disfresses de carnaval, botigues miscel·làniques i establiments especialitzats en art oriental, així com col·leccions d'art japonès a l'abast del gran públic. Una oferta gens menyspreable i que cal tenir en compte alhora de plantejar la incidencia del Japonisme. Però encara ens manca destacar una altra via d'accés i d'aproximació al Japó, una via que segurament va ser per a molts la principal: els llibres i les publicacions d'època.

Val a dir que les publicacions referents al Japó editades des d'Espanya, principalment des de Madrid i Barcelona, van ser molt minses i no van començar a aparèixer fins a la dècada de 1890, motivades per l'interès que va suscitar el creixent imperialisme japonès, rel de la guerra sino-japonesa (1894-1895) i la guerra ruso-japonesa (1904-1905).

Inicialment, en el cas de l'Espanya vuitcentista, les publicacions s'havien centrat quasi exclusivament en tractar el vessant cristià, o més ben dit *anticristià*, del Japó, a partir de biografies de màrtirs i d'ordes religioses al Japó. De totes elles, una de les més destacades va ser la *Historia del cristianismo en el Japón*, publicada a Barcelona l'any 1858 a partir de l'edició original francesa de Pierre-François-Xavier de Charlevoix (*Historia del Japón y sus misiones*, 1860).[589] A banda d'aquesta especificitat de publicacions de caràcter religiós, però, a mitjan de la centúria van aparèixer les primeres descripcions del Japó fetes per viatgers; es tractava de la traducció al castellà de les obres de Jules Dumont d'Urville (*Voyage de la Corvette l'Astrolabe*), publicada per fascicles a Barcelona l'any 1841, i de Frank von Siebold (*Manners and customs of the Japanese in the nineteenth*

[589] D'entre les obres publicades a l'Espanya de la segona meitat del segle XIX, destaquem també: Cecilia Mary Cadell, *Historia de las misiones en el Japón y Paraguay* (Madrid, 1857); Eustaquio Maria de Nenclares, *Vidas de los mártires del Japón* (Madrid, 1862); *Descripción de la fiesta celebrada en Roma con motivo de la canonización de San Felipe de Jesus y demas martires del Japon* (Guadalajara, 1862); Bernardo Blanco Pérez, *Glorioso martirio de los 26 santos protomártires del Japón* (Madrid, *c.* 1862).

century), publicada a Madrid l'any 1860.[590] La primera, traduïda com a *Viaje pintoresco alrededor del mundo*, dedicava tres capítols al Japó i anava acompanyada de dinou gravats de Louis Auguste de Sainson (1801-1887) que il·lustraven les característiques del país a través del que Urville havia conegut durant la seva estada a Nagasaki i a Edo la tardor de 1830 amb els membres del destacament holandès de Deshima. La segona, traduïda amb el títol *Japón y los japoneses en el siglo diez y nueve*, anava inclosa dins de l'obra en dos volums *Nuevo viajero universal*. Fruit de l'èxit de l'obra d'Urville, tan sols un any més tard la mateixa editorial barcelonina va publicar un nou volum títulat *Viaje pintoresco alrededor del mundo, a las dos Américas, Asia y África* (1842), amb noves descripcions del Japó.[591]

Una altra destacada descripció del Japó la va publicar l'editorial Montaner i Simón l'any 1875 en traduir al castellà els nombrosos i extensos articles, profusament il·lustrats amb gravats extrets de fotografies, escrits pel plenipotenciari suís Aimé Humbert (1818-1900), gran col·leccionista d'art japonès com Richard Lindau, i per l'oficial francès Eugène Collache, tots ells publicats prèviament a *Le Tour du Monde* com a fruit de les seves respectives experiències al Japó durant els anys 1863, 1864 i 1868.[592] Motivat pel gran interès que suscitaven les descripcions de viatgers a l'Orient, encara l'any 1880 l'editor Juan Vidal va publicar una altra descripció del Japó escrita l'any 1871 pel Baró de Hubner.[593] Com en el cas de l'obra d'Humbert, aquesta nova edició incloïa un gran nombre de gravats extrets tant de fotografies com de dibuixos, d'estampes ukiyo-e i d'*ehon*, els quals anaven acompanyats de comentaris sobre l'estat de les arts al país.

[590] D'Urville, 1841, pp. 349-388. Siebold, 1860, p. 617-682.

[591] *Viaje pintoresco*…, 1842, pp. 355-390.

[592] *El mundo en la mano*, 1875, pp. 1-271. Vegeu els números dels anys 1866, 1867, 1868 i 1874 de *Le Tour du Monde.*

[593] *Biblioteca de viajes*, 1880, pp. 1-151.

Si passem per alt altres breus articles que es van anar publicant a revistes i diaris de l'època, els primers estudis monogràfics escrits per espanyols no van aparèixer fins a la dècada de 1870. En aquest sentit, destaca l'interès que inicialment va despertar el Japó com a exportador de seda, ja que entre 1872 i 1875 van publicar-se tres estudis monogràfics, dos dels quals escrits per membres diplomàtics de la legació espanyola al Japó.[594] Tanmateix, pel que fa a la cultura, a les arts i a les característiques generals del Japó Meiji, deixant de banda el valuós article "El arte de la China y del Japón, y su importancia para la industria moderna", publicat l'any 1871 a la revista *El Museo de la Industria*, el primer llibre publicat a l'Estat no va sortir a la llum fins l'any 1879, obra de Josep Jordana i Morera (1836-1906). Josep Jordana, nascut a Cervera i format a Barcelona, Saragossa i a Villaviciosa de Odón, va entrar com a enginyer forestal al Servei Forestal l'any 1857, on va estar treballant destinat diverses regions de la península durant prop de vint anys fins que l'any 1876 va ser nomenat director del Departament d'Agricultura de la Comissaria Règia d'Espanya a l'Exposició Universal de Filadèlfia. Jordana va aprofitar la llarga visita al certamen internacional, per estudiar els diversos països participants i per a fer-ne informes pel Ministeri de Foment.[595]

[594] *Memoria sobre el cultivo y producción de la seda en el Japón* (Emilio de Ojeda, 1872), *Tratado completo de sericultura con los resultados prácticos de la aclimatación de la morera primitiva del norte de la China e importación de las semillas de gusanos de seda del Japón* (Ramon M. de Espejo, 1872) i *La Seda: su cultivo y su producción en el Imperio japonés* (Enrique Dupuy, 1875).

[595] Alguns d'aquests informes i estudis van aparèixer parcialment publicats entre 1876 i 1877 a la *Revista de España* sota el títol "Crónica de Filadelfia", així com a altres publicacions, com ara *La Correspondencia de España*, *La Ilustración Española y Americana* i *El Tiempo.*

A Filadèlfia el Japó va tenir-hi una presència especialment destacada. El Japó va sorprendre per la gran quantitat, i la qualitat, de molts dels seus productes; i va sorprendre també pels intensos progressos, polítics, econòmics, industrials i socials, que demostrava públicament. Jordana, motivat potser també pel fet de tenir el seu germà, Ramon Jordana, al capdavant de la inspecció forestal de l'arxipèlag filipí, va sentir-se atret per la participació dels pobles d'Orient, i especialment pel Japó. Així, de l'observació dels estands japonesos en va prendre moltes notes, que van ser complementades amb bibliografia actualitzada i ampliades a l'Exposició Universal de París dos anys més tard, i que van servir per publicar l'any 1879 el llibre *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón*.[596]

Jordana explicava en aquesta obra la certesa d'aquelles notícies que de manera esporàdica havien anat arribant sobre dels canvis que s'estaven succeint al Japó. El llibre es dividia en quatre parts: una primera on s'oferia una visió panoràmica del país i les altres tres restants dedicades a l'estudi de l'agricultura, la indústria i les arts del Japó. El primer apartat servia per presentar les nocions bàsiques per comprendre l'arxipèlag, tals com una descripció fisica del terreny, algunes dades sobre a la religió i especialment notícies sobre l'estat actual de l'educació, l'economia, les obres públiques, el comerç i l'exèrcit. Continuava al segon apartat amb dades estadístiques sobre collites, sobre els tipus de cultius i les característiques de l'agricultura. Tanmateix, és interessant destacar com Jordana va optar per dedicar quasi la meitat del llibre a tractar de les indústries artístiques, una importància similar a la que havien donat els organitzadors japonesos a les exposicions de Filadèlfia i París. D'una banda, al capítol dedicat a la indústria, després de tractar la mineria i els metalls, dedicava un espai important a parlar de les manufactures i del treball industrial fent referència a la protecció que el govern japonès feia al foment de les arts. Jordana parlava de la fosa de

[596] Jordana, 1879. Almazán, 1999A, pp. 45-50.

bronzes artístics, oferia apunts per a la història i l'estudi de ceràmiques i porcellanes, del tèxtil, de la laca i d'altres com ara el paper, les armes, els treballs amb fusta, etcètera. Dades totes elles que quedaven completades amb l'últim capítol on s'analizaven les característiques de l'art japonès i el seu peculiar estil en els camps de la pintura, l'escultura i el gravat:

> *La creciente exportación de los trabajos del arte del Japón y las imitaciones de que son objeto en Europa, demuestran evidentemente que aquel pueblo posee cierta fuerza creadora en el orden estético que le es propia, y de la cual se puede esperar un futuro desarrollo industrial de gran importancia.*[597]

Passada l'Exposició Universal de París de 1878, el Japonisme s'estava difonent arreu d'Europa i Estats Units amb una gran força, i cada cop eren més els artistes i les indústries artístiques que imitaven o bé començaven a reinterpretar l'art japonès. Jordana n'era plenament conscient i potser per això va concloure el llibre destacant la capacitat d'observació de la natura, la fidelitat i la sobrietat amb què eren capaços de convertir els petits microcosmos naturals i la quotidianeitat dels sers humans en una eminent font de bellesa per a l'art:

> *Los artistas japoneses sienten la naturaleza y saben dar forma a las ideas más agudas y picantes de su ingenio. Hay pues, allí gérmenes de belleza y un número creador que el tiempo se encargará de desarrollar, ofreciendo tal vez nuevos ideales a la humanidad en el porvenir.*[598]

[597] Jordana, 1879, p. 121.

[598] Jordana, 1879, p. 128.

Quatre anys abans que Jordana, Enrique Dupuy de Lôme, membre de la legació de Yokohama entre 1873 i 1875, havia escrit els seus *Estudios sobre Japón*, llibre que tanmateix no es van publicar fins l'any 1895, ja que inicialment l'autor va dubtar de l'interès que les seves notes haguessin pogut tenir entre els lectors espanyols, i més si es tenia en compte que l'any 1877 ja havia publicat les notes de la seva volta al món, *De Madrid a Madrid dando la vuelta al mundo*. Amb tot, seria un error creure que tot el coneixement que els barcelonins podien tenir del Japó hagues de venir exclusivament dels llibres estrangers, francesos o anglesos. Seria un error perquè, estaríem infravalorant un dels mitjans de comunicació en massa més importants de l'època: els diaris, les revistes i molt especialment les revistes il·lustrades. David Almazán, qui ha analitzat en profunditat la repercussió que va tenir el Japó a les principals revistes il·lustrades espanyoles no dubta a assenyalar aquest mitjà com un dels més potents quant a la difusió del Japonisme a Espanya.[599]

Almazán situa encertadament l'entorn del 1900 i la dècada de 1920 com els períodes de major presència del Japó a la premsa il·lustrada espanyola. Tanmateix, feia anys que el país havia començat a aparèixer en aquests mitjans tant a través de gravats com de notícies que anaven arribant d'altres publicacions similars europees. En aquest sentit, cal tenir en compte que revistes com *The Illustrated London News* o *L'Illustratio*n, havien començat a mirar cap al Japó des del mateix 1854, l'any de l'arribada de Perry; un interès creixent que, a mesura que el Japonisme es va anar difonent, també es va estendre a revistes com *La Vie Moderne*, *Gazette des Beaux-Arts* o la *Revue des Arts Décoratifs*, entre moltíssimes més.

[599] Almazán, 2008, p. 575: *la particularidades históricas y culturales de Japón hicieron de Japón uno de los más importantes temas de actualidad, razón por la cual su presencia en los medios de comunicación fue muy intensa, como lo fue también su repercusión cultural.*



"La salamandra gigantesa del Japón". *El Museo Universal* (1860) i "Visita del Mikado a varias ciudades del imperio". *La Ilustración Española y Americana* (1880).

A Espanya les primeres notícies es van començar a publicar a inicis de l'època Meiji a revistes il·lustrades madrilenyes com *El Museo Universal* (1857-1869), *El Periódico Ilustrado* (1865-1866), *El Siglo Ilustrado* (1867-1868), *El Nuevo Siglo Ilustrado* (1869) i *El Globo* (1875-1932), les quals van ser rellevades per *La Ilustración Española y Americana* (1870-1921), la revista il·lustrada de major difusió i influència de l'Estat. *La Ilustración Española y Americana*, amb seu a Madrid, recollia el model de publicació periòdica que funcionava des de feia anys a la majoria de capitals d'Europa: revistes setmanals d'informació general, amb notícies d'actualitat nacional i internacional i temes diversos, des d'art i literatura fins a viatges, les exposicions universals, costums i reportatges geogràfics.

Des de l'any 1872 *La Ilustración Española y Americana*, hereva d'*El Museo Universal* va començar a publicar notícies i gravats, sobre el Japó alguns d'ells en portada, tals com *Nueva Embajada Japonesa* (8-IV-1872), *Comentario sobre una exposición artística e industrial en Kioto* (1-VIII-1872), *Inauguración del Ferro-carril de Yeddo a Yokohama* (24-XII-1872), o bé *El micado y la emperatriz del Japón* (8-IV-1875) i *Jarrones antiguos japoneses de bronce* (22-X-1877). Aquesta mena d'articles breus i sovint anecdòtics van ser cada cop més freqüents tant a *La Ilusturación* com a les noves revistes que van emprendre un camí similar. Des d'inicis de la dècada

de 1880, s'hi sumaren les noves revistes barcelonines, de tal manera que amb pocs anys el volum de notícies i imatges del Japó a Barcelona es va multiplicar de manera substancial. A tall d'exemple, *La Ilustración Artística* (1882-1916), fundada per Manuel Angelón l'any 1882 i editada per la prestigiosa casa Montaner i Simón, va arribar a publicar prop de mig miler d'il·lustracions sobre el Japó i el Japonisme.[600]

La penúria bibliogràfica, doncs, durant aquests primers anys quedà parcialment contrarestada per les publicacions periòdiques, a les quals caldria sumar-hi els articles que, des de 1868, es van anar publicant als principals diaris de la ciutat, al *Diario de Barcelona*, *La Imprenta*, *La Renaixensa*, *Diari Català*, *La Dinastía*, així com a la *Crónica de Cataluña*, la *Gaceta de Cataluña* i *La Vanguardia*, entre d'altres.



Il·lustracions del Japó i de tradicions japoneses a *El Viagero Ilustrado Hispano-Americano* (1879-1880).

Una de les primeres revistes barcelonines en mostrar un interès especial pel Japó va ser, durant els seus dos anys d'existència (1879 i 1880), *El Viagero Ilustrado*. Això va ser el fruit, en part i segons indicava el mateix diari, d'un conveni amistós estrablert amb un català que va actuar com a

[600] Almazán, 2000, vol. 2, p. 40.

corresponsal durant els mesos en que estigué de viatge pel país. A tall d'exemple, és curiós veure com el 30 d'agost de 1880 reaccionava la revista a la secció d'actualitats davant d'una de les cartes enviades a la redacció de Barcelona des de Tòquio:

> *Tenemos que regañar con el distinguido viajero que espontáneamente se ofreció a enviarnos los frutos de su espíritu de observación durante su permanencia en Yedo y de su trato con los japoneses de todas las categorías. Si estuviese en la China, fácilmente le hubiéramos perdonado el chasco que nos dio, porque las malas costumbres se pegan mejor que las buenas y nada tendría de particular que nos engañase "como un chino".* (…). *Juzgue el lector:*
>
> *«Ustedes no lograrán apenas formarse idea de los adelantos de este país – nos decía el espontáneo corresponsal de Yedo – su cultura, sus progresos en las ciencias, las comodidades de que disfrutan, mejoras materiales y una administración que en España envidiarían».* (…).[601]

Aquesta mena de notícies va ser la tònica dels primers anys. I és que les descripcions que parlaven de tradicions culinaries, religioses, teatrals, culturals en general, o bé aquelles que parlaven de la modernització i els

[601] *El Viagero Ilustrado Hispano-Americano*, núm. 16, 30 d'agost de 1880, pp. 1-2. *No insertamos las demas noticias de la carta porque, como hemos dicho, pertenecen al mismo género; solamente lo que contiene al final por vía de corolario: que va generalizandose entre la nobleza y los comerciantes del Japón la costumbre de enviar a Europa sus hijos, a educarse. No tenemos conocimiento de que haya venido a España ninguno. Lo extraño es que, sin embargo de esto, se hallen los japoneses tan adelantados en política como nuestro corresponsal asegura.*

canvis del país, eren prou atractives com per fer que tota revista il·lustrada volgués dirigir en un moment o un altre la seva mirada cap al Japó. Ho van fer des del mateix any de la seva fundació *La Ilustración* (1880-1891; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, des de 1885), *La Ilustració Catalana* (1880-1917), *La Ilustración Artística* (1882-1916) i *La Ilustración Ibérica* (1883-1898) així com *La Hormiga de Oro* (1884-1935), totes elles editades des de Barcelona.[602]



Il·lusrtacions japoneses a *La Ilustración Española y Americana* (1875) i *La Ilustración* (1886).

[602] Quant a la presència del Japó a les principals revistes il·lustrades espanyoles, ens remetem l'estudi de David Almazán (2000B).

Val a dir que durant els primers anys del Japonisme, no van ser gaires les notícies que van tractar d'art japonès, per bé que les dades, els gravats i les fotografies que es van anar publicant van ajudar, sens dubte, a una major expansió de l'interés per Orient. Es tractava sovint de dades anecdòtiques acompanyades d'imatges curioses que parlaven de costums i tradicions però que en comptades ocasions feien referència a l'art. És per això que, tal i com succeeix en el cas de l'article publicat l'any 1871 a *El Museo de la Industria*, sobten positivament les conferències del diplomàtic Tiburcio Rodríguez Muñoz i del pintor Josep Masriera Manovens. La primera d'elles, pronunciada a la *Sociedad Geográfica de Madrid* el 23 de juny de 1883, se centrava en l'estudi dels contrasts entre la Xina i el Japó. Tiburcio Rodríguez, com a primer representant del govern espanyol a Yokohama entre els anys 1870 i 1873, i posteriorment enviat a la Xina, va preparar una conferència encaminada a ressaltar les grans diferències, tan poc conegudes aleshores, que havia pogut observar entre les dues cultures:

> *Para todos aquellos que han residido durante largo tiempo en el Japón y en China, y han sabido fijarse, no en la apariencia, sino en el fondo de las cosas, resulta notorio un hecho: el de la desemejanza, el del antagonismo, me atrevo a decir, que, en muchos conceptos, existe entre ambas naciones. Sin embargo, ¡cuántas y cuántas personas hay que, por ignorancia lastimosa, las confunden y las consideran como un mismo y solo pueblo, a causa, sin duda de su vecindad relativa y de su común origen!*[603]

Rodríguez parlava de diferències culturals a tots els nivells, i també en el camp de l'art:

[603] Rodríguez, 1883, p. 7.

> *Si por el lado del arte se mira, la disparidad de chinos a japoneses sube a contraste, a oposición completa. Desde una época muy lejana, la creación, el producto artístico, y su inmediato derivado, el trabajo industrial, permanecen estáticos, inmóviles, petrificados en el Celeste Imperio*. (...).
>
> *En el Japón todo lo contrario.* (...). *Los mercados y las colecciones de arte, así europeas como americanas, abundan en productos que son otros tantos testimonios de que el pueblo japonés ha acometido, y está en vías de realizar un gran pensamiento: el de acomodar su arte nacional al gusto y a las aplicaciones que están en boga en el Occidente, sin que por eso pierda la lozanía, la finura primorosa en la labor, la sencillez de contornos y la morbidez en las figuras, que son sus atributos más peculiares y sobresalientes*.[604]

L'any següent, el 26 de maig de 1884, Josep Masriera va llegir a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona una nova conferència, *Influencia del estilo japonés en las artes europeas*, on el pintor va senyalar directament l'art japonès com a nova font d'inspiració rica i fresca pel renaixement de les arts. El desenvolupament d'aquest tema potser no sobta tant si tenim en compte la dinàmica artística que s'estava desenvolupant a Barcelona, i menys encara si som conscients de que Josep Masriera Manovens, com els seus germans, coneixia perfectament la nova moda japonista que s'estenia per París. Seguint algunes veus que des de la Ciutat Comtal senyalaven l'art japonès com a font d'estudi per a la renovació artística, Masriera feia una nova crida a artistes i industrials perquè, fent tal com feien ja els nous corrents artístics europeus, no descuidessin l'estil japonès com a nou model digne d'estudi.

[604] Rodríguez, 1883, pp. 10-11.

Les reflexions de Josep Masriera ens donen la clau per entendre com, malgrat la mancança d'estudis sobre el Japó i el seu art produïts a Espanya, Barcelona tenia ja a la seva disposició exemplars d'obres monogràfiques sobre art japonès publicades a l'estranger que estaven en plena consonància amb el discurs de difusió del Japonisme. En aquest sentit, de totes les obres que es van publicar durant aquells anys, n'hi van haver tres de fonamentals, totes tres decisives en el procés de difusió del fenomen del Japonisme en el camp de l'art i de les indústries artístiques de Barcelona:

* *Ornements du Japon: recueil de dessins pour l'art et l'industrie*. 1883.
* *L'Art Japonais*. 1883.
* *Le Japon Artistique. Documents d'Art et d'Industrie*. 1888-1891.

Ornements du Japon formava part de l'obra monumental *Encyclopédie des Arts décoratifs de l'Orient* editada a París l'any 1883 per Eugène Collinot i Adalbert de Beaumont. L'origen d'aquesta enciclopèdia era una primera publicació editada l'any 1859 com a *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie* on hi aparegueren vuit làmines amb motius japonesos extrets d'obres com el *Manga* de Hokusai. La publicació de 1883, que ara duia *Recueil de dessins pour l'Art et l'Industrie* com a subtítol, formava part d'una ambiciosa obra de recopilació de models per a industrials i artistes procedents de les cultures d'Orient, de Turquia, Índia, Rússia, Xina, Japó, motius perses, àrabs... El quart volum, íntegrament a l'art del Japó, era present a Barcelona a biblioteques com la de Rossend Arús (1845-1891) i l'antiga biblioteca de la Junta de Museus de Barcelona.



Collinot & Beaumont, *Ornements du Japon*, París, 1883.

Ornements du Japon constava d'un recull de quaranta làmines amb motius japonesos impresos a color i d'una introducció a càrrec de Fr. Favre. Presentava motius naturalistes escollits per mostrar la seductora i original estètica plena papallones, libèl·lules, granotes, flors de cirerer, de prunera, peònies, lliris, pardals... Es tracta d'aquells mateixos dibuixos als què ens haurem de referir en parlar d'Apel·les Mestres, aquells mateixos que veurem traduïts al vidres als cancells de l'Eixample, aquells mateixos que van servir per il·lustrar enquadernacions i marges de llibres i revistes de la indústria editorial barcelonina; aquells mateixos, en definitiva, que decoraven les indústries artístiques japoneses que arribaven de manera paral·lela i simultània a la ciutat. Van ser algunes de les imatges utilitzades com a model per als artistes industrials de la ciutat.

La publicació de Collinot i Beaumont era també el fruit de l'auge d'aquest nou tipus de publicacions que, essent en part hereus de George Philips (*Rudiments of Curvilinear Design*, 1838-40), Owen Jones (*The Grammar of Ornament*, 1856), A. Racinet (*L'ornement polychrome*, 1869), Édouard Liévre (*Les Arts Décoratifs*, 1870) i John Leighton (*Suggestions in Design*, 1880), a la dècada dels vuitanta van començar a donar especial protagonisme a l'art japonès. Des que Ernest Chesnau va publicat l'any 1869 *L'Art Japonais*, van anar apareixent de manera periòdica nous estudis que

complementaven i ampliaven cada cop més notícies i més dades sobre la cultura i l'art del Japó. Quant als reculls de repertoris gràfics japonesos i aproximacions a l'art japonès, l'*Encyclopédie des Arts dècoratifs de l'Orient* tenia els seus precedents en tres altres publicacions similars i no menys destacades a França i Anglaterra com *Motifs Décoratifs Tires des Pochoirs Japonais* (Th. Lambert, 1878), *A Grammar of Japanese Ornament and Design* (Thomas W. Cutler, 1880) i *The Ornamental Arts of Japan* (George Ashdom Audsley, 1882).

El mateix any en què es publicaven els volums de Collinot i Beaumont, Louis Gonse (1846-1921) va organitzar a la galeria Georges Petit de París una gran exposició decidida a presentar la riquesa de l'art japonès, i en conseqüència, també, la riquesa de les col·leccions japoneses de París. Amb la col·laboració de Siegfried Bing, Wakai Kenzaburô i Hayashi Tadamasa, principals importadors d'art japonès, va aconseguir reunir més de 3.500 peces. I de l'*Exposition rétrospective de l'art japonais*, celebrada entre els mesos d'abril i maig, en va néixer a l'octubre del mateix 1883 una gran obra en dos volums: *L'Art Japonais*, una publicació que es va convertir en el primer estudi on s'encaraven de manera rigorosa diversos aspectes de la història de l'art japonès, les principals característiques i els principals artífex. *L'Art Japonais* es va convertir en una obra indispensable per a tot aquell qui es volgués endinsar en les arts de l'arxipèlag japonès, es va reeditar els anys 1886, 1891, 1900, 1904 i 1926, i es va traduir a l'anglès (1891) i al japonès (1893). Alexandre de Riquer, Antonio García Llansó, Josep Mansana i molts d'altres, el van tenir com a manual de referència.

Deixant de banda les contínues publicacions de nous llibres, catàlegs i articles a revistes i diaris on es tractaven temes diversos relacionats amb el Japó, cinc anys després de publicar-se l'obra de Gonse, plenament immersos en els anys de major desenvolupament i esplendor del Japonisme a França, Siegfried Bing va tirar endavant l'edició d'una revista internacional,

trilingüe, íntegrament dedicada a l'art japonès: *Le Japon Artistique* (1888-1891). Era una revista especialitzada per a tots aquells interessats en aprofundir els seus coneixements sobre la història dels artistes, d'obres i estils de l'art japonès. Els articles anaven acompanyats d'un gran nombre de làmines a color, a manera d'enciclopèdia gràfica, ja que havien de poder servir també com a *Documents d'Art et d'Industrie* útils per difondre i comprendre l'art japonès, *to extend and improve knowledge of an art which remains largely unfamiliar, to assert the appeal of an aesthetic sympathy, to identify the scope of an evergrowing influence*.[605]

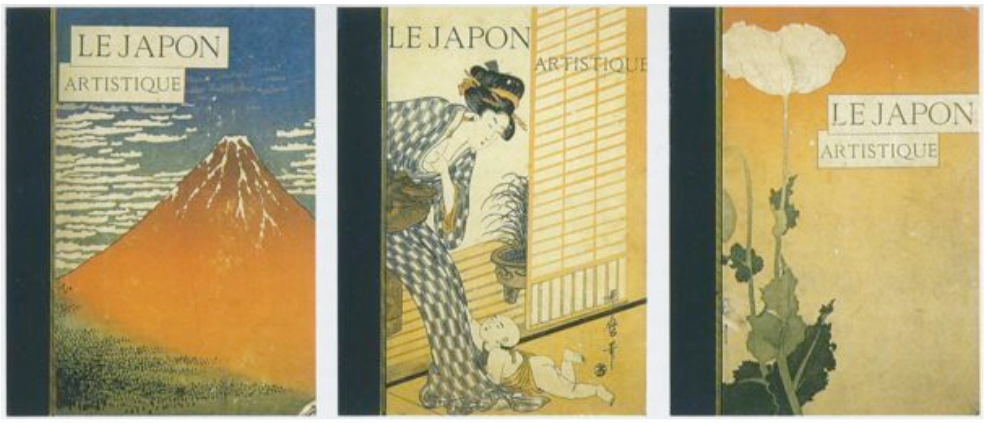
A la biblioteca de Llotja, a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, per on van passar Antoni Rigalt (1850-1914), Apel·les Mestres, Josep Tamburini (1856-1932), Alexandre de Riquer, Ferran Xumetra, Josep Pascó i bona part dels artífex del Modernisme, hi havia disponibles els volums de *Le Japon Artistique*, així com la reedició de 1886 de *L'Art Japonais* de Gonse i una *Japonese encyclopedie of dessen* [sic].[606] I el mateix succeïa en el cas del Reial Cercle Artístic i del Cercle Artístic de Sant Lluc, creat aquest últim l'any 1893, on a més dels volums complets de *Le Japon Artistique*, hi havia una extraordinària oferta de publicacions periòdiques europees de temàtica artística a les que el Cercle estava subscrit, així com diversos exemplars de dibuixos i aquarel·les originals japoneses, tot a l'abast dels artistes socis del Cercle, com Alexandre de Riquer o Antoni Gaudí (1852-1926).[607] Altres exemplars de *Le Japon Artistique*, conservats actualment a centres com la

[605] *Artistic Japan*, núm. 3, 1891, p. 141.

[606] Quiney, 2007, p. 40.

[607] D'entre els títols de l'hemeroteca, destaquen els volums complets de *L'Art Français*, *Paris Illustré*, *The Studio*, *The Art Journal*, *Jugend, The Quartier Latin*, *Paris-Noël*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, i números solts de revistes com *Art et Décoration*, *Dekorative Vorbilder*, *L'Estampe Moderne*, *Die Kunst für alle* i *The Sketch*, entre moltes altres.

Casa de l'Ardiaca, a les biblioteques del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i del Museu Nacional d'Art de Catalunya o bé a la Biblioteca de Catalunya, procedien de biblioteques històriques particulars com la de Narcís Oller, fet que demostra fins a quin punt aquesta publicació va aconseguir un grau de difusió extraordinari per l'època. En aquest sentit, també cal afegir que, si bé estem fent referència a obres sobre Japó publicades a Occident, tant aquest centres com moltes biblioteques particulars comptaven amb col·leccions de llibres japonesos, principalment llibres il·lustrats de l'escola ukiyo-e dels segles XVIII i XIX.



S. Bing, *Le Japon Artistique*, París, 1888-1891. Edició francesa.

Els llibres i repertoris d'imatges com els de Collinot i Beaumont, Gonse i Bing tingueren hereus directes amb publicacions contemporànies i posteriors a *Le Japon Artistique* (1888-1891), com els *Documents Décoratifs Japonais*, publicats l'any 1890 per la *Bibliothèque d'Éducation Artistique* a partir d'obres procedents de l'extensa col·lecció d'estampes de Charles Gillot (1853-1904). Si són importants totes aquestes obres, les de Jones (1856), Lambert (1878), Cutler (1880), Audsley (1882), Collinot (1883), Gonse (1883) o Bing (1888), és perque van suplir a artistes i industrials de

centenars, milers, de làmines amb una ingent varietat de motius decoratius. Es tractava de dibuixos d'un gran atractiu estètic per les seves formes sinuoses, com era en el cas dels *katagami* publicats per Lambert (1878), les esveltes i líriques representacions naturals dels *Documents Décoratifs Japonais* (1890), així com per les modernes i agosarades solucions compositives i cromàtiques, presents als volums de *Le Japon Artistique* (188-1891), combinades amb els originals motius figuratius, geomètrics i repetitus de volums com els d'Audsley i Collinot. Totes aquestes imatges també van anar arribant a Barcelona, als centres artístics i especialment als tallers industrials, on hi abundaven les publicacions estrangeres. I seguint aquests mateixos models, van començar-se a publicar àlbums de làmines similars amb dissenys extrets de models japonesos.



Documents Décoratifs Japonais, París, 1890.

Un dels primers exemples de llibres de làmines amb models japonesos publicats a Barcelona el tenim en l'*Álbum de Arte Suntuario*, làmines de *composiciones decorativas* publicat per Ginés Codina Sert. Codina era exdirector artístic de la secció de dibuixos de la fàbrica tèxtil *Sert hermanos y Solá*, on, com veurem posteriorment, ja des d'inicis de la dècada de 1880 havia apostat per produir teixits decorats seguint un hipotètic estil japonès.

Al prefaci de l'obra, l'autor explicava els motius que l'havien induït a emprendre aquesta publicació:

> *En mi ya dilatada profesión de dibujante en suntuaria, obligado á consultar obras de decorado, á fin de sostener el buen nombre de la casa que me tiene encomendados sus trabajos* (…) *sentía una especie de vergüenza, al ver que si el artista dedicado á las artes decorativas quería producir algo aceptable, tenía necesidad de recurrir en absoluto á obras extranjeras. Alemania, Francia, Inglaterra, Italia, Bélgica, etc., etc., han producido obras de esta índole, que nos imponen á los que carecemos de ellas, fijándolas los precios que se les antoja, en la seguridad de que agotarán las ediciones.*[608]

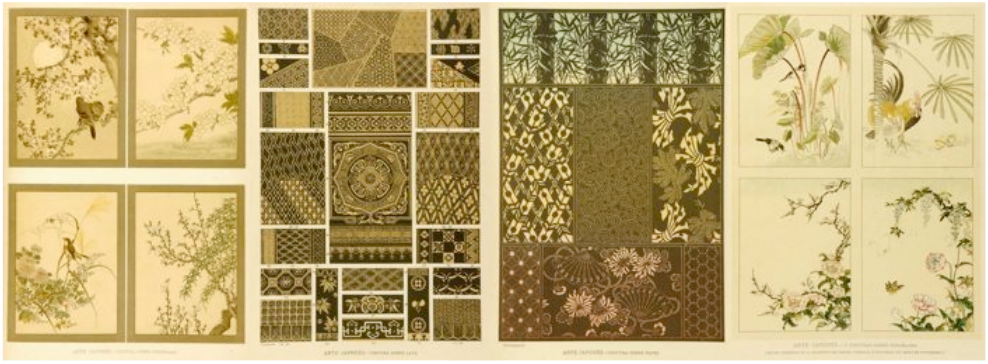
Codina volia oferir una obra original i pràctica, fruit dels seus anys de formació i d'experiència en el camp de les indústries artístiques; *una obra completamente original en la invención de modelos y en la aplicación de los distintos estilos*. L'Àlbum de Codina Sert partia del model que oferien llibres i repertoris publicats a Europa tot introduint un nombre important de làmines d'estils orientalitzants, força híbrids i originals, destinats als gustos de la Barcelona industrial de l'època, com era el cas del que anomenava *estilo japonés modernizado*.[609]

En paral·lel a l'obra de Codina, l'any 1886 Lluís Domènech i Montaner va publicar el primer dels vuit volums de la luxosa *Historia General del Arte*, editada per la casa Montaner i Simón. Ja des del primer volum, dedicat a la història de l'arquitectura, Lluís Domènech i Montaner feia un èmfasi prou

[608] Codina, 1888, pròleg s/p.

[609] Codina, 1888, làm. 14.

significactiu en explicar les característiques i els monuments clau de la història de l'arquitectura japonesa, amb la inclusió d'una vintena de fotografies de temples, castells, ponts i carrers de Nagasaki, Kumamoto, Osaka, Kyoto, Nara, Hôryûji, Nagoya, Tòquio, Nikkô i Matsushima. El mateix succeïa en el cas del volum dedicats a la història de la pintura, així com als volums dedicats a les arts dels metalls, la ceràmica i la decoració escrits per Federico Cajal, Antonio García Llansó i Francesc Miquel i Badia. Tots ells, incloïen àmplies referències als models japonesos, acompanyats d'una gran diversitat de làmines a color que donaven a entendre l'interès creixent per les arts de l'Àsia Oriental. Es tractava d'una obra monumental, escrita per diversos autors sota la direcció general de Domènech i Montaner, que, a l'hora de tractar l'art japonès, va utilitzar com a obra bàsica de referència *L'Art Japonais*, de Louis Gonse.



Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia General del Arte* (1886-97).

En els mateixos anys en que es publicava a París *Le Japon Artístique* i a Barcelona la *Historia General del Arte*, Josep Petervan va traduir de l'alemany l'obra de Hermann Weiss titulada *Galería del Arte Decorativo* (1890), composta de dos volums, un d'ells amb text de Josep Puiggarí (1821-1903) i l'altre amb un extens recull de làmines a color. Entre les

il·lustracions, destacaven tres làmines amb motius japonesos: dues d'elles, editades per Joan Aleu, mostraven elements decoratius diversos, alguns copiats de les ceràmiques japoneses i xineses presentades a l'*Exposición Oriental de París de 1869*, mentre que la tercera làmina, editada per Jaume Seix, mostrava una composició figurativa i decorativa més complexa i treballada amb tots aquells elements propis del gust occidental: motius naturalistes, ocells, flors de cirerer, ideogrames, ventalls, etcètera, a l'entorn d'una figura central vestida amb quimono.

A més dels motius extrets dels repertoris per a arts industrials i decoratives publicats ja fos a París o a Barcelona, i més enllà de les revistes il·lustrades però sense sortir de l'àmbit de les publicacions d'època, encara convindria destacar una altra font gràfica per als artistes: les series de contes tradicionals il·lustrats d'època Meiji, *Japanese Fairy Tale* i *Les Contes du vieux Japon*, publicades en paper *chirimen* per les cases editorials Hasegawa (長谷川) i Kôbunsha (光文社), les quals posteriorment van ser traduïdes al català per Jaume Massó Torrents (1904) i Eduard Llorens (1909), i al castellà per Gonzalo J. de la Espada (1914). L'interès per aquestes faules i contes japonesos, presents a les col·leccions d'Apel·les Mestres i de Frederic Marès, entre d'altres, és un tret ben característic del Japonisme en el camp literari, com bé demostra l'extensa llista de publicacions aparegudes des que l'any 1874 Juan Bastinos va presentar els *Cuentos orientales*.[610]

A partir de 1890, les publicacions dedicades al Japó es varen multiplicar. Inicialment amb obres de caràcter generalista i enciclopèdic, com *El Asia Oriental* (1890), d'Eduard Toda, però ben aviat amb llibres cada cop més

[610] Així ho palesen els contes japonesos il·lustrats per Flik-Flok a la *Barcelona Cómica* (1895) i a *Gato Negro* (1898), o bé la revista *Hispania* (1899-1900), on es van reproduir les il·lustracions publicades per Hasegawa a les edicions franceses i angleses de 1885 i 1892. Tenim documentada la traducció i publicació de prop d'una seixantena de contes apareguts tant a diaris com a revistes i edicions monogràfiques del primer terç del segle XX.

específics, com els d'Enrique Dupuy de Lôme (*Estudios sobre el Japón*, 1895), Juan de Lucena (*El Imperio del Sol Naciente*, 1896), Alfred Opisso (*La Raza Amarilla*, 1898), Francisco de Reynoso (*En la Corte del Mikado*, 1904) o bé els set fascicles *El Japón a la vista* i l'àlbum fotogràfic de Roman Batlló, de Can Batlló, publicats per Lluís Tassó l'any 1904.

5.

El Japó a l'Exposició Universal de 1888

La gestació del projecte
Exposicions a la Barcelona del vuit-cents
L'Exposició ideada per Serrano de Casanova
La gestió de Rius i Taulet
El recinte de l'Exposició

Antecedents a Barcelona
El Japó a les Exposicions Universals
Organització i muntatge del la Secció Japonesa a l'Exposició de 1888

Anàlisi de la participació japonesa
La instal·lació al Palau de la Indústria i als jardins del Parc
Els principals expositors i els seus productes
La participació xinesa
Balanç i deute pendent

L'Exposició recordada per Kume Keiichirô

Ot Vinyals i l'obertura de noves vies per al comerç d'art japonès
El Mikado, *Odón Viñals*, la *Kiriu Kôshô Kaisha* i *Viñals y Cía*
Èxits comercials de l'Exposicó Universal

Després de l'Exposició de Barcelona, no he tingut ocasió de visitar-la de nou, però és possible que aquesta sigui ara una excel·lent ciutat.

Kume Keiichirô, 1928.[613]

Així parlava el pintor japonès Kume Keiichirô tot recordant la llarga estada que va fer a la Ciutat Comtal durant l'Exposició Universal de 1888. *Quin temps més bonic!* en digué anys més tard l'escultor Enric Clarasó (1857-1941).[614] En aquelles dates, Barcelona era en ple procés d'expansió i tot just s'estaven gestant a les indústries artístiques de la ciutat els primers passos de renovació artística que culminarien amb les noves arts de l'època del Modernisme. Alhora, aquell mateix any 1888 Japó es trobava en plena transformació i a les portes de la materialització definitiva d'un nou sistema polític constitucional i parlamentari. L'Exposició Universal de Barcelona, celebrada en un dels períodes de major creixement econòmic, va viure de molt a prop alguns símptomes dels importants canvis que es duien a terme al Japó. Van participar-hi algunes de les principals indústries i alguns dels exportadors més destacats del Japó i, per tant, la presència nipona a la ciutat es va poder incloure dins del programa d'expansió comercial i cultural del país.

Kume Keiichirô va formar part de la delegació japonesa encarregada de gestionar la participació del Japó al certamen de Barcelona; una participació que, sense cap mena de dubte, va marcar un abans i un després en les relacions i el coneixement entre Espanya i l'arxipèlag. Si hem aturat la recerca a l'any 1888 és precisament per aquest motiu: l'Exposició va ser clau tant en el procés d'introducció de la cultura i l'art japonès a Barcelona, com en el procés d'influència en l'art produït a Barcelona i a d'altres ciutats catalanes. Conèixer de manera minuciosa les característiques de la

[613] Kume, 1928, p. 92.

[614] Clarasó, 1931, p. 12.

participació japonesa a l'Exposició ens obrirà noves vies per a l'estudi de la presència i la influència que l'art japonès va poder tenir a Barcelona i als seus entorns a partir d'aleshores.

5.1. Una idea, un projecte: l'Exposició Universal de Barcelona

El procés d'industrialització iniciat a Catalunya durant el set-cents, va experimentar, al llarg del segle XIX, un creixement molt destacat. A mitjan del vuit-cents, la província de Barcelona era, amb diferència, la que mostrava una major activitat industrial de tot Espanya, per davant d'altres com Màlaga, Madrid, Sevilla o València. Catalunya era aleshores el centre de producció més dinàmic i potent de l'Estat.

En aquest camí emprès a mitjan segle XIX, les exposicions industrials celebrades a Barcelona hi van jugar un paper destacat, tant les grans com les més modestes. Eren ocasions tant per donar-se a conèixer com per aprendre, per millorar i perfeccionar els productes de cada un dels sectors industrials en desenvolupament. La primera d'elles, organitzada per la Junta de Comerç, s'havia celebrat a l'edifici de la Llotja l'any 1822 i des d'aleshores se'n van fer diverses a la ciutat, com l'exposició d'indústries tèxtils del 1828 o l'*Exposición Pública de Productos de la Industria Española*, organitzada per la Junta de Comerç al 1844, on hi van participar fins a 670 expositors catalans. Amb tot, en tres ocasions, aquest actes van adquirir un caire solemne, més polític i simbòlic: les Exposicions Generals de Productes de Catalunya, celebrades els anys 1860 (*Exposición Industrial y Artística de Productos del Principado de Cataluña*), amb la presència de la reina Isabel II, el 1871 (*Exposición General de las Cuatro Provincias Catalanas*), amb el monarca Amadeu I, i el 1877 (*Exposición General Catalana*), amb la presència del rei Alfons XII. Totes tres, acompanyades d'un bon nombre d'exposicions menors, van servir per constatar el que era una evidència: la indústria catalana creixia i es modernitzava a bon ritme.[615] A inicis dels anys 80, Barcelona ja havia adquirit una certa tradició quant a celebració d'exposicions i començava a veure com la idea dels grans Certàmens Universals s'anava estenent a ciutats potents però no tan destacades com París o Londres, com podien ser Lió (1872) o Melbourne (1880). Barcelona, amb el seu afany de creixement i amb la voluntat d'entrar dins del panorama

[615] Orellana, 1860, p. 254. Grau, 1988, p. 118. Urgellés, 1871, p. 11.

internacional, va començar a aspirar a celebrar algun dia una exposició ambiciosa, una exposició internacional d'aquelles característiques.

Generalment es comenta que la idea de celebrar l'Exposició Universal neix d'una proposta de Serrano de Casanova datada de 1885. Tanmateix, cal que matisem prèviament que ja feia un cert temps que aquesta idea era present a la ciutat. En aquest sentit, la primera vegada que hem documentat aquesta intenció és el setembre de 1881, quan *El Correo de París* va donar a conèixer el contingut d'una carta rebuda a les oficines del diari, procedent d'una persona distingida de Barcelona. Segons aquesta, Barcelona es començava a preparar per a una Exposició Universal que s'hauria de celebrar l'any 1885. La carta deia:

> *Las ferias y fiestas de Nuestra Señora de las Mercedes no ofrecerán nada de particular este año; pero se piensa darlas gran realce en lo porvenir. Se que se trata de que sean esplendidas de cuatro en cuatro años y que se quiere que en 1885 lo sean extraordinariamente. Para esa fecha tendrán un gran atractivo, puesto que se proyecta una Exposición Universal en esta capital, cuya apertura coincidirá con la fecha de las fiestas de Septiembre. No se si se llevará a cabo tan gigantesca obra; cuando menos se tropezará con muchas dificultades; pero a lo que parece, los iniciadores del pensamiento están resueltos a vencerlas todas.*[616]

Ràpidament *El Diluvio* es va fer ressò de la noticia i van aparèixer uns primers articles als diaris de la ciutat on es va començar a valorar fins a quin

[616] *El Diluvio*, núm. 271, 28 de setembre de 1881, p. 7929.

punt Barcelona estava preparada per acollir una Exposició Universal.[617] Les veus, però, es varen apagar molt aviat, tan bon punt es van conèixer les primeres intencions de Roma i el govern d'Itàlia de celebrar, també al 1885, una altra Exposició Universal.

Una Exposició Universal no es podia celebrar a qualsevol ciutat, calia que aquesta tingués unes certes característiques i disposés de factors favorables, tals com una bona situació geogràfica, un bon sistema de comunicacions, un terreny ampli on instal·lar-la i una oferta hotelera suficient. Si s'haguessin de tenir en compte aquests paràmetres, la ciutat espanyola que més s'aproximava als requisits indispensables era Barcelona. Disposava de les línies de ferrocarrils de França, de Saragossa i de València, disposava d'un port amb diverses línies de vapors que connectaven amb Europa, Amèrica i amb el Pacífic, amb un comerç i una activitat comparable a Marsella i, quant a espai, tenia al seu abast terrenys suficients on construir allotjaments i on situar el recinte expositiu. A mitjan segle XIX Catalunya fabricava gairebé el 40% de la producció industrial de tot l'Estat. Així que, si a tot plegat hi suméssim el fet de ser el principal centre mercantil i industrial del país, qualsevol que desqualifiqués les possibilitats de Barcelona, desqualificaria les possibilitats de les altres ciutats d'Espanya.[618]

Era l'any 1881 i, abans la ciutat no es decidís a acceptar aquest repte, encara havien de passar alguns anys. Barcelona va seguir celebrant exposicions regionals i locals, exposicions diverses, com ara de vestits i armes, d'arts sumptuàries o bé d'altres més insòlites, com la del *Pavelló Imperial Japonès*. Mentrestant, a l'exposició internacional de Budapest (1881) i de Bordeus (1882), van seguir-hi ciutats com Amsterdam (1883),

[617] *El Diluvio*, núm. 262, 19 de setembre de 1881, pp. 7677-7678. *El Diluvio*, núm. 266, 23 de setembre de 1881, pp. 7791-7792. *La Vanguardia*, núm. 389, 4 d'octubre de 1881, p. 5425.

[618] *El Diluvio*, núm. 262, 19 de setembre de 1881, p. 7678.

Nova York (1883), Calcuta (1883), Nova Orleans (1884), Saint Louis (1884), Torí (1884), Londres (1885) i Anvers (1885). Si Barcelona aspirava a ser més que una capital de província més, tard o d'hora havia de prendre el relleu, i l'oportunitat va arribar el mes de març de 1885 de mans de Eugenio Rufino Serrano de Casanova (1841-191?), un gallec recentment arribat a Barcelona que coneixia de prop com s'havien organitzat la majoria de les últimes grans exposicions europees.

Serrano de Casanova havia nascut a Ferrol l'any 1841. La Segona Guerra Carlista va succeir a Catalunya quan encara era un infant però, en prendre consciència del conflicte monàrquic, va posicionar-se al bàndol del pretendent al tron Carles Lluís de Borbó (1818-1861). Per això, en la seva joventut, i fins al març de 1869, es va allistar a les files carlistes, essent guardonat com a capità per l'exèrcit espanyol. Aquell mateix 1869, ja separat de la causa militar, va entrar com a cap honorari de l'Administració Civil i, posteriorment, es va retirar a París, on va fundar la revista *La Gazette des Touristes*. A la capital de França va començar a treballar en un negoci de promoció turística i comercial que li va proporcionar la possibilitat d'entrar a treballar com a assessor dels comissaris nomenats pel govern per a les Exposicions Universals. Segons explicava en primera persona en presentar-se a l'Ajuntament de Barcelona, a fi de mostrar una trajectòria professional que avalés la seva proposta d'Exposició, afirmava haver ocupat el càrrec de dipositari dels fons de la Comissió Reial Espanyola a l'Exposició Universal de París (1878), al que hi van seguir les funcions de representant del Govern espanyol a les Exposicions internacionals de Frankfurt (1881), Bordeus (1882), Àmsterdam (1883), Niça (1884) i Anvers (1885). L'any 1885 Serrano es va instal·lar a Barcelona, al carrer Bilbao núm. 202. Seguia sent el director i propietari de *La Gazette des Touristes*, però ara tenia la intenció de quedar-

se a la Ciutat Comtal a fi d'engegar el seu gran projecte: l'Exposició Internacional de Barcelona.[619]

Durant la preparació de l'Exposició Universal d'Anvers, Serrano va conèixer l'empresari i arquitecte francès Alexandre Sallé. Sallé era un dels responsables de les construccions efímeres del certamen d'Anvers; tenia un negoci dedicat a la construcció de pavellons fàcils de muntar i de desmuntar, de llogar i de transportar. Entre Serrano i Sallé, doncs, va sorgir la idea de dur a Barcelona una Exposició Internacional equivalent a aquelles celebrades a Amsterdam, Niça o Anvers. El que calia era idear el projecte, pensar-lo d'una manera que pogués ser viable i presentar-lo a l'Ajuntament per tal que aquest l'aprovés i autoritzés una concessió de terrenys.

A la ciutat, però, Serrano era una persona completament desconeguda.[620] Tant és així que, a fi de poder arribar a les altes instàncies del Consistori, va demanar la intervenció del seu antic amic i company d'armes d'Olot, el pintor Joaquim Vayreda (1843-1894), el qual el va posar en contacte amb Carles Pirozzini (1852-1938). El mateix Pirozzini recordava en un diari de l'època com es va produir aquell primer encontre:

> *Se presentó en Barcelona en 1885 y me mostró una carta de un amigo mío que me lo recomendaba. Le atendí debidamente. Le creí un loco, pero dadas sus grandes iniciativas y su porte simpático que le hacía atraerse grandes simpatías, hube de prestarle atención. No pedía dinero, sino que le cediesen el Parque de la Ciutadella...*[621]

[619] AMCB, Exposició Universal de Barcelona caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 1, 11 de març de 1885. Grau, 1988, p. 316.

[620] Bertran, 1929, p. 6.

[621] Satorres, 1973, p. 22.

Efectivament, a través de Carles Pirozzini, Eugenio Serrano es va poder dirigir a l'Ajuntament, presidit per l'alcalde Joan Coll i Pujol (1842-1910), i el dia 11 de març de 1885 va presentar la seva proposta:

> *Amante el recurrente de las glorias patrias y de una manera particularísima de las tradicionales de este Principado, así como entusiasta admirador del desarrollo de sus industrias y del espíritu de laboriosidad y febril actividad de sus habitantes, acude a V.E. en Súplica de que se le conceda autorización para crear una Exposición Internacional en la jurisdicción de esta villa de Barcelona, que inaugurada el 15 de setiembre de 1887, deba cerrarse el 1º de abril de 1888.*[622]

Serrano demanava l'autorització per celebrar una Exposició Internacional entre el mes de setembre de 1887 i l'abril de l'any següent. Posava certes condicions. Demanava que se li concedís gratuïtament una superfície de terreny d'uns 200.000 m^2 durant el període d'edificació, durada i enderroc de tots els edificis i, durant el temps en què es fes efectiva aquesta cessió, el gran Palau i els altres edificis que construïssin haurien de ser considerats propietats del concessionari. Feia encara una tercera petició: demanava el dret de percebre els lloguers dels espais ocupats pels expositors, industrials i comerciants, així com els preus de l'entrada de visitants i tots els altres beneficis procedents dels actes organitzats a l'Exposició.[623]

Serrano era conscient que la seva primera proposta era molt indefinida i per això el 24 de maig va precisar-la una mica més adoptant nous compromisos: es comprometia a formar un Comitè de patronat i

[622] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 1, 11 de març de 1885.

[623] Hereu, 1988, p. 74.

fiscalització on hi fossin representades totes les autoritats de Barcelona, així com la indústria i la banca, a fi de garantir la bona marxa de les obres i del projecte. Pensant en el benefici de la ciutat, també proposava que els lloguers d'espais que fossin ocupats per expositors catalans que tinguessin indústries o comerç a Barcelona, gaudissin d'una rebaixa del 33% sobre el cost marcat al reglament oficial. Quant al preu d'accés, proposava que l'entrada general fos d'1 pesseta, excepte un dia a la setmana que valdria 2 pessetes i un altre dia que, en benefici de les classes obreres, costaria 50 cèntims de pesseta. Finalment, per tal d'aconseguir el suport que esperava del Consistori, es comprometia a acceptar totes aquelles obligacions que l'Ajuntament li marqués, sempre i quan fossin en benefici del projecte que presentava.[624]

L'espai que s'adequava més bé al projecte, tal com creia Serrano, era la zona encara no urbanitzada de la part inferior del Parc de la Ciutadella, entre la plaça d'Armes i la corba descrita per les vies del ferrocarril de França. L'Ajuntament, abans de pronunciar-se, va demanar al director del Parc, Josep Fontserè (1829-1897), un dictamen sobre la idoneïtat d'acollir en aquell espai la sol·licitud de Serrano. Fontserè va tardar vora dues setmanes en respondre però en l'informe que va presentar no deixava cap mena de dubte sobre la seva oposició al projecte. Fontserè no va veure amb bons ulls una proposta que venia de fora, qui sabia d'on, i que pretenia convertir el *seu* Parc en un recinte ocupat per una Exposició Internacional. L'informe sentenciava que el Parc no disposava d'una superfície lliure de 200.000 m^2 i que per aconseguir-ho caldria cedir els terrenys que envoltaven els quarters en construcció, caldria que el poder militar concedís autorització per aproximar-se a les presons militars, s'haurien de llogar o aconseguir diversos solars particulars, s'haurien d'enderrocar diversos trams de muralla que encara es trobaven dempeus, es deixaria als barcelonins sense el parc i

[624] Hereu, 1988, p. 75.

dificultaria la circulació de vehicles a aquella zona de la ciutat; en fi, la bateria d'arguments que posava Fontserè sobre la taula semblaven justificar sobradament la poca viabilitat d'aquell projecte inadequat i problemàtic.[625] L'oposició de Fontserè, però, va tenir l'any següent una resposta igual de clara: va ser cessat i substituït per l'arquitecte municipal Antoni Rovira i Trias.

L'ideal de les grans ciutats era albergar grans exposicions que fossin seu i protagonistes per uns dies del progrés de la humanitat, mirall dels anhels dels homes. Barcelona aspirava a aquesta fita i no estava disposada a deixar passar l'oportunitat. El dia 9 de juny, la Comissió de Governació va dirigir a l'alcalde Coll i Pujol un informe en què valorava la idoneïtat del moment. Malgrat l'entusiasme generat en veure que per fi s'obrien les portes a celebrar una Exposició internacional, el consistori tenia els seus temors pel fet de ser una proposta encara força immadura i de suport incert; potser es tractava d'un simple projecte especulatiu sense més aspiracions que aconseguir l'enriquiment d'unes quantes empreses. Per aquest motiu, l'Ajuntament va voler estudiar amb deteniment l'oferta de Serrano i, abans de pronunciar-se va convocar als principals centres econòmics i industrials del país per conèixer quina era la seva opinió. La Comissió va donar una resposta va ser unànime: tots estaven disposats a col·laborar en aquell projecte ja que es podia convertir en més del que semblava, podia esdevenir un projecte de país. Davant l'entusiasme empresarial, la vacil·lació inicial del consistori es va decantar a favor del que semblaven els interessos de la ciutat i del país. Semblava l'oportunitat per remuntar una crisi econòmica, l'oportunitat per projectar Barcelona a l'estranger, i per incentivar el seu

[625] Hereu, 1988, pp. 74-75. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 8, 21 d'abril de 1885.

comerç i la seva indústria.[626] Així, a la sessió consistorial del dia 18 de juny, l'Ajuntament va accedir a la petició de Serrano a condició que el dia següent de l'acceptació de l'acord el concessionari dipositès a la caixa municipal 5.000 pessetes, suma que, abans d'iniciar les obres, hauria d'augmentar fins a 50.000 pessetes.[627]

Tan bon punt Serrano va fer el dipòsit de 5.000 pessetes a l'erari municipal, va sortir direcció París, Brussel·les, Anvers i Niça, *con objeto de realizar los trabajos preliminares para l'organización de dicha exposición*.[628] Segurament és a causa de la seva estada a l'estranger que durant els primers mesos no es tenen notícies de com va començar a arrencar el projecte. De fet, el silenci no es trencar fins a finals del mes de novembre, quan, un cop aconseguits els primers crèdits per dipositar les 50.000 pessetes de garantia, va instal·lar la seva oficina tècnica a *La Vaqueria*, a la casa suïssa del Parc de la Ciutadella.[629]

Si haguéssim de creure els pocs diaris que informaven de l'estat de les obres, durant els primers mesos els treballs van dur-se a terme amb força activitat. No obstant, sembla que les coses no anaven tan bé. L'1 de febrer de 1886, una setmana després de la primera presentació oficial del projecte d'Exposició Internacional a la premsa, Serrano de Casanova demanava a l'alcalde, aleshores Francesc de Paula Rius i Taulet (1833-1889), una

[626] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 16.1, 9 de juny de 1885.

[627] Entre d'altres condicions, també hi havia el compromís de deixar lliures els terrenys del Parc dos anys i mig després de la inauguració i tenia un període de sis mesos per iniciar les obres, per tant, havia de dipositar les 50.000 pessetes abans de mig any. Així se li va fer saber el dia 30 de juny de 1885. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 16.2, 30 de juny de 1885.

[628] *Diario de Barcelona*, núm. 189, 8 de juliol de 1885, p. 8201.

[629] Hereu, 1988, p. 76.

important subvenció econòmica. Reconeixia que tenia certs problemes per tirar endavant endavant el projecte:

> *Crecen las dificultades… Las circunstancias han variado algo desde el mes de Junio del año último en que tomó cuerpo la idea de dicha Exposición. Las difíciles circunstancias sanitarias atravesadas, y aun en cierto modo no del todo desvanecidas, por desgracia, en el resto de España; la conmoción que, en el orden político ha ocasionado la muerte de S.M. el Rey, y sobretodo el hecho, en el orden económico, de haberse acentuado mas, esa crisis universal que se cierne sobre el mundo de los negocios, y que también afecta profundamente a España, constituyen otros tantos motivos de recelo para invertir en el gran Certamen la suma de 5.000.000 de pesetas.*[630]

En resum, aviat faria un any de la presentació de la proposta a l'Ajuntament i Serrano no estava aconseguint el suport econòmic que en un inici havia previst. Passada la Febre d'Or, la crisi econòmica que el país estava patint molt probablement afectava d'una manera directa als plans de Serrano, que no aconseguia guanyar-se la simpatia de tants socis com hauria esperat i que tenia la necessitat imperiosa d'aconseguir crèdits suficients per afrontar un pressupost tan colossal. El concessionari coneixia com s'havien finançat altres certàmens, com els de París, Londres, Milà, Amsterdam, Bordeus o Niça, i sabia que en tots aquests casos els consistoris municipals havien jugat un paper clau quant al suport financer. Ell, malgrat que s'havia presentant oferint un projecte d'inversió privada, reconeixia que tampoc podia prescindir d'aquest recolzament. Els Municipis, deia, comprenien que

[630] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 1 de febrer de 1886.

les Exposicions no eren un mer luxe sense fruits, ans al contrari, eren conscients de la gran utilitat que tenien en ser un motor econòmic i una gran font de treball i de capital que a mitjà o llarg termini acabaven donant grans beneficis i riquesa a les ciutats. Per aquest motiu, sense especificar la suma que esperava obtenir, però indicant que hi havia en joc un pressupost total de 5 milions de pessetes, Serrano feia la súplica a l'alcalde per aconseguir de manera directa *una cantidad que, sin ser ningún exagerado gravamen, esté a la altura de la Colosal obra que se trata y de la gran Ciudad donde se realiza*.[631]

Les obres no anaven al ritme que havien d'anar. Ni les obres ni els treballs de l'oficina. S'havia fet pública la data de la inauguració pel 15 de setembre de 1887 però no es coneixien ni el reglament, ni les bases ni les condicions per participar-hi; tot semblava haver-se congelat. A causa del fred i les nevades de l'hivern, i sobretot a causa de la falta de recursos, les obres avançaven molt lentament i els edificis més importants, com el Palau de la Indústria i el Palau de Belles Arts, encara no tenien ni tan sols els plànols enllestits. Al mes de març de 1886 encara s'estava esperant l'arribada a la ciutat de l'arquitecte director de les obres, Alexander Sallé. Així mateix, els treballs de moviment de terres i les obres que s'estaven practicant al Parc eren barroeres, es feien en males condicions, de manera irregular i sense els permisos municipals necessaris.[632] En resum, els barcelonins començaven a sospitar que es tractava d'un projecte especulatiu on més que preocupar la qualitat dels edificis i la dignitat de la ciutat, primaven els interessos i els ingressos que cada empresa podia aconseguir.

[631] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 1 de febrer de 1886.

[632] Hereu, 1988, p. 79. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 46, 3 de maig de 1886.

El 28 d'abril es va signar el contracte de construcció del Palau de la Indústria, les obres del qual anirien a càrrec de l'empresa austríaca Metzeles, malgrat no haver-hi curiosament encara cap projecte realitzat. Tot era summament indeterminat i imprecís. A primers de maig els treballs del Palau Balneològic estaven força avançats i s'iniciaven els del Palau de Belles Arts, sota la direcció de Jaume Gustà. D'aquesta manera durant l'estiu es van poder reactivar algunes feines.[633]

El Reglament General de l'Exposició no es va fer públic fins al 26 de juliol, mentre que els diversos plànols dels edificis, fets tots entre la primavera i l'estiu de 1886, no van ser aprovats per l'Ajuntament fins al 28 de juliol.[634] Era evident que moltes de les obres s'estaven fent sense el projecte definitiu i sense tenir tots els papers en regla. Era el cas del Palau Balneològic dels arquitectes Pascual Goda Llorens i Jaume Gustà, la construcció del qual s'havia iniciat vora quatre mesos abans de tenir fets els plànols, que dataven del mes de juny. La mala qualitat d'aquesta obra, extrapolable a la majoria dels edificis que s'estaven construint, va fer que quedés quasi completament destruït per una tempesta del 19 d'agost de 1887; tant és així que en el moment de l'Exposició ja no quedava rastre de l'edifici.[635] Tampoc va quedar res de la sala de festes i concerts, que es va haver d'enderrocar ateses les deficients característiques constructives.

[633] Hereu, 1988, p. 80. *La Renaixença*, núm. 3317, 19 de juny de 1886, p. 3717. *La Renaixença*, núm. 3335, 1 de juliol de 1886, p. 3969. *La Renaixença*, núm. 3317, 22 de juliol de 1886, p. 4433.

[634] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 28 de juliol de 1886.

[635] *La Renaixensa*, núm. 4059, 9 de setembre de 1887, p. 5353. García, 1888F, pp. 9-10 i 29. El temporal va destruir també importants estructures del Palau de la Indústria i de l'hivernacle.

Passaven els mesos i l'Ajuntament no responia a la súplica econòmica de Serrano. Mentrestant, a l'agost s'enllestia l'edifici del Pavelló de la Premsa, projectat per Jaume Comerma. I amb la inauguració d'aquest pavelló van començar a aparèixer els primers escrits d'opinió als diaris de la ciutat. Fins aleshores, tots s'havien mantingut neutrals, a l'expectativa, mig incrèduls, mig il·lusionats.

Malgrat els titànics esforços de Serrano de Casanova, la manca de diners, la lentitud dels treballs i la precarietat de les construccions, van anar creant una sensació de desconfiança i es van començar a posar en entredit les capacitats de Serrano i l'entitat del projecte que s'havia anunciat. A partir de finals d'agost, alguns diaris van emprendre una actitud crítica envers aquells qui fins aleshores havien lloat els grans beneficis de celebrar una Exposició Universal. Barcelona estava realment preparada per acollir un certamen d'aquelles característiques? Tenia els recursos necessaris? El projecte l'havia de dirigir una empresa particular o havia de ser una iniciativa pública, del Consistori, del poble? En el fons hi planava una altra qüestió: era necessari tot aquell enrenou? Diaris com *La Renaixença* o *La Exposición* van donar un clar suport, d'altres, com el *Diario de Barcelona* es mostraven més escèptics i crítics, mentre que un petit tercer grup, encapçalat per Valentí Almirall, al cap de poc temps va iniciar una campanya ferotge en contra de l'Exposició.

A mitjan setembre de 1886, finalment, Serrano va enviar a l'Ajuntament una relació on especificava el pressupost aproximat de despeses, 5.400.000 pessetes, i d'ingressos, 4.440.000. Com a resposta, la Comissió de Governació es va reunir per decidir quina ajuda econòmica es podia oferir al concessionari que feia temps que insistia en la qüestió. Proposaren una subvenció de 500.000 pessetes que es faria efectiva en tres terminis, 250.000 pessetes als vuit dies després d'obrir-se l'exposició, 125.000 als dos mesos de la inauguració i el tercer, de la mateixa quantitat que l'anterior, als cinc mesos de l'obertura al públic. La subvenció va ser aprovada amb aquestes

condicions, i amb altres clàusules restrictives, el dia 16 de setembre de 1886.[636] La concessió, però, no era tal i com Serrano de Casanova esperava que fos. Per Serrano no tenia cap sentit rebre una subvenció un cop finalitzades les obres, tal i com proposava l'Ajuntament; si no tenia els diners per pagar els crèdits i per finançar el gran volum de treballs que encara estaven per fer, l'exposició, deia, no es podria celebrar d'una manera digne. La crisis s'aguditzava i l'Ajuntament mostrava la seva desconfiança mentre Serrano buscava urgentment noves fonts d'ingressos. Al mes de desembre faria els últims esforços abans no fos massa tard.

Tots els problemes semblaven acumular-se. Des de l'estiu els operaris del Palau de la Indústria estaven esperant un vaixell amb 2.000 tones de fusta comprades per l'empresa de Metzeles per avançar els treballs de les diverses galeries, que aleshores tan sols tenien fets els fonaments. El vaixell procedia de Trieste i, a causa d'una epidèmia de còlera, va haver de fer quarantena a Maó. El carregament encara no havia arribat al mes d'octubre, i el compte enrere per a la inauguració de l'Exposició començava a deixar en evidència a Serrano i a l'organització en general. El segon carregament no va arribar fins al mes de gener de 1887:

> *La cosa marxava*
> *ab una calma tan gran,*
> *que molts cops fins va semblarme*
> *que certs treballs comensats,*
> *lo dimecres los trovaba*
> *mes atrassats que'l dimars.*[637]

[636] Hereu, 1988, p. 81. AMCB, Exposició Universal, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 2, 14 i 20 de setembre de 1886 i 20 de setembre de 1886.

[637] Gumà, 1888, p. 6.

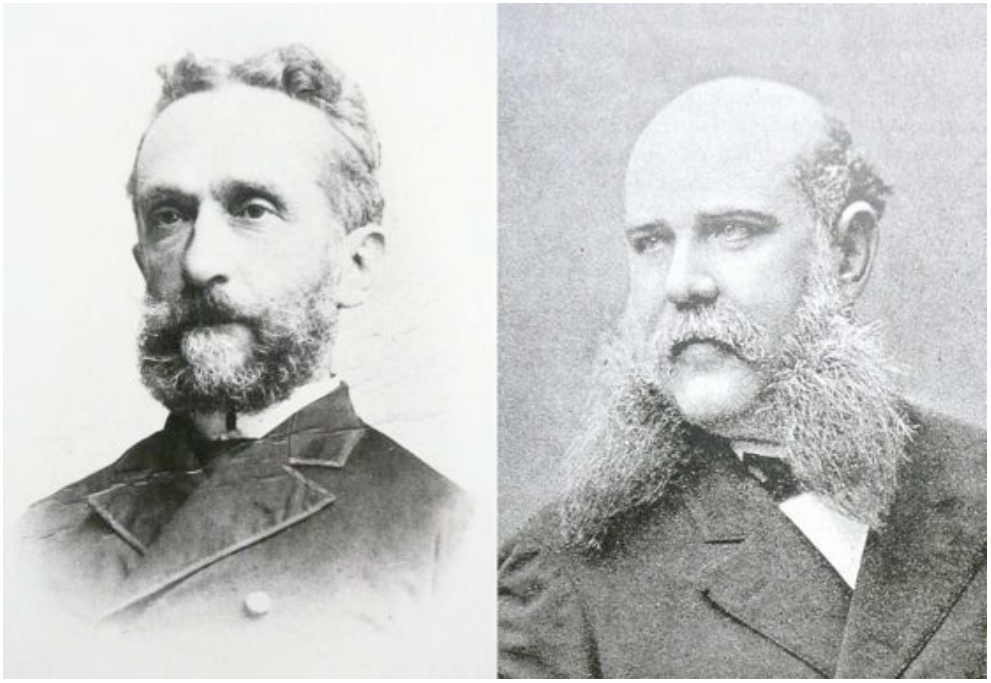
Una inspecció de les obres ordenada des del consistori el 14 desembre de 1886 va posar en evidència que aquestes estaven pràcticament aturades, la societat concessionària estava esgotant els seus fons i el projecte perillava greument perquè era evident que Serrano no tenia diners ni crèdits suficients per dur a terme l'Exposició. Amb aquesta situació, des de Madrid diverses agrupacions van començar a fer gestions amb el Ministeri de Foment per aconseguir el suport necessari a fi de celebrar, la primavera de 1888, una altra Exposició Universal a la capital d'Espanya.[638] El projecte de Serrano feia aigües i algú va haver de prendre la iniciativa: l'alcalde Rius i Taulet.

Francesc de P. Rius i Taulet era alcalde de Barcelona, per quarta vegada, des del mes de desembre de 1885. Havia viscut de prop tot el procés en què s'havia dut a terme la gestió i la realització de les obres de l'Exposició. A primers de 1887 faltava menys d'un any per l'obertura d'una Exposició que ja s'havia anunciat al públic internacional. Ara, que aquesta es dugués a terme, era ja una qüestió d'honor. L'Ajuntament havia de prendre una decisió i actuar en conseqüència:

> *Comprometida la honra de la ciudad, puesto que en el resto de la península y en el extranjero se pronunciaba con más frecuencia el nombre de Barcelona que el del concesionario, no era posible retroceder, y urgía que alguien, revestido de mayor autoridad, aceptase la responsabilidad y acometiese la ardua empresa de realizar lo que no era mas que una quimera. Por fortuna, el Excmo. Sr. D. Francisco de Paula Rius y Taulet,*

[638] "Inoportunidad", *La Exposición. Organo oficial*, núm. 10, 29 de desembre de 1886, p. 97. "Una idea inoportuna", *La Exposición. Organo oficial*, núm. 22, 22 de gener de 1887, p. 128.

alcalde presidente del Ayuntamiento, logró que la Corporación municipal se interesara vivamente primero e hiciese propio después el difícil cargo de llevar a buen término el Concurso arrastrando las consecuencias del entonces dudoso éxito.[639]

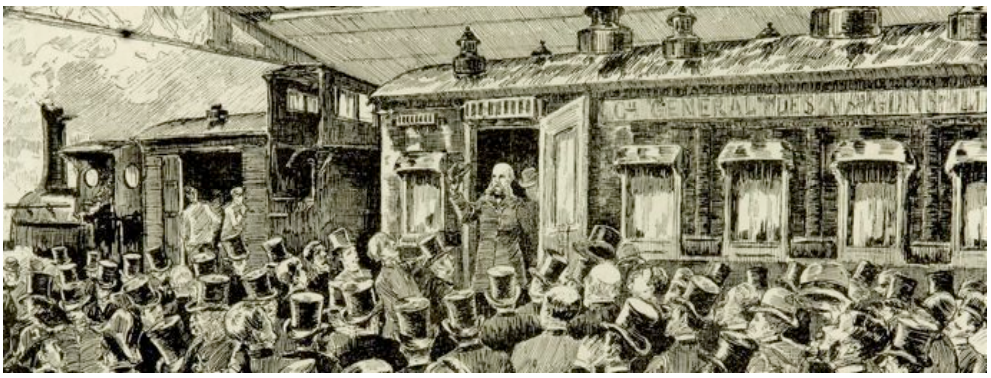


Eugenio Serrano de Casanova i Francesc de Paula Rius i Taulet durant l'Exposició de 1888.

Serrano va reconèixer que no tenia més opció que desistir i que, pel prestigi de la ciutat, calia que l'Ajuntament assumís des d'aleshores la plena responsabilitat. És a dir, el que havia arrencat com un projecte especulatiu de capital privat, esdevenia ara un projecte barceloní, en què tothom s'hi hauria d'implicar. L'Ajuntament tenia un dèficit de més de 10.000.000 de

[639] García, 1888F, p. 10.

pessetes i, per tant, necessitava la col·laboració d'altres institucions. Calia recuperar el temps perdut i estava clar que, per desencallar la situació, el primer que calia era aconseguir el recolzament del govern de Madrid, que fins ara no havia entrat en joc. Per això l'1 de febrer de 1887 va sortir de Barcelona una comissió de l'Ajuntament cap a Madrid. Amb l'excusa de lliurar a la reina una medalla per celebrar el naixement d'Alfons XIII, el viatge tenia la missió d'aconseguir el recolzament oficial i el suport econòmic del govern i de la monarquia.



Solemne arribada de l'alcalde Rius i Taulet a Barcelona procedent de Madrid, l'abril de 1887. *La Exposición* (1887).

Les gestions van donar els seus fruits: l'Estat es va comprometre a concedir un crèdit de 2.000.000 de pessetes que seria dipositat en vuit fraccions entre el desembre de 1887 i l'agost de 1888. No es va aconseguir cap subvenció estatal a fons perdut i l'Ajuntament es va haver de comprometre a retornar a l'Estat la totalitat de la quantitat rebuda, juntament amb els beneficis líquids que s'obtinguessin; en cas que aquests beneficis no arribessin al total de l'import del crèdit, o en el cas que no hi haguessin beneficis, l'Ajuntament igualment hauria de retornar a l'Estat el 75% de la concessió. Un crèdit de 2.000.000 de pessetes era per a l'Ajuntament una ajuda valuosíssima, però,

les condicions de l'acord demostraven que l'Estat no es va voler implicar excessivament; el govern no confiava en el projecte i en devia recelar.[640] Això va convertir l'Exposició de Barcelona en un repte entès en clau patriòtica en què el poble, i Barcelona en primer lloc, posaven en joc el seu honor. Si Barcelona volia ser més que una capital de província, pel fet de no ser capital de l'Estat, s'havia de recolzar en projectes puntuals de transcendència històrica que permetessin mobilitzar la gent, ajuntar energies i mostrar la maduresa del poble en pro d'un objectiu comú: donar un nou salt endavant. Barcelona tenia ara una gran oportunitat.[641] L'alcalde va arribar a Barcelona acompanyat de la delegació municipal el dia 3 d'abril i l'eufòrica benvinguda va servir per demostrar que no estava tot perdut, que l'alcalde tenia el suport dels barcelonins i que, si es posaven tots els mitjans a l'abast, l'Exposició encara es podia celebrar amb èxit.

El dia 5 d'abril es va explicar amb detall al Saló de Cent quins havien estat els resultats de la visita a Madrid. Eren molt positius ja que el crèdit que l'Estat cedia podia servir per demanar dos nous crèdits bancaris, al Banc de Barcelona i l'altre al Banc Hispano Colonial. Per tant, tenia el suport necessari que li permetia acceptar la renúncia de Serrano i assumir oficialment el repte de l'Exposició. El mateix dia 5 es van aprovar les bases de reorganització del Certamen i es va decidir que aquest es faria sota la direcció de l'Ajuntament i sota els auspicis del Govern espanyol i les Diputacions provincials. Ràpidament es van desbloquejar tots els fronts: el dia 24 es va constituir el Consell General i el dia 27 es van constituir les onze comissions en què es va subdividir el Consell General.

[640] *Exposición Universal*..., 1887A. *La Veu del Centre Català*, núm. 15, 21 de gener de 1888, p. 85.

[641] Josep Pla, "Entre el Born i el carrer de Ponent", *La Veu de Catalunya*, 14 de novembre de 1928.

L'Exposició Universal va prendre un nou caràcter. La realitat havia desbordat les previsions de Serrano de Casanova i ara calia reformular tot el projecte per adequar-lo a uns nous objectius. Fins aleshores, havia estat un projecte privat, havia respost als interessos de Serrano de Casanova i la ciutat no havia mostrat gaire implicació. Tanmateix, des del moment en què l'Ajuntament es va posar al capdavant, i front a la greu situació en què es trobava el projecte, tot plegat va prendre un caràcter més simbòlic. Es va apel·lar a les significacions ideològiques per tal de dotar la decisió d'una justificació davant d'aquells que veien com la ciutat estava a punt de fer el ridícul i, així, l'Exposició va canviar de to. Amb aquest gran repte, la ciutat s'arriscava de ple. Tot plegat va significar un gran esforç econòmic i humà a fi d'aconseguir una dignitat i una qualitat molt superior al projecte de Serrano; i és que hi estava en joc el prestigi de Barcelona.

En primer lloc calia valorar quin era l'estat de totes les obres. A tal fi, la Comissió Central Directiva va encarregar el dia 9 de maig un informe, el resultat del qual va ser del tot contundent: no hi havia temps suficient per enllestir les obres abans del mes de setembre de 1887 i, per tant, era necessari retardar l'obertura de l'Exposició Universal. Era una qüestió de vital importància perquè totes les nacions, entre elles la japonesa, estaven organitzant la seva participació i havien de conèixer tan aviat com fos possible la decisió que es prengués al respecte. L'Exposició s'havia d'ajornar el mínim perquè ja s'havia fet pública la data d'obertura del certamen internacional de París, pel mes de març de 1889. El dia 10 de maig l'Ajuntament va decidir per unanimitat fixar la nova data d'inauguració pel dia 8 d'abril de l'any 1888, amb la qual cosa es guanyaven set mesos de treball. El mes de juny, l'alcalde Rius i Taulet va publicar a tots els diaris una solemne carta pública on convocava a tots els pobles a participar a l'Exposició:

> *Escoltin, donchs, las provincias espanyolas y'ls paissos extrangers la veu del Cos Municipal de Barcelona; y compareguin aquí adornats ab las millors galas de sa producció y son ingeni los paissos tots dels dos hemisferis, per a que al rebre honra tan senyalada, que ni'l temps esborra ni la gratitud olvida, pugui Barcelona escriure en lletras d'or la fetxa memorable de 8 d'abril de 1888 y consignar que la nació espanyola, al renàixer de sa passada grandesa, va fer entonar, davant totas las nacions del Univers, un càntich d'amor y d'alabansa al progrés y a la fraterinitat dels pobles.*[642]

Es va nomenar director de les obres a Elies Rogent (1821-1897), que aleshores era director de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona. El càrrec de subdirector va ser per Josep Artigas (?-1912), president de l'Associació d'Arquitectes, i els càrrecs d'auxiliars es van concedir als arquitectes Jaume Gustà (1854-1936) i Josep Domènech i Estapà. Disposaven de menys d'un any per fer tot allò que no s'havia fet amb dos anys i, per tant, tothom s'havia d'implicar.

Un cop reorganitzada tota l'estructura directiva i de treball, es va pagar a Serrano de Casanova el cost de les obres i els materials que fins aleshores s'havien invertit en el projecte: 663.368 pessetes. El negoci de Serrano va ser un autèntic fracàs i encara al 1889 arrossegaria una gran quantitat de deutes i reclamacions de crèdits que ascendien a més de 170.000 pessetes.[643] No obstant, l'Ajuntament havia complert amb la seva obligació i ara, mitjançant el nou director d'obres, ja era lliure de decidir i actuar al recinte de l'Exposició segons la seva conveniència.

[642] *La Renaixensa*, núm. 3914, 14 de juny de 1887, p. 3475.

[643] Les reclamacions de deutes es conserven a: AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42681, *Reclamaciones de créditos contra el Sr. Serrano*.

Elies Rogent va haver de replantejar el projecte general tenint en compte que el poc temps del que disposava l'obligava a conservar el major nombre d'estructures i aprofitar el màxim de materials existents. Rogent va ampliar la superfície de l'Exposició, que a partir d'ara ocuparia 450.000 m^2, i va incorporar terrenys propietat de l'Ajuntament que estaven a l'entorn del Parc, com ara el Saló de sant Joan i la zona marítima, a l'altre costat de les vies del ferrocarril. Rogent defensava la conservació de l'enjardinat i l'arbreda del Parc, potenciant la rica vegetació i les obres artístiques que ja hi havia d'antuvi, a les que s'hi havia d'afegir l'hivernacle i l'umbracle. Entre les obres monumentals, a més dels edificis que ja hi havia al projecte inicial, Rogent proposava la construcció d'un gran arc triomfal com a porta d'accés al recinte. Quant al projecte del Palau de la Indústria, va haver de refer-se de nou a fi de dotar-lo d'un aspecte digne; se'n va modificar la façana principal i la gran galeria central. Els altres edificis destacats, com el Palau de Belles Arts, la Galeria de Màquines o el Palau de Ciències van rebre pocs canvis importants, si bé a ells s'hi van sumar noves construccions d'un alt valor arquitectònic: el Cafè-Restaurant i l'Hotel Internacional, ambdós de Lluís Domènech i Montaner.

Entre els mesos de juliol i desembre els treballs de construcció van avançar de manera trepidant. Les obres avançaven a molt bon ritme i, a mesura que es difonia la petició de l'alcalde Rius i Taulet, les sol·licituds estrangeres eren cada cop més nombroses. Només va haver-hi un últim entrebanc: la vaga dels obrers durant el mes de desembre de 1887, amb la que demanaven limitar la jornada de treball a un màxim de 8 hores, a fi d'aconseguir un major nombre d'obrers contractats, el doble jornal els diumenges i el cobrament de la setmanada a peu d'obra cada dissabte. Tot i que el moviment obrer encara estava poc organitzat, la vaga es va estendre de tal manera que el nerviosisme i la por d'arribar a convocar una vaga general, com va acabar succeint el primer de maig de 1890, va fer actuar amb

rapidesa les autoritats locals competents. L'enduriment de la postura repressiva de l'autoritat va prevaler i, amb unes dues setmanes, la vaga es va acabar diluint i els treballadors van començar a tornar al treball. A primers de gener l'activitat constructiva va recuperar el ritme de la tardor.

El millor exemple de l'acceleració dels treballs és l'Hotel Internacional, que s'havia començat a construir el 4 de desembre de 1887. A finals d'any hi treballaven unes 600 persones. Aquest nombre, poc després va augmentar a una mitjana d'un miler de persones, per bé que alguns dies la xifra es va arribar a duplicar. Els obrers treballaven en torns de dia i de nit a un ritme frenètic i sense parar: el 8 de desembre es van començar a fer els fonaments de formigó, el dia 26 del mateix mes es començaren a alçar els murs, el dia 12 de febrer es va celebrar un sopar amb els obrers per celebrar la construcció de la coberta i el dia 5 d'abril l'Hotel Internacional va quedar oficialment inaugurat. Per la seva banda, el contractista de les obres del Palau de la Indústria, Isidre Parellada, el dia 4 de març va solemnitzar l'acabament de les obres de coberta de l'edifici amb un altre sopar per als operaris i els responsables de l'obra. De mica en mica, mentre els obrers s'afanyaven a enllestir les obres, començaven a onejar les primeres banderes estrangeres al Palau de la Indústria. El recinte s'anava omplint de nous inquilins arribats d'arreu del món i, el que en alguns moments havien cregut que seria un miracle, ara, per fi, semblava possible.

El dia 4 d'abril l'alcalde va sortir de nou amb tren cap a Madrid per fixar amb la reina la data d'inauguració. Pel bé del crèdit i la imatge de la ciutat, la data d'obertura era inamovible, el 8 d'abril, però convenia retardar la cerimònia d'inauguració per tal que tots els expositors tinguessin temps d'enllestir el muntatge de les instal·lacions; així ho havien demanat formalment nacions com Rússia, Alemanya, Anglaterra, Itàlia, Suècia i Noruega.[644] Igualment, el dia 7 d'abril Elies Rogent va enviar a la Comissió

[644] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42527, s/n, abril de 1888.

Central Directiva un informe explicant l'estat de les obres, on hi quedava clar que hi havia encara treballs a fer; empaperar parets, posar vidres a les finestres, acabar el sortidor de l'hemicicle, concloure les canalitzacions d'aigua, enllestir la coberta del Palau de Ciències o bé finalitzar la construcció del pont de ferro que creuava les vies del ferrocarril de França.

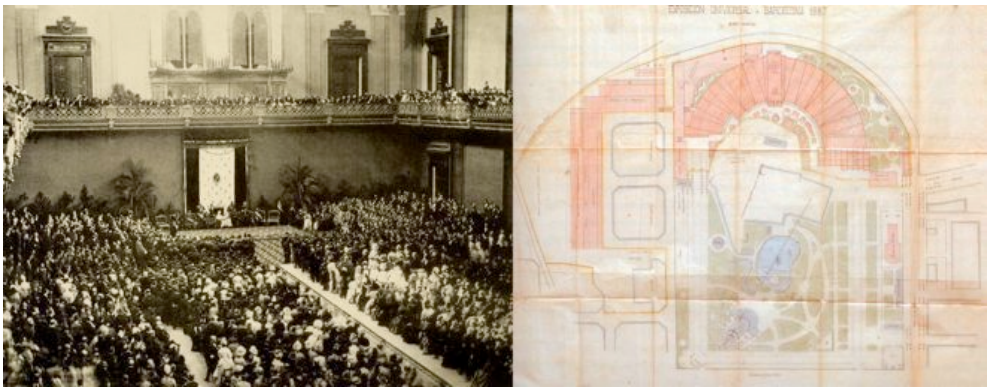


Estat de les obres del Palau de la Indústria durant els mesos de febrer i març. *La Ilustración* (1888).

L'obertura es va fer el dia anunciat, el diumenge 8 d'abril, amb l'assistència de les autoritats locals. Dos dies més tard va arribar a la ciutat l'alcalde amb la data la inauguració que li havia senyalat la Reina Regent: el dia 20 de maig. Els expositors estrangers i els obrers tenien encara una mica més d'un mes per enllestir-ho tot i acabar amb aquell esforç titànic i amb tota la tensió que s'havia anat acumulant; la Comissió Central justificava aquesta decisió apel·lant a l'experiència de totes les Exposicions Universals, les quals tenien per costum inaugurar-se sense que les obres haguessin finalitzat.

Finalment, va arribar el dissabte 20 de maig de 1888. Durant els dies anteriors havien anat arribant els delegats estrangers, els membres de la reialesa anglesa, alemanya, grega, portuguesa, prínceps de Baviera,

ambaixadors i representants d'arreu del país. Tothom es va congregar a l'entorn del Palau de Belles Arts, ja que dins del saló principal només hi van cabre uns dos mil invitats. La cerimònia inaugural, va ser presidida per la família reial espanyola, la Reina Regent Maria Cristina i el seu fill, rei Alfons XIII, que aleshores encara tan sols tenia dos anys. Va obrir l'acte l'alcalde Rius i Taulet amb un discurs solemne. Tot seguir va parlar Manuel Girona, comissari regi, i, finalment, Sagasta, el qual, en nom de la Reina d'Espanya, va declarar inaugurada l'Exposició Universal de Barcelona. Entre els assistents hi havia també el cònsol japonès de Lió, Ôkoshi Narinori (大越成徳, 1855-1923), i els diversos membres de la delegació vinguda des de Tòquio per a representar el Japó.



Cerimònia d'inauguració de l'Exposició al Palau de Belles Arts, del dia 20 de maig de 1888. *La Exposición* (1888).

Queda fora del nostre abast conèixer les vicissituds dels més de dotze mil expositors i, per tant, ens centrarem exclusivament presentar un petita porció d'aquest certamen; aquella representada per la participació japonesa. Aquesta mirada atenta i minuciosa podrà servir-nos per conèixer de més a prop tant la història del certamen, de l'inici a la fi, com les conseqüències que la presencia nipona va tenir en les relacions entre el Japó i la ciutat.

5.2. Antecedents a l'Exposició de Barcelona

5.2.1. El Japó a les Exposicions Universals

L'època en què es va celebrar l'Exposició Universal de Barcelona, Japó es trobava en plena transformació; havien passat trenta-quatre anys des que el país s'havia vist forçat a obrir els seus ports a Occident i en feia vint que la nació es regia pel nou govern imperial de Tòquio. Tan sols uns anys abans que es comencessin a precipitar tots aquests canvis, es va celebrar la primera gran exposició d'abast internacional: l'any 1851 es va organitzar a Londres la primera Exposició Universal, *Exhibition of the work of Industry of all Nations*, promoguda per Henry Cole i la *Royal Society for Encouragement of Arts Manufactures and Commerce*, juntament amb el suport de la monarquia i del govern britànic.

Allò que va néixer amb una voluntat progressista i industrial, amb el temps es va anar convertint en un gran espectacle per al gran públic, una mostra de civilització i un aparador on totes les nacions es podien donar a conèixer. Aquest vessant més cultural és el que va aconseguir un major èxit entre les classes populars, les quals van fixar la seva atenció en els països més remots i que fins aleshores només eren coneguts a través d'un imaginari fabulós. Entre aquests països, van destacar els asiàtics i, d'entre ells, el Japó, el més llunyà i el que s'havia mantingut més aïllat de tots. Ja a l'exposició de 1851 van poder-se observar unes primeres peces japoneses al *Crystal Palace* que, aportades per la *British East India Company*, van incloure's dins d'un estand de productes orientals de tota mena.

Com veurem tot seguit, per al Japó, les Exposicions Universals van significar una doble oportunitat: tant van servir per donar-se a conèixer com a nació, com per aprendre i adquirir noves experiències útils per a la industrialització i el desenvolupament del seu país. Tant és així que en ben pocs anys es van convertir en una part integral del projecte del govern, que va tenir com a objectiu la consolidació del poder, el creixement de la industrialització i les reformes econòmiques i socials. No ens ha d'estranyar

doncs que Japó respongués a la majoria de convocatòries, vint-i-cinc en total entre 1873 i 1910.

L'any 1862 el Japó es trobava encara immers en un seguit de lluites ideològiques que, des de l'interior del país, intentaven decidir un futur incert. En aquell any, Londres celebrava la seva segona Gran Exposició Universal, en aquesta ocasió al recinte del Kensington Park. Tot i que ja s'havien exposat diverses peces artístiques procedents del Japó l'any 1851, a Londres, i l'any 1855, a Dublin i a París,[645] no va ser fins al 1862 que Japó va quedar representat per primera vegada d'una manera clara.[646] Tanmateix, cal destacar que tampoc en aquesta ocasió el Japó es va presentar de manera oficial, sinó que la seva presència va ser possible gràcies als productes que va oferir Sir Rutherford Alcock, exambaixador anglès a Nagasaki, així com també alguns altres comerciants i petits col·leccionistes, *Remi, Schmidt & Cº*, *Barton, Dent & Cº*, T.D. Neave, F.G. Myburgh o bé J. Macdonald.[647]

Tal com havia succeït a les exposicions anteriors de 1851 i 1855, el certamen va resultar ser un gran èxit, tant pel balanç econòmic com pel nombre de visitants, prop de 6 milions de persones. En el cas de les peces

[645] Delaporte, 1984, p. 117.

[646] Puntualment, de la mateixa manera que ja al 1840 París comptava amb un *Musée Chinois et Japonais*, també s'havien mostrat algunes peces japoneses a les Exposicions de Dublin (1853), Edinburgh (1856 i 1857), Manchester (1857) i Bristol (1861).

[647] De tots ells, Alcock va ser qui va contribuir-hi amb un major nombre de peces, 190 mostres de laques i fustes lacades de tota mena, caixes, tauletes, bols, etcètera, així com un gran nombre de ceràmiques, porcellanes, sedes, teixits de cotó i gravats. També van destacar els exemplars de metall, esmalts *cloisonné*, ivoris, joguines, papers, monedes d'or i de plata, minerals, medicines, mapes, armadures i fins i tot alguns estris d'origen occidental però de fabricació japonesa, com ara un rellotge, un termòmetre, un telescopi i diverses armes de foc aportades per John Macdonald, membre de la legació anglesa a Edo. Rutherford, 2005, B-B3, pp. 167 i 221. Halén, 1993, p. 34 i 188. *The Illustrated London News*, núm. 1165, 20 de setembre de 1862, p. 318.

japoneses, moltes d'elles van ser comprades per empreses com *William Hewitt & Company*, *Murray Marks & Company* i *Farmer & Rogers.* I entre les persones fascinades per aquestes noves artesanies desconegudes fins aleshores hi havia Arthur Lasenby Liberty i Christopher Dresser, dos dels grans renovadors de les arts decoratives del segle XIX anglès, alhora que dos grans promotors i difusors de l'art japonès a Anglaterra.[648]

La gran novetat del Japó a l'Exposició de Londres de 1862 va quedar marcada per la presència de l'ambaixada que viatjava en representació del *bakufu*, l'agònic govern Tokugawa que vivia aleshores els seus últims dies i intentava aconseguir tractes comercials i coneixement tecnològic per tirar endavant el país en plena revolució. Es tractava d'un dels primers grups de japonesos que trepitjaven sòl europeu després de segles d'aïllament i, per tant, es van convertir en un dels grans atractius de la cerimònia d'inauguració.[649] Als japonesos, els van impressionar tant la demostració científica i tecnològica a l'Exposició com les visites a fàbriques i centres diversos del país; alhora que els europeus van quedar fascinats no tan sols per les peces exposades per Alcock, sinó també per la presència d'aquells homes vestits amb *hakama* i amb espases orientals.

El que és evident, i així es veia reflectit a la premsa europea, és que Japó estava immers en una profunda crisi, una crisi interna que s'agreujava de manera perillosa amb les pressions diplomàtiques dels occidentals. Una part de la població se sentia amenaçada pels estrangers i alhora traïda pel *bakufu*, que havia optat unilateralment, contra la voluntat de l'emperador, per signar diversos tractats desiguals. La política forçada de la Casa Tokugawa evidenciava la imatge d'un shôgun feble i fracassat que atiava el sentiment patriòtic a l'entorn d'un grup opositor, el nucli del qual se situava a la zona

[648] Earle, 1999, p. 30. Jahn, 2004, p. 45. Halen, 1993, pp. 34-35. Adburgham, 1975, p. 13.

[649] *L'Illustration. Journal universel,* núm. 998, 12 d'abril de 1862, pp. 236, 238.

més llunyana del centre de poder: els clans meridionals de Satsuma, Chôshû, Tosa i Hizen, a les illes de Kyûshû i Shikoku. Aquests sectors, emparats en la figura de l'emperador Kômei, van acabar constituint un front encara molt més perillós pel shôgun que no pas qualsevol potència estrangera. Tots tres dominis compartien forts sentiments anti-*bakufu* i una actitud contrària a la submissió de les demandes de les potències estrangeres.[650]

Un dels moments culminants de l'actitud hostil vers els occidentals, i contra la política a què es veia forçat el shôgun, va ser el bombardeig de diversos vaixells de procedència americana, francesa i holandesa, a l'estret de Shimonoseki, l'any 1863. L'atac responia a les ordres imperials d'expulsar els estrangers i tancar els estrets de Shimonoseki al tràfic marítim. La resposta, però, va arribar l'agost de 1864 d'una manera més contundent quan, amb un armament molt més potent i sofisticat, disset vaixells estrangers aliats, van destruir totes les bateries del clan Chôshû. Aquell fracàs va fer obrir els ulls a molts dels que fins aleshores s'havien oposat categòricament a qualsevol tipus de contacte amb europeus i americans, a més, ja coneixien com havia acabat anys abans la Xina davant d'Anglaterra i França; no era possible competir i plantar cara a Occident, Japó encara no estava preparat i el que hauria de fer seria obrir-se al coneixement occidental, per aprendre d'ell i per, en un futur, superar-lo. L'incident de Shimonoseki va servir per que aquells sectors anti-Tokugawa abandonessin la idea d'expulsar els occidentals i n'adoptessin una de nova: calia treballar per l'enriquiment del país i l'enfortiment de l'exèrcit, *fukoku-kyôhei*. Godai Saisuke, cap de la missió enviada pel clan de Satsuma a Anglaterra, va escriure des de Londres el 20 de desembre de 1865:

Les nacions europees estan construides a partir de dos pilars: la indústria i el comerç. La indústria és la font de la riquesa del

[650] Beasley, 2007, pp. 217-242. Mutel, 1972, pp. 34-44.

> *país, que aconsegueixen mitjançant el desenvolupament de maquinària per produir tota mena d'artefactes. Aquestes són les dues forces que enriqueixen els pobles i faciliten el desenvolupament del poder militar. El comerç consisteix essencialment en activitats comercials mercantils, com en el nostre país. No obstant, tot i que cada un dels dominis del Japó està fent esforços per promoure el comerç, en canvi, no l'acompanya el desenvolupament de la indústria. És sorprenent la claretat amb que es percep aquest fet tan sols venint a Europa i visitant les nombroses factories d'aquí.*[651]

L'any 1867 acabava d'arribar al poder l'últim shôgun, Tokugawa Yoshinobu (徳川慶喜, 1837-1913), i a primers del mateix any havia mort l'emperador Kômei (孝明天皇, 1831-1867). En paral·lel, París inaugurava una nova Exposició Universal el dia 1 d'abril de 1867.

Com hem comentat en capítols anteriors, l'any 1866 s'havia publicat *Seiyô Jijô* (1866), de Fukuzawa Yukichi, on es parlava del prodigiós progrés de les potències occidentals. Fruit de l'experiència directe de la visita de Fukuzawa Yukichi a l'Exposició Universal de Londres de 1862, l'autor va poder va anotar diverses reflexions que serien de gran transcendència per a la política amb què des d'aleshores el seu país plantejaria la participació en aquests certàmens. Del seu anàlisi se'n desprenien diverses conclusions: aquestes exposicions (*hakurankai*) eren mostres universals on tots els països i totes les persones podien participar sense distinció ni discriminació de cap mena; eren certàmens on s'hi mostraven de manera conjunta tota mena de productes, d'allò més divers, l'un al costat de l'altre, de forma que tothom qui hi anava tenia l'oportunitat, extraordinària, d'ensenya, d'aprendre, de

[651] Cobbing, 2002, p. 89.

conèixer i de progressar. Va ser així que, amb l'anunci d'una nova Exposició Universal a París l'any 1867, el *bakufu*, no va dubtar a fer-hi acte de presència.



Pavelló japonès a l'Exposició Universal de Londres (1862) i París (1867). *The Illustrated London News* i *Le Monde Illustré.*

A París, la participació japonesa, molt més destacada que a Londres, va reflectir el conflicte polític que es vivia a l'arxipèlag: seguint les orientacions de Fukuzawa, tant el govern com alguns dels clans més poderosos van decidir participar, això si, en dos pavellons separats: a un s'hi van exposar les peces aportades pels clans de Saga (Hizen) i de Satsuma, i a l'altre els del *bakufu*, amb una expedició propia encapçalada per Tokugawa Akitake, germà del shôgun. Malgrat les protestes del *bakufu*, els dos pavellons van ser plantejats com si es tractés de la participació de països independent, o més ben dit, com si el Japó fos una mena d'estat federal a la manera d'Alemanya. Dins de la confusió generada, el diari *L'Illustration* presentava aquest segon recinte com a representant de dos altres governs japonesos, *sous le nom de*

leurs Taichious [shôguns] *respectifs*.[652] La rivalitat entre tots dos fronts va revertir a favor de l'Exposició, que va rebre molts més productes japonesos dels que fins aleshores s'havien enviat a cap altre certamen, més productes i de la millor qualitat, des de maquetes d'arquitectura, armadures i instruments musicals, a laques, esmalts, ceràmiques i més de cinc mil ukiyo-e. L'art i les artesanies del Japó van aparèixer amb major quantitat i diversitat, amb una gran posada en escena que feia de l'exposició una ocasió excepcional per començar a conèixer de primera mà un art nou i desconegut. Tal va ser l'èxit que des d'aleshores es va començar a considerar aquest com el primer gran contacte artístic entre Europa i el Japó, *la première révelation complète de l'art japonais*.[653]

Des del punt de vista europeu, la gran quantitat de productes i la solemnitat que es va donar a la mostra japonesa va captivar els visitants, admirats per unes obres i unes imatges que en molts casos era la primera vegada que veien. Això va motivar que es comencessin a definir els primers grups d'estudiosos i amants del Japó, del seu art i de la seva cultura. Va ser en aquests anys quan, tant a França com a Anglaterra, es va començar a difondre el Japonisme com a fenomen cultural que amb pocs anys es va estendre amb una gran influència a tot Europa.

Mentre s'iniciava el fervor per l'art japonès, mentre algunes primeres veus començaven a senyalar les artesanies nipones com a peces dignes de figurar a les vitrines dels millors museus, mentre l'interès per aquests productes començava a despuntar a les grans capitals d'Europa, Japó seguia immers en una crisi interna. Mentrestant, doncs, al Japó, el príncep Mutsuhito (明治天皇, 1852-1912) va accedir al tron com a nou emperador el 3 de

[652] *L'Illustration, Journal Universel*, núm. 1282, 21 de setembre de 1867, p. 188.

[653] Chesneau, 1878, p. 387.

febrer de 1867 i, a finals d'any, amb la renúncia de Tokugawa Yoshinobu, es van donar els passos definitius per iniciar l'era Meiji.

Des d'aleshores, les Exposicions Universals van convertir-se en esdeveniments de la màxima importància pel Japó, fonamentals dins de la nova política de desenvolupament del país en tant que es convertien en ambaixades del coneixement, ambaixades per a l'impuls de l'economia, el comerç, la indústria i la diplomàcia internacional. Eren l'oportunitat per promocionar els productes japonesos i per conèixer de primera mà els avenços de les principals nacions del món. L'oportunitat pel jove govern Meiji va arribar l'any 1873, a Viena, amb la celebració de la primera gran exposició que s'organitzava més enllà de París i Londres.

Les primeres notícies de l'Exposició Universal de Viena van arribar al Ministeri d'Afers Exteriors japonès a finals de març de 1871 i al gener d'any següent es va crear una Comissió Imperial, encapçalada per Ôkuma Shigenobu, Terashima Munenori i Inoue Kaoru, encarregada de coordinar tota la participació al certamen. Dos mesos més tard, al març de 1872, el govern japonès va publicar per tot el país l'anunci de l'Exposició per tal de reclamar l'atenció i augmentar la participació de fabricants i industrials. I per tal d'aconseguir una alta i significativa participació, a més, es van nomenar vint-i-un comissionats per ser enviats per tot el país a difondre i a comprar peces i productes que poguessin resultar interessants de presentar a Occident. Un cop van aconseguir ajuntar tots els productes, els van classificar i els van preparar per mostrar-los al públic abans de la seva partida cap a Europa; durant el mes de desembre es va organitzar una exposició amb totes les peces a l'oficina de la Comissió que va ser visitada per la família imperial, els cossos diplomàtics, funcionaris, estrangers i un gran nombre de ciutadans de Tòquio. Finalment, el 23 de gener de 1873, la

Comissió, administradors, delegats i expositors, van sortir amb el vapor francès Phase direcció a Trieste.[654]

Amb un pressupost de 500.000 yen, és a dir, un 0'8 % del pressupost anual del govern per a l'any 1873, l'organització de la secció japonesa a Viena havia de resultar brillant. Els dirigents japonesos, que coneixien l'experiència de Londres i de París, havien tingut temps per formular quins havien de ser els objectius de la participació del seu país.[655] En aquest sentit, resulta especialment interessant un document redactat pel Ministre Sano Tsunetami de cara a preparar la primera presentació oficial del Japó a l'Exposició Universal de Viena. Sano especificava quina creia que havia de ser la política del govern en aquesta mena de certàmens. Hi havia dos motius fonamentals per participar: obrir-se al mercat internacional i, d'altra banda, conèixer, aprendre i trasplantar al Japó tots aquells elements de la cultura occidental que poguessin ser útils per al desenvolupament del país. Per això era necessari participar a Viena i exposar productes de bona qualitat, a fi que es valorés la indústria japonesa. Calia aprendre de les arts, la indústria i les tecnologies estrangeres, tant en benefici de l'art com de les manufactures o el treball de matèries primeres. També era important investigar i estudiar quins productes aportava cada país i quines eren les seves demandes, així com les modes i gustos que més agradaven, a fi de formular una política d'exportació que fos beneficiosa. Finalment, deia Sano, també calia estructurar la creació d'un teixit de museus i exposicions nacionals que incentivessin la competència i que ajudessin a desenvolupar les arts i les

[654] *Noticie sur…*, 1873, pp. 62-63. *L'Exposition Universelle de Vienne, Journal Illustré*, núm. 6, 10 de maig de 1873, p. 87.

[655] Earle, 1999, p. 31. Yoshinori, 2003, p. 36. Tota la documentació japonesa referent a la participació a l'Exposició de Viena es conserva al l'Oficina Diplomàtica del Ministeri d'Afers Exteriors de Tòquio (DRO).

indústries del país.[656] Des d'aleshores les Exposicions Internacionals van esdevenir pel Japó un tema d'Estat. Tant és així que l'any 1871 el govern va crear l'Oficina d'Exposicions, coneguda com a *Hakurankai Jimukyoku* (博覧会事務局), per fer-se càrrec de coordinar i controlar la participació japonesa a totes les exposicions, tant regionals, nacionals com també als certàmens internacionals, a les Exposicions Universals. L'oficina, associada inicialment al Ministeri de l'Interior, va estar dirigida pels governants més destacats del país: Ôkuma Shigenobu, Inoue Kaoru i Sano Tsunetami.

En vista que al 1873 el país encara no havia arribat a un grau de desenvolupament industrial equiparable a Europa, en lloc d'ensenyar canals o ferrocarrils – el primer dels quals s'havia inaugurat l'any anterior, van decidir centrar la seva mostra a Viena en productes majoritàriament d'arts decoratives, refinades i perfeccionades, les quals ja havien tingut els seus primers èxits a Londres i París. Des d'aleshores, el prestigi de l'art japonès va quedar consolidat gràcies al suport del govern japonès, amb una política oficial que deixava exclòs l'art de caire més popular, com els ukiyo-e, per promocionar, en canvi, productes que ajudessin a crear una imatge més definida de la modernitat i els progressos tecnològics i industrials del país, com mostraven els grans encensers de bronze, les delicades porcellanes, els mobles d'*urushi* o els gerros d'esmalt *cloisonné*.[657]

[656] *Noticie sur...*, 1873, pp. 59-60. *Wien hakurankai sandô kiyô* (澳国博覧会賛同記要). Sobre l'anàlisi d'aquest document, vegeu: Hida, 1997, pp. 207-209.

[657] Els gravats japonesos ukiyo-e eren considerats essencialment com a obres d'art vulgar (*zokuga*), front a les autèntiques pintures (*hon'e*) de les escoles Kanô i Tosa, entre d'altres. Així doncs, com a art vulgar, malgrat l'èxit que van obtenir a exposicions com la de París, de 1867, a partir de la instauració del govern imperial Meiji aquestes obres van quedar excloses del discurs del govern a l'hora de mostrar, a les grans Exposicions Universals de l'estranger, les característiques del que era l'*autèntic* art japonès, l'art tradicional i les artesanies del Japó.

Com deia Sano Tsunetami, l'objectiu principal d'assistir a l'Exposició Universal de Viena era adquirir coneixements sobre tècniques, materials i modes de producció a fi d'augmentar la productivitat i l'exportació japonesa, encara incipient. Gottfried Wagener (1831-1892), amic dels germans Rudolph i Richard Lindau i professor de química a la Universitat de Nanko (Tòquio), va ser seleccionat l'any 1872 per col·laborar amb el govern en l'elecció de peces, d'artistes i en l'organització de la participació a l'Exposició de Viena. Sano també va planejar l'enviament de prop d'una trentena de joves oficials i especialistes, una autèntica missió científica i cultural destinada a aprendre tècniques profitoses pel desenvolupament de la indústria, i especialment l'art industrial. Entre ells hi havia els fabricants tèxtils i de sedes Nakamura Kiichirô (中村喜一郎, 1850-1915) i Shiino Shôbey (椎野正兵衛, 1839-?), el fabricant de vidres Fujiyama Tanehiro, l'artesà i escultor Asakura Chôborô (朝倉帳簿郎), els ceramistes Nôtomi Kaijirô (納富介次郎, 1844-1918), Kanzan Denshichi (幹山伝七, 1821-1890) i Kawahara Chûjirô (川原忠次郎, 1849-1889), així com Hattori Kyôho (服部杏圃), artista especialitzat en la decoració pictòrica de ceràmiques, o bé, entre molts altres, Matsuo Gisuke, comerciant de te dedicat en aquella ocasió a la investigació per a la gestió i estratègies d'exportació de productes industrials. Un altre d'aquests enviats especials va ser l'intèrpret Hirayama Eizô (1855-1914) que, en entrar a estudiar a l'Escola d'Arts Aplicades de Viena (*Kunstgewerbeschule*), entre 1874 i 1877, es va convertir probablement en el primer estudiant de disseny a Àustria i en un dels principals promotors de les artesanies industrials del Japó.



Comitè japonès enviat a l'Exposició Universal de Viena de 1873. Primera fila, primer a l'esquerra, Gottfried Wagener. Última fila al centre, Matsuo Gisuke. També apareixen Wakai Kenzaburô i Sano Tsunetami.

Coincidint amb la primera participació oficial del govern Meiji a una Exposició Universal, va passar pel recinte firal l'ambaixada d'Iwakura. Precisament en aquelles dates Iwakura Tomomi viatjava al capdavant d'una extensa i ambiciosa missió per conèixer els principals països del món. Kume Kunitake, cronista de l'ambaixada, va deixar anotades les principals impressions del grup. La primera d'elles era la confirmació del que Fukuzawa Yukichi va poder experimentar a Londres al 1862: les exposicions universals eren sense cap mena de dubte el millor lloc on impulsar l'expansió comercial d'un país, el punt de partida per encoratjar les manufactures nacionals i el públic en general per promoure la fortalesa i la

bona salut de les nacions. La segona gran impressió va ser la de comprovar el potencial real de la tecnologia i la maquinària europea.[658]



Instal·lacions japoneses a l'Exposició Universal de Viena del 1873. Biblioteca Pública Arús.

L'Exposició Universal de Viena va obrir les portes l'1 de maig de 1873. Des del primer dia, Japó va sorprendre amb les seves monumentals escenografies, principalment amb les reproduccions de pagoda de Yanaka-Tennôji (谷中天王寺), de Tòquio, i el *Daibutsu* (大仏) de Kamakura. Entre les peces de grans dimensions que van viatjar a Viena hi havia, a més de la pagoda de Tennôji, una maqueta de 3'6 metres d'alçada, dos peixos recoberts de lamines d'or procedents de la coberta del castell de Nagoya, obra del 1596, cada un d'ells de 2'6 metres d'alçada i, als jardins de l'Exposició, la reconstrucció a dimensions reals del gran Buddha de bronze de Kamakura, de 15 metres d'alçada, construït amb *papier mâché* i recobert amb una capa de laca que li donava un efecte d'autenticitat impressionant.[659] També destacava la presència d'un jardí japonès amb un edifici bastit segons els principis de l'arquitectura tradicional, amb un pont de canyes de bambú

[658] Kume, 2002, p. 37.

[659] *Le gran daibut,* 1873, p. 135. *Noticie sur...* , 1873, p. 73.

que creuava un petit rierol i amb carpes *koi nobori* (鯉幟) i fanalets que donaven un ambient del tot evocador.[660]

Les instal·lacions i els productes exposats pel Japó van ser elogiats i aclamats per la majoria de visitants gràcies al seu exotisme, els dissenys i el gust amb què es presentava un art encara en gran mesura desconegut. Van seduir les porcellanes, per la qualitat del material i les grans dimensions d'algunes de les peces, els teixits de seda, per la seva bellesa i la destresa en la fabricació, així com les laques i els esmalts *cloisonné*. En contrast amb les estampes ukiyo-e, que ja eren conegudes per molts col·leccionistes, el govern va intentar mostrar una altra imatge de les arts japoneses: una imatge bella més a to amb el missatge de país industrial i civilitzat que volien donar. En aquest sentit, deia Kume Kunitake, *els nostres dissenys de flors i ocells van ser molt admirats però la lletjor dels nostres retrats, les imatges dels nostres actors maquillats va ser francament vergonyosa*. Kume afegia: *Havent vist com aquestes artesanies són fetes a Europa, podem concloure que si millorem les nostres tècniques, els nostres productes poden ser d'un gran valor per a l'exportació*.[661] Calia, doncs, posar èmfasi a les arts industrials, potenciar-les i dotar-les de la tecnologia necessària per, sense perdre l'essència de l'estètica japonesa, equiparar-les a les produccions europees, i fer-les rendibles i eficients de cara a l'exportació i al creixement de les indústries nacionals.

L'èxit del Japó va ser rotund, va tenir uns excel·lents resultats. El pavelló i els diversos edificis que van construir van ser adquirits per l'*Alexandra Palace Company*, i posteriorment enviats a Anglaterra per ser exposats als jardins de l'*Alexandra Palace*, al nord de Londres. Aquesta empresa, fundada per Christopher Dresser, va expressar també als oficials japonesos del

[660] *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 13, 28 d'abril de 1873, p. 202. *Les japonais a l'Exposition*, 1873, p. 134. *Dans la galerie*..., 1873, p. 326.

[661] Kume, 2002, pp. 31-32.

Hakurankai Jimukyoku l'interès per comprar productes artístics japonesos de qualitat per vendre'ls al nou establiment que havia obert a Londres. El govern va acceptar la venda dels edificis sol·licitats però, en canvi, no podia ocupar-se de l'exportació de productes japonesos. Com que al Japó encara no hi havia cap empresa capaç d'encarregar-se d'una demanda d'aquestes característiques, els membres de la delegació japonesa, encapçalats pel seu vicepresident Sano Tsunetami, seguint les conclusions anotades per Kume Kunitake, van creure necessari demanar als comerciants japonesos presents a l'Exposició que s'ocupessin d'aquest assumpte a fi de donar una resposta positiva a les demandes. La resposta es va materialitzar amb la ràpida creació d'una companyia semipública, amb el recolzament del *Hakurankai Jimukyoku*, per a la promoció i l'exportació de les artesanies i les indústries artístiques a gran escala: la *Kiriu* [Kiritsu] *Kôshô Kaisha* (起立工商会社).[662]

Tan bon punt la *Kiriu Kôshô Kaisha* va ser creada, ràpidament es va iniciar l'activitat amb les demandes de l'*Alexandra Palace Company* i el comerciant de te vienès Karl Trau. Matsuo Gisuke, aleshores comerciant de te, va ser nomenat president, mentre que Wakai Kenzaburô (若井健三郎, 1834-1908), comerciant d'art, va ocupar el càrrec de vicepresident de l'empresa. Al mes de març de 1874 van obrir les oficines i la primera fàbrica de decoració

[662] El nom de l'empresa pot ser transcrit i pronunciat tant *Kiriu*, *Kiryû* com *Kiritsu*. *Kiritsu* era com s'anomenava al Japó, mentre que *Kiriu* és com va anunciar-se sempre a Occident després d'observar que aquesta lectura oferia una pronuncia més senzilla pels europeus. Diverses mostres d'aquesta doble lectura simultània les podem veure als anuncis publicats a Europa i Estats Units, sempre *Kiriu*, i als documents amb *furigana* publicats al Japó, sempre *Kiritsu* (『読売新聞』明治11年9月29日、朝刊3面) . Per tant, nosaltres hem optat per mantenir el nom de l'empresa tal i com va ser promocionada a Europa i a Espanya: *Kiriu Kôshô Kaisha*. Tot i que el projecte de constitució de l'empresa data de finals de 1873, la fundació real va succeir el 13 de març de 1874, quan els comerciants Gisuke i Wakai van arribar a Tòquio. Per a l'estudi de l'empresa partim dels estudis de Hida Toyojiro i Tagawa Eikichi, a qui agraeïxo els consells i les notícies proporcionades.

de ceràmiques a Tòquio, dirigida pel Hattori Kyôho, a Asakusa Kuramae (浅草蔵前). Els encàrrecs inicials de Dresser i Trau, principalment vaixelles, laques, bronzes i obres de marqueteria i de bambú, van ser seguits ben aviat per nous encàrrecs procedents de Londres, de Viena i de Hong Kong que es van començar a simultaniejar amb els preparatius per a la primera presentació a l'estranger, a la *Victorian Intercolonial Exhibition de Melbourne* (1875).

Dins d'aquesta dinàmica d'exposicions internacionals, els Estats Units volien celebrar el centenari de la seva independència, ratificada el 4 de juliol de 1776 a Filadèlfia. Per aquest motiu, al 1876 Filadèlfia va organitzar *The Centennial Exhibition*, la primera gran exposició internacional celebrada a Amèrica. L'organització va avisar les potències estrangeres amb molta antelació; el Japó va ser informat el juny de 1873.[663]

El juny de 1874 el govern Meiji va anunciar la participació a Filadèlfia amb un pressupost de 600.000 dòlars, és a dir, més diners que els que cap altre país havia invertit a les exposicions celebrades fins aleshores.[664] Després de notificar-ho oficialment al govern nord-americà, a finals d'any van començar els treballs de preparació dirigits per Ôkubo Toshimichi (大久保利通, 1830-1878), com a president de la Comissió Imperial, i Saigô Tsukumichi (西郷従道), com a vicepresident. Gràcies a l'èxit obtingut a Viena, en aquesta ocasió la participació japonesa va ser molt més gran; *the rewards, the success and good results obtained at Vienna, had the effect of encouraging the private people to participate very largely in this Exhibition*, deien els mateixos organitzadors.[665]

[663] La documentació japonesa referent a la participació a l'Exposició de Filadèlfia es conserva a l'Oficina Diplomática del Ministeri d'Afers Exteriors de Tòquio (DRO).

[664] Earle, 1999, p. 32.

[665] *Official Catalogue...*, 1876, p. 4.

L'estiu de 1875 va arribar a Filadèlfia una ambaixada especial presidida per Sekizawa Akeo amb l'objectiu de preparar i acordar tots els aspectes administratius i d'organització que permetessin que el Japó pogués participar amb el lluïment que s'esperava davant d'un continent on encara no havien presentat els seus productes d'una manera solemne. En paral·lel, des del Japó, es va obrir una oficina governamental de creació de dissenys (*Seihin gazugakari*, 製品画図掛), depenent del *Hakurankai Jimukyoku*. L'oficina *Seihin gazugakari* es va crear en aquest moment per encoratjar els artesans al desenvolupament i la millora de motius decoratius per a les artesanies d'exportació, i especialment per crear models que servissin per als productes que es volguessin enviar a les exposicions internacionals: el govern japonès intentava definir un estil i una imatge nacional a l'estranger.



Secció Japonesa de l'Exposició Universal de Filadèlfia (1876). Free Library of Philadelphia.

A Filadèlfia, Japó va demostrar la qualitat dels seus productes d'art industrial. La instal·lació principal, dins del recinte del *Fairmount Park*, va deixar una profunda empremta. Entre banderes nacionals i crisantems imperials, es mostraven grans peces de bronze, d'esmalt *cloisonné*, de ceràmica, de porcellana. Una de les aportacions més interessants a l'Exposició va ser una col·lecció de ceràmiques que mostrava l'evolució i les característiques d'aquest art japonès des dels orígens fins als últims

moments. La mostra responia a un encàrrec del director del Museu de South Kensinghton, Francis Philip Cunliffe-Owen (1828-1894), disposat a pagar 1.000 lliures per *an historical collection of porcelain and pottery from the earliest period until the present time, to be formed in such a way as to give fully the history of the art*.[666] Era la primera vegada que es podia veure a Occident una selecció de ceràmiques feta segons els criteris japonesos, on compartien espai algunes peces d'època antiga, poques, amb moltes altres d'època moderna, dels segles XVII, XVIII i sobretot XIX. La Secció Japonesa, però, era molt més que l'exposició de ceràmiques. Van participar els principals artistes i comerciants del moment, per bé que l'expositor més destacat de tots, el que va sobresortir amb major diferència per damunt de qualsevol altre, va ser la *Kiriu Kôshô Kaisha*, amb una quantitat de peces tan sols igualada per aquelles que havia enviat el govern japonès.[667]

L'empresa de Matsuo Gisuke va invertir-hi una gran quantitat de diners i moltes hores de treball dels seus artesans per tal de mostrar les millors produccions possibles, *urushi*, bronzes, ventalls, objecte de pell, paper de paret, sedes, pintures i mobles, a més de les ceràmiques i porcellanes que va adquirir el Museu de South Kensighton. Els resultats es van fer palpables no tan sols amb les vendes, sinó sobretot amb l'obertura, al mes de febrer de l'any següent, de la primera oficina de l'empresa a l'estranger, a l'avinguda de Broadway de Nova York.[668]

[666] Jackson, 1992, p. 245.

[667] Van destacar Kanzan Denshichi, Fukagawa Eizaemon, Makuzu Kôzan, Kanaya Gorôsaburô IX, Kinkôzan Sôbei VI, Ôta Mankichi, Namikawa Sôsuke, Namikawa Yasuyuki, Suzuki Chôkichi, Shômi Eisuke, Nôtomi Kaijirô, Seifû Yohei, Taizan Yohei VIII, Takahashi Dôhachi IV, Shiino Shôbey i Marunaka Magobei, entre d'altres.

[668] Els responsables de l'oficina i botiga de la *Kiriu Kôshô Kaisha* a Nova York van ser precisament alguns dels membres de la companyia que havien viatjat a Filadèlfia amb motiu de l'Exposició. Hida, 1998, p. 184.

En alternança amb les Exposicions Universals, Japó va emprendre una política pròpia d'exposicions de característiques similars dins del país. Tot i que ciutats com Edo, Kyoto, Wakayama o Nagoya, tenien ja una àmplia trajectòria en la celebració d'exposicions de productes i obres del país, des d'inicis de l'època Meiji, van començar a organitzar-se exposicions a la manera occidental. Una de les mostres més primerenques va ser l'Exposició de Kyoto l'any 1872, visitada per l'emperador i vista des d'Occident com un dels primers símptomes d'una nació que *empezaba a caminar bien a prisa por la senda de la civilización y del progreso*, segons deia *La Ilustración Española y Americana*.[669] L'exemple de Kyoto, que havia celebrat la primera exposició anual la tardor de 1871, va ser seguida per altres ciutats com Nara, des de 1875, o Osaka, des de 1879. En aquesta dinàmica expositiva, un salt qualitatiu va ser l'organització de grans Exposicions Nacionals, conegudes com a *Naikoku Kangyô Hakurankai* (内国勧業博覧会).

La primera Exposició Nacional Industrial es va dur a terme a Tòquio l'any 1877. Els bons resultats obtinguts a Viena i Filadèlfia, i el fet d'haver observat les contínues exposicions d'indústries nacionals que s'anaven celebrant a d'altres països com França i Anglaterra, va fer decidir el govern japonès a emprendre iniciatives similars. Es tractava de reunir en un mateix lloc tants productes com fos possible de les diverses prefectures del país per tal que, en ser comparats i analitzats, l'acte pogués servis per ajudar a promoure i perfeccionar tant l'agricultura com les manufactures industrials; un espai per incentivar la producció, per intercanviar experiències, per conèixer els avenços de les indústries i per competir, competir per millorar.[670]

669 *Comentario sobre...*, 1872, p. 449.

670 *Official catalgue...*, 1877, sn. El catàleg de l'exposició va ser publicat tant en japonès com en anglès: *The purpose and object of the Exhibition is to bring together in one place and to put side to side, for comparison and examination, all the various products of national*

L'anunci d'aquest gran certamen es va fer públic el 18 de juliol de 1876. Va ser inaugurat per l'emperador un any més tard, el 21 d'agost de 1877, al recinte del parc de Ueno. Era la primera vegada que s'intentava reunir en un mateix espai productes de tota la nació: s'hi van catalogar 29.789 productes amb un total de vora 18.000 expositors repartits en sis categories: metalúrgia, manufactures, art, maquinària, agricultura i horticultura.[671] Es van construir set edificis, sis eren d'estil japonès i un setè d'estil occidental i fet de maó. Aquest últim, pensat per ser una obra permanent, es va anomenar *Bijutsukan* (美術館), és a dir Museu de Belles Arts, introduint així aquest nou concepte al país.[672] Al *Bijutsukan* de Ueno s'hi van exposar escultures, pintures, gravats, fotografies, dissenys industrials i projectes arquitectònics, molts dels quals procedien de l'Escola de Belles Arts (*Kôbu Bijutsu Gakkô*, 後部美術学校), tot just recent creada l'any anterior. L'èxit del certamen, amb més expositors que els que van participar, per exemple, a l'Exposició Universal de Barcelona, els va motivar a repetir l'experiència fins

agriculture and industry. Thus the exertion of every one will be recognised, the progress that have been made, realised, and the merits or defects in manufactures, agriculture, art, science and civilization will be brought to light, in order that the comity may be enable to make further advances in the path of progress.

[671] Mariano Álvarez, cònsol d'Espanya a Yokohama, va enviar una carta a Madrid explicant les característiques d'aquesta exposició. AGMAEC, H-1622, Japó, *Notas verbales* (1870-1880), núm. 53, 18 d'agost de 1877. Yoshinori, 2003, pp. 42-43.

[672] El concepte de Belles Arts era desconegut al Japó: totes les arts, *majors* i *menors*, eren igual de dignes a l'hora de ser apreciades i valorades, no hi havia cap diferència entre una bella armadura samurai i la pintura d'un paravent. Així doncs, es va haver de crear un nou terme equivalent a *Fine Arts* que servis per equiparar-se als models occidentals. Va ser a l'Exposició Universal de Viena de 1873 quan per primera vegada es va parlar de "belles arts" japoneses utilitzant un terme nou: *bijutsu* (美術). És interessant destacar la ràpida obertura d'un Museu de Belles Arts (*Bijutsukan*) i d'una Escola de Belles Arts (*Kôbu Bijutsu Gakkô*), tal i com s'entenien aquests a Occident.

a un total de cinc ocasions, les tres primeres a Tòquio (1877, 1881, 1890) i les dues últimes a Kyoto (1895) i Osaka (1903). Tan sols cal veure el nombre d'expositors en la segona convocatòria, prop de 31.000, per ser conscients de la potència i la importància que aquests encontres van tenir per a la promoció i el progrés de les indústries japoneses.[673]

Mentre se celebrava l'Exposició d'Nacional d'Indústria de Tòquio, París va convocar de nou a tots els països a una Exposició prevista per l'any 1878. Feia més d'una dècada, des de l'Exposició de 1867, que el país, i especialment París, acollia joves japonesos que hi anaven a fer estades d'estudi i formació. Ara, la reputació del Japó estava donants símptomes clars de canvi i l'objectiu de ser reconegut per Occident s'anava complint. Fernández de los Ríos, en una guia sobre l'Exposició de París publicada aquell 1878 no dubtava en afirmar que *de todas las naciones de Oriente, el Japón es la que demuestra en la Exposición Universal una civilización más avanzada*.[674]

Després de l'èxit aconseguit a Viena i a Filadèlfia, un cop més, el Japó es va preparar a consciència amb el nomenament d'una comissió imperial encapçalada pel primer ministre Itô Hirobumi.[675] De la mateixa manera que el vaixell *Seiki* presentava els avenços militars als ports d'Europa, en aquesta ocasió la instal·lació japonesa, a més d'oferir una amplíssima varietat d'artesanies, com a les exposicions anteriors, va dedicar un espai específic per mostrar d'una manera més explícita el progrés aconseguit en els últims anys; hi havia fotografies de les fàbriques, segells, monedes, instruments de

[673] *Official Catalogue...*, 1881, sn.

[674] Fernández, 1878, p. 140.

[675] Per a una anàlisi detallada de la participació japonesa, es pot consultar el fons documental de l'Exposició conservant als Arxius Nacionals de França. ANF, f. 123232 (*installation des sections étrangeres*) i f. 123449 (*service commemoratif – étranger*).

cirurgia i de física, textos d'escolarització i, fins i tot, el mobiliari escolar que s'utilitzava als centres d'ensenyament i una maqueta del vaixell de guerra recentment construït a l'arsenal de Yokosuka.[676] Els ukiyo-e, malgrat l'interès que encara despertaven, no formaven part del discurs expositiu oficial, era la imatge del passat i es difonia per si mateixa fora del recinte del certamen. A partir d'ara, a més de potenciar la venda d'artesanies industrials, el que li calia al govern japonès era prendre la iniciativa de presentar i mostrar d'una manera palpable com estava evolucionant el país.



Instal·lacions japoneses a l'Exposició Universal de París de 1878. *L'Illustration* (1878).

A més de l'edifici principal de l'avinguda de les nacions, la delegació japonesa va construir també una casa de te, una casa rústica de camp i un jardí tradicional. Acompanyant totes aquestes instal·lacions, la comissió japonesa va publicar un extens catàleg, *Le Japon à l'exposition de 1878*, que va esdevenir una de les primeres descripcions oficials del Japó publicades a Occident, en francès. Als dos volums del catàleg s'hi presentaven de manera

[676] *Exposition Universelle*, 1878, pp. 237-257.

extensa i detallada les característiques del país, el seu art, l'educació, la història, així com tota mena de dades referents a la geografia, l'agricultura o bé la societat, una societat que es volia mostrar industrial, moderna i civilitzada, a l'alçada de les potències occidentals.

Simultàniament, gràcies al fenomen del Japonisme, que vivia un dels moments de major expansió, l'art i la cultura del Japó es difonien com mai entre la societat; l'*enthousiasme gagna tous les ateliers avec la rapidité d'une flamme courant sur une piste de poudre*.[677] No és d'estranyar, doncs, que a l'exposició de París els japonesos tinguessin tant d'èxit com a Filadèlfia. Entre les peces venudes hi havia un paravent valorat en 60.000 francs, un vas de bronze de 10.000 francs, un moble de laca de 10.000 francs, i així moltes altres peces d'altíssim valor que es complementaven amb una gran quantitat de productes que s'oferien a preus ínfims per a la majoria de visitants que, atrapats per l'encant oriental, volien endur-se algun record. Gràcies als mòdics preus, accessibles a la classe mitjana, ombrel·les, paravents, fanalets, nines, joguines i altres, també es van poder estendre a botigues i grans magatzems i van fer que el japonime es convertís en alguna cosa més que una moda passatgera pròpia d'una elit cultural. La mateixa Exposició Universal va fer de mirall dels gustos del moment: tan sols calia observar estands com els de *Christophle & Cie* o *Baccarat* per veure fins a quin punt el *style japonais* arrelava a les principals indústries artístiques franceses i angleses.

D'aquesta popularització també se'n va beneficiar la *Kiriu Kôshô Kaisha* que participava amb un especial protagonisme gràcies a una nova subvenció estatal de 80.000 yens. L'èxit de París va fer que la direcció emprengués els mateixos passos que a Filadèlfia: la *Kiriu* va obrir una botiga al bulevard des Capuchines dirigida per Muratomi Hirosuke (村富広助) i on hi van entrar a

[677] Chesneau, 1878, p. 387.

treballar com a empleats Wakai Kenzaburô, Hayashi Tadamasa i Ôtsuka Takuzô (大塚琢造).[678]

En paral·lel a l'èxit de les artesanies japoneses, l'Exposició Universal de 1878 va posar sobre la taula una nova qüestió: la industrialització i la banalització dels productes japonesos. En aquests anys, havien començat a sorgir algunes veus crítiques en contra de l'art que oferien les indústries japoneses. Fins aleshores, l'augment de les importacions havia estat continu però, a causa de la pressió d'una demanda que buscava un tipus molt precís de peces i de costos moderats, les artesanies van anar perdent la seva identitat a fi de respondre als gustos occidentals. Al llarg dels anys 80, cada cop d'una manera més pronunciada, les companyies japoneses es van anar sotmetent al gust europeu en detriment d'un art propi que empeltava amb l'autèntica tradició que els especialistes admiraven. Alhora, els processos industrials importats d'Occident, les produccions seriades i la baixa qualitat, van afectar els acabats i la qualitat final d'alguns dels productes. En ocasió de l'Exposició de París de 1889, Francesc d'Hervy, escrivia a un diari de Barcelona:

> *Los más hermosos objetos presentados en la Exposición solamente tienen, para interesarnos, los reflejos de las antiguas creaciones. La habilidad subsiste, pero el ingenio se agotó; ya no se hace mas que recordar* (...) *y aun el recuerdo aparece muy debilitado en muchos objetos bajo la perfección del oficio* (...) *no veo invento alguno ni el menor esfuerzo para buscar la novedad*

[678] L'oficina de París no va tenir l'èxit esperat i, després d'uns anys de pèrdues, va haver de tancar l'any 1884. Els productes de la *Kiriu* que van quedar els va comprar Marunaka Magobei, mentre que Wakai Kenzaburô i Hayashi Tadamasa van optar per obrir un altre negoci d'importació d'art japonès a la mateixa capital. Hida, 1998, p. 323. Levitt-Pasturel, 1992, p. 74.

> *en esa exposición, que es un desembalaje, en el cual se encuentran hasta copias de modelos occidentales* (...) *¡Ah, como se arrepentirá algún día, cuando haya perdido completamente lo que constituía su fuerza y su gracia, la independencia de la imaginación, el buen gusto de la observación constante! Los artistas del Nipón se hallaran en lo sucesivo bajo el régimen de las formulas. Tiene escuelas de Bellas Artes y mañana tendrán un Instituto que otorgara premios en Roma. ¿Habéis visto en el Trocadero la sección de horticultura japonesa, con sus plantas anudadas, retorcidas y contrahechas al antojo? Esto es precisamente lo que hacen consigo mismos los súbditos del Mikado: se anudan, se retuercen y deforman según los sistemas anglo-franceses. Y en verdad que esto es peor para ellos.*[679]

Aquesta evolució es feia evident a les principals indústries, posem per cas la *Kiriu*, la més influent i important a les Exposicions Universals d'aquesta època. Si s'analitzen les peces que l'empresa de Matsuo va presentar a les diverses exposicions nacionals japoneses *Naikoku Kangyô Hakuranaki*, veurem com amb poc anys els seus productes van anar evolucionant posant èmfasi en objectes produits per a les llars occidentals.[680] Atents a aquests canvis, que es feien extensius a la majoria d'indústries artístiques del país, Ernest Fenollosa (1853-1908) i Okakura Kakuzô, juntament amb l'organització *Ryûchikai* (龍池会, 1879), van erigir-se des del Japó com a principals defensors de l'art tradicional japonès en front de les tendències que imposava el mercat d'exportació. La massiva arribada de gustos i tendències occidentals posava en perill la cultura tradicional japonesa. Un

[679] Hervy, 1889, pp. 522-529.

[680] Hida, 1998, pp. 168 i 174.

nou debat artístic sorgia en el si del mateix Japó. No es tractava de momificar l'art tradicional, deia Fenollosa, sinó mirar cap en dins, cap a les arrels, i no pas cap a l'estranger; calia aconseguir un renaixement artístic que, incorporant aquelles millores tècniques que fessin falta, no hagués de renunciar al seu passat.[681]

En paral·lel a aquest debat, durant els anys 1880 van celebrar-se arreu del món exposicions "menors",[682] és a dir, exposicions que es movien dins d'uns marges de possibilitats econòmiques més modestos, amb menys recursos, a ciutats que majoritàriament no eren capitals d'Estat, i que, en bona part dels casos, responien a interessos més concrets que no pas les grans Exposicions Universals. Entre aquestes, la presència japonesa va destacar a Sydney (1879), Melbourne (1880), Boston (1883), Amsterdam (1883), Nuremberg (1885) i Barcelona (1888).

L'Exposició Universal d'Amsterdam, similar a la de Barcelona, va celebrar-se l'any 1883 als terrenys de l'Eixample que es construïa a la part posterior del *Rijksmuseum*. La secció japonesa es va instal·lar a una galeria lateral del Palau Principal ocupant un espai d'uns 400 m^2, unes dimensions similars a la dels pavellons de la Xina o d'Espanya. L'ordre i la perfecció en l'organització, la col·locació de les peces en grans vitrines del senzill pavelló i la qualitat, la bellesa i originalitat de les obres feia de la galeria japonesa *un des points les plus attrayants de l'Exposition*.[683] Van seguir destacant, com als certàmens anteriors, les laques i els bronzes de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, juntament amb ceràmiques, teixits, porcellanes i esmalts d'artistes com

[681] Va ser d'una gran influència una conferència que Fenollosa, com a jove professor de la Universitat Imperial de Tòquio, va donar a la societat *Ryûchikai* amb el títol *Bijutsu shinsetsu* (美術真説), és a dir, *El discurs autèntic de les Belles Arts*. Fenollosa va fer una clara defensa de l'art d'estil tradicional japonès.

[682] Utilitzem la terminologia definida per Pere Hereu. Vegeu: Hereu, 1988, pp. 194-198.

[683] Halpen, 1883, p. 151.

Miyagawa Kôzan, Kinkôzan Sôbei VI, Namikawa Sôsuke, Gotô Seizaburô, Marunaka Magobei, Shiino Shôbey o bé Shômi Eisuke.[684] Quant a la participació a la *Nuremberg Metalwork Exhibition* (1885), aquesta va ser més interessant ja que es van concentrar els principals productors de bronzes artístics del Japó, un total de noranta-nou expositors japonesos, entre els quals la *Kiriu*, que va obtenir una medalla d'or, i l'empresari Marunaka Magobei, comerciant de bronzes de Kanazawa, que tot just l'any abans acabava d'adquirir l'oficina de la *Kiriu* de París. Com ells dos, també van ser-hi presents, entre d'altres, l'empresa d'esmalts de *Nagoya Shippô Gaisha*, Namikawa Yasukuyi i els orfebres Shômi Eisuke i Kanaya Gorôsaburô. La següent cita internacional destacada s'havia de produir tres anys més tard, a Barcelona.



Recinte de l'Exposició Universal d'Àmsterdam (1883) i peces japoneses mostrades a l'Exposició de Nuremberg (1885) reproduïdes a la *Historia General del Arte* de Lluís Domènech i Montaner.

[684] *Catalogue Officiel...*, 1883, pp. 303-305.

5.2.2. El Japó decideix participar a Barcelona: organització i muntatge

5.2.2.1. De Tòquio a Barcelona. Els treballs previs

L'any 1887 José Delavat Areas era el cònsol general d'Espanya al Japó. Residia, junt amb els altres membres de la legació espanyola a Shibaura (Tòquio). Delavat, com a cònsol al Japó, depenia del Ministeri d'Afers Exteriors del govern d'Espanya i, per tant, va ser via Madrid que a primers de gener de 1887 va rebre una carta en què se l'informava de la celebració d'una Exposició Internacional a Barcelona i se li demanava que intercedís per aconseguir la participació del govern japonès.

Les primeres notícies que es van rebre al Ministeri d'Afers Exteriors del Japó referent a aquesta qüestió daten del dia 13 de gener de 1887, quan José Delavat va escriure al Ministeri transmetent el desig de la ciutat de Barcelona, i sol·licitant, en nom del govern d'Espanya, que el govern japonès participés a l'Exposició, prevista pel mes de setembre d'aquell mateix any 1887: *tous les gouvernements ayant accepté, mon pays verrait avec une vive joie que le Japon s'y adhère*.[685]

Cal dir que a l'època en què va ser rebuda la carta, Barcelona no vivia pas amb massa alegria el projecte. Hem vist anteriorment com s'acabaven d'aturar els treballs de construcció, el concessionari Serrano de Casanova estava a punt de renunciar al projecte i l'Ajuntament encara no s'havia pronunciat sobre el futur d'una Exposició que, en aquelles dates, tothom dubtava que es pogués arribar a celebrar. La petició havia estat enviada des

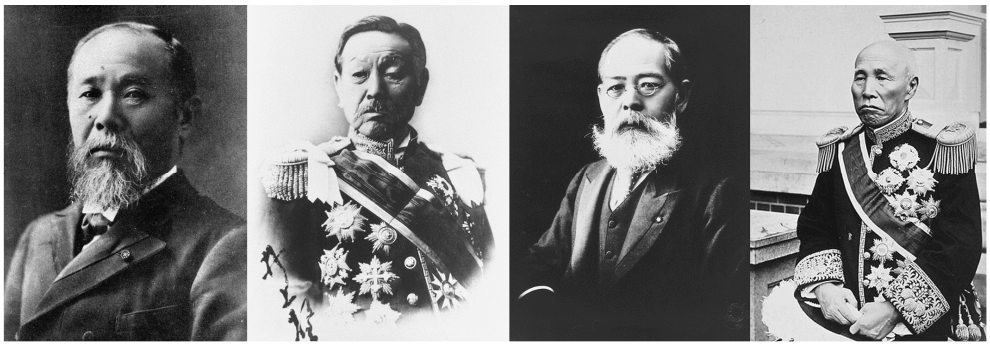
[685] DRO*, Supeinkoku Baruseronu fukaisetsu Bankoku Hakurankai Teikoku Seifu Sandô Ikken*
(外務省外交史料館『西班牙國バルスローヌ府開設万國博覧会帝国政府参同一件』)
, s/n, Tòquio 13 de gener de 1887. Per abreujar la referència, a partir d'ara citarem el lligat indicant "DRO, *Supeinkoku…*".

de Madrid cap a finals d'any, entre novembre i desembre, és a dir, quan el projecte de Serrano ja estava immers en la seva fatal crisi.

Delavat, però, desconeixia els problemes que vivia el projecte de Serrano i no va expressar cap mena d'inquietud. Junt amb la carta, el cònsol va enviar tota la documentació bàsica que se sol·licitava, el reglament, aprovat a finals del juliol anterior, i un exemplar dels formularis d'admissió que hauria d'omplir cada un dels expositors que volguessin participar. Aquest material, va ser enviat al Ministre d'Afers Exteriors, Inoue Kaoru,[686] el qual, amb data de 25 de gener, va transmetre tota la documentació al Ministre d'Agricultura i Comerç, encarregat d'organitzar i coordinar les exposicions i les polítiques industrials del país. A primers d'any, entre els mesos de gener i febrer, tots dos Ministeris es van enviar diverses cartes per discutir l'assumpte i per plantejar el suport que calia que donés el govern.

La inauguració de l'Exposició Internacional de Barcelona, prevista pel mes de setembre de 1887, era massa propera com per organitzar una participació important com havien estat les de Viena, París o Filadèlfia. A més de la manca de temps, les característiques del certamen que Barcelona proposava semblaven ser pròximes més aviat al certamen d'Àmsterdam, és a dir, de menors proporcions i de menor impacte internacional. Amb tot, però, l'ocasió era especialment interessant pel Japó ja que era la primera vegada que es brindava una oportunitat real d'obrir-se al mercat espanyol.

[686] Inoue Kaoru aleshores era un dels líders més influents del govern Meiji. Procedia de Chôshû i ja al 1863, durant el *bakumatsu*, havia viatjat juntament amb Itô Hirobumi, a estudiar a Europa. L'any 1871 havia estat nomenat Viceministre d'Economia, càrrec des del qual va influenciar en la reorganització i modernització del sistema de finances del govern, al 1878 va ser Ministre d'Obres Públiques i des de 1879 ocupava el càrrec de Ministre d'Afers Estrangers.



Itô Hirobumi, Inoue Kaoru, Aoki Shuuzô i Ôkuma Shigenobu. Ministres del govern Meiji.

Quina va ser la reflexió del govern japonès? Des del punt de vista japonès, l'Exposició de Barcelona es presentava com una oportunitat d'or per iniciar tractes comercials amb Espanya. Aquest havia de ser, sens dubte, el principal objectiu. Tot els feia pensar que si presentaven les indústries japoneses a Barcelona, el poble i la gent de carrer podria conèixer un art fins aleshores força desconegut, un art que segur que els agradaria i que tindrien ganes de comprar. Però hi havia un inconvenient evident: la manca de temps. Per aconseguir els objectius desitjats, calia enviar peces de qualitat i atractives de manera ben reflexionada i sense precipitació; francament difícil amb tant sols dos mesos de marge per enviar els productes. El govern estigué a punt de rebutjar l'oferta ja que pensaven que els resultats no podrien ser prou satisfactoris. Tanmateix, seguint el relat que l'any 1893 va publicar el mateix Ministeri d'Agricultura i Comerç, es va produir un canvi d'opinió determinant en rebre l'oferta d'una persona, probablement Matsuo Gisuke, que va demanar tots els reglaments de l'exposició i va decidir assumir la responsabilitat de tirar endavant el projecte. Aquesta iniciativa va ser ràpidament recolzada pel govern i el 9 de febrer de 1887 Inoue Kaoru va

anunciar de manera oficial la dotació de 15.000 yens per concórrer al certamen internacional de Barcelona.[687]

El 17 de febrer Inoue va enviar a Delavat la resposta a la sol·licitud que li havia fet arribar el mes anterior. En aquesta, l'informava de les decisions que el govern havia pres: *j'ai l'honneur de vous informer avec plaisir qu'il vient d'être décidé que le Gouvernement Impérial adhérait à l'intention du Gouvernement d'Espagne se rendra à l'invitation qui lui a été faite de participer à la dite Exposition*.[688] Tanmateix, a continuació, el mateix Inoue lamentava haver de suposar que, atesa la falta de temps, i per raons tant internes com foràneis, l'èxit de la desitjada participació japonesa segurament no es podria aconseguir, malgrat els esforços que ell faria per encoratjar els expositors japonesos a fi de satisfer la petició del govern d'Espanya; Inoue continuava sent pessimista. Delavat, però, no era de la mateixa opinió; segons ell, la presència del Japó seria per sí sola un èxit segur, i així li va fer saber l'endemà amb una nova carta: *j'ai une grande confiance du succès qu'aura du Japon en exposant dans un pays complètement nouveau pour lui et que j'espère même, que nous pouvons arriver au but de créer des relations commerciales entre l'Empire et l'Espagne*.[689] Aquesta mateixa reflexió la va fer al Ministre d'Estat d'Espanya amb una carta on informava de la decisió del govern japonès, i on demanava la cooperació del govern espanyol per tal de facilitar l'enviament de productes japonesos a l'Exposició:

> *Así al recibir hace pocos días la Circular de la Junta directiva supuse que aunque tarde, interesaba a Barcelona, punto de partida de nuestra navegación y comercio con el Extremo*

[687] *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 8.

[688] DRO, *Supeinkoku…*, s/n. Tòquio, 17 de febrer de 1887.

[689] DRO, *Supeinkoku…,* s/n, carta núm. 4. Tòquio 18 de febrer de 1887.

Oriente, que los productos del Japón figuren en el certamen y que ganarían siempre las relaciones mercantiles de España con las que nacen de conocimiento de la producción e industria de un pueblo vecino a nuestras colonias, consumidor él mismo de artículos de aquellas islas y que nos es enteramente extraño.

He procurado vencer las dificultades y las resistencias, justificadas de este Gobierno, que ha demostrado ya, materialmente una benevolencia por el de España y que no hace meses negaba análogos favores a Francia e Inglaterra y al fin he conseguido que el Consejo de Ministros acuerde, según me participa el Sr. Conde Inoue en nota de ayer, aceptar oficialmente la invitación de España y formar parte en la Exposición de Barcelona:

"El Japón lamenta", añade la nota, "que por múltiples razones tanto en el extranjero como en el interior el éxito no corresponda acaso a sus deseos a lo que contribuirá el breve tiempo que nos separa de la época designada y me encarece lo participe al gobierno de España."

A pesar de estas razones, que no se me ocultan, el Señor Ministro me ha dicho que se ha notado un crédito de cincuenta mil dólares para gastos indemnizaciones y con el mejor deseo tratan en los Ministerios y en la dirección ... al propósito.

A este nuevo sacrificio me parece que España debe corresponder de algún modo. Como la Circular del Comité no es la de V.E. hallo en ella lagunas que no puedo llenar. Nada se habla de eximir de los derechos consulares a los productos destinados a la Exposición: modo de las ventajas arancelarias que alcanzan a los mismos. He creído interpretar los deseos de V.E. renunciando a estos derechos (en suma mezquinos) que pudieran corresponder a estos consulados y he ofrecido al Sr.

> *conde Inoue, rogar a V.E. como lo hago, interceda con el Gobierno a fin de que se dictasen libres de todo derecho los productos naturales y manufacturados del Japón que han de figurar en la Exposición, con certificado de su procedencia y destino.*[690]

Des de primers del mes de gener de 1887, José Delavat, des de Tòquio, havia començat a fer les gestions corresponents amb el govern de Filipines per aconseguir que alguns dels inconvenients als què indirectament Inoue havia fet referència es poguessin solucionar.[691] Tal com exposava al Ministre d'Estat, entre els objectius de Delavat hi havia el d'aconseguir que les mercaderies procedents del Japó obtinguessin rebaixes importants en els impostos de duana a fi de poder viatjar fins a Barcelona amb el menor cost possible. En aquest sentit, segons que havia sortit publicat a *La Gaceta de Manila* del 12 de desembre de 1886, la Companyia de Tabacs de Filipines havia acordat una rebaixa del 50% de les tarifes en vigor dels productes que s'enviessin a l'Exposició de Barcelona a través de la seva línia de vapors. Delavat volia fer extensible aquesta oferta, que es limitava al trajecte Manila – Barcelona, a les mercaderies que havien de viatjar des de Yokohama fins a Manila fent escala a Hong Kong.[692]

[690] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 15. Tòquio, 18 de febrer de 1887.

[691] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 5. 6 de gener de 1887.

[692] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 5 i 15, Tòquio, 6 de gener i 18 de febrer de 1887. Igualment, es conserva una carta del Primer Ministre Itô Hirobumi dirigida el 18 de febrer de 1887 al Ministeri d'Agricultura i Comerç en que adjuntava un permís per tal que els objectes que es dirigissin a l'Exposició Universal de Barcelona poguessin estar lliure del pagament d'impostos als ports japonesos. Agraeïxo la notícia d'aquest document locaitzat per Paula Irigoyen Fujiwara.

Des del Ministeri d'Afers Exteriors, tan bon punt van anunciar la participació a l'Exposició de Barcelona, es van posar ràpidament a treballar, ja que tan sols disposaven de sis mesos en què calia fer la convocatòria als possibles expositors del país, calia preparar els productes, calia enviar-los a Barcelona i calia també fer tot el muntatge al recinte, abans del mes de setembre. Per tal d'agilitzar tot el procés, es va dissenyar un nou sistema d'organització per coordinar amb més eficiència l'organització dels proparatius per assistir a les exposicions universals: des d'aleshores es delegaria tota la responsabilitat a un representant que substituiria al govern, un responsable de totes les peces i expositors dotat amb el poder i l'autoritat necessàries per dur a bon port la representació del Japó. El representat que fos seleccionat, hauria de viatjar, com a responsable últim, a la ciutat convocant a fi de precisar i coordinar tots els treballs de muntatge, decorat, col·locació i administració de la secció. En el cas de Barcelona, Inoue Kaoru va nomenar dos responsables: Ôkoshi Narinori i Matsuo Gisuke, els quals, com veurem, ja durant la celebració de l'Exposició, van delegar la responsabilitat de l'administració i muntatge a Ôtsuka Takuzô.[693]

Ôkoshi Narinori (大越成徳, 1855-1923) havia nascut a Tòquio l'any 1855 i, després de formar-se a l'Acadèmia de Llengues Estrangeres de Tòquio (東京外国語学校), va iniciar la carrera diplomàtica al Ministeri d'Assumptes Exteriors del Japó. L'any 1876, va partir cap a Anglaterra, on va entrar a treballar al consolat japonès de Londres i on va conèixer a Carmen Aguirre, amb qui es va casar l'any 1884. Va viure a Londres fins l'any 1885, quan va ser nomenat cònsol del Japó a Lió. Pel fet de tenir la seva residència relativament pròxima a Barcelona, ja que Japó encara no havia establert cap delegació consolar a Espanya, Ôkoshi era la persona ideal per ocupar el

[693] DRO, *Supeinkoku…*, s/n. Tòquio 3 de març de 1887. José Delavat va notificar el nomenament d'aquests dos càrrecs amb una carta de l'1 d'abril. AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 29, 1 d'abril de 1887.

càrrec de comissari imperial a l'Exposició de Barcelona; ell va ser el responsable últim, qui, en nom del govern, va ser present a tots els actes oficials de l'Exposició. Junt amb ell, Matsuo Gisuke va ser nomenat consignatari general dels expositors japonesos. Matsuo Gisuke, per la seva banda, es va convertir en l'ànima del projecte des del Japó.

Matsuo Gisuke (松尾儀助, 1837-1902) havia nascut a Hizen (Saga) l'any 1837, a la mateixa població que els Ministres i bon amics, Sano Tsunetami, Ôkuma Shigenobu i Kume Kunitake.[694] Procedia d'una antiga família militar (*ashigaru*) i els primers anys de formació, al morir el seu pare prematurament l'any 1843, els va viure a Nagasaki amb el prestigiós comerciant Nonaka Motoemon (野中元右衛門, 1821-1867). Pocs anys després de casar-se amb Liya, una parisenca resident a Nagasaki, l'any 1869 Matsuo va anar a viure a Tòquio i, tres anys més tard, va ser cridat pel *Hakurankai Jimukyoku* per formar part de la comissió enviada a l'Exposició Universal de Viena. Ja hem vist com, gràcies a aquesta estada, va convertir-se en director de la primera gran fàbrica d'indústries artístiques dedicades a l'exportació a Occident, la *Kiriu Kôshô Kaisha*. A més de ser Conseller de l'Escola de Belles Arts de Tòquio i del Museu Imperial, va ser membre fundador de l'associació *Ryûchikai*, conseller a l'Exposició Universal de Filadèlfia (1876) i a l'Exposició Nacional d'Indústria de Tòquio (1877), així com també president de la Cambra de Comerç de Tòquio (*Tôkyô Shôkô Kaigisho*, 東京商工会議所). Per tots aquests precedents, i especialment pel fet de ser el director de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, i *en razón de ser hasta ahora el que representa mayor cantidad y más valiosos productos*,[695] se li va

[694] Tot i que l'any 1893 Segawa Mitsuyuki va publicar una primera biografia de Matsuo Gisuke dins de l'obra *Shôkai eiketsuden* (商海英傑伝), destaca el recent estudi publicat en japonès per Tagawa Eikichi (2009). En aquest sentit, agraeixo a Tagawa Eikichi, besnet de Matsuo Gisuke, l'ajuda que m'ha ofert a l'hora d'estudiar i conèixer la vida del seu besavi.

[695] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 29, 1 d'abril de 1887.

encarregar la coordinació dels treballs per participar a l'Exposició Universal de Barcelona. Matsuo ja s'havia encarregat de coordinar la participació de la seva empresa a un total de deu grans exposicions, era una activitat gairebé anual i, per tant, era la persona més indicada per ocupar el càrrec que ara li encomanava el Ministre Inoue.[696]

Ràpidament es van publicar i repartir els documents necessaris per tal que productors i comerciants s'animessin a participar. L'anunci es va fer públic a les diverses prefectures del país deixant clar que, si bé hi havia poc temps de marge per prendre la decisió i enviar les peces, era una oportunitat única per fer créixer les expectatives de comerç amb un nou país fins aleshores no explorat: Espanya. La nota informativa també va aparèixer en anglès al mes de març al principal diari per a estrangers de Yokohama:

> *We are requested to call the attention of Japanese manufacturers to the fact that only a very short interval remains for the preparation and forwarding of specimens to the Spanish Exhibition at Barcelona. It has been decided that Japan shall be officially represented at the Exhibition, and doubtless steps will be taken make a display worthy of the country's art reputation. Private enterprise, however, should not be idle. The Exhibition will be the first world's fair held in Spain, and will therefore afford a unique opportunity to introduce Japanese manufactures to the people of that country.*[697]

[696] La *Kiriu*, amb Gisuke com a president, va participar a les exposicions de Viena (1873), Melbourne (1875), Filadèlfia (1876), Primera Exposició Nacional (1877), París (1878), Sydney (1879), Melbourne (1880), Segona Exposició Nacional (1881), Àmsterdam (1883), Boston (1883), Londres (1884) i Nuremberg (1885). Hida, 1998, pp. 316-328.

[697] *The Japan Weekly Mail*, núm. 13, 26 de març de 1887, p. 292.

Com que no hi havia temps per fer una acurada selecció de nous productes i una cerca d'expositors arreu del país, els informes ens expliquen que els organitzadors van optar per anar a buscar directament aquells expositors i productes que ja havien tingut èxit en certàmens anteriors, i aquells que millor podrien representar al país.[698] Van començar a treballar a marxes forçades muntant una oficina des d'on es va difondre l'anunci de Barcelona i on es van escollir, recollir i preparar tots els productes dels expositors que van oferir-se a participar. Igualment, van acordar demanar una superfície de terreny de 200 m^2 a l'interior del Palau de la Indústria i 250 m^2 als jardins del Parc.[699]

Mentrestant, aquell mes de març de 1887 la noticia de la confirmació de la participació japonesa va arribar a Barcelona. Ho va fer públic el diari *La Exposición* amb una nota en què informava que el govern nipó havia dotat la iniciativa d'un fons de 250.000 pessetes.[700] Era una molt bona noticia per a Barcelona de cara a donar esperances per a un projecte que havia quedat bloquejat, i és que cal recordar que Japó encara no estava al corrent de la intensitat amb què l'Ajuntament vivia les negociacions per tal que es pogués realitzar l'Exposició. A Delavat, tan sols se li havia notificat durant el mes de febrer que la reina Isabel II estava disposada a donar suport econòmic al projecte de Barcelona. Mentrestant, Matsuo i els seus seguien treballant.

El dia 5 d'abril l'Ajuntament va acceptar oficialment fer-se càrrec de la proposta de Serrano de Casanova i tot just el dia 10 de maig va fixar la nova data d'obertura. Tan bon punt el Ple Municipal va decidir l'ajornament de l'obertura i la data definitiva d'obertura prevista ara pel 8 d'abril de 1888, l'alcalde Rius i Taulet va enviar una carta al Ministre d'Estat, amb data de

[698] Baruserona..., 1928, p. 73.Bar

[699] DRO, *Supeinkoku…*, s/n, març de 1887.

[700] *La Exposición. Organo oficial*, núm. 18, 19 de març de 1887, pp. 179-180.

divendres 13 de maig, en què l'informava de la decisió *a fin de que lo pongan en conocimiento de los Gobiernos de los Paises cerca de los cuales están acreditados*.[701]

En un cas de tanta urgència, en què tots els països s'estaven preparant per una Exposició que s'havia d'inaugurar el mes de setembre, el més normal hauria estat que el Ministre hagués enviat immediatament un telegrama a cada un dels cònsols de les nacions que havien confirmat la seva presència a Barcelona, però no ho va fer. Va ser el cònsol de Lió, Ôkoshi Narinori, qui, al cap de dues setmanes, el dia 25 de maig, va enviar un telegrama al govern del Japó informant de la noticia de l'ajornament de l'Exposició. La noticia, però, arribava massa tard perquè el dia 4 d'aquell mateix mes ja havia sortit de Yokohama el primer carregament de productes japonesos cap a Barcelona, via Manila. No sabem si en el cas que el govern espanyol hagués enviat un telegrama urgent s'haguessin pogut aturar les mercaderies a Manila; tan sols podem afirmar que, dues setmanes més tard, això ja no era possible, els treballs ja estaven quasi enllestits i l'oficina que s'havia obert estava a punt de ser recollida.

Quan la noticia de l'ajornament de l'Exposició va arribar, el dia 26 de maig, a les oficines del Ministeri d'Afers Exteriors de Tòquio, Inoue Kaoru estava sent substituït pel viceministre Aoki Shûzô (青木周藏, 1844-1914).[702] Decebut per la inoperància del govern espanyol, Aoki va escriure una carta a José Delavat demanant-li que li confirmés la noticia tan aviat com fos

[701] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 2, s/n. 13 de maig de 1887.

[702] Aoki Shûzô havia estat l'any 1873 el primer secretari de la legació japonesa a Alemanya, Països Baixos i Anglaterra. En tornar al Japó va ocupar el càrrec de Vice Ministre d'Afers Exteriors i, a partir de desembre de 1889, Ministre d'Afers Exteriors en substitució d'Ôkuma Shigenobu. Aoki va ser un dels principals artífex de la revisió dels tractats que s'havien signat entre Japó i les potències occidentals.

possible per intentar, com a mínim, prevenir a Matsuo Gisuke de més problemes dels ja havien causat:

> *Your Excellency who was best able to judge of the dispositions with which the invitation of the Royal Spanish Government was received by the Imperial Government and who witnessed the efforts made on our side to induce an extensive participation on the part of the Japanese Capitalists and Industrials, while I doubt not my feelings of disappointment and regret on receiving the confirmation of this unexpected delay.*
>
> *Considering however that some of the articles are already on their way, other about to be despatched, whitst* [sic] *the exhibitors themselves have either left or are about to embark, there should be no time lost in bringing the postponement to public and general notice. Under these circumstances I have the honour to request your Excellency to favour me with a communication as son as official information of the fact has reached you.*[703]

Jose Delavat, tan aviat com va rebre la carta d'Aoki, va enviar un telegrama al Ministre d'Estat, el qual li va confirmar la noticia, que coneixia des de feia més de dues setmanes. Tan aviat com li va arribar la resposta telegràfica des de Madrid, el dia següent, va escriure a Aoki. Delavat demanava les més profundes disculpes pel que havia succeït i, a fi de tranquil·litzar als expositors japonesos, i sobretot a Matsuo, assegurava que es faria tot el possible perquè les peces que ja havien sortit cap a Barcelona no es trobessin

[703] DRO, *Supeinkoku...*, s/n. Tòquio, 26 de maig de 1887.

amb cap problema.[704] Aoki va avisar Yoshida Kiyonari (吉田清成, 1845-1891), Ministre d'Agricultura i Comerç, i Yoshida a Matsuo.

Durant aquell mes de maig Matsuo Gisuke havia estat preparant 249 caixes amb els productes artístics de la *Kiriu Kôshô Kaisha*. D'aquestes, 118 eren de ceràmiques i porcellanes, 45 d'*urushi* i 1 de peces de bambú; les 85 caixes restants contenien tots els materials i peces de fusta necessaris per construir una casa tradicional japonesa als jardins del Parc de la Ciutadella. Com hem dit, el dia 4 de maig totes aquestes caixes havien embarcat en un vaixell anglès des del port de Yokohama. La comissió de quatre persones que havien de viatjar fins a Barcelona, també havia partit en vaixell direcció a Manila, però uns dies més tard, el 15 de maig, motiu pel qual Matsuo encara va ser a temps d'avisar-los per tal que no embarquessin cap a Espanya. Quan la companyia va ser advertida de l'aplaçament de l'Exposició era el dia 24 i, sortosament, encara eren a Manila esperant el vapor que els havia de dur a Barcelona.

El primer que va fer Matsuo va ser avisar per telegrama als delegats que es trobaven a Manila esperant la sortida del vaixell *San Ignacio de Loyola*, prevista pel dia 1 de juny. Eren Guillermo Maria dos Remedios, Ôtsuka Takuzô, Togiyama Kômin i Ishimura Hikojirô.[705] Els va ordenar el retorn al Japó ja que en cas contrari els costos de la seva estada a Barcelona haurien estat molt superiors. Matsuo, nerviós, va enviar una carta al Ministre Yoshida en què l'informava de quina era la situació i li pregava que es posés en contacte urgentment amb Ôkoshi Narinori a fi que aquest, des de Lió, estigués al corrent de tot plegat.[706] Paral·lelament es va haver d'avisar a totes les províncies des d'on s'havien enviat peces i a tots els seus representant.

[704] DRO, *Supeinkoku...*, s/n. Tòquio, 27 de maig de 1887.

[705] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.121, Caixa 42674, núm. 38ª, Tòquio, 1 de novembre de 1887.

[706] DRO, *Supeinkoku…*, s/n. 31 de maig de 1887.

El dia 1 de juny el Ministre Yoshida Kiyonari va escriure a Ôkoshi demanant-li que s'encarregués dels canvis de divises i del control de les caixes enviades per Matsuo Gisuke.[707] Va ser així que el dijous 9 de juny el cònsol de Lió va arribar a Barcelona, tan sols dos mesos després del pas d'Okakura Kakuzô per la ciutat.[708] Ôkoshi Narinori va venir acompanyat de la seva esposa, Carmen Aguirre, londinenca que, atesa la seva ascendència espanyola, segurament va poder-lo ajudar de cara a organitzar la participació japonesa l'Exposició de Barcelona.[709] L'objectiu d'Ôkoshi en aquesta primera visita era entrevistar-se amb l'alcalde i amb Serrano de Casanova, el qual aleshores actuava encara com a *directeur de l'Exposition*, a fi de posar-los al corrent dels treballs preparatoris que s'estaven duent a terme al Japó així com de l'expedició de les caixes amb productes enviades el mes anterior.[710]

Ôkoshi i la seva esposa van retornar a Lió el 21 de juny, data en que el cònsol escrigué a Serrano de Casanova per agrair-li l'acollida i totes les atencions amb què havia estat atès.[711] Ôkoshi aprofitava per comentar-li que,

[707] DRO, *Supeinkoku*, s/n. 1 de juny de 1887.

[708] *La Renaixensa*, núm. 3907, 9 de juny de 1887, p. 3375. Okakura, 1980, p. 318.

[709] Carmen Aguirre, nascuda a Londres, tenia mare anglesa i pare carlí espanyol, *Don B. B. Aguirre*, membre del grup militar del tortosí Ramon Cabrera, *lo tigre del Maestrat*. Inoue, 2003, pp. 36-37.

[710] *La Exposición. Organo oficial*, núm. 24, 15 de juny de 1887, p. 240. *Diario de Barcelona*, núm. 161, 10 de juny de 1887, p. 6923. *La Renaixensa*, núm. 3909, 10 de juny de 1887, p. 3402.

[711] Segons les cartes oficials enviades al consolat del Japó a Lió, al consolat d'Espanya a Tòquio i al Ministeri d'Afers Exteriors del Japó, mitjan juliol de 1887 Serrano de Casanova seguia encara al capdavant de les gestions de l'Exposició: *Monsieur Eugenio R. Serrano, directeur de l'Exposition Universelle*. DRO, *Supeinkoku…*, 1887. AMCB, Exposició Universal, caixa 42676, Ôkoshi, núm. 6.

tan aviat com tingués noves notícies de la comissió japonesa, es posaria de nou en contacte amb els organitzadors de Barcelona.[712] Les notícies, però, arribaren de Barcelona mateix la setmana següent, quan el vaixell va fondejar al port amb les 249 caixes de la *Kiriu Kôshô Kaisha*.[713]

El dia 7 de juliol Serrano de Casanova va escriure al Ministre Inoue Kaoru, a Tòquio, comunicant-li l'arribada del carregament japonès.[714] Aquell mateix dia, Ôkoshi, que es trobava a la seu del consolat del Japó a Lió, també va ser informat mitjançant un telegrama: *Votre presence indispensable ici samedi. Produits sont arrivés pour exposition*.[715] Alhora, Ôkoshi escrivia un telegrama avisant també al seu superior a Tòquio, al Ministre Inoue:

> *Goods arrived Barcelone having no bills of la[n]ding, no fund cannot do anything. When will Matsuo arrive? Okoshi*.[716]

Ôkoshi Narinori estava esperant l'arribada de Matsuo Gisuke?[717] Matsuo era a Tòquio i es de suposar que no tenia previst venir en aquelles dates, de

[712] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, 21 de juny de 1887.

[713] *La Exposición. Organo oficial*, núm. 25, Barcelona, 30 de juny de 1887, p. 250.

[714] DRO, *Supeinkoku*…, s/n, 7 de juliol de 1887.

[715] DRO, *Supeinkoku*…, s/n. 7 de juliol de 1887. AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 15. 5 de juny de 1887.

[716] DRO, *Supeinkoku*…, s/n. 7 de juliol de 1887. Dos nous telegrames d'Okoshi dels dies 7 i 13 respectivament deien: *Goods arrived. Barcelone. Having no attach (?) no fund cannot do anything. When will Matsuo arrive. Okoshi. | Inform by theleraph numbers on cases for porcelains and earthen-ware separately. It is indispensable for Spain Custom House. Okoshi.*

[717] També es conserva una resum en japonès del contingut del telegrama en què Ôkoshi pregunta quan arribarà *Matsuo Kôshô Gaisha* (松尾工商会社). Tan sols tenim documentada l'estada de Gisuke a Espanya el 21 de març de 1889, quan va ser condecorat

manera que el cònsol de Lió va haver d'ocupar-se de nou tot sol de l'assumpte, i es va traslladar immediatament cap a Barcelona, on tant Rius i Taulet com Serrano de Casanova reclamaven la seva presència a la ciutat.[718]

Just arribat a Barcelona, Ôkoshi es va entrevistar de nou amb l'alcalde Rius i Taulet i amb Serrano de Casanova per acordar tot el que calia per tal que no sorgissin nous problemes. Es va parlar de la cessió de terrenys, tant al Palau de la Indústria com al Parc, per construir una casa tradicional, i, sobretot, es va parlar de les mercaderies de la *Kiriu Kôshô Kaisha* que Matsuo havia enviat el mes anterior i dels beneficis que el Japó pretenia de cara a rebaixar els costos de duana.[719]

Des del Japó, no s'havia desistit en els esforços i, passats tres dies del retorn d'Ôkoshi a Lió, el 24 de juny Yoshida Kiyonari li va enviar una relació detallada de tots els membres que Matsuo Gisuke havia designat per a l'Exposició de Barcelona; la delegació continuava estant encapçalada per Ôtsuka Takuzô.[720]

L'alcalde Rius i Taulet, tal i com havia acordat amb Ôkoshi feia pocs dies, va presentar a la Comissió Central Directiva de l'Exposició una proposta a fi d'aconseguir que les 249 caixes japoneses que havien arribat amb nou mesos d'antelació estessin exemptes de costos per part de la delegació japonesa.[721]

---

per l'Orde d'Isabel la Catòlica. DRO, *Supeinkoku…*, s/n. 7 de juliol. AGMAEC, Cancelleria, Orde d'Isabel la Catòlica, C-289, exp. 004. Condecoraciones abril de 1889.

[718] DRO, *Supeinkoku…*, s/n. 7 de juliol de 1887.

[719] *La Renaixensa*, núm. 3907, 9 de juny de 1887, p. 3375. *Diario de Barcelona*, núm. 161, 10 de juny de 1887, p. 6923. *La Renaixensa*, núm. 3909, 10 de juny de 1887, p. 3402. *La Exposición. Organo oficial*, núm. 24, Barcelona, 15 de juny de 1887, p. 240.

[720] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Ôkoshi. 21 de juny de 1887. DRO, *Supeinkoku…*, s/n. 24 de juny de 1887.

[721] AMCB, Exposició Universal, caixa 42517, Actes de la comissió central directiva, doc. 1.

La custòdia de les caixes va ser resolta el mateix mes, però van tenir encara algunes dificultats amb la duana portuària, que demanava el pagament de les taxes per avançat.[722] José Delavat, per la seva banda, va fer arribar al Ministre d'Estat d'Espanya una còpia de la petició formulada per Inoue Kaoru, la qual va arribar a mans de la Comissió Executiva de l'Exposició al mes d'agost.[723] L'1 de setembre, en resposta a la carta d'Inoue, la Comissió va decidir que l'organització del certamen es faria càrrec de totes les despeses d'emmagatzematge i de custòdia fins al dia de l'obertura de l'Exposició.[724] Per evitar qualsevol altre malentès, el mateix alcalde Rius i Taulet va informar de la decisió personalment, de manera immediata, al Ministre d'Estat de Madrid i al cap de la legació de Tòquio.[725] A finals d'any, i gràcies a la intervenció de l'ambaixador del Japó a París, Tanaka Fujimaro, es va aconseguir que el Govern d'Espanya acordés la lliure sortida de la duana de tots els objectes japonesos destinats a l'Exposició. Finalment, van quedar exclosos de drets de franquícia.[726]

Amb la decisió de la Comissió Executiva i del Govern de Madrid, es creia que el conflicte amb Japó quedaria tancat i solucionat. Així ho degueren pensar fins al mes de desembre, quan Rius i Taulet, com a president de l'Exposició, va rebre una carta de Matsuo Gisuke. En aquesta, Matsuo recordava els perjudicis ocasionats per culpa del retràs de l'Exposició. Els

[722] AMCB, Exposició Universal, caixa 42676, núm. 6, Ôkoshi. 16 de juliol de 1887.

[723] AGMAEC, H-3206, exposicions i concurss (Barcelona), núm. 1. Tòquio, 20 de juliol de 1887. DRO, *Supeinkoku…*, núm. 28, 20 de juliol de 1887.

[724] AMCB, Exposició Universal, caixa núm. 42711, delegació general, s/n.

[725] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), s/n, Barcelona, 2 de setembre de 1887.

[726] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 1 i 32. Tòquio, 20 de juliol i 8 de setembre de 1887. AMCB, Exposició Universal, caixa 42676, núm. 6, 14 i 16 de desembre de 1887.

costos del viatge dels quatre membres de la delegació que havien fet de Yokohama fins a Manila al mes de maig, l'hotel, els telegrames, així com els sous dels quatre membres, amb els quals ja s'havia compromès, ascendien a 4.251'61 francs. A aquests diners, Matsuo hi sumava l'emmagatzematge i l'assegurança contra incendis de 80 tones de productes que havia comprat per portar a l'Exposició, valorats en 20.000 francs, i que es trobaven a Kôbe i Yokohama a l'espera de ser embarcats. Tot plegat tenia un valor de 5.831'61 francs. Dit d'una altra manera, Matsuo Gisuke estava costejant una despesa que hauria estat innecessària sí s'hagués avisat amb temps al cònsol José Delavat. Per això, en compensació als perjudicis causats, Matsuo demanava que l'Ajuntament autoritzés la cessió gratuïta dels terrenys que s'havien reservat per a la Secció Japonesa, tant al Palau de la Indústria com als jardins del Parc de la Ciutadella.[727]

La petició no va ser acceptada. L'alcalde Rius i Taulet va respondre personalment a Matsuo justificant la decisió. En primer lloc, deia que el Consell General de l'Exposició no era el responsable dels errors d'organització de l'exconcessionari Serrano de Casanova i, per tant, totes les concessions fetes sota la seva presidència s'havien de considerar com un esforç especial fet pel nou Consell a fi d'atendre, respondre i solucionar qualsevol problema que poguessin tenir els participants japonesos. Assumia plenament la responsabilitat sobre les caixes enviades a Barcelona, li confirmava que l'organització de l'Exposició havia acordat pagar i custodiar totes les mercaderies, incloent també l'assegurança contra incendis, fins que arribés la delegació japonesa. Tanmateix, no podia acceptar la cessió gratuïta dels terrenys ja que els costos ecònomics que estava assumint l'Exposició eren ja molt elevats. Com a contrapartida, li oferia una rebaixa del 50% de les tarifes d'emplaçament, que era la concessió més gran feta a cap de les

[727] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.121, Caixa 42674, núm. 38a.

nacions participants.[728] La decisió, presa el mes de gener, va arribar a Tòquio a mitjan de març de 1888.[729] Com veurem, el conflicte encara va seguir obert durant força temps.

La compra de peces feta per Matsuo, sumada a totes les caixes que ja havia enviat a Barcelona, significava un esforç important per a la seva empresa. Recordem que aquell any 1887, la *Kiriu Kôshô Kaisha* tenia un capital de 500.000 yen i va aconseguir un benefici de tan sols 3.000 yen. L'any 1884 havia tancat l'oficina oberta a París, a la què al 1889 va seguir el tancament de la botiga de Nova York. I després de l'Exposició Universal de Barcelona, la *Kiriu* ja només va participar a l'Exposició Universal de París (1889) i a la Segona Exposició d'Indústria Nacional de l'any següent (1890). El projecte inicial de l'empresa, molt esperançador en el seu origen, després de passar per una etapa daurada durant la dècada de 1870, va anar caient en decadència durant els anys 80, a mesura que la política de subvencions públiques de què es nodria va anar minvant. Finalment, la *Kiriu* va tancar les seves fàbriques l'any 1891 amb un deute acumulat de 540.000 yen; va fer fallida perquè administració i direcció havian estat sempre lligats de mans i peus a la voluntat del govern.

Cal valorar doncs, l'esforç que va fer Matsuo Gisuke, i la *Kiriu Kôshô Kaisha*, el qual va assumir la responsabilitat que li conferia el govern per representar un cop més el seu país en una nova Exposició Universal. En el moment de presentar-se a Barcelona, l'empresa encara tenia en funcionament les dues fàbriques de Tòquio. No obstant això, i malgrat que

[728] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.121, Caixa 42674, núm. 38b, 28 de gener de 1888.

[729] El cònsol d'Espanya al Japó, Pedro de Carrere, va notificar la decisió al Ministre d'Afers Estrangers, Ôkuma Shigenobu, el 19 de març de 1888. La carta de l'alcalde Rius i Taulet havia estat enviada des de Barcelona amb vapor-correu el 28 de gener. DRO, *Supeinkoku…*, s/n, 19 de març de 1888.

sembla ser que la crisi de l'empresa encara no era en la fase més crítica, els costos de la participació a Barcelona van ser molt grans, no parlem ja dels sobrecostos, sinó d'aquells diners que la *Kiriu* va invertir presentant peces d'un alt valor. Cal tenir en compte que les peces de l'empresa de Matsuo que aparèixen al catàleg estan valorades en un total de 107.772'50 pessetes, és a dir, més d'un 63% del valor total dels productes presentats per més de 120 expositors japonesos.[730] Tan sols aquest fet ja és prou indicatiu de fins a quin punt Matsuo i la *Kiriu* van esdevenir els autèntics protagonistes de la participació japonesa a l'Exposició Universal de Barcelona.

5.2.2.2. La delegació japonesa a Barcelona

El dia 2 de desembre de 1887 Ôkoshi Narinori va informar l'alcalde de la pròxima sortida cap a Barcelona d'una nova remesa de caixes amb objectes japonesos així com dels membres de la comissió encarregada del muntatge i de la coordinació dels treballs a l'Exposició.[731] La carta d'Ôkoshi incloïa el nom de tots els membres de la delegació japonesa que inicialment s'havien nomenat: Matsumoto Kiyozô (松本清蔵), Ushikubo Daijirô (牛窪第次郎), Majima Sôichirô (真島宗一郎), Guillermo Maria dos Remedios, Togiyama Kômin (砥山光民) i Ishimura Hikojirô (石村彦次郎); tots ells encapçalats per Ôtsuka Takuzô (大塚琢造).

Ôtsuka Takuzô procedia d'un llinatge samurai de Saga i, com a ex-samurai (*shizoku*), des d'inicis d'època Meiji s'havia dedicat al comerç. Havia nascut a Saga, per bé que des de ben jove va viure i formar-se a Tòquio, la nova

[730] Baruserona..., 1928, p. 80.

[731] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, 42676, núm. 6, Okoshi. 2 de desembre de 1887.

capital imperial.[732] El seu interès per Occident va animar-lo a començar a estudiar francès al 1870 i l'any següent va marxar cap a França, on va continuar estudiant durant dos anys. Quan al mes de març de 1878 la *Kiriu Kôshô Kaisha* va obrir la botiga de París, amb motiu de l'Exposició Universal, Matsuo va incorporar a Ôtsuka a l'equip que havia de gestionar la nova oficina, sota la direcció de Muratomi Hirosuke. Durant aquells anys, i fins al 1884, Ôtsuka va treballar, conjuntament amb els marxants d'art Wakai Kenzaburô i Hayashi Tadamasa, com a representant de la *Kiriu*, tant a París com a l'Exposició Universal d'Àmsterdam. Així mateix, en el moment de venir a Barcelona, Ôtsuka era també importador de vins europeus al Japó i proveïdor de la Casa Imperial. Ja que Ôkoshi Narinori, com a cònsol del Japó a Lió, tenia la responsabilitat de quedar-se a França, Matsuo Gisuke va escollir a Ôtsuka com a coordinador i responsable de l'expedició que s'havia d'instal·lar a Barcelona: *de trato amabilísimo y de inteligencia clara y cultivada, es el Sr. Takouzo Otsouka digno de las simpatias que, cual el Sr. Narinori Okoshi, ha sabido conquistarse en Barcelona*.[733]

Ôtsuka havia d'anar acompanyat de dos altres ex-samurai, Ushikubo Daijirô, procedent de Kyoto i responsable de la comptabilitat, i Majima Sôichirô, d'Osaka, responsable de les relacions públiques. Ushikubo Daijirô, que posteriorment es va convertir en el president de la botiga a Nova York de *Yamanaka Shôkai* (山中商会), era nebot del polític Kawase Shuji, cap de la Secció de Comerç del govern. Matsuo va incloure a la delegació dues persones més: Matsumoto Kiyozô i Guillermo Maria dos Remedios. A

[732] Segons el registres de condecoracions de l'Orde d'Isabel la Catòlica, Ôtsuka Takuzô va néixer a Saga el 29 de novembre de 1861, dada que, tenint en compte que en el cas de Matsuo Gisuke és completament errònia, hem de valorar amb cautela. AGMAEC, Cancelleria, Orde d'Isabel la Catòlica, C-289, exp. 004. Condecoraciones abril de 1889.

[733] *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 400, 1 de juliol de 1888, p. 431.

Matsumoto Kiyozô, de Tòquio, se li va encomanar l'administració de compra-venda d'objectes i la tasca d'explicar els objectes que presentava la secció japonesa. Alhora, i donat que cap dels japonesos parlava castellà ni havia tingut mai cap vincle amb Espanya, a l'expedició s'hi va afegir Guillermo Maria dos Remedios, portuguès poliglota nascut a Macau que dominava tant el japonès com el castellà i que residia des de feia més d'una dècada a Tòquio. Dos Remedios treballava aleshores com a soci fundador de la primera empresa catalano-portuguesa al Japó, *Gil & Remedios Merchants* (1887).[734]

Als cinc membres citats a la carta enviada per Ôkoshi encara se n'hi afegien inicialment dos més, l'arquitecte i escultor Togiyama Kômin, de Tòquio, i el fuster Ishimura Hikojirô, els quals s'havien d'ocupar de construir la casa japonesa. Tots dos formaven part del grup que havia estat a punt d'embarcar a Manila, direcció a Barcelona, el mes de maig de 1887. D'Ishimura Hikojirô tan sols sabem que era un fuster i constructor de botigues procedent de Kanagawa. Quant a Togiyama Kômin, Ôkoshi informava que es tractava d'un arquitecte i escultor de Tòquio. Si bé Togiyama estava inclòs entre els que inicialment havien de viatjar a Barcelona, finalment no va afegir-se a la resta d'enviats. Tanmateix, es pot comentar que devia ser un constructor i escultor destacat a l'època ja que apareixia a un llistat dels principals artistes de Tòquio editat per l'Ajuntament de la capital japonesa l'any 1877 amb motiu de la Primera Exposició Nacional.[735]

[734] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 93, Tòquio, 3 de desembre de 1887. Guillermo Maria dos Remedios apareix documentat per primera vegada a Yokohama el mes de setembre de 1872. *The Japan Weekly Mail*, vol. III, núm. 36, 7 de setembre de 1872, Yokohama, p. 579. Vegeu també: *Japan Directory*, Yokohama, 1888, p. 72. *Diario de Barcelona*, núm. 65, 5 de març de 1888, p. 2946.

[735] Togiyama Kômin havia començat treballant amb Ôsaki Zenjirô (大崎善四郎) a un taller del *bakufu*. Allà va descobrir el seu interès per l'escultura i al cap de poc temps va

La noticia de la pròxima arribada dels membres de la comissió japonesa i la important quantitat de productes reunits per a l'Exposició, va animar els organitzadors de Barcelona, que estaven segurs de l'èxit que obtindria el Japó: *feront de la section Japonaise une des plus riches, des plus curieuses et des plus intéressants de notre exposition. Et nous ne doutons pas qu'ils ne stimulent entre votre pais et les Pays Européens une réciprocité de relations industrielle et commerciales, de plus en plus actives*.[736] Els esforços de la *Kiriu* van ser fets per aconseguir sobretot aquest objectiu, per fomentar una nova via comercial amb Espanya, que fins aleshores encara era inexistent.

El 24 de desembre va sortir de Yokohama el segon carregament de productes japonesos destinats a l'Exposició, 171 caixes. Els següents enviaments es van fer els dies 14 (139 caixes), 16 (166 caixes) i 29 de gener (15 caixes). Per la seva banda, la delegació japonesa va embarcar al vapor francès *Sindh* el 15 de gener de 1888 que, fent escala a Shanghai, els va dur fins a Marsella el dia 24 de febrer.[737] Tot just van haver embarcat, un fort incendi es va propagar per Yokohama i va calcinar completament la casa de Guillermo Maria dos Remedios, *Gil & Remedios*, la seu de l'única empresa

---

començar a fabricar objectes per a l'exportació que eren enviats a Mikawaya Kôzaburô (三河屋孝三郎). A partir de 1874, va començar a treballar per la *Kiriu*, amb la qual va tenir molt d'èxit tant a l'Exposició de Filadèlfia (1876) com a la de París (1878). Hida, 1998, p. 304.『東京名工鑑』東京都勧業課編、明治12年12月),

[736] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Okoshi. 13 de desembre de 1887.

[737] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Okoshi. 2 de febrer de 1888. *The Japan Weekly Mail*, vol. IX, núm. 3, 21 de gener de 1888, Yokohama, p. 66. *La Renaixensa,* núm. 4311, 7 de febrer de 1888, p. 803. *El Eco Nacional*, 23 de febrer de 1888. AMCB, 2846, núm. 132.

que tenia representació espanyola al Japó.[738] De totes maneres, la comissió japonesa que finalment va viatjar a Barcelona, segons es desprèn dels documents consultats, estava formada per menys membres dels que inicialment havia designat Matsuo, ja que van ser Ôtsuka Takuzô, Guillermo Maria dos Remedios, Ushikubo Daijirô i Ishimura Hikojirô, als quals poc després s'hi va afegir el pintor Kume Keiichirô.



Ôkoshi Narinori, Ôtsuka Takuzô i Kume Keiichirô. Membres de la delegació japonesa a Barcelona.

Kume Keiichirô era un jove artista que es trobava a París des de 1886 estudiant pintura occidental al taller de Raphaël Collin (1850-1916). Havia establert una bona amistat amb els altres membres de la comunitat japonesa a París, entre ells, Kuroda Seiki, Hayashi Tadamasa i Ôtsuka Takuzô, antics membres aquests últims de la *Kiriu*. Igualment, el seu pare, l'historiador Kume Kunitake, cronista de la missió d'Iwakura per Amèrica i Europa, era

[738] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 1, Tòquio, 18 de gener de 1888. AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 40, Tòquio, 20 de gener de 1888.

bon amic de Matsuo Gisuke, amb qui havien coincidit a l'Exposició Universal de Viena. Estant encara a París, Kume Keiichirô va rebre l'encàrrec de Matsuo Gisuke per ocupar-se de les petites gestions i les tasques del dia a dia a la instal·lació japonesa.[739]

Kume va començar a estudiar castellà el 16 de febrer d'aquell mateix any i al cap de deu dies va rebre una carta de Ôtsuka Takuzô on se l'informava de la seva arribada al port de Marsella. A Marsella, la delegació japonesa va anar al consolat d'Espanya per demanar descomptes per rebaixar les taxes de duana al port de Barcelona, les quals van ser concedides. Amb aquesta ajuda, es van presentar a diverses companyies de vapors per veure qui feia la millor oferta pel transport de totes les caixes procedents del Japó. Hi havia tres grans companyies que feien el trajecte fins a Barcelona i que, oferien descomptes per enviar productes a l'Exposició Universal. Després de diverses negociacions, Ôtsuka va optar per la companyia sevillana *Ybarra y C^a^*, la qual, malgrat no tenir signat cap acord per a l'enviament de mercaderies a l'Exposició, va oferir un descompte bastant superior al de les altres dues companyies. El mateix dia en què es va prendre la decisió, van arribar al port les 305 caixes corresponents al tercer i quart enviament de Yokohama, les quals van ser cedides a través de l'empresa *Messagerie* a la companyia espanyola *Hispania* per dur-les fins a Barcelona.[740] Un cop van enllestir la feina a Marsella, van embarcar de nou, aquesta vegada ja cap al destí final, Barcelona, on van arribar el dia 29 de febrer.

A primers de març tots els membres de la delagació japonesa, tant els que procedien de Yokohama, com el cònsol Ôkoshi Narinori i posteriorment Kume Keiichirô, van trobar-se a la ciutat. Es van allotjar provisionalment a la *Fonda de Catalunya*, al carrer de les Heures, i el dia 3 de març van ser rebuts per l'alcalde.

[739] Kume, 1928, p. 93.

[740] *Saigoku Baruserone*..., 1890, p. 11.

> *Ha llegado a esta capital el director de la sección japonesa en la Exposición Universal, D. Guillermo Maria Remedios. Su llegada ha sido oportuna, porque "remedios" necesitan las obras de la Exposición.*[741]

Barcelona vivia un ritme de treball frenètic. Pràcticament totes les obres estaven encara inacabades i diversos milers d'obrers treballaven repartits per tot el recinte de l'Exposició per intentar fer l'impossible: enllestir-ho tot pel dia 8 d'abril. Enmig de tanta tensió, Ôkoshi i a Ôtsuka van anar a visitar el director general de l'Exposició. Una nova sorpresa va trasbalsar de nou a la delegació japonesa en saber que, si bé l'organització estava al corrent de la voluntat de construir una casa japonesa al parc, no tenien constància de que també haguessin demanat un espai a l'edifici principal per col·locar-hi una secció japonesa. Ôkoshi Narinori, ell personalment recordava haver viatjat a Barcelona més de deu vegades i demanar aquest espai en múltiples ocasions, pel que el cònsol atribuia tota la responsabilitat del malentès a l'organització de l'Exposició.[742] Els espais ja estaven contractats, així que els japonesos van rebre inicialment un no per resposta, perque els espais estaven ocupats per altres països. En altres paraules: la delegació japonesa no tenia cap espai reservat per a construïr el pavelló japonès i per exposar les diverses tones de peces dutes expressament des del Japó. Segué ser una reunió exasperant. Hi hagué una llarga i intensa discussió ja que l'argument japonès semblava irrefutable: el juliol de 1887 havia arribat el primer carregament de 249 caixes a Barcelona, així que indubtablement havien de ser conscients de les

[741] *El Diluvio*, núm. 62, 2 de març de 1888, p. 1861. El cap de la secció no era Remedios sinó Ôkoshi; el comentari tan sols tenia la intenció de fer un joc de paraules.

[742] Yashima, 2009, p. 141.

demandes japoneses, fetes per escrit i de viva veu. Així, després de demanar disculpes, al cap de dos dies, l'organització de l'Exposició va cedir al Japó un recinte situat a la primera nau del Palau de la Indústria, entre Bèlgica, Paraguai, Bolivia i Xile.[743] Com a compensació pel patiment i totes les traves, se'ls va concedir un bon emplaçament: un espai situat just a l'entrada del Palau de la Indústria, el principal edifici de l'Exposició.

5.2.2.3. El muntatge de la casa i el pavelló japonès

El muntatge del pavelló japonès va haver d'esperar encara uns dies ja que abans calia examinar les diverses caixes a les duanes. El desembalatge a la duana es va iniciar el dia 7 de març; les caixes japoneses van ser les primeres en ser inspeccionades. Mentre esperaven que fos autoritzat el trasllat de les caixes a la galeria núm. 1 del Palau de la Indústria, van començar altres tràmits. Aquell mateix dia, l'alcalde va certificar a l'administrador de la duana el pagament de tots els drets de custòdia de les 249 caixes de la *Kiriu Kôshô Kaisha*.[744] Amb això, i amb l'arribada de les mes de vuit-centes caixes que formaven el contingut principal del pavelló, els japonesos aconseguien ja la plena disposició de tot el seu material.[745]

En paral·lel a aquestes gestions, la delegació japonesa va començar a estudiar i a calcular el que podria costar construir el pavelló japonès. Primer van fer un esquema, un esbós aproximat de com hauria de ser tota la

[743] *Saigoku Baruserone*..., 1890, p. 12.

[744] AMCB, Exposició Universal, caixa 42713, exp. 5, *Antecedentes de la D02663/1 D.18586/87 5545.65*.

[745] A més dels dos enviaments documentats al Japó de 249 i 171 caixes respectivament, enviats possiblement via Marsella, es van declarar a la duana de Barcelona sis remeses més (249 – 19 – 1 – 1 – 171 – 163 – 145 – 145) de tal manera que el total de caixes declarades va ser 894, per les quals s'hagueren de pagar 26.554 pessetes com a drets d'aranzel.

instal·lació, i, a continuació, van calcular els diners que podrien necessitar per fer tota l'obra. Però quan van començar a buscar operaris, tothom demanava sumes masa altes, uns s'oferien per 10.000 pessetes, altres per 8.000 i altres per 7.600 pessetes. Finalment, van trobar un constructor barceloní que s'oferia a muntar l'estand japonès per 6.500 pessetes; era un operari que semblava de confiança i que, segons deia, s'havia ocupat del muntatge de peces a l'Exposició Universal de Viena, a més, es va comprometre a acabar tots els treballs abans del dia de l'obertura, prevista pel 8 d'abril. Sense pensar-s'ho més, el van contractar i, ben aviat, el pavelló va començar a prendre forma. Del disseny i la col·locació exacte dels productes se'n va ocupar durant els dies següents la mateixa delegació japonesa de Barcelona.

Inicialment, les primeres tasques d'organització es varen combinar amb estones lliures en què es van dedicar a conèixer el recinte de l'Exposició i a visitar la ciutat, a anar a algun espectacle de circ, a la muntanya de Montjuïc, al poble de Gràcia i a alguns actes públics com al ball que va organitzar el *Círculo de la Juventud Mercantil* pel dia 8 d'abril. Mentrestant, els representants d'Àustria i de Bèlgica també es van afanyar a començar el muntatge de les seves oficines. El dia 9, Bèlgica va col·locar la seva bandera al Palau de la Indústria, a la galeria que compartia amb l'Uruguai, Japó, Xina, Portugal, Paraguai, Bolívia, Hondures, Argentina, Equador i Egipte, mentre que a la dinovena nau ja s'hi va alçar la bandera d'Àustria.

El dia 13 de març, tan bon punt van sortir els materials i les eines que fins aleshores havien estat retingudes a la duana, va iniciar-se la construcció de la casa japonesa del Parc. L'edifici, valorat en 20.000 pessetes, havia estat prèviament construït a Yokohama per la *Kiriu Kôshô Kaisha*. Com hem vist, segons havia informat Matsuo Gisuke, la feina s'havia encarregat a Togiyama Kômin i a Ishimura Hikojirô, especialistes en construcció

d'edificis d'estil tradicional.Posteriorment, la casa es va desmuntar i es va enviar a Barcelona.[746]

Com tota arquitectura tradicional, la casa estava construïda sense claus i la solidesa de l'edifici es basava en la correcta col·locació de les estructures de fusta. Els treballs d'Ishimura, que es van allargar vora un mes, van ser admirats pels curiosos que van visitar el Parc durant aquells dies:

> *Hemos admirado su maestría al cortar la madera con la azuela, de modo que cada corte se confundía con el anterior, de tal manera que al terminar la tarea no se percibía la menor muesca cual si se hubiera cortado de un solo golpe, o bien manejar la sierra y el cepillo en dirección opuesta a la de nuestros carpinteros, esto es, de fuera adentro y practicar admirables ajustes o ensamblajes sin el auxilio de la escuadra. Preciso es reconocer la habilidad del carpintero japonés. Atestíguanlo no solo los ligeros pormenores que apuntamos, sí que también el pulimento de las maderas por medio del cepillo sin el auxilio de la escofina y especialmente el admirable sistema de ensamblar las piezas que hace posible el desmontaje de la casa sin que sufran las maderas el menor desperfecto, ya que no se utilizan clavos para su sujeción. Si no reuniera condiciones de habitabilidad, podría considerarse como un gran mueble, tal es su bello aspecto, lo delicado de sus labores, algunos de las cuales asemejan a los trabajos de filigrana, y a la rica sencillez de los*

[746] DRO, *Supeinkoku...*, s/n. 24 de juny de 1887. Kume, 1990, p. 72. *La Vanguardia*, núm. 122, 14 de març de 1888, p. 2.

materiales empleados en su construcción, entre los que figuran la crypsomeria japonica (enebro japonés), el schitan, etcétera.[747]

L'interès que suscitava la presència japonesa, amb tots els seus membres acabant d'enllestir les instal·lacions de l'exposició, va ser fora del comú. En aquest sentit, a primers d'abril, *La Vanguardia* destacava les queixes que apareixen a diversos diaris locals respecte el tracte i l'actitud del públic barceloní vers el grup de japonesos, *los acosa y molesta*, deia un dels redactors.[748]

Mentrestant, al pavelló de l'interior del Palau de la Indústria, s'estaven muntat les diverses vitrines i prestatgeries de fusta i es començaven a col·locar totes les peces al seu lloc corresponent. Ho feien pensant en la data límit que s'havien auto-imposat: el dia de l'obertura, no pas el de la inauguració. Anaven molt més avançats que la resta d'expositors, els quals tenien clar que fins al mes de maig no enllestirien la construcció dels seus estants. Tant és així que alguns diaris afirmaven que, un cop els japonesos haguessin acabat tot el muntatge pel dia de 8 d'abril, *volverán a encajonarlas para que el polvo, que se levantará al hacerse las instalaciones próximas, no les deteriore sus tapices, lacas, etc., y los expondran de nuevo con carácter permanente para la época de la inauguración oficial, a la que asistirà S.M. la Reina Regente.*[749]

[747] García, 1888C, 417. Ishimura va dedicar els majors esforços en la construcció de la casa del parc durant la segona meitat del mes de març i les dues primeres setmanes d'abril. Si les obres van iniciar-se el dia 13 de març, el 12 d'abril l'edifici ja estava quasi enllestit i el tres dies després va quedar ja totalment cobert. *La Vanguardia*, núm. 136, 22 de març de 1888, p. 2. *La Vanguardia*, núm. 169, 12 d'abril de 1888, p. 2. *La Vanguardia*, núm. 173, 15 d'abril de 1888, p. 2.

[748] *La Vanguardia,* núm. 162, 7 d'abril de 1888, p. 2.

[749] *El Barcelonés*, núm. 2314, 5 d'abril de 1888, p. 2.

El cert és que l'obertura de l'Exposició es va fer en la data anunciada, 8 d'abril, i el Japó va ser, juntament amb Àustria, una de les poques nacions que va complir els objectius inicials fixats per l'organització. Van ser felicitats pel Delegat General, Lluís Rouviere (*c.* 1840-1904), que es mostrava orgullós de la disciplina i el rigor amb què havien treballat.[750] Junt amb l'acabament de la instal·lació, es van afanyar a publicar el catàleg en castellà, editat per Lluís Tassó, on hi van aparèixer tots els objectes exposats, el nom dels expositors, una breu descripció i el preu de venda.

El que ni els japonesos ni ningú es podia esperar era que segurament hauria estat millor fer com la majoria: construir més tardanament i sense pensar en la data d'obertura. I és que, després de diversos dies sense veure el sol, el diumenge 15 d'abril va ploure, i va ploure tant que el Palau de la Indústria no va resistir. Les conseqüències, les van rebre directament tant estands locals, com els de *La España Industrial* o de la casa *Solà hermanos y Sert*, com els estands de les nacions estrangeres, com els de França, Àustria, Itàlia i Japó, que van veure perillar els seus productes. Evidentment, la indignació, les crítiques i les reclamacions dels països estava plenament justificada. Quant al Japó, Ôtsuka, ràpidament, mentre veia com l'aigua queia sobre el pavelló japonès, va escriure al Delegat General:

> *Je suis désolé en rentrant dans ma section de voir partout la pluie qui tombe; je vous prie de m'envoyer quelqu'un pour protéger contre cette pluie notre section déjà installée. Si la pluie tombe encore quelques heures, j'aurai quelques choses de perte.*[751]

[750] AMCB, Exposició Universal, caixa 42676, núm. 6, Okoshi, 14 d'abril de 1888. AMCB, Exposició Universal, caixa 42681, Secretaria Estrangera, Copiador de cartes, 1, fol. 428.

[751] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 5, T. Otsouka. 15 de març de 1888.

Per a l'organització de l'Exposició aquest contratemps era d'extrema gravetat pel seu prestigi i credibilitat. Faltava un mes per a la inauguració oficial i el principal edifici, aquell que havia d'acollir totes les nacions estrangeres, mostrava greus símptomes de debilitat. Lluís Rouviere va avisar immediatament a Carles Pirozzini, secretari general, i a Manuel Duran i Bas, vicepresident de la Comissió Central. I el mateix dia 15 a la nit, Pirozzini i Duran van enviar una carta d'urgència al director general de les obres, Elies Rogent, a fi que prengués nota dels problemes. Li demanaven que amb menys de vint-i-quatre hores trobés la causa precisa de les goteres, que busqués sense cap mena de contemplació els responsables de tals desperfectes i que, en la mesura del possible, donés una solució ràpida i segura al problema a fi de tranquil·litzar als expositors perquè no fessin marxa enrere i decidissin no participar.[752]

Tan bon punt es va fer de dia, Elies Rogent, juntament amb Josep Torres Argullol, Pere Falqués i Francesc Rogent, van pujar a la coberta del Palau de la Indústria per inspeccionar tota l'obra. Va ser senzill trobar les causes de tal despropòsit: el Palau de la Indústria era un edifici que s'havia començat a construir en època de Serrano d'una manera molt deficient, amb uns fonaments molt dèbils i amb uns paraments molt mal bastits. Recordem que un sol temporal havia ja deixat en ruïnes el Palau Balneològic, un dels primers edificis del projecte de Serrano. De fet, quan l'Ajuntament va assumir la direcció de les obres del Palau de la Indústria, Rogent, en el moment de fer el pagament a Serrano de Casanova, ja va advertir dels vicis i la mala qualitat de l'edifici. La gran inestabilitat de tota l'estructura sens dubte tenia una influència negativa en el sosteniment de la coberta. Tanmateix, a l'hora de buscar unes responsabilitats directes de les goteres, aquestes van recaure sobre els concessionaris de l'obra que havien estat

[752] AMCB, Exposició Universal, caixa 42527, núm. 103, 15 d'abril de 1888.

treballant durant l'hivern anterior: *por modo unánime creen los arquitectos dictaminadores que la causa principal residen en la incorrecta colocación de los cristales de las claraboyas, en el escaso graldrapeo que a los mismos se les ha dado, en la poca y mala calidad del mastic empleado y en la carencia de lecho refinado*. La galeria Oest era la més afectada perquè si bé a l'altre costat del Palau encara s'havia utilitzat una quantitat de pasta de màstic insuficient, mínima, a la zona on estava instal·lada la secció japonesa el contractista havia utilitzat una quantitat ínfima de material als rejuntats a fi d'estalviar costos, *una mezcla despreciable, incoherente y casi perjudicial, y como si esto no bastara se ha rejuntado con ella empleando una leve capa extendida sin cuidado, sin miramientos y sin ninguna preocupación*.[753]



Com reparar les goteres, segons el setmanari satíric *La Campana de Gràcia*.

[753] AMCB, Exposició Universal, caixa 42527, núm. 103, 15 d'abril de 1888.

No sabem com s'ho devia fer la secció japonesa, perquè, segons *El Noticiero Universal* del dia 16 d'abril, la instal·lació nipona ja rebia una gran afluència de públic i moltes peces ja s'estaven venent.[754] El dia següent, el mateix diari informava que els fusters que treballaven al Palau de la Indústria havien intentat convocar una nova vaga i, per si això fos poc, els dies 19 i 20 va tornar a ploure i el trist espectacle es va tornar a produir; l'aigua va tornar a caure de nou sobre moltes de les instal·lacions que ja estaven acabades, el pavelló reial d'Àustria, les instal·lacions de la casa Kraus, Diligeon, Bachelet, Chevalié, Guillot, entre molts d'altres, així com els pavellons de Suècia i Noruega, Estats Units, Rússia i el Japó. Ôtsuka es mostrava desesperat, i és que, segons descrivien els diaris, algunes de les instal·lacions *parecian recien sacadas de un naugrafio*.[755] Ôtsuka va tornar a escriure al Delegat General demanant-li que, a l'espera que es reparessin les goteres, li donessin una solució provisional per cobrir la seva instal·lació. Va rebre una resposta immediata en què se l'informava que ja s'havien donat instruccions als contractistes per segellar totes les goteres i per llogar provisionalment el material necessari per cobrir tot l'espai, que va ser protegit amb hules; *por monstruoso que ello parezca, no quedaba más recurso que procurar con este aunque deplorable paliativo evitar mayores daños y perjuicios que los que temo se nos pedirán por todas las naciones*,[756] deia Carles Pirozzini, el secretari general. Dos dies més tard van acabar les obres a la teulada i totes les goteres van quedar definitivament reparades.

[754] *El Noticiero Universal*, núm. 1, 16 d'abril de 1888, p. 1. *La Veu del Centre Català*, núm. 20, 26 d'abril de 1888.

[755] AMCB, Exposició Universal, N.123-124, caixa 42676, núm. 5, T. Otsouka. 20 d'abril de 1888.

[756] AMCB, Exposició Universal, N.135-136, caixa 42686, 21 d'abril de 1888.

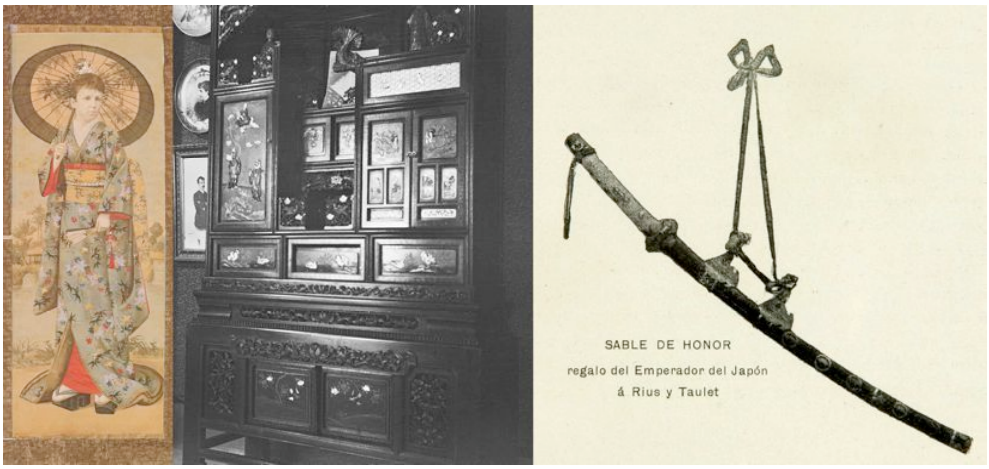
El 30 d'abril l'Ajuntament va enviar al cap de la legació japonesa a París, Tanaka Fujimaro, la invitació a la inauguració, tot i que, alegant problemes de salut, va respondre excusant la seva absència a la cerimònia.[757] El 18 de maig es van enviar les invitacions definitives per a la cerimònia d'inauguració: van rebre'n Ôkoshi Narinori i la seva esposa Carmen, Ôtsuka Takuzô, Guillermo Maria Dos Remedios, Ushikubo Daijirô i Kume Keiichirô. Després de tants entrebancs, quasi tants com els de la pròpia exposició, tots van poder respirar: el dia 20 de maig havia arribat.

La inauguració, celebrada al Palau de Belles Arts, va comptar amb l'assistència de totes les personalitats del país, així com ambaixadors i representants especials de quasi tots els països participants, juntament amb membres d'altres cases reials i representants de l'exèrcit, del govern, de municipis i corporacions científiques i culturals d'arreu. Un cop va finalitzar l'acte principal, la Reina Regent i el seu fill van dirigir-se cap a la nau central del Palau de la Indústria, on van visitar la secció espanyola. Va ser cap a les cinc de la tarda quan la comitiva, en la qual hi havia també el príncep d'Anglaterra i el rei Umberto I d'Itàlia, va arribar a la secció japonesa, on els esperava la delegació presidida pel cònsol Ôkoshi. Ôkoshi estigué parlant una estona amb la reina, la qual va voler expressar personalment, en francès, el seu gust per l'art japonès en comentar la bellesa d'algunes de les peces que allà es mostraven. No era un elogi protocolari sinó sincer, tal i com mostraven les estances que Pere Llibre va decorar amb elements japonesos al Monestir de Montserrat amb motiu de la visita reial aquell mateix mes de maig i la compra d'un paravent i un joc de te japonès que la monarca va fer a primers de juny a un establiment del carrer Ferran.[758] Acte seguit, aprofirant

[757] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 3, París, 10 de maig de 1887.

[758] *El Noticiero Universal*, núm. 42, 26 de maig de 1888, p. 3. AGP, Administració General, lligall 678, expedient de l'Exposició Universal de Barcelona 1888, s/n.

la presència de la reina al pavelló, tal i com Matsuo Gisuke havia acordat amb el Ministeri de la Casa Imperial, se li va fer la cerimònia d'entrega d'un luxós moble obra dels millors artistes de la *Kiriu Kôshô Kaisha*.[759]



Kakejiku amb la reina vestida de japonesa. Al centre, fotografia d'època del moble regalat per la delegació japonesa a la Casa Reial espanyola durant l'Exposició Universal de 1888. A la dreta, katana regalada per la mateixa delegació a l'alcalde Rius i Taulet. MNAD/Arxiu Històric Fotogràfic de l'IEFC (fons Jaume Roca).

Shodana (書棚), tal és com s'anomena el tipus de moble que la delegació japonesa va regalar a la Reina Regent en nom del govern imperial. Venia a

[759] No era el primer regal que rebia la Casa Reial espanyola: a primers de 1887 havien arribat a Barcelona tres caixes d'obsequis del comte Matsukata, Ministre d'Hisenda i en nom del govern imperial japonès, pel Ministre d'Ultramar i per la Reina Regent. El govern imperial japonès va regalar a la Reina Regent un total de 380 kg de *productos de la Fábrica Imperial de Timbre en el Japón*. AGMAE, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 114. Tòquio, 28 d'octubre de 1886. AGP, Regnat d'Alfons XIII, Cos diplomàtic, Secretaria particular de S.M. Correspondència amb el Japó, llig. 9825, caixa 12.933, exp. 6. Vegeu també: DRO, *Supeinkoku...*, s/n. 2 de juny de 1887. *El Barcelonés*, núm. 2352, 26 abril de 1888, p. 2. García, 1888A, p. 195. Reverter, 1888, p. 13.

ser un armari-prestatgeria de fusta lacada, una peça de mobiliari difosa entre les classes benestants en època Edo però que aconseguí una especial rellevància en època Meiji, en paral·lel a la introducció de les costums occidentals, les quals afavorien precisament la presència de noves peces de mobiliari a les llars i oficines, com ara taules, cadires i armaris. A Barcelona, la peça va ser descrita de diverses maneres: *artístico pupitre con incrustaciones de oro y plata* (...) *un gran mueble construido con maderas finas y laca y adornado de incrustaciones de marfil y nácar* (...) *una preciosísima caja de plata y otros metales cincelada a maravilla y con preciosos y artísticos relieves*. Totes les descripcions es referien a la mateixa *shodana*, un moble de fusta lacada amb or, amb *urushi maki-e*, i amb minucioses incrustacions de nacre i ivori representant un variat repertori d'escenes històriques, mitològiques i naturals.[760]

La visita de la reina a la secció japonesa d'aquell 20 de maig, però, no va acabar aquí. I és que, més cap al tard, després de visitar les seccions dels altres països, la mateixa comitiva va parar a descansar vora la casa japonesa del Parc. Ôkoshi comentava que en aquella ocasió es va interpretar música japonesa i que es van alçar les carpes voladores (*Koi nobori*) que, com a mostra de respecte, s'havien preparat per decorar el recinte de la casa.

[760] Al mes de febrer de 1889 el moble va ser dut per Ôkoshi a la Cort de Madrid. AMCB, caixa 42606, exp. 243.

5.3. Anàlisi de la participació japonesa

5.3.1. La instal·lació japonesa al Palau de la Indústria i als jardins del Parc

La principal instal·lació japonesa estava situada a la primera galeria de l'ala oest del Palau de la Indústria. Era un dels millors punts del gran edifici de l'Exposició ja es trobava davant de l'entrada del Palau, entre els pavellons de Turquia, Paraguai, Bolivia i Xile. Era un espai rectangular de 156 m^2 emmarcat amb una barana de fines canyes de bambú. Gràcies a les abundants descripcions de l'època, als dibuixos i a les fotografies, ens és possible fer un recorregut virtual per tot aquell espai.[761]

La primera impressió quedava marcada per la decoració de tota la instal·lació: formes orientals, colors llampants i materials preciosos. L'ambient exòtic de la instal·lació es veia emfasitzat per la decoració que penjava del sostre, on s'hi alternaven banderes japoneses, banderes amb el símbol de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, així com ombrel·les i petits fanals japonesos, *chôchin* (提灯). L'accés principal se situava a un dels costats del perímetre rectangular. Aquesta entrada estava presidida per un *torii* de fusta, una porta xintoista, sobre la qual s'hi havien col·locat les banderes japonesa i espanyola; era l'únic element decoratiu de caire relativament monumental. D'ambdós costats del *torii* en penjaven unes grans teles (*noren*) de color violeta amb els emblemes grocs de la Casa Imperial, els crisantems.[762]

A més de l'exotisme de la decoració i l'originalitat de les peces que a continuació descriurem, els visitants es fixaven també en les persones que formaven la delegació japonesa, vestits a la moda occidental i sempre atents per respondre amb un correcte i elegant francès a qualsevol dubte o

[761] Les descripcions de la instal·lació japonesa les hem fet basant-nos principalment, en els textos d'Antonio García Llansó publicats a *La Ilustración,* en l'informe d'Ôtsuka Takuzô, en el catàleg oficial de la secció japonesa i en les diverses imatges localitzades a les publicacions periòdiques.

[762] Els elements decoratius utilitzats eren similars als que s'havien emprat a les Exposicions Internacionals anteriors, com ara a Viena (1873) i a Filadèlfia (1876).

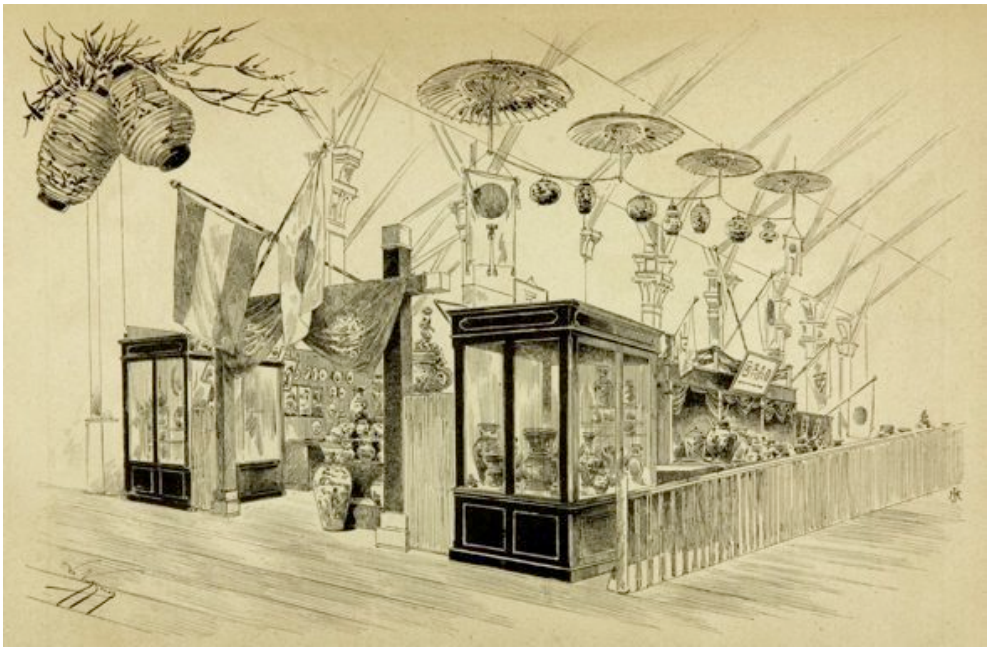
pregunta. Sorprenia que els japonesos, que a Barcelona es coneixien tan sols a través de l'art i els espectacles, anessin vestits amb americana i camisa; fet que contrastava encara més encara si es te en compte que a pocs metres els membres de la instal·lació xinesa anaven vestits amb indumentària tradicional.



Instal·lació del Japó al Palau de la Indústria. Fotografia de Pau Audouard (1888).

A tocar del *torii* vermell, a ambdós costats de l'entrada, hi havia dues vitrines, cada una d'un metre d'amplada per dos d'alçada, una amb bronzes i esmalts i l'altra amb ceràmiques. En destacaven els bronzes *shakudô* i, sobretot, un gran quadre de bronze amb incrustacions d'or i de plata que representava un ocell volant a la llum de la lluna, aportat per Shimoseki

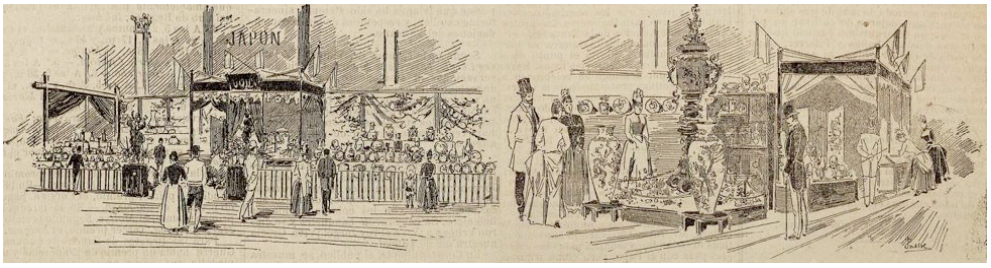
Kahei, de Tòquio. També eren dignes de menció altres obres de metall de la *Kiriu*, un tapís de seda i catifes de cotó de Fujimoto Sôtarô, gerros d'Itô Tôzan, una tauleta i un peveter de bronze de Suzuki Chôkichi i altres obres fetes de metall aportades pel govern japonès.



Instal·lació japonesa al Palau de la Indústria a primers de maig, tres setmanes abans de la inauguració oficial de l'Exposició. *La Ilustración* (1888).

Flanquejat per les dues vitrines i situat frontalment davant de la porta d'accés, tota la instal·lació japonesa quedava presidida de manera monumental per dos grans gerros de porcellana d'Arita de l'empresa *Kôransha* i, al centre, un gran peveter (*kôro*) de més d'una tona de pes i de 4 metres d'alçada fabricat als tallers de la *Kiriu Kôshô Kaisha*. Era la peça més cara de tota la instal·lació; valia 20.000 pessetes. Perquè ens en fem una idea,

el cost d'un bitllet de primera classe de Barcelona a Manila costava menys de 2.000 pessetes, i la casa japonesa del Parc estava valorada en 12.500 pessetes. La *Kiriu* probablement no pensava en la venda d'aquesta peça sinó que més aviat hem de creure que tenia la mateixa funció que el *Daibutsu* exposat a Viena quinze anys abans; és a dir, actuava com a icona, com a reclam i com a mostra de la qualitat artística i l'avenç de les indústries japoneses. Així ho destacava García Llansó: *es pieza notable y prueba fehaciente de la inteligencia de los obreros japoneses, a los que injustamente se les consideraba incapaces de construir obras de tan extraordinarias dimensiones*.[763] Aquesta mena d'obres, exposades i ofertes a preus impossibles, mostraven un dels greus problemes que van dur la *Kiriu Kôshô Kaisha* a la fallida tres anys més tard ja que, com a empresa semipública i com a representant del govern, massa sovint va haver d'assumir un paper de propaganda que va acabar essent inassumible.[764]



Instal·lació japonesa al Palau de la Indústria, segons Josep Passos. *La Vanguardia* (1888).

El *kôro* i els dos grans gerros de *Kôransha*, situats dalt d'un pedestal octogonal, estaven envoltats de ceràmiques de Hizen i Owari, així com de testos amb bonsai. Un cop el visitant ja havia rebut aquest primer impacte visual, dirigís on dirigís la mirada, es trobava amb tota mena de bronzes i

[763] García, 1888A, p. 295.

[764] Hida, 1995, p. 78.

porcellanes, les indústries artístiques japoneses per excel·lència, entre les que destacaven un cop més les porcellanes de *Kôransha* i dos grans gerros de gres de Miyagawa Kôzan. Al mur del fons de la instal·lació, a l'esquerra de la porta d'accés descrita, hi havia una graderia íntegrament dedicada a exposar peces de bronze d'artistes diversos, com Shimozeki Kahei, Takao Tsuneshichi i Yoshida Yasubei, entre d'altres.

Al centre de la instal·lació s'hi va alçar un petit saló, al qual s'hi podia accedir més directament a través d'una altra obertura al recinte de la Secció Japonesa, una entrada que estava flanquejada per dues estàtues de bronze de la *Kiriu Kôshô Kaisha* que representaven deus guardians (*Tennô*). Retornant al saló central, aquesta estructura coberta, estava presidida per dues banderes de la *Kiriu Kôshô Kaisha* i per un gran cartell fet amb laca japonesa on s'hi havia inscrit, en japonès i en castellà, "Imperio del Japón"; als laterals apareixia escrit amb lletres capitals *Kosho Kaisha*. Bona part de les peces que s'hi exposaven eren de laca japonesa i, bronze; a tots quatre angles hi havia peces de mobiliari de la *Kiriu*. De tots els objectes, però, destacaven en primer terme dos paravents de l'empresa de Matsuo Gisuke. També hi havia peveters de plata, quadres lacats, gerros de bronze i el moble *shodana* que la delegació japonesa va regalar a la reina Maria Cristina. Dins d'una vitrina s'hi exposaven ventalls, paipai, mocadors i cistells, mentre que a la paret s'hi van penjar catifes dantsû i fanalets *chôchin*.

Sortint de nou del saló central, el visitant curiós es podia dirigir a la part posterior del pavelló, dedicat exclusivament a mostrar les peces aportades pel govern, objectes científics, productes industrials i agrícoles, fotografies, etcètera. Tenia un caràcter més didàctic que no pas la primera part del pavelló. Dins d'una primera gran vitrina, recolzada sobre el mur de fons, s'hi mostrava una col·lecció de quaranta-vuit ocells dissecats i altres exemplars d'animals, plantes i minerals, aportats pel Ministeri d'Agricultura i Comerç i el Ministeri d'Educació. S'exposaven diversos tipus de paper japonès i llibres

il·lustrats amb llegendes i contes antics. També era important l'aportació del Ministeri d'Educació, que mostrava els textos escolars, informes que explicaven les bases del sistema educatiu japonès, fotografies d'escoles, així com exercicis fets pels alumnes de diversos centres de Tòquio i d'Osaka. Al costat d'aquesta secció, s'hi exposaven els aliments i productes agrícoles; destacava la gran quantitat i diversitat de sake, salsa de soja, algues marines, arròs, oli de sardina i balena, llaunes de conserva de salmó, confitura, així com altres begudes com ara vermut, te, cervesa, vermut i vi.

Al costat oposat de la porta d'accés principal hi havia dues petites saletes fetes amb una estructura i una decoració similar al saló central; una era utilitzada com a oficina i l'altra, indicada amb el retol de *sederias*, estava dedicada a mostrar les sedes i teixits diversos. Hi havia vestits tradicionals complets, *yukata*, *kakemono* de seda, cortines de setí, una gran varietat de crespons de seda, catifes, quadres brodats, paravents de seda brodada, xals, mocadors, coixins, tapissos. Entre les peces més destacades hi havia un paravent i un quadre de seda exposats per Nishimura Sôzaemon. També van sobresortir els ventalls de seda pintada de Nakamura Naojirô, els cobrellits i bosses de seda brodada de Suzuki Kiichi, els quadres i mocadors de seda brodada exposats per la *Kiriu*, així com els mocadors de Yogase Kiyo.

Finalment, i per acabar, vora el perímetre de la instal·lació que marcava la barana de bambú, hi havia un extens taulell d'uns 9 metres de llargada on, repartits a manera de graderia de tres nivells, hi havia exemplars de ceràmiques i porcellanes japoneses; d'Owari, d'Arita, de Kyoto, de Kutani, de Seto, de Hizen i de Satsuma. Entre els expositors, hi havia Taizan Yohei, Yasuda Genshichi, Michiya Tashichi, i les empreses *Dantôsha* i la *Kiriu Kôshô Kaisha*.



Secció japonesa fotografiada per Pau Audouard (1888).

Davant d'aquell arsenal d'artesanies japoneses mai vist a la ciutat, van ser moltes les reaccions entusiastes. Reproduïm, tan sols a tall d'exemple, la que Carlos Mendoza va escriure a *La Ilustración Ibérica* el 9 de juny de 1888. Es tracta d'un text força llarg però ben el·loquent de la fascinació que el Japó va causar:

> *A pesar de ocupar reducido espacio, es esta instalación una de las que retienen por mayor tiempo al visitante: tanta es la belleza de los objetos expuestos. El imperio japonés se lleva la palma, indiscutiblemente, en punto a chucherías y preciosidades*

inútiles, pero no por eso menos indispensables a cualquier persona de mediano gusto y... mucho dinero.

Todo atrae allí, todo seduce. ¡Que lindo, que exquisito es cuanto figura en aquellos estantes, etagères y escaparates! Campanillas, teteras, jarros, tazas, macetas, cigarreras, salseras, ensaladeras, azucareros, cestillas, platos, pebeteros de porcelana, de bronce, de madera esculpida y aun de papel; con unas ornamentaciones que parecen obra de hadas, con unos oros y unos colores que parecen arrancados de la mismísima aurora. Ya se tropieza (es decir, tropieza la mirada, que Dios nos libre de tropezar allí con los pies y romper algo) con una bonbonière de laca con decoración de oro, ya con un enorme jarrón de bronce erizado de escorpiones, ya un vaso de porcelana azul que... para mi lo quisiera yo, y crean Vds que no miento. (…).

Bastones: ¡hermosos bastones! ¡Abanicos, platillos, cacharritos de cien formas diferentes, calabacitas, animalicos, pajarillos, dragoncillos! ¡Que monada! Más ¡que vajilla, santo Dios! ¿Y esos cuadros? ¡Que hermosos dentro de un marco, o sin marco, lo mismo da! ¿Y esas mestitas de laca? ¿Y esas linternas? ¿Y esas esculturillas de marfil? ¡La mar, señores, la mar!

¿Cómo se las compondrán esos hijos del extremo Oriente para sacar esos tonos, para incrustar esos oros y esas platas a sus porcelanas divinas? ¡Y qué lindísimos motivos de ornamentación! ¡Flores, monstruitos ruiseñores, aves, dragones infantiles, japonesitas que hacen envidiar la suerte de Pierre Loti! ¡Que fantasía, que gusto en las decoraciones de los jarros!¡Los unos revestidos de relieves; los otros cubiertos de colores y oros, siempre diversamente modelados, hasta apurar todas las ocurrencias del capricho! Y ¿qué diremos de esos biombos con pinturas, que dejan pasmado por la brillantez del

colorido y la sorprendente verdad de las expresiones? Y ¿qué podremos añadir en elogio de esos jarros de porcelana de Imari, y como ponderar la delicadeza de esas otras porcelanas de Seto? En fin, que no cabe un más allá y que el Japón es tierra paradisíaca de los amantes de la cerámica y del bronce.

Sin embargo, no todo para aquí. Hay también otras cosas no menos dignas de atención: por ejemplo, un papel que con decir que es papel del Japón queda suficientemente ensalzado; flores artificiales de algodón, frascos de mentol, bebidas de arroz fermentado, licores, bermellones, cola de pescado, en hebras y en grandes placas, dulces y conservas, bujías de esperma de sardina y de esperma de ballena, los cuales productos se ven también en masas; arroz, trigo, aceites animales refinados y perfumes. (…).

Más aun: pañuelos, bordados, bolsas, acuarelas, cajas de pintura, tejidos preciosos de oro, plata y colores; quitasoles, arquillas, tinteros, tapices, alfombras, cortinajes; todo con igual carácter de suprema elegancia y de artística inspiración. ¡Que choque tan brusco el que se experimenta al juzgar con el gusto naturalista y realista aquellas obras, que son un mentis constante a la naturaleza y a la realidad, y que, sin embargo, impresionan, deleitan y seducen como una visión de Edén! Y, en efecto, verdaderamente es el Japón el paraíso de la laca, del bronce y de la porcelana, según resulta, con toda evidencia, de la instalación que figura en nuestra Exposición Universal.[765]

[765] Mendoza, 1888, pp. 354-355.

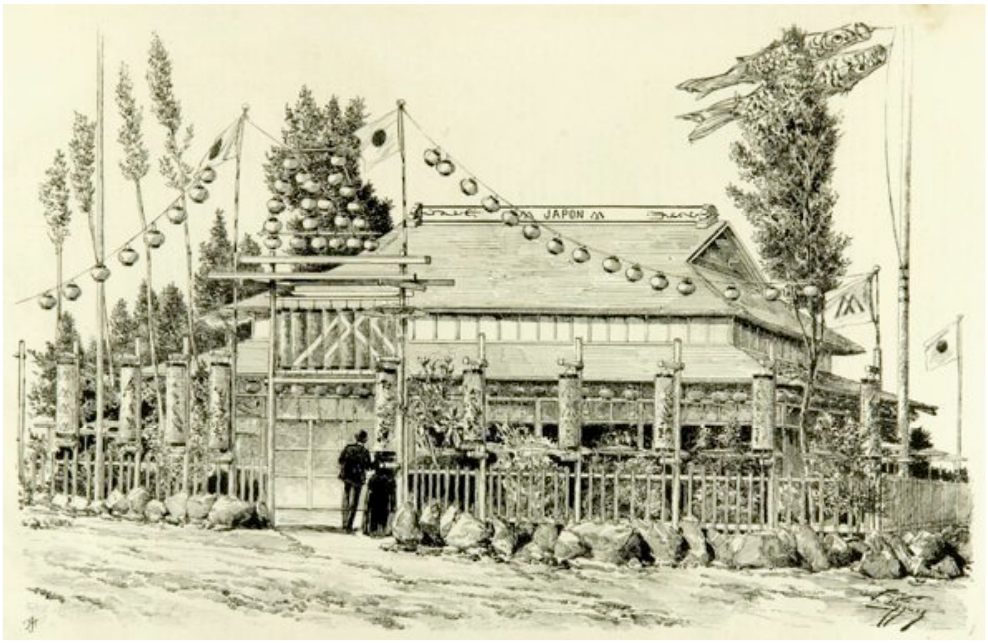
La curiositat que despertaven tots els productes de la secció japonesa va convertir tot l'estand de la nau 1, força reduït en comparació amb la resta de nacions, en un dels més visitats. I per si això no resultés suficient, la casa japonesa, edifici que s'havia construït als jardins del Parc, *més aixerit que un pésol*,[766] va acabar de complementar la instal·lació de l'interior del Palau de la Indústria.

A Barcelona, el Japó seguia les mateixes pautes expositives que a París (1867 i 1878), Viena (1873) i Filadèlfia (1876). A l'Exposició Universal de París, de 1867, la casa japonesa que es va construir als jardins del recinte expositiu va constituir un gran reclam i va aconseguir un gran èxit gràcies al baix cost de les peces. Va ser el mateix exemple que es va utilitzar a Filadèlfia al 1876, on diversos obrers japonesos van aixecar un gran edifici tradicional japonès en què s'hi vengueren manualitats i productes artesanals. En aquest últim cas, el *Japanese bazaar* incloïa també un jardí japonès, amb camèlies, llanternes de pedra, un rierol i una tanca de bambú. A l'interior de la casa s'hi exposaven ventalls, *netsuke*, *okimono*, llanternes, paravents, joguines de fusta, figures de bronze, caixetes de laca, peces de ceràmica, de bambú, de cuir, d'ivori; eren peces d'un valor molt inferior a les que s'exposaven al Gran Palau però, en canvi, responien a una missió definida. Eren el complement necessari per a respondre a la demanda del públic general que buscava objectes econòmics i petits records.[767] Aquesta mateixa missió és la que es va pensar per a la casa japonesa del Parc de la Ciutadella.

[766] Gumà, 1888, p. 13.

[767] Earle, 1999, pp. 33-34. Un exemple molt més ric i interessant va ser el de l'Exposició Internacional de Chicago (1893), en què es va fer una adaptació de la sala del *Byôdô-in* d'Uji (Kyoto). L'ala nord del pavelló es basava en l'edifici original d'Uji i el Palau Imperial de Tòquio a fi de reproduir l'arquitectura clàssica d'època Heian. L'ala sud, en canvi, es basava en el *Ginkakuji* de Kyoto, com a exemple de l'arquitectura d'època Muromachi. Finalment, l'interior del pavelló central, reproduïa un castell japonès del segle XVII, amb pintures murals fetes a l'Escola d'Art de Tòquio.

Des del moment en què el govern japonès va acceptar la petició per participar a l'Exposició de Barcelona, el febrer de 1887, es van demanar dos espais, un a l'interior del Palau de la Indústria i un altes a l'exterior, als jardins, de manera que des d'un inici van pensar en mantenir el model expositiu utilitzat en anteriors certàmens. Així va ser: van reservar 395 m^2 als jardins de l'Exposició per construir-hi un edifici tradicional japonès.[768]



La casa japonesa del Parc de la Ciutadella. *La Ilustración* (1888).

[768] El Japó havia demanat inicialment 200 m^2, alguns diaris parlen de 250 m^2 i de 300 m^2, tanmateix, les factures de liquidació de l'administració de l'Exposició detallen exactament d'un espai de 395'20 m^2 a l'aire lliure ocupats pel Japó. AMCB, Exposició Universal, caixa 42711, N.164, delegació general, s/d. AMCB, Exposició Universal, caixa 42638, núm. 75, s/d.

L'edifici es trobava situat al costat de l'estany del Parc i a prop de la casa construïda per la Companyia de Tabacs de Filipines. Estava envoltat per una tanca de bambú i de fusta força original, al llarg de la qual, aproximadament a 1'5 m de distància entre sí, s'hi aixecaven diverses astes de fusta d'on hi penjaven llargues llanternes de paper decorades amb figures vegetals de diversos colors. Dels màstils més alts, hi penjaven banderes japoneses i les tradicionals carpes voladores. Aquests màstils servien per unir una llarga filera de fanalets de paper, que, just a sobre la porta d'accés al recinte, estaven col·locats reproduint el símbol de la *Kiriu*, el qual tornava a aparèixer gravat al capdamunt de la coberta de la casa, flanquejant la inscripció en castellà *JAPON*.

Dins del recinte, hi havia una zona enjardinada que envoltava la casa i on s'hi havia plantat alguns arbres i plantes. Al centre, s'hi aixecava la casa japonesa, un magnífic exemple d'arquitectura tradicional que imitava una casa construïda a un dels jardins de l'Ajuntament de Tòquio. El mateix muntatge havia estat una classe magistral d'arquitectura nipona on totes les peces van anar encaixant una per una sense haver-hi de posar ni un sol clau.

La distribució i la concepció de l'espai que oferia l'edifici era una autèntica novetat per a qualsevol arquitecte que l'anés a veure. L'entrada de la casa (*genkan*, 玄関), allà on els visitants es treien el calçat i es posaven les sabatilles per pujar a la superfície de la casa, lleugerament més alçada respecte el sòl del jardí, donava accés a un interior basat en una lliure distribució dels espais a partir de fines portes corredisses opaques i de paper translúcid, *fusuma* (襖) i *shôji* (障子), i els murs exteriors oberts probablement a partir de finestres tradicionals *shitomi* (蔀). El terra estava cobert amb tatami i tota l'estructura era de fusta de cedre japonès (*cryptomeria japonica*). Pel fet de tenir els armaris empotrats darrera les portes corredisses (*oshiire*, 押し入れ), quan els petits mobles eren guardats, tot aconseguia una gran unitat; el menjador es podia convertir en dormitori,

en sala d'estar, en estudi, en allò que es volgués. Tot l'espai interior, doncs, era mòbil, variable, i podia connectar-se amb l'exterior, la llum passava per arreu, i tots els espais estaven connectats de tal forma que l'aire circulava d'una manera molt agradable. Hom pensa sovint fins a quin punt es tractava d'un concepte similiar al de la planta lliure que va desenvolupar Gaudí.[769]

La casa japonesa del parc va ser, sens dubte, una de les grans atraccions del recinte a l'aire lliure de l'Exposició. Durant aquell estiu, especialment durant alguns dies del mes d'agost en què la temperatura va ser molt alta, les estances de l'interior van ser el refugi per a molts passejants, especialment ben agraïdes pels visitants de l'exposició perquè estaven resguardades del sol i gaudien de la brisa del parc; heus aquí un dels avantatges de l'arquitectura japonesa que ben aviat els barcelonins van poder descobrir.[770]

C. Gumà va escriure aquell mateix any una guia de l'Exposició en clau humorística en què va dedicar un capítol a descriure com era la casa japonesa. Deia així:

Pabelló japonès.
Una instalació com cal,
fet ab tota discreció:
aquest local te coló, lo que's diu color local...
Tot es fusta japonesa,
blanca, neta, ben posada,
pulida y ribotejada

[769] Torii, 2002, p. 128.

[770] García, 1888C, p. 418: *El sistema de puertas que cierran sus cuatro fachadas y que se elevan por entre las ranuras de sus marcos a modo de los telones de nuestros teatros, permiten la circulación del aire y hacen que la permanencia en su interior, durante la estación veraniega, sea agradable e invite al reposo prestando mayores atractivos el delicado aroma que se desprende de las olorosas maderas de que se halla construida.*

ab rara delicadeza.
Hi ha una série de calats
de dibuixos minuciosos,
tan ben fets, tan primorosos,
que casi semblan brodats.
Mirant la proporció justa
del kiosco, 'ls fusters entesos
confessan que 'ls japonesos
'n saben de tocar fusta.
Per adornar la fatxada,
posats als extrems d'uns pals,
s'hi veuhen uns quants fanals
de papè o tela pintada.
Com a vigilant d'efecte,
hi ha un maniquí japones,
que ab tot y que no diu res,
no deixa de fer respecte.
Destino del pabelló:
vendre, a preus molt limitats,
uns quants articles, portats
directament del Japó.
Lloritos morts ja fa dias,
capsas de fusta i de laca,
vanos, alguna petaca
y altras varias tonterías.
Los preus, com hi dit, sorprenen
en vanos especialment,
la gent s'aturdeix quan sent
la baratura ab que 'ls venen.
Tan es aixís, que un senyor

que d'aquests preus s'enterava,
al sentirlos, exclamava:
- ¡Ves qui es que no tè calor! -
Jo, alguns cops que m'hi he aturat,
hasta m'he arribat a dir:
- ¿Com ho poden dar? Per mi,
aixo es... que ho han afanat.[771]

Si bé a la primavera hi havia hagut una gran afluència de públic, durant l'estiu les visites van baixar, no tan sols a la casa japonesa, sinó a tota l'Exposició. Els mateixos membres de la secció nipona recordaven com, amb la calor de l'estiu, la gent va marxar a la platja i de vacances i el recinte de l'Exposició va quedar quasi desert.[772] Des del punt de vista japonès, l'exposició causava més problemes que alegries. Es compraven moltes peces, però aquestes no eren més que productes artesanals de baix cost i poca qualitat, no hi havia gent disposada a pagar els preus de les millors obres; esperaven que vinguessin europeus a comprar-les, però tampoc va succeir. Així, com que feien falta ingressos, en no poder viure sense vendes, van decidir ampliar l'oferta a la casa japonesa. Malgrat el recel de la competència d'alguns quioscos i parades, la secció japonesa va demanar la corresponent autorització per convertir la casa en un local permanent de productes japonesos.[773]

[771] Gumà, 1888, pp. 47-48.

[772] Es poden diferenciar quatre fases al llarg de l'Exposició: l'eufòria inicial, el relaxament i la distensió durant l'estiu, tal com recordava Kume, la recuperació a partir del mes de setembre i l'èxit de participació dels últims dies, a inicis de desembre. Grau, 1988, p. 356.

[773] Inicialment, quan encara estaven construint el pavelló japonès, van aparèixer les primeres crítiques per part d'altres comerciants i venedors que estaven instal·lats al recinte del Parc ja que, segons algunes veus, la Junta de l'Exposició s'havia compromès amb els

La distribució interior de la casa japonesa s'adequava a la finalitat pràctica d'exposar i vendre productes així que al mes de maig, poc després inaugurar, van demanar el permís corresponent per començar a fabricar i convertir en taller una de les dependències de la casa; havia de ser un petit lloc de treball per muntar mobiliari i peces petites de bambú i de fusta que *nos hommes executerons sur bien*.[774] Hi havia una sala on s'hi mostraven mobles i artesanies; fins i tot hi havia un maniquí vestit amb quimono. A la resta de dependències, s'hi venien els ventalls, teteres, jardineres, serveis de porcellana, ventalls, nines, llanternes i ombrel·les.[775] El primer dia de vendes a la casa del parc va ser el 24 de juliol. Van rebaixar els preus d'una cinquantena de peces i les van posar a la venda entre les 18 i les 19:30 del vespre. Hi va anar un gran nombre de visitants. La botiga es va omplir i es van vendre 53 productes però, tanmateix, pel fet de ser peces econòmiques, els ingressos no van passar d'uns pocs centenars de pessetes. En opinió de la secció japonesa, l'èxit era relatiu, un èxit amb regust amarg.[776]

Com ja hem pogut veure en capítols anteriors, i com seguirem veient en endavant, adquirir peces artístiques de l'Àsia Oriental, i especialment del Japó, era a l'època una opció sempre encertada per aquelles llars que

botiguers a no permetre que *la Exposición sea una reunión de bazares en los que se haga competencia a los industriales barceloneses*. El conflicte va durar tot el mes d'abril, durant el qual els japonesos van ser tractats de manera hostil per part d'alguns botiguers del recinte que veien amb enveja com la casa japonesa estava sempre plena de curiosos. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 11 de juliol de 1888. AMCB, Exposició Universal, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 13 de novembre de 1888. *El Diluvio*, núm. 75, 15 de març de 1888, p. 2255. Vegeu també els comentaris publicats a *La Vanguardia* durant els mesos d'abril i maig.

774 AMCB, Exposició Universal, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 13 de maig de 1888.

775 AMCB, Exposició Universal, caixa 42606, B3-A-6, exp. 238, s/d

776 Baruserona..., 1928, p. 75.

aspiraven a mostrar el bon gust i l'elegancia dels inquil·lins.[777] No és estrany, doncs, que des dels primers dies d'obertura de l'Exposició, la secció japonesa obtingués un gran èxit, tant de visites com de vendes. Tant és així que a pocs dies d'haver obert, i quan la majoria de països encara estaven construint les seves instal·lacions, el Japó ja tenia a la seva secció moltíssims objectes que duien penjada una etiqueta que indicava que eren peces ja venudes.[778] D'entre els compradors, van destacar algunes de les millors famílies barcelonines del moment, com la família de l'empresari Josep Mansana i la de l'advocat Maurici Serrahima.[779]

Al mes d'agost va seguir la mateixa dinàmica, la venda es va centrar sobretot en peces de bronze, ceràmica i mobles. Un redactor del Brusi deia el dia 3 d'agost: *deben ser muy buenos, puesto que algunos de ellos llevan colgadas varias etiquetas anunciando que se han vendido otras tantas reproducciones*.[780] De totes maneres, durant el mes d'octubre i de novembre les vendes sembla que van baixar de nou i, comparat amb el que eren generalment les Exposicions Universals, l'assistència de públic va ser realment molt baixa. Una excepció va ser, però, el dia 3 de novembre. En aquella ocasió, dia en què se celebrava l'aniversari de l'emperador Meiji, tots els membres la delegació japonesa, vestits d'etiqueta, es van reunir de matinada al pavelló i van canviar la decoració de la secció. Van instal·lar una

[777] *La Vanguardia*, núm. 336, 31 de juliol de 1888, p. 1.

[778] *El Noticiero Universal*, núm. 1, 16 d'abril de 1888, p. 1.

[779] En el cas de l'advocat Serrahima, el seu besnét, Lluís Serrahima, ens comentà com al saló japonès de la casa que la família tenia al carrer Petritxol hi tenien gerros i diverses peces adquirides a la secció japonesa de l'Exposició Universal de 1888. Les peces van ser venudes a mitjan segle XX.

[780] *Diario de Barcelona*, núm. 216, 3 d'agost de 1888, p. 9633. Vegeu també: *El Noticiero Universal,* núm. 240, 10 de desembre de 1888, p. 2. *El Noticiero Universal,* núm. 234, 13 de desembre de 1888, p. 2.

làmpada amb una bandera i plantes i flors en columnes, alhora que es va rebaixar el preu de tots els productes i van col·locar diversos cartells on s'anunciava que, per celebrar el dia de l'aniversari de l'emperador, totes les peces tenien un 20% de descompte. Tant la casa del parc com el pavelló van quedar literalment desbordats per una allau de visites inesperada. El director de l'Exposició va enviar dues persones de seguretat per vigilar el recinte japonès i molts dels països els van felicitar. Feia temps que no havia estat tan visitada; aquell dia es van fer moltes vendes i van aconseguir ingressar un miler de pessetes.[781]

Des d'aleshores, l'èxit de visitants va mantenir-se relativament estable fins a l'últim moment. A inicis de desembre, a un mes de tancar portes, Ôtsuka va sol·licitar al Delegat General de l'Exposició que se li cedís gratuïtament un espai lliure situat entre les instal·lacions de Portugal i de Xina per ocupar-lo amb nous objectes que fins aleshores encara no s'havien pogut exposar. L'organització va atendre la demanda i els va autoritzar com a compensació per *haber sido los expositores japoneses los primeros que concurrieron al certamen ocupando estensos espacios*.[782] Com a resposta a aquest bon tracte, la Secció Japonesa va decidir fer una rebaixa del 25% sobre els preus marcats de tots aquells productes que s'oferien a la casa japonesa.[783]

La cerimònia de clausura es va celebrar el diumenge 9 de desembre. Aquella nit, els grans pòrtics del Palau de la Indústria i les finestres dels pavellons de la plaça d'Armes, el cor de l'Exposició, es van guarnir i

[781] Baruserona..., 1928, pp. 75-76.

[782] AMCB, Exposició Universal, caixa núm. 42711, N.164, delegació general, 7 de novembre de 1888.

[783] *El Noticiero Universal*, núm. 221, 21 de novembre de 1888, p. 3

il·luminar amb centenars de fanals japonesos encarregats a Benet Escaler; *explendido y magnífico*.[784]

5.3.2 Els principals expositors i els seus productes

5.3.2.1. L'aportació de la *Kiriu Kôshô Kaisha*

Ja s'ha destacat en diverses ocasions el paper rellevant de Matsuo Gisuke, i més en general de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, en el si de les indústries artístiques durant les dues primeres dècades de l'era Meiji. Creiem interessant doncs, abans de fer una mirada més minuciosa als expositors principals de Barcelona, comentar de manera específica quina va ser l'aportació de la *Kiriu* com a membre expositor. Observar i analitzar la seva participació pot servir, alhora, per conèixer certs trets de la política oficial del govern i de la dinàmica d'industrialització d'aquell país.

Poc temps després de l'arribada de la delegació japonesa a la ciutat va sortir publicat a alguns llibres de la ciutat un anunci on es resumia la història i les característiques de l'empresa que dirigia Matsuo Gisuke. A època, aquestes van ser les primeres paraules de presentació d'una companyia i d'una política industrial fins aleshores desconegudes al nostre país:

> *Imperio del Japón.*
> *Koshó Kaisha.*
> *6 Kobikicho Kokchomé. TOKIO.*

[784] *El Noticiero Universal*, núm. 238, 8 de desembre de 1888, p. 3. *La Vanguardia*, núm. 599, 14 de desembre de 1888, p. 1. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42722, factures, 585.

El Sr. Guiske Matsuo; consignatario general del Imperio del Japón y de los expositores Japoneses, auxiliado por el Sr. Takouzo Otsouka, delegado especial de los expositores para la Exposición Universal de Barcelona, nos han dado algunos detalles sobre los Sres. Kosho Kaisha, de Tokio, que creemos interesaran a nuestros lectores.

En la Exposición Universal de Viena del año 1873 fue el primer palenque en el que el arte industrial del Japón tomó parte para someterse a la crítica de Europa, en la cual el Sr. Guiske Matsuo, Director de la casa Kosho Kaisha, había expuesto lo que creía su obra maestra.

En los varios viajes que en dicha época hizo dicho Sr. le llamó la atención los adelantos que en la industria habían hecho los Europeos, y resolvió aplicar dichos adelantos a la industria japonesa.

De regreso a su país reorganizó su casa bajo nuevas bases, y creó nuevas fábricas para varias industrias y en especial para los objetos de arte tales como bronces, orfebrería y sederías para lo que busco los operarios más hábiles del país, al propio tiempo que protegía las fábricas de porcelana y faience.

Su empresa obtuvo un resultado brillante y fue tanto lo que prospero que tuvo que crear dos nuevas sucursales en París y en Nueva-York.

La reputación de la casa Kosho Kaisha se extendió de tal modo que pronto alcanzó una fama universal y sus productos tenían un caáacter tan artístico que eran apreciados por todo el mundo y los diplomas de honor y las medallas de oro obtenidas en las Exposiciones Universales de París, Londres, Filadelfia, Ámsterdam, Sydney y Melbourne, fueron el pago dado a sus obras de arte y el galardón de sus desvelos.

> *El mundo entero conoce dicha casa y los expositores que visiten nuestra Exposición podrán convencerse que dicha fama es justa y merecida; permítasenos, pues, señalar algunas de las obras que descuellan en dicha Exposición:*
>
> *Pebeteros – Bronce, incrustaciones de oro y plata con dos pavos reales grabados. Plata con incrustaciones de varios metales.*
>
> *Biombos. Laca de oro, fondo negro, dibujo representando un niño sobre un buey. Laca de oro, fondo negro, dibujo de campo.*
>
> *Vasos – Representando un dragón. – Bronce, incrustaciones oro y plata, dibujo representando un mono sobre un árbol.*
>
> *Cuadro. Bordado sobre seda, representando un pájaro con plantas acuáticas.*[785]

Fins a mitjan segle XIX, les artesanies havien mantingut una trajectòria inalterada de producció per un poble que s'autoalimentava amb una demanda constant de productes de qualitat. Tanmateix, a causa de la gran reforma política i social de l'era Meiji, aquestes demandes van canviar i molts dels mercats tradicionals i dels oficis artesanals van desaparèixer. Molts artistes van perdre la feina, entre ells, els fabricants de campanes i llanternes de bronze per als senyors feudals, o bé els fabricants de *katana* per a samurai, unes armes que havien estat recentment prohibides. En aquest context, la funció d'algunes de les noves empreses impulsades des del govern va ser precisament la d'oferir un lloc a aquells treballadors de qualitat que es trobaven orfes de professió.

L'objectiu del govern Meiji era impulsar una nova indústria que, responent a les necessitats de la població i del país, es pogués fer càrrec de la creixent

[785] Valero, 1888A, s/n.

demanda occidental. Així, amb pocs anys, els petits tallers artesanals van ser substituïts per la producció industrialitzada; els bronzes medievals i les clàssiques produccions d'*urushi* es van anar substituït per *hamamono* (浜物).[786] Els artesans van trobar una sortida a la crisi inicial i, en recompensa, obraren amb entusiasme i van acceptar amb desig i esperança els objectius que el país s'havia fixat aconseguir. En aquest context, des del moment de la seva fundació l'any 1874, la *Kiriu Kôshô Kaisha* va tenir com un dels seus objectius principals l'enfortir les indústries artístiques japoneses, encoratjar-les i difondre-les als nous mercats estrangers.

En el cas de la *Kiriu*, els seus empleats sovint col·laboraven conjuntament segons les seves especialitats, tant podien ser contractats per treballar a alguna de les fàbriques de l'empresa, com podien rebre encàrrecs puntuals per presentar peces a les Exposicions Nacionals i Internacionals. Eren molts els treballadors, i molta l'oferta dels seus productes; a l'Exposició de Filadèlfia potser és on això es va fer més visible. L'objectiu de la companyia era produir articles bells i útils, de la màxima qualitat, fets pels millors artistes, en paral·lel a altres productes econòmics i d'inferior qualitat, de caire més industrial, intentant, així, cobrir tanta demanda com fos possible.

Deixant de banda la primera fàbrica de decoració de ceràmiques, fundada a Asakusa (Tòquio) al 1874, la *Kiriu* va ampliar els tallers amb dues altres fàbriques a la mateixa capital, una oberta l'any 1877 i l'altra el 1881, ambdós en funcionament l'any 1888. I, enntre els artistes més destacats que van treballar durant aquells anys per a l'empresa, hi havia Kôda Shûko (好打修子), Suzuki Seiichi (鈴木誠一), Yamamoto Kôichi (山本公一), Ogawa Shômin (小川松民), Shibata Zeshin (柴田是真), Kobayashi Matazaburô (小林又三郎), Suzuki Chôkichi (鈴木長吉), Namikawa

[786] Era la fórmula popular com es coneixien els productes creats per a l'exportació. Els *hamamono* eren els objectes (*mono*) fabricats per a l'exportació i que sortien del port de Yokohama (*hama*).

Sôsuke, Miyagawa Kôzan i Hattori Kyôho. Com veurem més endavant, de tots ells, Miyagawa Kôzan, Namikawa Sôsuke i Suzuki Chôkichi van presentar peces a Barcelona.[787]



Anuncis de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, a Filadèlfia (1876), París (1889) i Barcelona (1888).

Matsuo Gisuke, com a president de la *Kiriu* i com a membre de l'associació *Ryûchikai*, compartia els principis d'una política d'indústries artístiques que tenia com a objectiu el manteniment de l'essència japonesa, l'estil japonès,

[787] Hattori Kyôho, que havia estat el cap de la primera fàbrica de decoració de ceràmiques de la *Kiriu*, va ser un dels primers japonesos en rebre influència de la pintura francesa a l'hora d'aplicar dissenys a les ceràmiques i porcellanes, ja a l'any 1869. Hattori, Kôda Shûko (Kôda Mokichi) i Suzuki Seiichi eren dibuixants i autors de molts dels dissenys que després els artesans aplicaven a les peces. D'altra banda, en el cas de Suzuki Seiichi, el seu pare havia estat pintor de l'escola Rimpa i els seus dibuixos naturalistes eren aplicats a objectes diversos, com ara safates o raspalls. Encara més destacat, però, va ser Yamamoto Kôichi, un dels principals artistes de la *Kiriu*; d'ell se'n conserven 749 dissenys per a encensers de bronze, caixes d'*urushi maki-e*, *okimono*, làmpades, vaixelles, gerros, etcètera, als quals sovint se'ls aplicava decoracions incrustades d'or i de plata (*kinginzôgan*). Hida, 1998, pp. 246-251, núm. 53.

tot incorporant aquelles novetats occidentals que poguessin ser útils per fer competitius els productes en els mercats internacionals. En el cas de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, la defensa de la tradició es feia palesa amb els seus dissenys decoratius, que mantenien elements extrets de les escoles artístiques dels segles XVI, XVII i XVIII, com eren Kanô, Shijô i especialment Rimpa de finals d'època Edo. Si observem els vora 2.000 dibuixos preparatoris que s'han conservat, es pot comprovar que la majoria d'ells es basaven en una temàtica naturalista coneguda com a *kachôfûgetsu* (imatges de plantes, ocells, vent i lluna; 花鳥風月) i, en menor grau, escenes mitològiques japoneses i llegendes d'origen xinès. També produïren dissenys de característiques similars per a làmpades, calaixeres, encensers, tinters, raspalls, rellotges de sobretaula, plats, safates, caixes de te, així com vaixelles occidentals, cafeteres, teteres, salers, anelles per a tovallons, sucreres, coberts i un llarg etcètera.[788]

L'aportació més destacada de la *Kiriu Kôshô Kaisha* a Barcelona, a més de la casa japonesa, va ser, en primer lloc, en el camp de la metal·lúrgia, amb una diversa mostra de bronzes. Malauradament hi ha molt poques imatges que permetin valorar les peces però, de les descripcions que se'n van fer, es pot deduir que eren uns bronzes similars als presentats a Filadèlfia (1876) i París (1878). La majoria de les peces tenien un valor difícilment assequible pel públic en general, entre les 1.000 i les 20.000 pessetes.

[788] Hida, 1998, p. 240. La col·lecció de dissenys de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, reproduida per Hida, també es pot consultar on line a: http://db.am.geidai.ac.jp/.



Kôro de bronze presentats a les Exposicions de Filadèlfia, París i Chicago (1876-1893).

A l'Exposició de Barcelona, la *Kiriu Kôshô Kaisha* va mostrar diversos gerros de bronze, nou en total. Un d'ells duia una decoració de caràcter antic, altres duien incrustacions d'or i de plata per representar estampes naturals, d'ocells, flors i plantes, altres tenien un to més *exòtic*, amb un mico sobre un pi, valorat en 10.000 pessetes, o bé amb un drac en relleu, valorat en 8.000 pessetes.[789] També va presentar tres peveters *kôro*. Un d'ells, era de ferro amb incrustacions d'or i de plata i amb un pedestal de bronze on s'hi passejaven dos paons reials fosos amb bronze, valorat en 8.000 pessetes. Un altre peveter, aquest de plata i cisellat amb or i bronze, incorporava dotze figures de Buddha en alt relleu i estava valorat en 12.000 pessetes. El tercer *kôro*, el més destacat de tots, era el que presidia l'entrada de la instal·lació: una gran obra de bronze amb figures humanes, dracs i ocells, similar als que la mateixa empresa va exposar a Filadèlfia i París.

[789] Les dades concretes, preu, dimensions i característiques, de les peces presentades a l'Exposició de Barcelona les hem extret, en tots els casos, del catàleg publicat per la mateixa secció japonesa. *Catálogo de la Sección...*, 1888.



Diverses imatges dels dos deus guerrers *Niôzô*, a l'esquerra, i del *kôro* de bronze de la *Kiriu Kôshô Kaisha* exposats a la instal·lació japonesa de l'Exposició Universal de Barcelona. *La Ilustración* / *La Esquella de la Torratxa* / *La Ilustración Ibérica* / *La Vanguardia*.

Finalment, es van exposar quatre escultures de bronze: un mico amb incrustacions d'or i de plata, una llagosta i dues figures representant els tradicionals guardians de temple, *Niôzô* (仁王像). Aquestes dues últimes imatges, que sorprenien al públic i de les que se'n conserven alguns dibuixos aproximatius, van generar tot tipus de comentaris:

> *Car lector, si ets casta, escolta un bon consell: guardat com d'escaldarte de visitar la secció japonesa en companyia de la teva muller. Si ho fas pagarás lo pato. Hi ha allí tan bé de Deu o més ben dit tan bé de Buda, y cada cosa te'l seu preu marcat de una manera tan clara, que la seducció es irresistible. ¡Y Déu nos guard'que la tinguis embarazada y li vingui un fort desitj d'arquimesa y s'enamora de la millor, que no te'n escaparas si no afluixas la friolera de 2.000 pessetas!*
>
> *També podría enamorarse dels guerreros de bronze que flanquejan l'entrada, davant de un dels quals vaig veurehi un pages, que deya tot extranyat:*

- *Mireu, mireu ¡quin Sant Miquel mes lleig!*"[790]

Carlos Mendoza, des de *La Ilustración Ibérica*, afegia:

> *Pero ¡calle! ¡qué estatuas! Un guerrero aplastando la cerviz de un monstruo, no precisamente horrible, sino deliciosamente grotesco ¡Que bellísimo grupo! ¡Que apetitoso matamoros!*
>
> *Sin embargo, mejor es ese monumento de bronce. ¿Qué diablos será? ¿Un surtidor? Nada de eso: un pebetero de cerca de dos metros de altura; una orgía de bronce que parece modelada por Fidias que se hubiese naturalizado japonés. ¡Apartemos la vista por si nos viniese la tentación de meternos el tal pebetero en el bolsillo!*"[791]

La *Kiriu Kôshô Kaisha* va participar amb altres obres i productes: quadres i mocadors de seda brodada, un vestit de seda, transparents de bambú, figures d'ivori, gerros de porcellana d'Owari i Arita, nines amb vestit de seda, ampolles amb essència de menta, mostres de paper japonès decorat i tretze llibres il·lustrats, *chirimenbon* (縮緬本), editats en anglès per la casa Kôbunsha, alguns dels quals potser van ser adquirits al mateix estand per Apel·les Mestres.[792] D'entre totes les peces, però, va destacar especialment el mobiliari.

[790] "Excursions per l'Exposició. Lo palau de la industria. Japó", *La Esquella de la Torraxa*, núm. 493, Barcelona, 23 de juny de 1888, p. 386.

[791] Mendoza, 1888, pp. 354-355.

[792] El 27 de setembre de 1888 Apel·les Mestres ja s'havia mostrat atret per aquests llibres, com mostra la compra que va fer, a Barcelona, de l'exemplar d'un conte japonès il·lustrat editat en francès per la casa Kôbunsha. Al cap d'unes setmanes, el 4 de novembre de 1888, va adquirir un nou llibre de la casa Kôbunsha, però en aquesta ocasió publicat en anglès

El mobiliari era un dels sectors de major novetat a les indústries japoneses. Cal tenir en compte que fins a inicis de l'era Meiji els japonesos no havien utilitzat ni llits, ni cadires, ni armaris tal i com nosaltres els coneixem. Disposaven de calaixeres (*dansu*) i altres peces de mobiliari com ara brasers, caixes, petits tocadors o bé les prestatgeries que funcionaven com a armari amagades darrera les portes *fusuma* o en algun cas vora l'espai conegut com a *tokonoma*; el poc mobiliari de que es disposava acostumava a ser mòbil i s'adaptava als espais multifuncionals de la casa. Sense una sòlida tradició, els dissenys de mobiliari japonès que es van començar a crear a partir de mitjan segle XIX per a l'exportació van ser fets pensant sempre en el gust occidental: es van construir formes i prototips occidentals utilitzant materials japonesos i donant-los-hi una aparença exòtica a través d'una decoració sovint abarrocada o amb els mateixos motius que servien per decorar ceràmiques i porcellanes. El mobiliari creat per a l'exportació, com el que fabricava la *Kiriu Kôshô Kaisha*, era pràcticament desconegut al Japó.

El mobiliari que s'exposava a la instal·lació japonesa de Barcelona era d'aquestes mateixes característiques: peces produïdes expressament pensant en el client occidental, sense una autèntica tradició al darrera més enllà de l'ús de certes tècniques i motius ornamentals. Més endavant veurem com van haver-hi diversos expositors que van presentar peces de mobiliari d'*urushi* i de bambú, però, no obstant, el gruix principal el va aportar la *Kiriu Kôshô Kaisha*: mobles de fusta recoberts de laca negre, taules, caixes per a joies i per a cartes amb *urushi maki-e*, mobles amb incrustacions de nacre i ivori i quadres d'*urushi* amb dissenys naturals. De totes les peces, destacaven els paravents i les pantalles de fusta lacada. El més car de tots, valorat en 8.250 pessetes, era un paravent de dos fulls, d'*urushi maki-e* amb incrustacions de nacre i ivori on s'hi veia un paisatge de tardor. Hi havia un

(*Saru Kani Kassen – Japanese Fairy Tale Series núm. 3*), com els que anunciava al catàleg de la Secció Japonesa la *Kiriu Kôsho Kaisha*.

segon paravent destacat, també de dos fulls, que representava un jove pastor damunt d'un bou.[793]

L'aportació de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, si bé va ser menor que a les grans Exposicions Universals en què va participar, es pot dir que va ser d'un gran nivell. Va presentar peces de gran qualitat representatives de la seva producció i, per tant, representatives de la que en aquells moments era una de les principals indústries d'artesania del Japó. Amb tot, la *Kiriu* no va ser l'única participant, sinó que amb ella van arribar a la ciutat productes d'altres més de 120 expositors. Deixant de banda la important aportació del govern, que va ser la més destacada després de la *Kiriu*, la majoria dels expositors van presentar una, dos, tres o fins a mitja dotzena de peces. Si bé va ser relativament poca la quantitat de productes, la diversitat va ser remarcable i molt representativa de les indústries del país.

5.3.2.2. Bronzes

Al Japó, les arts del metall tenien una llarga i destacada tradició. Per certificar-ho, tan sols cal recordar les colossals imatges de Buddha, *Daibutsu*, de Nara, Kamakura, Ueno o Kôbe. En època Meiji els treballadors de metalls van haver de canviar de clientela i adaptar la seva demanda a la nova realitat social que els venia marcada per les modernes indústries artístiques. De *katana* i *tsuba* van passar a fabricar gerros, peveters, caixes i altres objectes més en consonància amb la vida moderna. No tan sols van destacar grans

[793] No coneixem amb exactitud com eren aquestes peces però, gràcies a la col·lecció de dibuixos *Onchizuroku*, conservada al Museu Nacional de Tòquio, on hi ha exemplars presentats per la *Kiriu Kôshô Kaisha* a les exposicions internacionals de Filadèlfia i París, podem fer-nos una idea de com devien ser.Efectivament, aquests exemples concorden amb les descripcions del catàleg de l'Exposició de Barcelona: ocells, plantes, flors, paisatges, el mont Fuji, bambú, i altres motius típicament japonesos. *Meiji no dezain...*, 1997 (CD).

firmes d'empreses com *Komai*, *Kiriu* o *Ozeki*, sinó que la demanda de peces decoratives de metall també va afavorir que es donessin a conèixer noms particulars que amb el temps van tenir una gran fortuna crítica, com Kanô Natsuo (加納夏雄, 1828-1898), Shômi Eisuke (1839-1900, 紹美栄祐), Unno Shômin (海野勝珉, 1844-1915) i Suzuki Chôkichi (鈴木長吉, 1848-1919).

El metall més utilitzat per a la producció artística al Japó va ser el bronze, del qual se'n van desenvolupar algunes aleacions molt particulars, com ara el *shakudô* (赤銅) i el *shibuichi* (四分一). El coure, per sí mateix, pot adquirir tonalitats cromàtiques diverses que es poden enriquir amb altres metalls com l'or o la plata. El *shakudô* doncs, era una aleació de coure (97%) amb una petita quantitat d'or (3%) que donava al material resultant una pàtina brillant de tonalitat blau-fosca. El *shibuichi*, en canvi, era una aleació basada en la combinació de coure (¾) i plata (¼) que donava un cromatisme grisos al bronze final. Antonio García Llansó, en parlar dels bronzes japonesos a la col·lecció *Historia General del Arte*, dirigida per Domènech i Montaner, remarcava:

> *En los productos metálicos observan una tendencia opuesta por completo a la nuestra. Así como nosotros procuramos obtener en todas las combinaciones la imitación brillante del oro, en el Japón utilízanlo, al mezclarlo con el cobre, para aprovecharse simplemente de su superioridad cualitativa y conseguir por este medio hacer más dúctil el metal, empleándolo para los objetos que exigen delicadeza en la ejecución de las labores. De manera que de este sencillo hecho se desprende una consideración que a nuestro modo de ver bastaría para formar aventajado juicio de este pueblo. Los japoneses prefieren la*

> *belleza formal al atractivo del colorido, el merito artístico de la obra a su valor aparente*.[794]

Aquesta idea, García Llansó la va desenvolupar potser durant l'Exposició Universal de 1888, quan va conèixer de primera mà riques produccions japoneses fetes en bronze .[795] Entre els expositors que van aportar peces de metall hi havia el Ministeri d'Agricultura i Comerç (農商務省), i productors com Kumagai Kotarô (熊谷小太郎) i Yoshida Yasubei (吉田安兵衛), de Kyoto, Takao Tsuneshichi (高尾常七), d'Osaka, i Shimoseki Kahei (下関嘉兵衛), d'Asakusa (Tòquio); bona part d'ells ben coneguts al Japó. Amb ells, es van presentar també Shômi Eisuke i Suzuki Chôkichi, dos dels artistes argenters més admirats del país.[796]

Shimoseki Kahei va presentar sis gerros de bronze amb dissenys de flors i ocells, un *kôro* amb incrustacions d'or i de plata i un valuós gerro, d'or i de plata fos, que, decorat amb el dibuix d'un drac, estava a la venda per 6.250 pessetes; tots ells estaven col·locats a la graderia de bronzes, al fons del pavelló. La peça de Shimoseki més comentada, però, va ser un gran quadre de bronze, exposat dins d'una vitrina, *cuyo asunto es un pajaro volando, iluminado por la luna, con incrustaciones de oro y rodeado de dragones*.[797]

[794] García, 1897A, p. 478. En aquesta obra fa una breu ressenya històrica de la evolució dels bronzes japonesos (pp. 477-480), i per il·lustrar el text va incloure la fotografia d'un dels bronzes japonesos presentats a l'Exposició Internacional de Metalls de Nuremberg de 1885.

[795] García 1888B, p. 308.

[796] La majoria d'ells havien presentat peces de bronze a les exposicions de Filadèlfia (1876) i de París (1878). A tots aquests expositors, algunes fonts japoneses indiquen també la presència a Barcelona de l'artista de metalls Sekizawa Uichi (関沢卯市, 1838-1893). En cap cas nosaltres l'hem pogut documentar a la ciutat. *Meiji dezain...*, 1997, p. 53.

[797] García 1888A, p. 294.

Segons explicava Ôtsuka, l'orfebre més celebrat a Barcelona va ser Shômi Eisuke. Shômi, procedent de Kyoto, s'havia format com a fill adoptiu de Kanaya Gorôsaburô VIII (金家五郎三郎), un gran orfebre de mitjan segle XIX. Havia presentat peces de bronze i plata a la majoria d'exposicions celebrades fins aleshores i entre els premis obtinguts, destacaven una menció d'honor i una medalla de plata a la Primera i Segona Exposició d'Indústries Nacionals de Tòquio (1877, 1881), així com dues medalles d'or, sis primeres medalles, quatre medalles de plata i diverses mencions honorífiques a les exposicions provincials del Japó. A nivell internacional, havia rebut una menció d'honor a l'Exposició de Filadèlfia (1876) així com medalles d'argent a París (1878), Àmsterdam (1883), Nuremberg (1885) i Londres (1885). L'any 1895, en ocasió de l'Exposició Nacional celebrada a Kyoto, l'influent historiador Frank Brinkley (1841-1912) no va dubtar en qualificar a Shômi *at the head of the bronze manufacturers of Kyoto, and indeed has few peers anywhere in Japan*.[798]

A Barcelona, Shômi va presentar un parell de gerros i un plat de bronze amb incrustacions d'or i de plata, peces similars a les mostrades a les altres exposicions, on generalment demostrava les seves habilitats per treballar amb *shibuichi*. Tan bon punt va obrir-se l'Exposició, clients anglesos i francesos van acostar-se a veure aquestes peces, però no les van comprar. Quant als espanyols, aquests semblaven no valorar-ho tan positivament; trobaven que les 300 pessetes que costava el plat i les 800 pessetes que es demanaven pels dos gerros eren preus excessius. Shômi Eisuke i la delegació japonesa es lamentaven que, a causa de les presses amb què s'havia

[798] Brinkley, 1895, p. 114: *In his factory one may also see a tour de force peculuar to Japanese workers in metal, namely, the conversion of the surface of cast iron into wrought iron, by which means it becomes possible to chisel elaborate designs at comparatively small cost upon common household utensils. Jomi* [Shômi] *has 95 medals of gold or silver, and certificates of merit obtanied at various exhibitions, domestic and foreign.*

organitzat la participació nipona, no hi hagués hagut temps per preparar una bona mostra dels seus bronzes; malgrat que les exposades ja eren peces d'alta qualitat tècnica i artística. Segons Ôtsuka, l'artista hauria volgut poder explicar tot el procés de fabricació de les seves treballades obres, per tal de ser justament valorades, així que va quedar poc satisfet en veure que no havia aconseguit fer negoci ni captivar al públic de la ciutat.[799] Les seves peces van ser algunes de les que es van rebaixar de preu a fi d'aconseguir uns clients que, durant bona part del certamen, van semblar no existir.

Quant a Suzuki Chôkichi, segons el catàleg de l'Exposició, sembla que va fer una aportació modesta però interessant, en tant que es pot considerar representativa d'un dels artistes més destacats de l'època. Suzuki, nascut l'any 1848, havia començat la seva formació l'any 1866 a un taller de metalls d'Edo i, a partir del mateix any de la fundació de la *Kiriu Kôshô Kaisha* (1874), havia començat a col·laborar amb aquesta empresa, dins la qual va ser responsable i supervisor del departament d'obres de metall. Es creu que ja va participar a l'Exposició Universal de Viena de 1873, tanmateix, el que es pot assegurar és que va presentar obres a les exposicions de Filadèlfia (1876), Tòquio (1877) i París (1878). El seu èxit va quedar confirmat internacionalment quan al 1881 el Museu de South Kensington va pagar una enorme suma de diners per adquirir un encenser seu. A partir d'aleshores el seu reconeixement va ser cada cop major: a l'exposició de Nuremberg (1885), els grans elogis que va rebre pel realisme i la tècnica acurada amb què treballava el van portar a rebre un primer premi que, tenint en compte que es tractava d'un certamen íntegrament dedicat a l'exhibició de peces de metall, va significar un èxit molt valuós per a la seva carrera. Uns anys més tard, gràcies a l'èxit que aconseguir a l'Exposició de Chicago de 1893, Suzuki

[799] *Saigoku Baruserone*..., 1890, p. 46.

va rebre el títol d'artista de la Casa Imperial, *Teishitsu Gigeiin* (帝室技芸員).

A Barcelona, Suzuki Chôkichi va presentar una tauleta de bronze, valorada en 500 pessetes, i un *kôro* de bronze, valorat en 750 pessetes, on apareixien representats pardals i palla. Aquesta segona peça sembla especialment representativa de la seva producció, on sovint utilitzava motius *kâchô* i *chôjû* (鳥獣), plantes, ocells i animals d'un estil naturalista pròxim al de Sakai Hôitsu (酒井抱一, 1761-1828), un dels últims grans mestres de l'escola Rimpa d'època Edo. Eren unes peces similars a les que havien impressionat a les primeres grans Exposicions Universals, amb riques decoracions en baix relleu d'influència xinesa que barrejaven llegendes i imatges xineses i japoneses a fi d'aconseguir un efecte exòtic al gust occidental.

5.3.2.3. Esmalts *cloisonné*

Barcelona, amb la col·lecció de Richard Lindau, tenia a finals del segle XIX el privilegi de disposar d'un Museu d'objectes artístics japonesos on s'hi mostraven unes de les poques peces d'esmalt *cloisonné* de l'època Edo conegudes i exposades al sud d'Europa.

Sovint es parla de l'art dels esmalts *cloisonné* com una tècnica mil·lenària procedent d'Orient, de la Xina i del Japó. Tanmateix, cal corregir des de l'inici tal afirmació davant d'una realitat que s'imposa per ella mateixa: els esmalts *cloisonné*, documentats ja en la cultura micenica i grega, van excel·lir a la França dels segles XIV i XV i, en canvi, no es van començar a fabricar al Japó fins a primers del segle XVII. Durant els segles XVII i XVIII la tècnica dels esmalts *cloisonné* va mantenir-se com un secret ben guardat per molt poques famílies, tan poques que res va evitar que amb el pas dels anys aquest s'anés oblidant. Tal era el desconeixement d'aquesta tècnica al

mateix Japó d'inicis del segle XIX que la historiografia situa a l'any 1838 com a data del redescobriment de la tècnica dels esmalts *cloisonné* japonesos gràcies a Kaji Tsunekichi.[800]

Des del moment de la descoberta de Kaji, en pocs anys les millores i el perfeccionament en la utilització de nous mètodes, pigments i materials va fer progressar i millorar les qualitats dels primers esmalts. A la dècada de 1850 Kaji va acceptar els primers alumnes que amb poc temps es van convertir en nous mestres de l'art de l'esmalt, entre ells Hayashi Shôgorô (林庄五郎). Hayashi, a inicis dels anys 60, va ser mestre de Tsukamoto Kaisuke (塚本貝助, 1828-1887), a qui se li atribueix la descoberta del procediment per aplicar la tècnica *cloisonné* sobre vaixelles de ceràmica i de porcellana. Ràpidament l'esmalt *cloisonné* es va difondre amb altres mestres, alumnes i artesans i amb la fundació de les primeres empreses. Amb Tsukamoto Kaisuke, i amb la col·laboració del químic alemany Gottdried Wagener, Japó va desenvolupar amb molta ràpidesa una potent indústria d'esmalts *cloisonné* en el si de la qual, a partir de mitjan dels anys 70, i durant les dècades següents, van començar a sobresortir de manera ben clara el nom de dos artistes: Namikawa Yasuyuki (並河靖之, 1845-1927) i Namikawa Sôsuke (濤川惣助, 1847-1910), tots dos representats a Barcelona, per bé que el segon no ho va fer amb peces esmaltades.[801]

Si algú representa millor que ningú el grau més elevat de refinament, precisió i qualitat tant estilística com tècnica de les indústries artístiques japoneses d'època Meiji, aquesta persona és Namikawa Yasuyuki i el seu obrador. Segons l'informe que Ôtsuka Takuzô va entregar al seu president, Matsuo Gisuke, i que es va incorporar l'any 1890 als documents oficials del

[800] Coben, Ferster, 1982, pp. 29-40.

[801] Brinkley, 1904, vol. 7, pp. 336-337. Coben, Ferster, 1982, pp. 131-139. Irvine, 2006, pp. 26-27.

Ministeri d'Agricultura i Comerç del govern japonès, Namikawa Yasuyuki va ser un dels artistes que van tenir més èxit a la Secció Japonesa de l'Exposició Universal de Barcelona. Les seves poques peces van ser especialment admirades a Barcelona, com a l'estranger, i van tenir molts clients interessats.[802]

Namikawa Yasuyuki, nascut a Kyoto l'any 1845, va començar a treballar en el camp dels esmalts cap a l'any 1868 amb Ozaki Kyubei, fundador de l'empresa *Kyôto Shippô*. Namikawa va treballar a la *Kyôto Shippô Gaisha* (京都七宝会社) des del moment en què aquesta va obrir les seves portes, al 1871, fins al 1874, quan va decidir emprendre camí per ell mateix tot obrint un taller propi al districte d'Awata de Kyoto, on hi tenia la seva residència. Tan sols al cap d'un any, va presentar per primera vegada una peça seva a una exposició pública: un gerro de flors que va aconseguir un tercer premi a la Quarta Exposició de Kyoto de 1875. Era tan sols el principi d'una trajectòria d'èxits que, iniciant-se a l'Exposició Internacional de Filadèlfia (1876) va culminar a les grans exposicions de París i Chicago; un camí que el va convertir, l'any 1896, en artista de la Casa Imperial.[803]

Segons l'evolució estilística de l'obra de Namikawa Yasuyuki plantejada per Oliver Impey i Malcolm Fairely, una periodització no exempta de certes crítiques, el camí de l'artista es podria dividir en quatre fases successives. Un dels trets de les seves primeres obres era l'evidència de certes mancances

[802] *Saigoku Baruserone...*, 1890. Un dels seus majors èxits van ser els aconseguits a les exposicions universals de París de 1878 i 1889; tant va ser així que en reconstruir la seva casa i taller l'any 1887, va dissenyar a l'interior del recinte un jardí japonès, el mateix que actualment encara es conserva, que ràpidament es va passar a conèixer popularment com a "jardí París" com a record de la tornada triomfal de la capital francesa.

[803] Obtingué premis a: Kyoto (1875), a Filadèlfia (1876), a Tòquio (1877), París (1878), Kyoto (1879), Melbourne (1880), Tòquio (1881), Àmsterdam (1883), Londres (1885), Nuremberg (1885), Nova Orleans (1885), Barcelona (1888), París (1889), Tòquio (1890), Chicago (1893), Kyoto (1895), París (1900), Saint Louis (1904) i Londres (1910).

tècniques, especialment en l'aplicació d'esmalts transparents i en la capacitat per treballar amb grans àrees monocromes sobre la superfície de coure. A partir del 1878, any en què va entrar en contacte amb Gottfried Wagener, ràpidament les seves peces van començar a mostrar un grau de perfeccionament cada cop major.

Dins d'aquest procés evolutiu, l'Exposició Universal de Barcelona se situa en el que es podria considerar de ple dins de la segona etapa de l'artista (1881-1895). Les peces d'aquests anys, seguint un cop més el criteri proposat per Impey i Fairely, es caracteritzen per uns dissenys que, si bé en ocasions poden ser de flors i ocells (*kachôga*), sovint duien motius decoratius tradicionals situats dins d'elaborats cartutxos.[804] Un exemple possiblement proper als presentats a Barcelona és un bronze esmaltat conservat a l'*Österreichisches Museum für Angewandte Kunst* de Viena, comprat l'any 1885 a l'Exposició de Nuremberg i molt similar a un segon exemplar a la col·lecció Khalili de Londres. La peça presentada a Nuremberg, on Yasuyuki va guanyar una medalla, era d'un gerro l'esmalt *cloisonné* decorat amb motius de flors i ocells, els dibuixos originals del qual es conserven actualment a la col·lecció de la família de Nakahara Tessen. Si en aquest cas els colors predominants són el groc i el verd, cap a finals de la dècada dels vuitanta, aquests es van enriquir amb tonalitats més complexes i elaborades, el marró translúcid, tons rogencs i, especialment, tonalitats com el blau fosc i el negre, més difícils de treballar. En aquest sentit, l'exposició de Barcelona va coincidir amb un dels moments més interessants i prolífics de la producció artística de Namikawa Yasuyuki, un període caracteritzat pels

[804] No va ser fins a finals de segle que es va orientar cap a dissenys més pictòrics i sense marcs i sobre grans superfícies de fons monocrom que va conduir l'artista i al seu taller fins a un quart període (1903-1915) de creativitat i ambigüitat, molt més difícil de determinar. Tal com explicava el mateix artista, l'aplicació de grans àrees monocromes a manera de taló de fons era un dels recursos de més difícil execució. Ponting, 1910, p. 65.

seus dissenys de flors i ocells, o bé d'animals fantàstics com ara dracs i fènix emmarcats encara, això si, dins d'un cartutx o marc decoratiu.[805] Les peces de finals dels anys 80 i dels anys 90 eren ja obres d'exquisida realització, de minuciosa factura tècnica; obres que, més enllà del seu virtuosisme, brillaven i sobresortien per la seva gran bellesa estètica. Si alguna cosa definia les peces de Namikawa era la seva elegància, paradigma de l'època daurada dels esmalts *cloisonné* japonesos.

Les obres de Namikawa Yasuyuki eren peces purament artesanals. A diferència de moltes de les indústries artístiques japoneses, el taller de Namikawa estava format per poc més d'una dotzena de persones, tots ells artistes d'una gran qualitat i supervisats en totes les fases de producció pel propi Namikawa. El taller principal, espai que la família ha preservat i que recentment ha estat declarat Tresor Nacional, es reduïa a una sola habitació on tot el procés de fabricació era minuciosament controlat. Cadascú treballava lliurement i segons la seva especialitat per crear, entre tots, les peces més selectes i perfectes.[806] D'allà és d'on van sortir al 1887 les tres peces exposades a Barcelona l'any següent. Eren un plat esmaltat de 23 centímetres de diàmetre, valorat en 450 pessetes, i dos gerros, també esmaltats, valorat en 550 pessetes. No tenim cap descripció de com eren els dissenys de les peces malgrat que, tal i com s'intueix observant la gran quantitat d'esbossos i dibuixos conservats pel principal dibuixant del taller, Nakahara Tessen, probablement van ser decorades amb motius de flors i ocells semblants als de les obres presentades a Nuremberg (1885), París (1889) i Chicago (1893).[807]

[805] Impey, Malcolm, 1994, p. 24.

[806] Scidmore, 1900, pp. 288-289. Herbert, 1910, pp. 65-67.

[807] Comparant els dissenys amb les obres conservades, es pot observar com els dissenys de Nakahara van ser utilitzats per a les obres que Yasuyuki va enviar a les exposicions



Residència i taller de Namikawa Yasuyuki (2008). Al centre, gerro d'esmalt *cloisonné* de Namikawa Yasuyuki similar als que va presentar a l'Exposició de Nuremberg de 1885 A la dreta, gerro esmaltat de l'entorn de 1890. *Khalili Collection*.

Al pavelló japonès de Barcelona van haver-hi tres altres expositors que van presentar gerros de bronze decorats amb esmalt *cloisonné*. D'ells, a més de Namikawa Yasuyuki, n'hi havia uns altres dos que també procedien de Kyoto: Mikami Izaemon (三上伊左衛門) i Yasuda Genshichi (安田源七, *Yasuda Shôten*). El restant, Noda Ichibei (野田市兵衛), era de Yokohama. De tots ells, el més destacat era, sens dubte, Noda Ichibei, únic agent per a la venda i l'exportació dels esmalts *cloisonné* de l'artista Gotô Seizaburô (後藤清三郎). Tan sols comparant els preus de les peces ja ens podem fer la idea de la diferència de qualitat entre les peces d'uns i d'altres; mentre que Mikami Izaemon i Yasuda Genshichi van presentar gerros *cloisonné* valorats entre 40 i 75 pessetes cada parell, Noda Ichibei posava a la venda les seves peces a un preu similar i en ocasions superior al de Namikawa Yasuyuki, entre les 450 i les 750 pessetes. D'altra banda, Yasuda Genshichi, amb una factoria a Awata que l'any 1887 comptava amb 62 treballadors, produïa esmalts en grans quantitats, de baixa qualitat i de manera seriada,

universals. Molts dels dibuixos preparatoris de l'obra de Namikawa Yasuyuki van ser recollits l'any 1981 a l'obra *Kyô Shippô Monyoushû* (京七宝文様集).

dedicats a l'exportació, mentre que Gotô, malgrat buscar els mateixos objectius, mirava d'oferir peces més treballades, més elaborades i cuidades.[808]

Gotô Seizaburô era el principal fabricant de *cloisonné* de Yokohama. Procedia de l'antiga província d'Owari i s'havia instal·lat a la creixent ciutat portuària de Yokohama l'any 1874. Fascinat pels esmalts de Heinrich Ahrens, es va proposar iniciar un negoci similar amb la col·laboració de Tanaka Kichisaburô (田中吉三郎), el qual s'havia format amb Wagener pocs anys abans. Amb ben pocs anys Gotô i Tanaka van competir amb les peces d'Ahrens i, ràpidament, van començar a agafar prestigi tant al país com a l'estranger. Els esmalts de Gotô eren d'una gran riquesa i en diverses ocasions van rebre destacats elogis, com els del Shah de Persia l'any 1880, i també recompenses com ara les medalles aconseguides a les exposicions de Sydney (1879), Tòquio (1881), Adelaide (1881) i Àmsterdam (1883). Des de l'any 1882 s'anunciava al carrer Honcho núm. 40, la principal via de Yokohama on, a més d'haver-hi els principals comerços de la ciutat, s'hi reunien bona part dels fabricants i venedors d'esmalt *cloisonné*, com Yamamoto Matasaburo i botigues com Nosansha. L'any de l'exposició de Barcelona, Noda Ichibei se seguia anunciant com a representant de Gotô amb el seu establiment, *Gotoya*, situat a la mateixa via, Honchodori, núm. 52.[809]

Les peces que Noda Ichibei va presentar a Barcelona, segons la descripció del catàleg, no semblen diferir massa de la peça decorada amb motius de flors i ocells que va guanyar la medalla d'or a la Segona Exposició Nacional de Tòquio (1881). En el cas de Barcelona, es tractava d'un gerro decorat amb

[808] Bowes, 1884, p. 35. Brinkley, 1895. Ponting, 1910, pp. 50-51. Coben, Ferster, 1982, pp. 52-53.

[809] Els anuncis amb les dades concretes apareixen a *The Japan Directory* (1882-1888). A l'any 1910 apareix de nou anunciat a *The Japan Year Book* com a "manufacturer of and dealer in cloisonné ware (shippo)" a Uchidachô Hatchôme (Yokohama).

un disseny de flors i insectes de color blau i gris i quatre gerros decorats amb motius de flors, plantes i ocells. Igualment, va presentar una caixa esmaltada decorada amb margarides i crisantems i dues peces més, les més cares, valorades en 750 pessetes: dos gerros amb motius que representaven figures diverses.[810]

Tant Gotô Seizaburô com Namikawa Yasuyuki feien esmalts seguint la tècnica anomenada *yûsen shippô* (有線七宝), una tècnica per la qual el *cloisonné* era visibles mitjançant dels separadors metàl·lics. En aquests anys, però, l'altre gran mestre de l'esmalt japonès, Namikawa Sôsuke, ja havia desenvolupat la tècnica *musen shippô* (無線七宝), "esmalt sense línies", amb la qual va aconseguir fer desaparèixer les marques dels *cloisonné* donant un efecte pictòric a les superfícies d'esmalt, el que a l'època anomenaren *painted enamel*.[811] Així, si bé Yasukuyi, va mantenir-se sempre fidel a unes mateixes pràctiques de l'esmalt *cloisonné*, sovint per aquest motiu se l'anomanava "conservador", Sosuke, en canvi, va preferir experimentar i explorar noves tècniques i formes d'expressió artística.

Namikawa Sosuke no tenia cap mena de vincle familiar ni profesional amb Yasuyuki, un era de Tòquio i l'altre de Kyoto. Així mateix, els objectius i els mètodes de treball de Sôsuke eren ben diferents als de Yasuyuki: el primer tenia les vendes, el comerç i la producció per a l'exportació com un dels seus objectius mentre que el segon, Namikawa Yasuyuki, tenia una producció molt més limitada que, atesa l'alta demanda, no aspirava a ser exportada. És més, segons Scidmore, Yasuyuki *does not like to seil to the trade, and has been known to refuse the requests of curio merchants, making his customers*

[810] Aquest tipus de decoració no sembla ser massa habitual als esmalts *cloisonné* d'aquests anys però no era pas estrany. Vegeu: Irvine, 2006, p. 12, pl. 31.

[811] Bowes, 1895, p. 52. Brinkley, 1895, p. 177.

pay more if the suspects that they are buying to sell again.[812] Aquesta mateixa idea la van repetir tots els qui van conèixer l'artista. Namikawa Yasuyuki no tenia l'ambició d'aconseguir grans mercats, ni de dirigir un gran taller, el seu plaer era fer peces que, per poques que fossin, aconseguissin un grau de bellesa tan alt i perfecte com fos possible. Scidmore, comparant-lo amb Namikawa Sôsuke, afegia: *Nammikawa of Tokyo deals directly with the trade, even contacting withj foreign curio dealers for seasons of work, and makes replicas of his exquisite pieces by the score for them. Imitators of his style have arisen, and already many cheap pieces, copying his best models, can be puchased in foreign cities*.[813] Namikawa Sôsuke, que certament havia orientat el seu taller de cara al comerç amb una oferta més abundant i variada, i amb peces a l'abast de diverses butxaques, també era un artista de primer nivell, artista de la Casa Imperial que, segons com, va rebre més elogis pels seus avenços en el camp dels esmalt *cloisonné* d'alta qualitat.

Sôsuke tampoc va faltar a l'Exposició Universal de Barcelona, però, tal i com s'observa al catàleg publicat en lloc de participar amb esmalts ho va fer presentant porcellanes. Molts dels anuncis que la seva empresa havia anat publicant durant la dècada, com els que apareixen a *The Japan Directory* de Yokohama, quedava clar que Sôsuke no es limitava exclusivament a la producció d'esmalts *cloisonné* sobre coure o porcellana, sinó que tenia a la venda tot tipus de porcellana, especialment porcellana d'Owari decorada en or i diversos colors. Així és que, mentre que a les exposicions d'Amstredam (1883) i Nuremberg (1885) va presentar peces d'esmalt *cloisonné*, a

[812] Scidmore, 1900, pp. 289-290.

[813] Scidmore, 1900, p. 291.

Barcelona, en canvi, va enviar un servei de cafè de porcellana d'Owari, de 27 peces, valorat en 350 pessetes.[814]

5.3.2.4. *Urushi*, laca japonesa

Al Japó, la tradició de l'*urushi*, la laca japonesa, havia arrelat des de feia ja diversos segles. Es conserven exemples cèlebres de períodes tan antics com l'època Asuka (552-646) i Nara (646-794) i, a Europa, aquesta ja havia sigut molt apreciada des del segle XVI, quan va començar a arribar dalt dels vaixells portuguesos. Tal va ser l'admiració per aquest material que en el decurs dels segles XVII i XVIII Europa va fer diversos intents per reproduir-la, malgrat que aquestes imitacions, conegudes com a *japanning*, mai no van arribar al grau de qualitat i de perfecció de les obres que arribaven de l'Àsia Oriental. Passada l'època d'aïllament nacional, quan el Japó va obrir de nou les seves portes a Occident, ràpidament aquest producte va tornar a seduir els europeus. La col·lecció d'Alcock presentada a l'Exposició de Londres de 1862, i sobretot l'àmplia presència de productes mostrats a Viena al 1873, va donar un nou impuls a la indústria de la laca.

De les moltes tècniques aplicades a l'*urushi*, la decoració *maki-e* va ser la més popular. L'*urushi maki-e* consistia a aprofitar les qualitats adherents de la laca per espargir suaument sobre la superfície pols de metalls nobles, generalment or o plata. Aquesta tècnica, de la que se'n tenen exemples japonesos des del segle VIII, va anar evolucionant donant peu a diverses formes d'aplicació, el *hira-makie*, *togidashi-makie*, *taka-makie*, etcètera.

[814] *Catálogo de la Sección...*, 1888, p. 25. En cap cas el catàleg oficial indica que es tractes d'esmalt (Secció I, classe 148), sinó que s'inclou dins del grup de ceràmiques i porcellanes (Secció III, classe 152). De totes formes, no tenim les dades suficients com per descartar la vaixella mostrada a Barcelona no estigues decorada amb *musen shippô*, sovint confoses amb les decoracions fetes a pinzell.

L'*urushi maki-e* va ser també molt ben rebut per les indústries artístiques d'època Meiji i es va saber adaptar ràpidament a la nova realitat industrial, entre elles *Seijôsha*, empresa fundada al 1884, i la *Kiriu Kôshô Kaisha*, que durant tot el temps en què es va mantenir activa va tenir oberta una secció dedicada a la producció de laques.

Molts dels centres de producció de laques tradicionals es van poder mantenir actius al llarg de l'era Meiji, com Wajima, Yamanaka, Takayama, Kyoto o Kanazawa, però cal matisar que en termes generals, sobretot a partir de la dècada de 1880, la qualitat de les peces va baixar molt. L'art de l'*urushi* requeria molta paciència i una bona peça sempre era cara, per això, en augmentar la demanda a Occident moltes indústries van començar a produïr objectes lacats de manera massiva i de mala qualitat, amb poques capes de vernís i amb aplicació del *maki-e* amb mètodes mecànics.[815]

Un dels grans mestres de l'*urushi maki-e* d'època Meiji va ser el pintor i lacador Shibata Zeshin (柴田是真, 1807-1891). Zeshin, artista amb una àmplia formació en els camps de l'escola ukiyo-e, l'escola Shijô, es va fer famós pels seus lacats *maki-e* i pels dissenys decoratius del Palau Imperial. A més d'ell, va destacar el seu deixeble Ikeda Taishin (池田泰真, 1825-1903) i altres artistes com Kawanobe Icchô (川野辺一朝, 1830-1910), Ogawa Shômin (小川松民, 1847-1891) o Shirayama Shôsai (白山松哉, 1853-1923). Malauradament, però, cap d'ells va presentar peces a l'Exposició de Barcelona.

Les peces principals de laca japonesa que es van presentar a l'Exposició Universal de Barcelona van ser les que va aportar la *Kiriu Kôshô Kaisha*, especialment paravents i mobles de gran valor. Amb tot, van exhibir-se també altres exemplars del Ministeri d'Agricultura i Comerç, el qual va presentar un quadre d'*urushi* on hi havia dibuixades diverses carpes, valorat

[815] Naoteru, 1958, pp. 122-127. Baekeland, Young, 1980, pp. 209-210. Earle, 2005, pp. 36-41.

en 750 pessetes, juntament amb caixes, safates i petits mobles presentats per Nakagawa Chôkichi (中川長吉), de Yokohama, així com per Mitani Denjirô (三谷傳次郎) i Ueda Sôkurô (上田惣九郎), els quals van presentar peces d'*urushi* de Wajima (Ishikawa), el principal centre d'artesans de laca japonesa. En tots tres casos es tractava de peces de poc valor i segurament de baixa qualitat; de no ser així un no s'explica que s'oferissin dos escriptoris de laca a tan sols 15 pessetes cadascun, o bé tres caixes de laca vermella a 6'50 pessetes. És possible doncs, que aquest fos un del tipus de peces més venut, ja que a més de ser atractiu, estava a l'abast del gran públic.[816]

5.3.2.5. Ceràmiques i porcellanes

L'abundància de bronzes i d'*urushi* tan sols va ser superada per la presència de ceràmiques i porcellanes. La seva diversitat, la quantitat i la qualitat de les peces, va fer que aquesta secció adquirís una especial rellevància en el sí de la participació japonesa.

Tant les ceràmiques com, sobretot, les porcellanes nipones eren conegudes des de feia diversos segles, des que al segle XVII havien començat a arribar-ne les primeres mostres. Durant els segles XVII i XVIII es van exportar moltes peces d'Imari i Kakiemon a Europa a través de la ruta naval holandesa. Tanmateix, no va ser fins a la segona meitat del segle XIX, com va succeïr amb les laques i els esmalts *cloisonné*, que es va produir una autèntica revolució als principals centres productors; les seves peces es van difondre ràpidament arreu d'Europa i d'Amèrica. Tal va ser la demanda, que moltes empreses van haver d'adaptar-se a nous models industrials de producció massiva, amb forns, tècniques i materials occidentals que, en

[816] Segons Kawamura (1990, p. 250), Josep Mansana va adquirir les peces d'*urushi* presentades a l'Exposició Universal de 1888. No hem trobat cap evidència documental que ens permeti confirmar aquesta possible compra.

últim torn, van ser els que van acabar difonent en certs sectors una imatge de l'art japonès com a res més que artesanies de mala qualitat.

Com en el cas dels bronzes, les laques i els esmalts, a Barcelona ja es podien trobar porcellanes japoneses des de feia més d'una dècada a les principals botigues del centre de la ciutat i a col·leccions com la de Richard Lindau. Això no obstant, l'Exposició Universal va ser segurament la primera vegada en què es van reunir una varietat de peces suficients com per fer-se una idea de la diversitat productiva del Japó Meiji. S'hi podien veure porcellanes d'Arita, ceràmica d'estil Satsuma i Shibayama, porcellana d'Owari i peces de ceràmica i porcellana d'altres importants centres productors com Kyoto, Kutani, Awaji, Yokohama i Tòquio exposats per una vintena d'artistes i comerciants del país.

Un dels tipus de porcellana que a inicis de l'era Meiji mantenia una major reputació era aquella que venia de la regió d'Arita, a l'actual prefectura de Saga. Les porcellanes d'Arita, amb una història que es remunta a l'any 1597, i amb una gran demanda a Occident durant els segles XVII i XVIII, van rebre gran un impuls a partir de les dècades de 1860 i 1870 gràcies a la modernització dels tallers.[817]

A l'Exposició Universal de Barcelona, les peces d'Arita estaven representades per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, *Kôransha*, el Ministeri d'Agricultura i Comerç, Michiya Tashichi i Kume Keiichirô. El Ministeri d'Agricultura i Comerç va presentar una vaixella completa de porcellana d'Arita de decoració blava i blanca, valorada en 1.000 pessetes, i un gerro de porcellana decorada amb motius de flors i ocells. La *Kiriu* duia un joc de tres

[817] L'època daurada de les porcellanes d'Arita va ser el segle XVII, especialment després que Xina, atesa la caiguda de la dinastia Ming (1368-1644) i diversos conflictes interns, veiés clarament disminuït el comerç de porcellanes que fins aleshores havia servit per proveir la Companyia Holandesa de les Índies Orientals (VOC). Aquestes fines porcellanes, famoses pels seus tons blau i blanc, de motius exòtics i formes originals, van captivar tant els nobles com bona part de les cases reials d'Europa.

testos amb plats per a flors, també de porcellana d'Arita, valorats en 83 pessetes, mentre que Michiya Tashichi (道谷太七), de Yokohama, va exposar dos gerros de porcellana d'Arita *de elegantes formas*, amb una decoració vermella i daurada, una alçada de 1'36 metres i valorats en 1.250 pessetes.[818]

També és interessant l'aportació que va fer el pintor Kume Keiichirô, membre de la delegació japonesa. Era pintor i per tant les porcellanes que exposava no havien estat ni molt menys produïdes per ell, sinó que formaven part de la seva propietat en haver estat inicialment comprades com a regal per als seus amics de París, a on s'havia traslladat dos anys abans.[819] Kume va presentar cinc peces decoratives de sobretaula, de porcellana d'Arita, que representaven diversos animals i figures grotesques i expressives.[820] Dues d'elles, les més ben valorades pel jurat, representaven un mico i un cavall. Una tercera estava composta per un calamar i un peix, mentre que, de les dues últimes peces, una d'elles representava un gos sobre un barret. La decisió de presentar-les es va deure a la poca qualitat que, al seu parer, tenien la majoria de les peces exposades.[821] Aquesta opinió, expressada a les seves memòries, és similar a la que va expressar el seu pare en veure les porcellanes d'Arita presentades al 1873 a l'Exposició de Viena. Es pot plantejar la possibilitat, tenint present els vincles de la família Kume amb la regió de Saga i més concretament amb Fukagawa Eizaemon VIII (八代深川栄左ヱ門), que les peces exposades per Kume Keiichirô a Barcelona haguessin estat fetes per l'empresa *Kôransha* (香蘭社). No és més

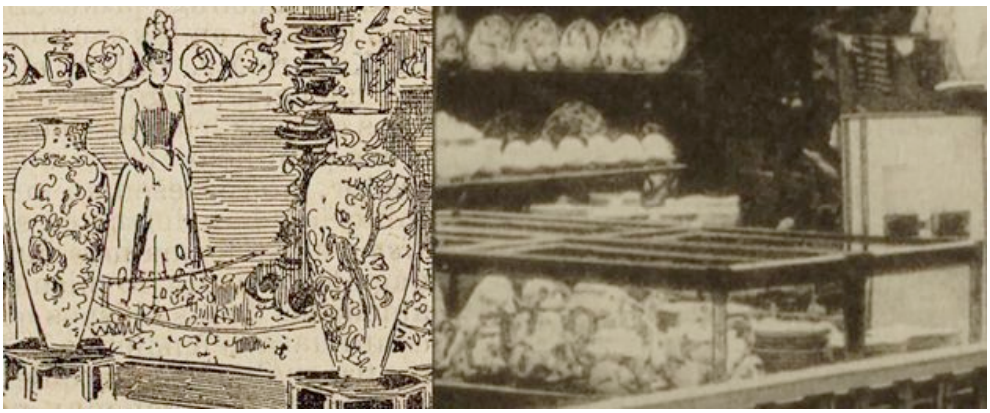
[818] Lacal, 1889, p. 159. L'any següent, Michiya va presentar a l'Exposició Universal de París diverses peces de bronze, canelobres, gerros i cistells.

[819] Kume, 1928, p. 94.

[820] Lacal, 1889, p. 158.

[821] Kume, 1928, p. 94.

que una possibilitat, i el fet no té major transcendència des del moment en què la pròpia empres *Kôransha*, va decidir participar a l'Exposició de Barcelona a través d'un dels seus representants, Fukagawa Yotarô (深川与太郎).



Grans gerros de porcellana de la casa *Kôransha*. A la dreta, peces de porcellana a la Secció Japonesa. *La Vanguardia*/BC.

El cas de la família Fukagawa il·lustra prou bé tant els canvis viscuts en el camp de les indústries artístiques de tot Japó com, de manera particular, en el sector de les ceràmiques i porcellanes de l'illa de Kyûshû. L'èxit del negoci de la família Fukagawa, d'Arita, es va produir durant els primers anys de l'era Meiji, quan van decidir enfocar la producció del seu taller artesanal als mercats europeus i americans. El primer pas va ser l'obertura d'una fàbrica de porcellanes per a l'exportació, l'any 1868, i la inauguració d'una botiga al basar de Deshima, a Nagasaki. L'any 1873, a l'Exposició Universal de Viena, el govern Meiji va comprar peces del negoci de Fukagawa i les va presentar al certamen. Un cop a Viena, Kume Kunitake, també procedent de Saga i pare de Kume Keiichirô, va adonar-se que moltes de les peces de porcellana que venien d'Arita no eren de bona qualitat i, per aquest motiu, l'any 1874

va visitar Arita i va aconsellar als productors de la regió que viatgessin als llocs on volguessin vendre per conèixer les característiques dels mercats receptors. Seguint el consell de Kume, quatre productors i comerciants de porcellanes d'Arita, Fukagawa Eizaemon VIII, Tsuji Katsuzô, Fukaumi Suminosuke i Tezuka Kinosuke, van unir les seves empreses per fundar una gran companyia de porcellanes anomenada *Kôransha* (1875).[822]



Diploma de l'Exposició Universal de 1888 entregat a Fukugawa Yotarô i tassa d'un servei de te fabricat als tallers de *Kôransha* (1887-1888). Col·lecció Kôransha.

L'any següent de la creació de l'empresa els seus membres van viatjar a l'Exposició de Filadèlfia de 1876, i dos anys més tard *Kôransha* va exposar al certamen de París (1878) on va guanyar una medalla d'or. Fukagawa Eizaemon VIII va aprofitar per visitar diversos centres de producció francesos i va conèixer nous mètodes de fabricació industrial que li van fer canviar la visió del camí que havia de prendre la seva empresa. Amb els diners aconseguits amb la venda de peces un cop acabada l'Exposició, Fukagawa va comprar una màquina de vapor a Limoges a fi de contribuir a la modernització de l'empresa. Un cop al Japó, però, va veure que els altres socis no compartien les mateixes idees; les seves formes d'entendre el negoci

[822] Sobre la història de l'empresa *Kôransha* vegeu: Jahn, 2004, pp. 203-213.

eren incompatibles i per aquest motiu, Fukaumi, Tezuka i Tsuji van decidir crear una nova companyia, *Seiji Kaisha* (1879), mentre que Fukagawa Eizaemon VIII va quedar-se amb *Kôransha*.

A partir d'aleshores, *Kôransha* va continuar creixent i va començar el seu procés de modernització. Fukagawa Eizaemon va ser el primer japonès en adquirir, l'any 1881, una màquina de producció de ceràmiques. A partir d'aleshores, es va presentar a les exposicions internacionals, entre les quals la de Barcelona. En aquesta, va mostrar vuit gerros i un servei de te. Entre els gerros, n'hi havia de diversos tipus. Dos eren fets de porcellana blava i blanca i tenien forma tubular, de 62 cm d'alçada. Un altre parell de gerros de porcellana, de 24 i 58 cm d'alçada respectivament, estava decorats amb imatges de la natura, ànecs i plantes i flors i ocells. Els preus es movien entre 100 i 310 pessetes la parella. Aportaven també un servei complet de te de vint-i-set peces de porcellana valorat en 250 pessetes. Finalment, destacaven dos grans gerros de decoració de to blau clar sobre fons blanc, d'una alçada de 1'27 metres i que s'oferien per l'elevadíssima suma de 2.500 pessetes. Tots ells estaven situats a l'entrada de la instal·lació, envoltant el gran *kôro* de la *Kiriu Kôshô Kaisha*.

La presència dels dos grans gerros de 1'27 metres ens recorda altres exemples de peces de grans dimensions, com els plats decorats de que *Kôransha* va presentar a l'Exposició Universal de París (1878). Algunes d'aquestes peces, actualment conservades a museus europeus,[823] mostren una decoració que podria ser semblant a les que es degueren poder veure a Barcelona, malgrat que segurament la millor forma per conèixer el seu estil és observant directament el recull de dissenys d'*Onchizuroku* (温知図録), on es conserven molts dissenys utilitzats per l'empresa.[824] El seu estil, que

[823] Alguns d'aquests exemplars es conserven al *Musée Ariana* de Ginebra (Suïssa) i al *Victoria & Albert Museum* (Londres).

[824] *Meiji dezain...*, 1997 (CD).

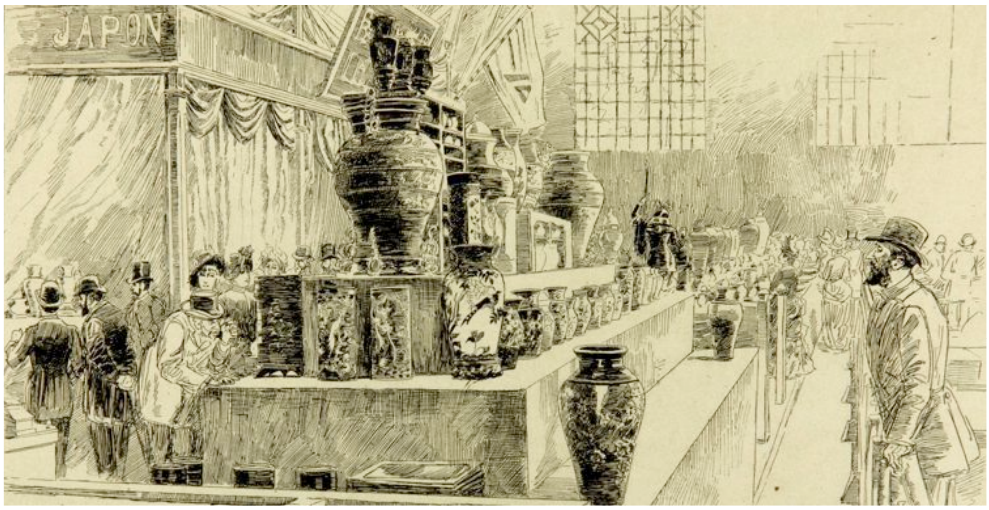
utilizava segons els casos decoracions mixtes, amb elements tradicionals i moderns, tant xinesos com japonesos, es va caracteritzar per l'us de bicromes blau-blanc o *kinrade* (金襴手), amb la utilització de vermells i daurats, i amb unes superfícies sovint recarregades i completament decorades. Els motius principals va ser flors, ocells, fruites, arbres fruiters i altres elements naturals com ara paisatges d'estil xinès.



Ceràmiques i porcellanes de la Secció Japonesa. Fotografia de Pau Audouard (1888).

En època Meiji van créixer molts altres centres de fabricació de porcellana que, si bé no gaudien inicialment de la fama d'Arita, amb poc temps van guanyar-se un nom a Occident. L'antiga província d'Owari, prop de Nagoya, n'és un exemple. Les seves peces, sovint també conegudes com a porcellana de Seto o *setomono*, van tenir molt d'èxit a Europa. A Barcelona van presentar gerros i vaixelles de porcellana d'aquest tipus Kawahara Tokuryû (Kawahara Noritatsu, 河原徳立, 1844-1914), Kawamoto Hideo (川本秀雄), el Ministeri d'Agricultura i Comerç, Michiya Tashichi (道谷太七), Namikawa Sôsuke i la *Kiriu Kôshô Kaisha*, tots ells procedents de la regió de Kantô.[825]

[825] De tots ells, a banda de Namikawa Sôsuke, un dels més destacats va ser Kawahara Tokuryû, el qual ja havia destacat a l l'Exposició Nacional Industrial de 1877 amb més d'un



Ceràmiques i porcellanes de la Secció Japonesa. *La Ilustración Ibérica* (1888).

Va ser molt menys representativa, però igualment interessant, la presència d'alguns exemplars de ceràmiques i porcellanes de Kyoto, representades per Hayashi Yasubei (林安兵衛) i Okumura Yasutarô (奥村安太郎), així com les porcellanes de Kutani, amb una vaixella i sis gerros de porcellana *aka-e kinsai* (赤絵金彩), de tons vermells i daurats. Yasubei aportava un servei de te japonès de set peces de porcellana de Kyoto i quatre peces més de *Faience decoración Satsuma*, mentre que Yasutarô, ceramista de Kadowakichô (Kyoto) presentava tres gerros de ceràmica vidriada. Per la seva banda, les peces de Kutani, exposades per Michiya Tahichi, de Yokohama, es reconeixien pels seus colors llampants, especialment pels tons vermells i daurats, i pels motius decoratius, d'herència sino-japonesa i fàcilment reproduïbles.

centenar de peces de porcellana decorades per pintors com Soga Tokumaru, Soga Seiso, Matsushima Iwataro o Matsui Bunzo.

A més de les porcellanes comentades, a la instal·lació japonesa de l'Exposició també van destacar diversos tipus de ceràmica, com ara la ceràmica *Awajiyaki*, exposada per *Dantôsha* (淡陶社), empresa d'Osaka recentment creada al 1885,[826] o especialment, aquelles peces conegudes popularment com a *ceràmica Satsuma*.

La ceràmica Satsuma ja s'havia pogut veure a Europa durant l'Exposició Universal de París de 1867. Des d'aleshores la seva popularitat no havia deixat d'augmentar atès que es tractava d'un dels productes que responien millor als estàndards que Occident esperava d'Orient gràcies als colors vius i les novedoses representacions figuratives. Si alguna imatge venia a la ment en parlar de ceràmica japonesa eren aquestes peces, de detallades decoracions daurades, policromades i motius fabulosos. Malgrat que aparentment poguessin semblar peces estrictament tradicionals, els dissenys estaven fets deliberadament pensant en els mercats d'Occident, i per això buscaven escenes fantàstiques i la reproducció d'aquelles icones que podien tenir un caràcter més exòtic, tals com samurai, dracs, cortesanes o escenes costumistes. Així, tot i que el nom Satsuma respon a una antiga regió concreta del Japó, situada a l'illa de Kyûshû, l'èxit d'aquest tipus de peces va fer estendre la seva producció a tot el país, a Kyoto, Osaka, Tòquio, Yokohama, etcètera.

No és pas fals que la ceràmica Satsuma va donar fama a alguns artistes importants, com Yabu Meizan, però en general, l'èxit i la gran demanda occidental d'aquestes obres va fer que la producció, en termes generals, fos

[826] *Dantôsha* era una empresa creada l'any 1885 per fabricar ceràmica *Minpei-yaki* (*Awaji-yaki*), un tipus de ceràmica, caracteritzada pel seu vernís brillant, pròpia del sud de l'illa d'Awaji. Inicialment feien gerros de ceràmica vidriada, plats, etcètera, però amb els anys va anar variant la seva oferta. Actualment, coneguda amb el nom *Dantô Kabushiki Gaisha*, aquesta empresa es dedica a la fabricació industrial de rajoles, paviments i revestiments ceràmics (www.danto.co.jp, última consulta 7-III-2010).

massiva, de baix cost i poca qualitat. Per aquest motiu, sovint, viatgers i col·leccionistes van criticar l'art japonès d'exportació, perquè res tenia a veure amb l'autèntic art nacional. Certament, les composicions recarregades, plenes de formes i colors que saturaven tota la superfície no tenien cap semblança amb les característiques de l'art tradicional japonès. L'any 1882 es deia des del *The Japan Weekly Mail* de Yokohama:

> *This country has won a great reputation for her art achievements in the past, but he is at present doing her beast to invite indifference. People in Europe and America want to by objects representing Japanese taste, not a Japanese notion of European taste. It is really painful to visit the workshop of Kiyomidzu or Awata today, and to see there a hundred workmen busily turning out innumerable vaes and jars, not one of which satisfies any standard of pure Japanese art.*[827]

En el cas dels expositors que van presentar a Barcelona ceràmiques de decoració Satsuma, Hayashi Yasubei (林安兵衛) i Nobata Tokujirô (野畑徳次郎) mostren l'ambivalència d'aquesta mena de peces. Si bé Hayashi Yasubei, de Kyoto, va dur diverses peces amb decoració *Kyô-Satsuma* (京薩摩),[828] valorades cada una d'elles entre 4 i 14 pessetes, molt

[827] *The Japan Weekly Mail*, 6 de maig de 1882, p. 545.

[828] En aquella època, ja des de l'Exposició Universal de Londres de 1862 i la de París de 1867, la ceràmica Satsuma estava aconseguint una gran difusió a Europa. Per això, en veure l'èxit i la creixent demanda d'aquestes peces a Occident, molts ceramistes d'Awata van optar per incorporar a les seves obres elements de l'estil Satsuma donant peu a la creació d'un nou tipus de ceràmica anomenat *Kyô-Satsuma* que barrejava l'estil delicat dels forns d'Awata de Kyoto (*Kyô-yaki,* 京焼) i la tècnica de daurat anomenada *kinrande* de Satsuma, on al cos groguenc i als vidriats s'hi sumaven pintures coloristes i motius sofisticats.

econòmiques, en canvi, Nobata Tokujirô, va exposar dos gerros decorats amb figures i ocells valorats en 450 pessetes, i una altra parella de gerros, *decoración de Satzuma dibujo flores*, valorats en 175 pessetes. Aquesta diferència de preus responia sens dubte a la qualitat dels productes, els primers molts senzills i de fabricació industrial i els segons fruit d'un acurat treball artesanal. Per aquest motiu ens equivocariem si pencessim que totes les peces fossin iguals, i és que a l'Exposició Universal de Barcelona, com succeí també als altres certàmens internacionals, van sobresortir-hi obres de qualitat artística indubtable i signades per ceramistes de la talla Taizan Yohei IX, Itô Tôzan I i Makuzu Kôzan. Val la pena, doncs, fer una breu aproximació a les peces que aquests expositors van presentar.

En primer lloc, caldria destacar les ceràmiques d'Awata, a Kyoto. La ceràmica d'Awata, *Awata-yaki*, que en època Edo va prosperar gràcies als encàrrecs fets per la família de l'Emperador, pels centres monàstics i per les famílies més nobles de Kyoto, seguia sent al segle XIX un destactat centre de producció amb més d'una vintena de forns de cocció que en època Meiji, com bona part de les indústries artístiques, va haver de cercar nous mercats a l'estranger, a través de la venda a Occident. Tant Taizan Yohei IX com Itô Tôzan i Kinkôzan Sôbei VII, d'Awataguchi, van ser exemples d'aquest procés.

Kinkôzan Sôbei VII (錦光山宗兵衛, 1867-1927) era el fill de Kinkôzan Sôbei VI, ceramista de Kyoto que havia destacat com a principal productor de ceràmiques *Kyô-Satsuma* a la ciutat. En morir Sôbei VI l'any 1884, el seu fill va esdevenir el cap de la setena generació de la família Kinkôzan i l'any 1887, gràcies a l'extensa producció d'uns grans tallers que comptaven amb més de 200 treballadors, Kinkôzan Sôbei VII va decidir presentar les seves

obres a l'Exposició Universal de Barcelona, tal i com el seu pare havia fet a Tòquio (1877, 1881), Sydney (1879) i a Àmsterdam (1883).[829]

La gran fàbrica d'Awata de Kinkôzan Sôbei comptava amb diversos centenars de treballadors i artesans i estava preparada per produir tota mena de peces, des de les més econòmiques i modestes fins a les més exclusives, decorades per destacats pintors de l'època. Era, segons Brinkley, *the most important keramic factory in Kyoto*.[830] En termes generals, però, el taller de Kinkôzan seguia un model oposat al que, dins de la mateixa zona d'Awata, hem vist que utilitzava Namikawa Yasuyuki. La comparació entre aquests dos artistes d'Awata la va remarcar especialment Herbert G. Ponting durant la seva visita a ambdós tallers a inicis del segle XX. En contrast amb el selecte i reduït grup d'artistes que treballaven conjuntament al taller de Namikawa, en el cas dels tallers de Kinkôzan Sôbei i Yasuda Genshichi, d'Awata, Ponting es va trobar amb un gran volum de produccions seriades de poca qualitat dedicades a la venda a l'estranger:

[829] Va ser a Barcelona on Sôbei VII va presentar per primera vegada les seves obres a l'estranger. Va ser l'inici d'una llarga i exitosa carrera professional que el va dur a aconseguir molts més reconeixements a les exposicions de París (1889, 1900), Chicago (1893), Kyoto (1895), Osaka (1903), Saint Louis (1904), Liege (1905) i Londres (1910).

[830] Brinkley, 1895, p. 98. Les diferències en la qualitat de les peces que podien sortir del taller de Kinkôzan Sôbei poden quedar exemplificades amb els comentaris de Ponting: *No one can see Kinkosan's show-rooms without wondering at the exceeding richness and beauty of the decorated blue ware which has justly earned for him the foremst place among the potters of Kyoto. Whilst he caters for uncultivated foreign taste, it is also his aim to keep up the standard of Japanese miniature painting. It came as a rude shock to me, therefore, when one day, three years after my last visit to his workship, I saw in a Japanese shop, in Oxford Street, some of Kinkosan's latest productions, which for bad taste and faulty painting were certainly the worst efforts I have ever seen turned out by any Japanese.* Ponting, 1910, p. 52.

> *This Awata ware is decorated in many different styles, and for exportation in quantity nothing more hideous is produced in all Japan. At a dozen large establishments the whole floors of rooms are littered with vases and urns. Here men and women and boy and girls, working side by side, quickly brush in the ground-work and trace designs, each finishing many pieces daily, and having no scruples in using the aerograph in the process – so debased have modern methods become in the race for wealth by catering for the most atrocious foreign taste*.[831]

Afortunadament, les peces que Kinkôzan Sôbei VII va escollir per enviar a Barcelona no responien ben bé a aquesta producció massiva i descuidada ja que es tractava de peces decorades segons els gustos d'Occident però realitzades amb la major delicadesa; dos plats i dos parells de gerros daurats decorats en estil *Kyô-Satsuma*. Els quatre gerros, en venda a 575 i 825 pessetes cada parell, van ser descrits pel jurat qualificador com a *jarros de muy buena construcción adornados con aplicaciones de oro finísimos de excelente efecto*.[832] No tenim cap descripció exacta de les característiques concretes d'aquestes peces, però ens en podem fer una idea observant la producció dels primers anys del taller de Kinkôzan. En general, es pot dir que eren obres opulentes, peces de qualitat que pel seu color i decoració exuberant, especialment dissenyades per tenir èxit a Occident, van resultar molt atractives als ulls dels visitants de l'Exposició.[833]

[831] Ponting, 1910, p. 50.

[832] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42758, Jurat, exp. núm. 9619.

[833] Schiffer, 2000, pp. 177-190. Jahn, 2004, pp. 163-169. Earle, 1999, pp. 132-134. Sobre la seva repercusió a Barcelona vegeu: *Saigoku Baruserone*…, 1890, p. 48.

Com en el cas de Kinkôzan Sôbei VII, Taizan Yohei IX (九代帯山与兵衛, 1856 – 1922) va esdevenir el novè membre de la generació en morir el seu pare, l'any 1878; era descendent també d'una família de ceramistes d'Awataguchi, de Kyoto, que es remuntava a la segona meitat del segle XVII.[834] El seu taller, que en el moment d'enviar les peces per a l'Exposició de Barcelona comptava amb 32 treballadors, ja estava especialitzat en la producció de ceràmica *Kyô-Satsuma* policromada per a l'exportació, principalment cap a Amèrica i Europa, així com per a la fabricació de ceràmiques amb esmalt *cloisonné*. Taizan Yohei Brinkley el definia com *a potter of merit, who does not, however, preserve the canons of his art, but manufactures largely with a special view to foreign markets*.[835] A Amsterdam, l'any 1883, havia presentat diverses peces de ceràmica amb les que va guanyar un segon premi. A Barcelona, va presentar dos parells de gerros de ceràmica decorada amb dissenys d'ocells i flors, i algunes altres petites peces de ceràmica, també decorades propablement amb elements florals o figuratius, a vegades amb influència de l'escola Maryuama-Shijô.

El cas d'Itô Tôzan I (伊藤陶山, 1845 – 1920) va ser també rellevant; *a keramist of the highest rank*, en deia Brinkley.[836] A Barcelona, va presentar cinc peces i com en el cas de Taizan Yohei IX, Tôzan I era la segona vegada que exposava a l'estranger ja que ho havia fet anteriorment a Àmsterdam l'any 1883. Tôzan s'havia format durant la dècada de 1860 a Kyoto amb el mestre pintor Koizumi Tôzaku (小泉東岳), membre de l'escola Maruyama-Shijô, i amb alguns dels ceramistes més reconeguts d'Awata i Kiyomizu Gojôzaka, com Takahashi Dôhachi IV (高橋道八), Kanzan Denshichi I (幹山伝七) i Taizan Yohei VIII (八代帯山与兵衛). Al 1863 va esdevenir

[834] Morse, 1901, pp. 228-229. Jahn, 2004, pp. 155-158

[835] Brinkley, 1904, vol. 8, p. 200.

[836] Brinkley, 1904, vol. 8, p. 423. Brinkley, 1895, p. 101.

ceramista de professió i l'any 1867 va obrir el seu taller propi a Awata mateix, on es va especialitzar en vaixelles d'estil occidental decorades amb motius luxosos. Ben aviat, juntament amb Seifû Yohei III (三代清風与平, 1851-1914), va començar a treballar per superar l'estil Satsuma i per millorar les qualitats de les ceràmiques de Kyoto. En aquest sentit, la seva aportació a la millora tecnològica va ser molt destacada; va obrir un forn especial per a glaçat de vidres de color i va desenvolupar noves maneres d'aplicar els vidriats sobre la porcellana fins al punt de ser considerat un dels grans mestres en decoració vidriada.

Durant la dècada de 1880, Itô Tôzan va anar renunciant gradualment a la decoració Satsuma i va anar creant un estil propi basat en l'adaptació moderna de models tradicionals, amb noves experimentacions cromàtiques de vidriats. Els seus motius van tendir gradualment cap a una major estilització i simplificació fins arribar al punt de trencar completament amb els models estilístics que s'havien creat per a l'exportació; així, amb pocs anys va aconseguir desenvolupar una llibertat artística plenament moderna que li va dur els màxims reconeixements, entre els quals el títol d'artista de la Casa Imperial, *Teishitsu Gigeiin*.[837] Quant a la seva participació a Barcelona, va consistir en la mostra de tres plats i dos parells de gerros, tots ells amb decoració daurada.

[837] Tôzan I havia estat membre fundador de l'associació de ceramistes d'Awata (*Awata Tôki Kumiai*) i del Institut de Recerca de Ceràmica de Kyoto (*Kyôto Tôjiki Shikenjô*), així com director de l'associació *Kyôto Tôjiki Shôkôgyô Kumiai*, l'associació de ceramistes de Kyoto. Al 1895 va guanyar a la Quarta Exposició Nacional d'Indústries el segon premi per l'excel·lència tècnica (*mito myogi shohai*), el 1899 va aconseguir el premi Green Ribbon i l'any 1903 va fundar, juntament amb Kinkôzan VII, Miyanaga Tôzan i Kiyomizu IV, *Yutôen*, centre per encoratjar als ceramistes i pintors a fi que desenvolupessin nous dissenys i decoracions. L'any 1917 va ser nomenat, juntament amb Suwa Sozan, *Teishitsu Gigeiin*. Jahn, 2004, pp. 159-162.

Si seguim repassant els diversos tipus de ceràmica representada al pavelló japonès, caldria destacar també la presència de Kawamura Matasuke (河村又助) amb tres peveters de ceràmica, dos gerros i una cafetera, també de ceràmica. Un dels peveters estava valorat en 200 pessetes, mentre que les altres peces eren molt més econòmiques, entre 11 i 56 pessetes.[838] La seva presència va ser interessant pel fet de tractar-se en aquella època d'un dels principals fabricants de la ceràmica japonesa coneguda com a *bankoyaki* (万古焼).[839] Tanmateix, de tots els expositors japonesos de ceràmica n'hi va haver un últim d'especialment rellevant: Miyagawa *Makuzu* Kôzan (宮川真葛香山, 1842 – 1916), un dels artistes més valorats de la ceràmica japonesa d'època Meiji.[840]

En iniciat-se l'era Meiji Kôzan tenia vint-i-cinc anys, havia nascut l'any 1842 i aleshores treballava com a ceramista en un negoci familiar de Kyoto heredat generació rere generació des de primers del segle XVII. *Makuzu*, tal

[838] L'any següent es va presentar de nou a l'Exposició Universal de París amb diversos vasos, recipients per a perfums, bols, cendrers, plats de porcellana i altres peces de ceràmica per a la llar.

[839] *Bankoyaki* era un tipus de ceràmica característica de Yokkaichi, una població de Mie, al centre del país. Havia sorgit cap a la dècada de 1730 de la mà del comerciant Nunami Rôzan (沼波弄山, 1718-1777) i va tenir com a ceramistes destacats a Mori Yûsetsu (森有節, 1808-1882) i Mori Senshû (森千秋). La ceràmica *banko* de Yokkaichi, *Yokkaichibanko* (四日市万古), va començar a ser coneguda per Hori Tomonao (堀友直, 1827-1895) i per Kawamura Matasuke, els quals van començar a fabricar a gran escala i a baixos costos de tota mena d'objectes, des de quotidians fins a peces d'alt valor, emfasitzant la venda tant al Japó com a l'estranger a través del seu port. L'èxit del negoci de Kawamura a Yokkaichi el va dur a constituir l'any 1885 una associació comercial de ceràmica *banko*, de la qual en va ser president. La seva fàbrica es va convertir en pocs anys en un dels principals centres productors de *bankoyaki*, fabricant, a més de vaixelles, complements, mobles i joguines que es van exportar tant a Europa com a Amèrica.

[840] Sobre la trajectòria artística i vital de Miyagawa Kôzan, vegeu: Morse, 1901, pp. 280, 305 ; Pollard, 2002; Jahn, 2004, pp. 280-297.

i com era popularment conegut en referència a l'indret de Kyoto on tenia el seu taller (*Makuzu-gahara*), va treballar durant la seva joventut fent ceràmiques per a la cerimònia del te, tan d'estil japonès (*macha*) com xinès (*sencha*). Des que havia mort el seu pare quan tenia dinou anys, ell s'havia fet càrrec del taller, on rebia encàrrecs tant de la Cort Imperial, del *bakufu*, com d'alguns monestirs i daimyô de la província.



Saikumono, ceràmiques amb decoració en relleu, de Makuzu Kôzan (1877-1885). *Victoria & Albert Museum*/TNM.

Kôzan, però, no va quedar-se gaire temps a Kyoto. Tan sols passats dos anys de la restauració imperial, al 1870, va decidir abandonar l'antic negoci familiar per crear una nova empresa de ceràmiques a Ôta, una població als afores de Yokohama. Yokohama era aleshores el port més internacional del Japó, reunia el major nombre d'estrangers i d'ambaixades i, malgrat no disposar d'una tradició artística com Kyoto, concentrava un gran potencial comercial de cara a l'exportació d'artesanies. En aquest sentit, Kôzan va ser pioner en el camp de la ceràmica, uns anys abans de l'impuls que van rebre

aquest tipus de factories a la ciutat a partir de l'Exposició Universal de Viena de 1873.[841]

Com a resultat d'una demanda occidental basada en l'èxit de les primeres peces de ceràmica japonesa presentades per l'antiga província de Satsuma a l'Exposició Universal de París de 1867, durant els primers anys Makuzu Kôzan va centrar la seva producció en crear aquest tipus d'obres d'esmalts daurats i brillants de caràcter exòtic. I, com el seu, durant els anys 70 van proliferar molts altres tallers i manufactures de ceràmica d'estil Satsuma per tot el país. Kôzan, però, a diferència de molts dels seus compatriotes, a més d'incorporar noves tècniques i nous estils pel mercat d'exportació va aconseguir que les seves obres fossin prolífiques, d'una qualitat excepcional. I amb la voluntat sempre renovadora, innovadora i creativa que el va caracteritzar, a partir de mitjan de la dècada de 1870 va començar a desenvolupar un tipus de gres esmaltat decorat amb figures naturalistes i molt realistes aplicades en alt relleu sobre la superfície de les peces. Aquestes peces, conegudes com a *Makuzu-yaki* (真葛焼) o bé *saikumono* (細工物), datades a cavall de les dècades de 1870 i 1880, són les que Christopher Dresser va començar a importar a Europa l'any 1879 a través de la seva empresa *Dresser & Holme*, fundada al 1879.

Els relleus d'aquestes obres, d'un sobreelaborat realisme, acostumaven a representar elements naturals, coloms fent un niu, garses a un estany de lotus, gats perseguint ratolins o, puntualment, imatges divines. A més de Christopher Dresser, Makuzu va contactar amb altres comerciants i clients,

[841] Dos anys després d'haver-se instal·lat a Ôta, Kôzan ja tenia a ple rendiment un nou taller amb dotzenes de treballadors per tirar endavant un negoci a gran escala basat en la producció de gres vidriat i esmaltat seguint l'estil Satsuma, juntament amb peces de caràcter divers, unes més escultòriques i d'altres amb esmalts o bé amb porcellana vidriada. Aquesta varietat creativa, la va donar a conèixer per primera vegada a l'estranger amb l'exposició celebrada l'any 1876 a Filadèlfia. Pollard, 2002, p. 28. *Official Catalogue*, 1876, pp. 14 i 16.

des de la *Kiriu Kôshô Kaisha* fins a d'altres d'estrangers, com la casa *Deakin Bros & Co*, de Yokohama i al cap de poc temps van ser conegudes i apreciades a l'estranger aconseguint el seu màxim reconeixement a les exposicions de Filadèlfia i de París: *it was at the last Paris Exhibition that we saw this great potter in his strength, and he certainly showed himself as one of the giant ceramic workers of the world*, recordava Dresser.[842] L'èxit que van tenir a Occident cap a la dècada dels vuitanta es pot resumir amb els comentaris que li va dedicar el crític d'art Ernest Chesneau a la *Gazette des Beaux-Arts* en ocasió del gran certamen parisenc de 1878:

> *Jamais l'imagination ne s'est ouvert plus libre carrière; jamais le caprice des formes céramiques, la fantaisie des colorations décoratives, l'ingéniosité, l'abondance des combinaisons, l'esprit du dessin, n'ont avec une telle fécondité d'invention, ni de telles audaces pétri, modelé, tourné, retourné, contourné, détourné, défoncé, torturé la terre du faïence, jeté sur cette terre avec plus d'art et d'imprevu de grandes coulées d'emaux clairs ou simplement d'étroites taches de lumière luisante sur le fond sombre et mat de l'argile brute. Notre mémoire ne perdra pas le souvenir de ces extraordinaries conceptions dont le vase, ce vulgaire utensile, cylindrique, ovoïde ou sphérique n'est que le prétexte et l'occasion.*[843]

[842] Dresser, 1882, p. 387. Així mateix ho recollien Audsley i Bowes l'any 1881: *More recently, Kozan has produced some very remarkable works of a different style; at Philadelphia in 1876, and also at Paris in 1878, he exhibited a great variety of faïence decorated with ornaments in full relief, many o them certainly not of artistic value, but all of them notable examples of skilful potting.* Audsley, Bowes, 1881, p. 247. Brinkley, 1904, vol. 8, p. 405.

[843] Chesneau, 1878, p. 853.

A inicis de la dècada de 1880, el virtuosisme estava a l'ordre del dia i molts artesans japonesos es deixaven seduir per dedicar totes les seves energies a intentar aconseguir les proeses tècniques més sorprenents; d'això en tenim diversos exemples a la col·lecció *Onchizuroku*.[844] Això no obstant, hi havia veus discrepants, veus com les de Edward Morse i Frank Brinkley, que despreciavent aquest aquest tipus de peces considerant-les unes *monstrosities* que mai podrien arribar-se a considerar autènticament japoneses.[845]

En el cas de Makuzu Kôzan, el fort efecte dels seus *saikumono*, presentats a les grans exposicions nacionals i estrangeres, no van deixar indiferents ningú; van ser criticades per alguns però comprades per molts col·leccionistes d'Europa i del mateix Japó, com Ôkubo Toshimichi i la mateixa Casa Imperial.[846] Tanmateix, a la dècada de 1880 les ceràmiques del taller de Makuzu Kôzan van experimentar un gran canvi en passar de les primeres peces exòtiques, *saikumono* i d'estil Satsuma, a noves porcellanes

[844] Jahn, 2004, p. 285. Vegeu els articles sobre ceràmica japonesa publicats per Brinkley entre els mesos de gener i maig de 1883 a la revista *The Chrysanthemum*. Les seves reflexions queden recollides també a l'obra en vuit volums titulada *Japan: Its History, Arts and Literature*, publicada a Boston entre 1901 i 1902.

[845] Brinkley, 1904, vol. 8, p. 405. Morse, 1901, p. 280.

[846] Aquests *saikumono* van ser presentats tant a les Exposicions Nacionals Industrials (1877, 1881) com a les Exposicions Universals (1876, 1878, 1883, 1888). Com a mostra d'aquest contrast d'opinions, tenim l'exemple d'una de les peces presentades a la Primera Exposició Nacional Industrial de Tòquio (1877), qualificades per Brinkley com a *bizarre and monstous pieces*, va ser adquirida pel ministre Ôkubo Toshimichi. Un altre recipient amb un gran cranc va ser comprat pel Ministeri de la Casa Imperial a la segona Exposició Industrial Nacional (1881), actualment al Museu Nacional de Tòquio (una segona versió es conserva a la col·lecció de Minamoto Kichoan, a Kamakura). Makuzu Kôzan va presentar peces a pràcticament totes les grans exposicions de l'era Meiji, des de Filadèlfia (1876) fins a Londres (1910) i San Francisco (1915).

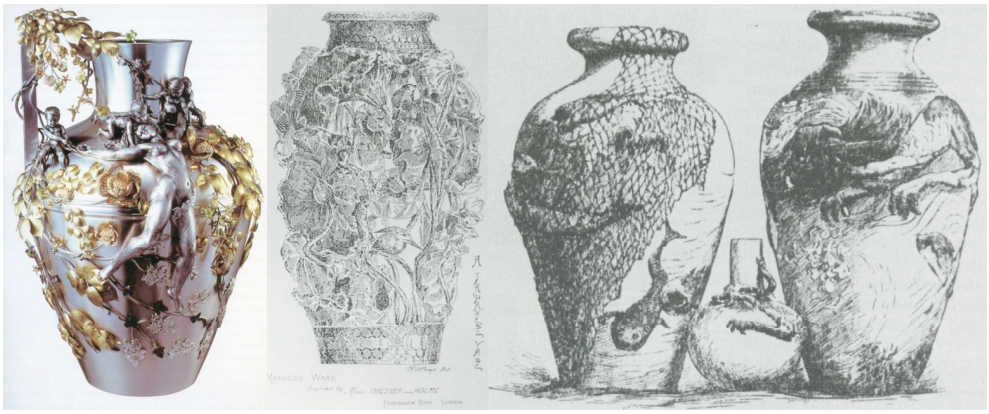
vidriades de caràcter més personal. Aquest canvi venia motivat per la crisi que estava vivint el sector de la indústria ceràmica, atesa la mala reputació que a Europa començaven a tenir les grans indústries artístiques japoneses dedicades a l'exportació. I és que després del *boom* inicial de demanda de productes exòtics, especialment ceràmica i porcellana, les empreses de producció massiva havien anat incorporant nous procediments tècnics que, en qüestió de pocs anys va fer minvar la qualitat dels productes.

Des d'Europa, col·leccionistes i comerciants com Sigfried Bing i Hayashi Tadamasa havien començar a difondre una varietat d'estils i repertoris de ceràmica tradicional molt més rics, autèntics i interessants que no pas aquells que utilitzaven les modernes indústries. D'aquí es deu, doncs, que Kôzan i el seu taller iniciessin una renovació mitjançant la cerca d'estils i procediments que enriquissin els seus productes per adequar-los als nous mercats. Va ser en aquest moment quan el taller de Makuzu va recuperar la tradició familiar de Kyoto amb ceràmiques per a la cerimònia del tè, així com noves porcellanes monocromes, ceràmiques inspirades en altres èpoques i en tradicions foràanies, xineses i del sud-est asiàtic, etcètera, una varietat estilística i d'efectes decoratius insusual en d'altres tallers que sovint fa que resulti impossible determinar-ne una seqüència estilística. L'any 1881, a l'Exposició Nacional Industrial de Tòquio, Kôzan va presentar catorze peces de ceràmica decorades per deu pintors del seu taller, entre els quals Miyagawa Hanzan, Itô Kôsen i Hansei Katsuzan.[847] Igualment, també van destacar les quaranta-set peces de ceràmica i porcellana decorades al taller de Kôzan que es van presentar l'any 1883 al pavelló japonès de l'Exposició Internacional d'Àmsterdam.[848] Tot i que l'any 1888 Kôzan va cedir el paper

[847] *Official Catalogue...*, 1881, p. 78. Pollard, 2002, p. 136.

[848] *Catalogue Officiel...*, 1883, p. 303.

de cap principal del taller a Miyagawa Hanzan, el mateix Kôzan sempre va mantenir el paper de supervisor final de tot el procés de producció.[849]



Bronze presentat pels germans Masriera a l'Exposició Universal de Barcelona (1888). Al centre i a la dreta, *saikumono* de Makuzu Kôzan (*c.* 1880) importats per Ch. Dresser.

Durant els anys 80 i part dels 90, el taller de Makuzu va seguir produint *saikumono*, encara que en menor intensitat. En aquest sentit, un dels últims exemples de decoració en alt relleu són les peces que l'any 1887 va enviar a l'Exposició Universal de Barcelona. Segons el catàleg oficial i les descripcions d'Antonio García Llansó, Makuzu Kôzan va presentar dos grans gerros de gres vidriat, de 90 centímetres d'alçada, decorats amb figures en alt relleu, hàbilment esculpides, representant vuit figures de la mitologia japonesa, potser els set deus de la bona fortuna (*shichifukujin*). Les dues peces estaven valorades en 1.125 pessetes, és a dir, un preu molt superior al de la majoria de ceràmiques. L'any en què se celebrava l'Exposició Universal de Barcelona Kôzan va esdevenir membre de l'Associació d'Art del Japó (*Nihon Bijutsu Kyôkai*, 日本美術協会), coneguda inicialment com a *Ryûchikai,* i precisament, segons apareix anotat a la revista de l'Associació, l'abril

[849] Pollard, 2002, pp. 50-51 i 104-105.

d'aquell 1888, Kôzan va exposar a Tòquio una peça similar a les de Barcelona. Es tractava d'una peça decorada en estil Satsuma, exposada a través de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, que representava els deus *shichifukujin*, com a les peces exposades a Filadèlfia l'any 1876.[850]

Sent una obra similar a les que Makuzu havia estat fabricant per a les anteriors exposicions universals, segurament a Barcelona hi hauria qui, com Brinkley, criticaria l'artista per deixar-se endur per les modes del mercat i els gustos d'Occident. Tanmateix, el cert és que es tractava d'un estil ben entroncat amb la moda de l'època; vegis sinó el gerro de plata, or, diamants i esmalt presentat pels germans joiers Masriera Manovens a la mateixa Exposició, guanyador d'una aclamada medalla d'or. Conegut com a *Gerro del somni*, partia d'un modelat original de Josep Reynés (1850-1926) que es basava en una decoració de figures corpòries aplicades a manera de relleu sobre la superfície de la peça; un estil similar al que el mateix escultor havia aplicat a obres ben diverses, com a la font pública instal·lada al Parc de la Ciutadella l'any 1882.[851]

Els objectius de la Secció Japonesa a Barcelona havien quedat clarament definits des del mateix moment en què van decidir participar: buscar nous mercats per a les indústries japoneses. L'observació dels gustos dels espanyols era un dels aspectes que havien d'analitzar de cara a poder orientar una oferta comercial que pogués ser beneficiosa pel Japó. En aquest sentit, les ceràmiques i les porcellanes eren uns dels productes més coneguts i sol·licitats del Japó i, per tant, calia observar atentament quins eren els criteris que guiaven, en termes generals, el gust dels espanyols. D'aquesta anàlisi la delagació nipona en van treure conclusions: les peces que més

[850] "Bijutsu Tenrankai Kiji", *Nihon Bijutsu Kyôkai hôkoku* (日本美術協会報告), 5, juny de 1888, p. 37.

[851] *La Ilustración Artística*, núm. 362, 3 de desembre de 1888, pp. 393-394.

agradaven als espanyols eren les ceràmiques de Seikyô, les de Hizen i, en tercer lloc, les d'Owari; els hi agradaven peces com ara serveis de cafè que, fets a Limoges, s'enviaven a Tòquio i es decoraven amb dissenys molt detallats. Eren especialment adequades peces com les de Kinkôzan Sôbei i *Kôransha*, peces econòmiques i dissenys de caire exòtic. Ceràmiques com les d'Izumo, Imado (Asakusa, Tòquio) o d'Awaji (Kôchi), en canvi, no van semblar idònies per comerciar amb Espanya.[852]

5.3.2.6. Tèxtils

La indústria tèxtil tradicional va ser un dels sectors que inicialment va sortir més perjudicat amb els canvis de l'era Meiji; la moda occidental i els models europeus ràpidament es van estendre en un ampli sector de població, fet que va anar en detriment d'una tradició centenària. La producció artesanal va haver de transformar ràpidament en producció industrial amb la introducció de nous mètodes i tècniques com el mecanisme Jacquard, la llançadora volant o els colorants sintètics. I pel que fa a les Exposicions Universals, van ser especialment ben rebudes les produccions tèxtils de Nishijin (Kyoto), Hakata i Sakai. En els casos de Filadèlfia (1876), París (1878) i de Barcelona (1888), van presentar-se fabricants i comerciants de teixits de seda de Nishijin, Sakai, Tòquio, Yokohama i Hyôgo.

Al catàleg de la secció japonesa a Barcelona apareixen anotats més de 130 metres de seda, de colors diversos, i vora dues-centes mostres de crespons de seda, tenyides amb tonalitats i dissenys també diverses, aportades majoritariament pel Ministeri d'Agricultura i Comerç.[853] Si bé l'exposició de

[852] Yashima, 2009, p. 144.

[853] L'expositor que va aportar més mostres va ser el Ministeri d'Agricultura i Comerç, amb 81 crespons de teixits de sedes de diverses classes i 17 mostres de seda per a la confecció de

seda crua a Barcelona era molt inferior a la mostrada en altres ocasions, especialment a les exposicions de París (1889) i Chicago (1893), les tres mostres que hi havia van servir per destacar la presència i la importància d'aquesta indústria japonesa en expansió, cada cop més potent. I és que el mercat global de la seda crua, iniciat a mitjan segle XIX, va situar el Japó, la Xina i Itàlia com els principals exportadors amb més de dos terços de la producció mundial.[854] En aquest sentit, ja durant els preparatius de l'Exposició, el cònsol del Japó a Lió, Ôkoshi Narinori, s'havia desplaçat a Barcelona precisament *a fin de aprovechar de esta circunstancia para fomentar las relaciones comerciales entre el Japon y la region catalana que por su industria sedera ofrece un mercado semejante al de Lyon para la importación directa de las sedas en rama*.[855] L'exposició de seda, pretenia ser un dels punts forts de la participació japonesa al certamen atès que des del

vestits i tapissos per a mobles. En menor mesura, també van exposar crespons de seda de diversos tipus molts altres fabricants de Kyoto: Hirota Hachisuke (弘田八介), Kameda Rihei (亀田利兵衛), Kanô Sakunosuke (加納作之助), Kazui Tashichi (一井太七), Kuwayama Zenzaburô (桑山善三郎), Murata Kyûjirô (村田久次郎), Sugimoto Takajirô (杉本高次郎), Terada Tsunesaburô (寺田常三郎), Teramura Sanjirô (寺村三次郎) i Yoshikawa Inosuke (吉川猪之助); el preu de cada crespó estava situat a l'entorn de les 35 pessetes. A tots ells, cal afegir-hi encara altres noms: Kawamoto Shôbei (川本庄兵衛), Tatsumi Seinosuke (巽清之助) i Nakagawa Shôjirô, els quals van aportar gorres de crespó de seda de colors per a nens a un preu molt econòmic, entre 5 i 10 pessetes. D'altra banda, l'empresa *Maebashi Kosuisha*, juntament amb Itô Kozaemon (伊藤小左衛門) i Yonezawa Seishijô (米沢製糸場), van exposar algunes caixes amb seda presentada en flocs.

[854] L'empresa de Nishimura Sôzaemon encara existeix com a raó social *Chisô* (1877). L'any 2008 comptava amb 123 treballadors i els seus productes ara es venen als principals grans magatzems del país (Takashimaya, Daimaru, Mitsukoshi, Tokyu, Seibu, etcètera). Abans de Barcelona, va participar a les exposicions de París (1878), Melbourne (1880) i Tòquio (1881). Vegeu: www.chiso.co.jp.

[855] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 9. 28 d'abril de 1887.

punt de vista japonès, malgrat la proximitat de Lió, Barcelona, Catalunya i Espanya en general, es presentaven com un mercat potencial per a l'exportació de sedes.[856]

A més de crespons i caixes de seda crua, també hi havia moltes altres peces tèxtils de caire artístic. En van destacar els *kakejiku* així com mobiliari amb seda brodada i altres peces decoratives. També van tenir molt èxit els mocadors i sobretot les fines puntes de coll presentades per Yogase Kiyo (用瀬喜代), un producte novedós per la indústria japonesa que va ser premiat amb una medalla de plata. D'entre els expositors de teixits, però, en van sobresortir tres noms: Nishimura Sôzaemon, Iida Shinshichi i Shiino Shôbey.

Nishimura Sôzaemon XII (西村総左衛門, 1855-1935), descendent d'una família de comerciants de teixits establerta a Kyoto el 1555, va ser en època Meiji una figura destacada a Kyoto en tant que va ser un dels impulsors de la modernització dels teixits tenyits segons la tècnica *yûzen* (友禅). Els tallers tèxtils de l'empresa, anomenada *Chisô* (千總), comptaven amb alguns dels millors artistes de la ciutat, com Kishi Chikudô (岸竹堂, 1826-1897), Kôno Bairei (幸野梅岭, 1844-1894), Mochizuki Gyokusen (望月玉泉, 1834-1913), Takeuchi Seihô (竹内栖鳳, 1864-1942) i Imao Keinen (今尾景年, 1845-1924), i els seus teixits eren alguns dels més apreciats per les riques composicions coloristes i decoratives de repertoris de plantes, flors i ocells.

Nishimura, havia mostrat el seu poder com a industrial tèxtil a la Primera Exposició Nacional de 1877 i des d'aleshores es va presentar a totes les grans exposicions afirmant-se internacionalment com un dels principals comerciants de tèxtil del Japó. No tan sols presentava vestits tradicionals, sinó que la producció era molt més àmplia destacant en primer terme grans tapissos, paravents i quadres de seda brodada. En aquest sentit, va ser significativa la primera presentació internacional de l'empresa a Filadèlfia

[856] *Saigoku Baruserone*..., 1890, p. 59.

(1876) on, entre desenes de *kakejiku* i cent cinquanta-dues teles de seda, va destacar un gran paravent pintat per Kishi Chikudô representant dos paisatges d'Ôtsu i Karasaki.[857]



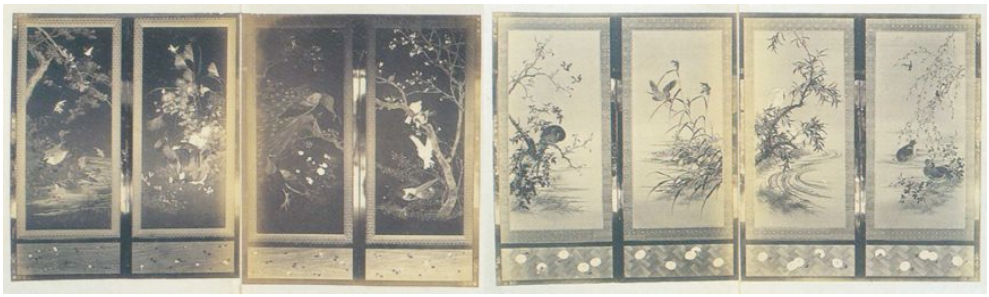
Fragments del paravent de Kishi Chikudô presentat a l'Exposició de Filadèlfia l'any 1876. Col. *Chisô*.

A Barcelona, Nishimura va presentar un paravent brodat de seda de quatre fulls on s'hi representava un jardí japonès, amb flors i ocells, molt similar als que es van exposar l'any següent a París. També va presentar quadres *yûzen*, de seda tenyida, de dos metres de llarg on s'hi representaven orenetes, pardals i plantes diverses; *admírase la habilidad y delicadeza de los bordados expuestos por el Sr. Nishimura* en deia García Llansó.[858] Van ser unes de les peces que més van destacar per bé que el jurat tan sols les va premiar amb

[857] *Chisô* conserva documentació de la seva participació a Filadèlfia (1876), París (1900) i Londres (1910), tanmateix, segons ens comentà el responsable de l'arxiu, no conserven dades referents a la participació a l'Exposició Universal de Barcelona. La col·lecció de *Chisô* inclou el paravent de vuit fulls de Kishi Chikudô (*Biwakojôno fûkei*, 琵琶湖上ノ風景) presentat a Filadèlfia. *Kyô no yûga*, 2005, pp. 68-69.

[858] García, 1888A, p. 294.

una medalla de bronze. L'any següent, el jurat de l'Exposició Universal de París, va descriure els paravents de Nishimura, *le premier de ces artistes de Kyoto*, com a obres immillorables i amb una representació natural *absolument parfait*.[859]



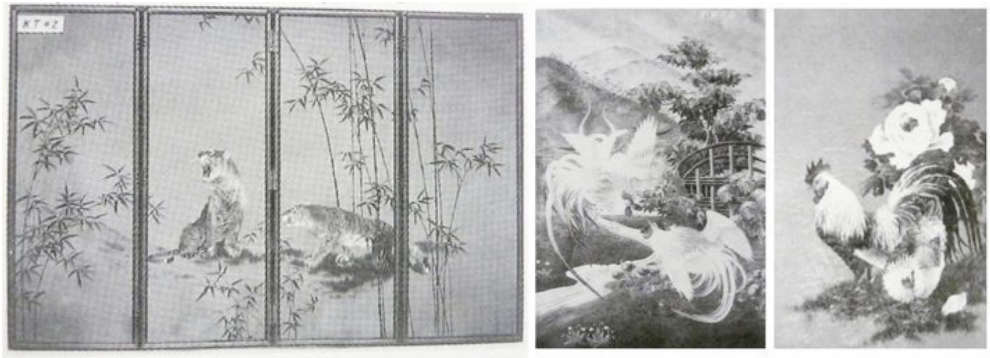
Paravents de quatre fulls de Nishimura Sôzaemon (*Chisô*) presentats a l'Exposició Universal de París de 1889, molt similars al que es va presentar a Barcelona l'any anterior. Col. *Chisô*.

Al pavelló japonès hi havia un altre expositor que mostrava peces que, a primer cop d'ull, podrien semblar similars: Iida Shinshichi III (三代飯田新七, 1852-1909) i els seus brodats de seda. Nishimura Sôzaemon coneixia molt bé el negoci d'Iida, no tan sols per ser un altre dels principals establiments de sedes i teixits *yûzen* de Kyoto, sinó perquè precisament el seu fill adoptat s'havia casat amb Taka, la filla d'Iida Shinchichi III.

El negoci d'Iida Shinshichi III havia estat creat l'any 1831 a Kyoto per Nakano Tetsujirô (Iida Shinshichi I, 一代飯田新七, 1803-1874). Va néixer com un petit establiment dedicat a la venda al detall de roba de segona mà i teixits de cotó però, en qüestió de pocs anys, l'empresa va començar a créixer i a ampliar la seva oferta amb la venda de quimonos, teixits *yûzen*, brodats de seda i complements de seda i cotó. L'any 1885 Iida va crear a

[859] Picard, 1891, p. 124.

l'empresa un destacat estudi de dissenys pels productes tèxtils de l'empresa pel qual hi van passar Kishi Chikudô, Kôno Bairei, Imao Keinen, Sakakibara Rokô, Takeuchi Seihô i Tanaka Ikka, artistes que, com hem vist, també van treballar per Nishimura Sôzaemon. Durant aquells anys va créixer de tal forma que l'any 1887 va decidir obrir un departament per al comerç exterior. Aquest fet va coincidir amb l'anunci de l'Exposició Universal de Barcelona de tal manera que, decidit a participar-hi, i seguint el camí iniciat per Nishimura Sôzaemon, Barcelona es va convertir en la primera ciutat en acollir i exposar els teixits de *S. Iida "Takashimaya"*, tal i com l'empresa s'anunciava. Des d'aleshores, els èxits a París (1889) i Chicago (1893) i Saint-Louis (1904), entre d'altres, van convertir *Takashimaya* (高島屋) en una de les principals empreses d'exportació tèxtil japoneses que amb el pas dels anys es va anar consolidant fins aconseguir ser una de les primeres cadenes de grans magatzems del país.



Paravents i tapissos de seda d'època Meiji produïts per Takashimaya i molt similars als presentats per l'empresa a Barcelona l'any 1888. THM.

A Barcelona, Iida Shinshichi va presentar un paravent de vellut de seda decorat amb la representació de tigres i canyes, valorat en 1.500 pessetes, un quadre de seda en què s'hi representaven dos galls i un *kakejiku* de seda

brodada amb dibuixos d'ocells, flors, un gall i pollastres, seguidor molt probablement dels models de l'escola Maruyama-Shijô i valorat en 450 pessetes.[860] Malgrat que desconeixem les característiques exactes d'aquestes peces, ens en podem fer una bona idea a partir dels àlbums d'inventaris fotogràfics d'època Meiji acuradament preservats a l'arxiu de l'empresa.

Junt amb les peces artistiques d'Iida Shinshichi, la secció japonesa del Palau de la Indústria també mostrava sis altres *kakejiku* de seda d'Ôsawa Nankoku (大澤南谷), pintor de Tòquio especialista en motius d'estil *nanga*, animals i elements de la natura de caràcter plenament japonès.[861] Les obres que va exposar a Barcelona no eren excessivament cares, van tenir molt d'èxit i es van vendre amb facilitat; una d'elles comprada per Josep Mansana i Terrés.[862] A més de *kakujiku*, a les vitrines de la secció japonesa comprava hi havia seda brodada d'altres expositors especialment pensada per a l'entapissat de cadires i butaques, per a coixins i paravents, per a cortines, així com per decorar interiors.

També era interessant l'aportació que la secció japonesa feia amb peces de vestuari i mocadors. La *Kiriu* va exposar *un abrigo salida de teatro para*

[860] Els repertoris que van optar per exposar als certàmens internacionals, com en el cas de Barcelona, acostumaven a ser motius *kachô*, de flors i ocells, i *meisho*, imatges d'indrets famosos del Japó. Tot i que als llistats oficials de Barcelona apareix premiat amb una medalla de plata, Iida Shinshichi finalment va rebre una medalla de bronze. L'any següent, a París, els seus paravents ja van ser premiats amb una medalla d'or. *Catálogo de la Sección...*, 1888, pp. 9 i 10. AMCB, Exposició Universal, caixa 42649, Catàleg – Delegació General, s/n.

[861] Ôsawa Nankoku havia nascut a Edo l'any 1844 i la seva formació com a pintor *nanga* l'havia fet com a alumne d'Okamoto Shûki. Es conserven exemples de la seva obra a la *Freer Gallery of Art* de Washington i al *Victoria & Albert Museum* de Londres. William Elliot Griffis, bon amic seu, li encarregà les il·lustracions pel llibre de contes *Japanese fairy world: stories from the Wonder-lore of Japan* (1880).

[862] *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 50.

señora de crespon de seda blanco, bordado y con flecos,[863] valorat en 300 pessetes, mentre que Suzuki Kiichi (鈴木喜一), de Yokohama, va exposar dos cobrellits i dues bosses de seda brodada amb dibuixos d'ocells i flors que van guanyar una medalla de bronze i una menció honorífica. Més remarcable va ser la presència dels productes de Shiino Kenzô (椎野賢三), representant de l'empresa *S. Shobey*.

La botiga *S. Shobey* s'havia obert a Yokohama per encàrrec del *bakufu* d'Edo i en morir el seu primer responsable, l'any 1864, Shiino Shôbey va fer-se càrrec del negoci.[864] Ben aviat, arran de la visita i participació a l'Exposició Universal de 1873, Shiino Shôbey (Shiino I) va prendre consciència de les possibilitats de creixement que li podria suposar la venda de sedes a l'estranger, especialment a Occident, on eren més sol·licitades. Inicialment, va apostar per la riquesa dels motius naturals de flors i ocells com a principal element decoratiu però, en veure com aquests ràpidament s'estenien a bona part de les indústries artístiques del país, des de les teles de *Takashimaya* a les porcellanes de *Kôransha*, va buscar noves vies d'innovació per a la seva indústria. A partir de l'estudi dels models occidentals, Shiino va començar a fabricar, tal i com es va veure ja a l'Exposició de Filadèlfia (1876), productes tèxtils d'un caràcter modern i diferent al de la majoria d'indústries japoneses: mocadors de coll, bufandes, corbates i bates emboatades fabricades manualment amb seda *habutae*, vestits de tipologies occidentals i altres productes tèxtils de qualitat útils i fàcilment desitjables a Occident. Des de la seva botiga de Yokohama, famosa per ser també una de les primeres en adoptar l'alfabet llatí (*Shobey Silk Store*), oferia al públic

[863] *Catálogo de la Sección*... 1888, p. 10.

[864] Respecte la història de *S.Shôbey*, l'empresa i la seva família, partim principalment dels records i investigacions de Shiino Hidesato, besnét del fundador, a qui agraeixo la seva inestimable ajuda.

japonès i occidental tota mena de productes de seda tant per vestir com per a la llar.[865] *S. Shobey* era a la dècada dels vuitanta un dels establiments de venda de sedes artístiques amb més prestigi de Yokohama:

> *Shobey's is the great emporium for modern embroideries, where are unrivalled collection of screens, hanging pictures, quilts, dressing gowns, and every sort of nic-nac can be purchased at very moderate prices.*[866]

Shiino, en rebre l'anunci de la celebració de l'Exposició Universal de Barcelona de la mà del seu company Matsuo Gisuke, no va dubtar a participar, tal i com havia fet en quasi tots els grans certàmens des del 1873.[867] L'encarregat de preparar les peces per a Barcelona va ser Shiino

[865] *The Japan Directory*, 1881.

[866] Suoh, 2001, p. 15. Encara a l'any 1904 l'establiment gaudia d'una gran reputació a la ciutat i les guies estrangeres destacaven els seus productes: *If a foreigner has only one day in Yokohama, and goes to only one shop, it will be to the silk handkerchief shop of one Shobey, who, if you can believe the scurrilous foreign residents, was so impressed by the importance which the Enlish attach to well-known brands that he used to label his boxes of handkerchiefs Crosse & Blackwell! He sells excellents handkerchiefs at fairly moderate fixed prieces, also silks by the piece.* Sladen, 1904, p. 76.

[867] Shiino Shôbey i Matsuo Gisuke, els quals ja havien coincidit a l'Exposició de Viena de 1873, van participar a la majoria d'exposicions universals. Shiino va ser un dels organitzadors de l'associació *Nihon Bijutsu Kurabu*, on també hi havia altres membres vinculats a l'organització de l'Exposició de Barcelona, com els ministres Itô Hirobumi, Inoue Kaoru, i el mateix Matsuo Gisuke. Shiino, a més, tal com va demostrar el professor Hida, va fer dissenys per la *Kiriu Kôshô Kaisha* i per Miyagawa Kôzan, amb qui tenia molt bona amistat; tots ells presents a l'Exposició Universal de Barcelona. Shiino II, un cop va deixar el negoci després del terratrèmol de 1923, va anar a viure a casa de Kitazato Shibasaburo, a Roppongi (6-10), residència veïna precisament de la vivenda de Matsuo Gisuke (Roppongi, 6-11).

Kenzô, el qual actuava des de feia pocs anys com a representant de *S. Shobey* a l'estranger. Va presentar-hi dues bates per a senyora fetes amb seda brodada a mà, valorades cada una d'elles en 250 pessetes, i cinc mantons de crespó de seda, de 54 cm^2, decorats amb uns dissenys policroms i amb serrells als seus costats. Probablement els dos vestits devien ser similars al que conserva el *Kyôto Costume Institute*; peces de tipologia occidental fetes amb seda *habutae* monocroma brodada a mà.[868]



Àlbum de dibuixos originals per als teixits de *S. Shobey*. Col. part.

A més de sedes, diversos expositors japonesos també van presentar peces de cotó i de cànem. En aquest cas, els productes més destacats procedien de Tòquio i de Sakai, i els seus expositors eren Noguchi Kakubei (野口覚兵衛), amb cinc catifes, Mitani Asa (三谷阿佐) i Fujimoto Sôtarô (藤本荘太郎, 1849-1902). Noguchi va exposar quatre catifes, dues de seda, una de cànem i una de cotó. Mitani Asa, que ja havia aconseguit diverses medalles en

[868] Una fotografia conservada per Kume Keiichirô mostrava un dels membres de la delegació japonesa a l'Exposició Universal de Barcelona vestit amb una peça de característiques similars.

exposicions anterior, va presentar dues catifes de seda i de cotó i una de més petita, de cotó, per a una cadira. De tots ells, però, l'expositor més destacat va ser Fujimoto Sôtarô, conegut al seu país com a *dantsû ô*, "el rei de *dantsû*".

Sakai dantsû era un tipus de catifa propi de la ciutat de Sakai (Osaka), caracteritzada per la varietat de colors i l'acabat de la superfície. Les catifes *dantsû*, originàriament del continent asiàtic, havien arribat en època Edo a Nabeshima i, d'allà, la seva fabricació s'havia estès a altres centres japonesos com Sakai i Akô. En el cas de Sakai, el comerciant de teles Fujimoto Shôzaemon havia començat a fabricar catifes *dantsû* l'any 1831 imitant les produccions de Nabeshima i de Xina. Després de millorar la tècnica i algunes de les característiques, les catifes *dantsû* de Sakai van començar a ser famoses, gràcies al net de Shôzaemon: Fujimoto Sôtarô.

Fujimoto Sôtarô es va presentar per primera vegada *sakai dantsû* l'any 1877 a l'Exposició Nacional de Tòquio i, en el moment de participar a l'Exposició Universal de Barcelona, ja havia aconseguit una medalla d'or, quatre d'argent i diverses mencions d'honor tant a certàmens internacionals com nacionals; l'última a l'Exposició de Nova Orleans de 1885. A Barcelona, va presentar set peces, de les quals la més destacada era una catifa de seda de 2 m^2 exposada en una de les vitrines de l'entrada de la secció japonesa. Era la més valuosa, costava 600 pessetes. Les altres catifes, totes d'unes dimensions similars, entre 2 i 3 metres, eren molt més econòmiques. N'hi havia tres de cotó, dues de cànem i una de cotó i cànem. Segons el jurat qualificador, Fujimoto va rebre una medalla de bronze per la *interesante colección, buen dibujo*.[869]

Les catifes *dantsû* van tenir èxit, certament, però no tant com haurien esperat. Hi havia molt interès per exportar aquest producte a Europa però la delegació nipona va poder comprovar que la qualitat i els dissenys eren

[869] Lacal, 1889, p. 127.

millorables. A Europa les catifes eren ja un producte plenament industrial, s'oferien amb dimensions i motius molt diversos i, per si fos poc, just al costat de la secció japonesa del Pavelló de la Indústria s'hi va situar el pavelló de Tunisia, dins de la secció francesa, i de Turquia, on s'hi mostraven uns productes que, a parer dels propis delegats japonesos, eren d'una qualitat superior a les *dantsû*. Davant d'aquesta realitat, deien, calia pensar i desenvolupar més aquest producte a fi d'aconseguir una tècnica manual més precisa que la turca mitjançant l'aplicació tant de cotó com de seda amb colors més bells.[870] En aquest sentit, la dècada de 1890 va ser la millor època de les *sakai dantsû*, amb més de 3.000 persones dedicades a la seva producció. Va ser en aquest mateix període quan el negoci de Fujimoto Sôtarô va estar en major expansió i quan les seves catifes *sakai dantsû* es van exportar tant a Europa com a Amèrica, on va oferir peces de qualitat a preu raonable.

5.3.2.7. Ventalls i paper japonès

Probablement, un dels productes més sol·licitats a la instal·lació japonesa de l'Exposició van ser els ventalls, peces artístiques de caràcter oriental assequibles i econòmiques. No hi havia ningú que no conegués els ventalls japonesos, a la venda en una gran quantitat d'establiments de la ciutat; a través dels comerciants de París arribaven anualment a Barcelona vora 100.000 unitats l'any. Els ventalls japonesos eren negoci assegurat.

En el cas de l'Exposició Universal, es van presentar diversos tipus de ventalls decorats. N'hi havia amb barnilles de fusta, d'ivori o de canya, amb país de seda i de paper, així com paipai. El seu preu, en funció de la qualitat del material utilitzat i de l'expositor, variava entre les 2 i 125 pessetes per

[870] *Saigoku Baruserone*..., 1890, p. 53.

unitat. Va ser el cas dels ventalls de seda pintada d'Inagaki Masashichi (稲垣政七), els paipai de paper de Mihashi Yoshihei (三橋由平), els ventalls i pantalles de tela i de paper de Tsukamoto Gisuke (塚本儀助), els paraigües de paper impermeable de Shinanoya Tahei (信濃屋太兵), així com els ventalls, també de paper, de la casa *S. Nishida & Co* de Kyoto, de Nishida Sôshirô (西田宗四郎).

Dins d'aquest àmbit, l'aportació de Nakamura Naojirô va ser un cas excepcional. Es tractava d'un artista destacat en la producció de ventalls i papers decorats d'alta qualitat, pel qual ja havia aconseguit diverses medalles a les exposicions regionals i a les dues grans exposicions de Tòquio (1877, 1881). També havia estat premiat amb diverses medalles i mencions d'honor a les Exposicions Universals de París (1878), Sydney (1879), Àmsterdam (1883) i Boston (1885). Observant el preu de venda, que és la millor garantia de qualitat d'unes obres que desconeixem, dels ventalls de Nakamura, tenien un valor superior a la resta de peces, entre 35 i 125 pessetes. La qualitat dels materials, barnilles de canya, fusta o ivori, combinat amb seda exquisidament decorada amb laca d'or, feia de les seves peces autèntiques obres d'art. Aquests ventalls però, que segons indica Ôkoshi procedien de l'empresa *Haibara* (株式会社榛原),[871] eren massa cars com per competir amb l'oferta que ja hi havia a Barcelona, és a dir, no semblava haver-hi possiblitat de fer-hi negoci. Complementant aquestes peces, Nakamura també va enviar a Barcelona sis rotlles de tela estampada per decorar parets amb dibuixos de diversos colors i or.

Nakamura Naojirô va presentar també tres paquets de paper i sobres de cartes amb diversos dibuixos pintats. Acompanyant aquestes mostres, el pavelló va exposar una gran varietat de sobres i de paper per a escriure

[871] *Haibara*, amb seu a Nihonbashi (Tòquio), va començar a fer paper japonès al 1806. Principalment venien paper *ganpi* i l'exportaven a l'estranger.

decorat, *muestras de papel escepcionales i soberbia*,[872] aportats pel Ministeri d'Agricultura i Comerç (農商務省), el Ministeri d'Hisenda (大蔵省) i Watanabe Tarôbei (渡邊太郎平). També van destacar aquells expositors que presentaren *tosa washi* (土佐和紙), és a dir, paper artesanal característic de la prefectura de Kôchi, antiga província de Tosa, com van ser Hisamatsu Genkichi (久松源吉), així com les empreses *Kyôdô Shôshi Gaisha* (共同抄紙会社), fundada al 1873, i *Ino Seishi Gaisha* (伊野製紙会社), recentment creada al 1886. Kôchi, a l'illa de Shikoku, era aleshores la principal zona de producció de paper artesanal del Japó.[873]

Els productes que van tenir més èxit van ser els de la Imprempta del Govern (大蔵省印刷局), del Ministeri d'Hisenda i els de Watanabe Tarôbei. El principal inconvenient per als expositors japonesos va ser el trobar-se que Barcelona disposava d'una potent indústria paperera que, coneixent el paper japonès, era capaç d'oferir productes més barats i amb molta competència.[874] De fet, diversos comerciants de la ciutat van intentar negociar amb el fabricant Watanabe Tarôbei, el qual va aconseguir medalla d'or per la qualitat dels seus papers d'escriptura. En el cas de les tabaqueres (*tsuboyagami*) de Horiki Chûtarô (堀木忠太郎), tot i no rebre el mateix interès per part dels visitants, va ser especialment valorat pel jurat, el qual va

[872] Valerio, 1888B, p. 114. Serrate, 1888, p. 100.

[873] L'empresa *Shôshi Gaisha*, creada al 1873 per Eiichi Shibusawa (1840-1931), va ser la primera empresa en suplantar la producció artesanal de paper amb tècniques de fabricació massiva. Al 1893 es va convertir en *Oji Paper Co.*, actualment encara en funcionament (*Nippon Paper Industries Co., Ltd*). Quant a *Ino Seishi Gaisha*, actulament és l'empresa *Ino Kami Kabushiki Gaisha*.

[874] Algunes de les principals indústries papereres presentades a l'Exposició van ser les de José Guarro (Capellades), Ramon Roca Coli (Barcelona), *Cristóbal Vila e hijo* (Olot – Capellades), Josep Vilaseca (Capellades) i *Sobrinos de Bartolomé Costas* (Barcelona), entre d'altres. Serrate, 1888, pp. 350-352.

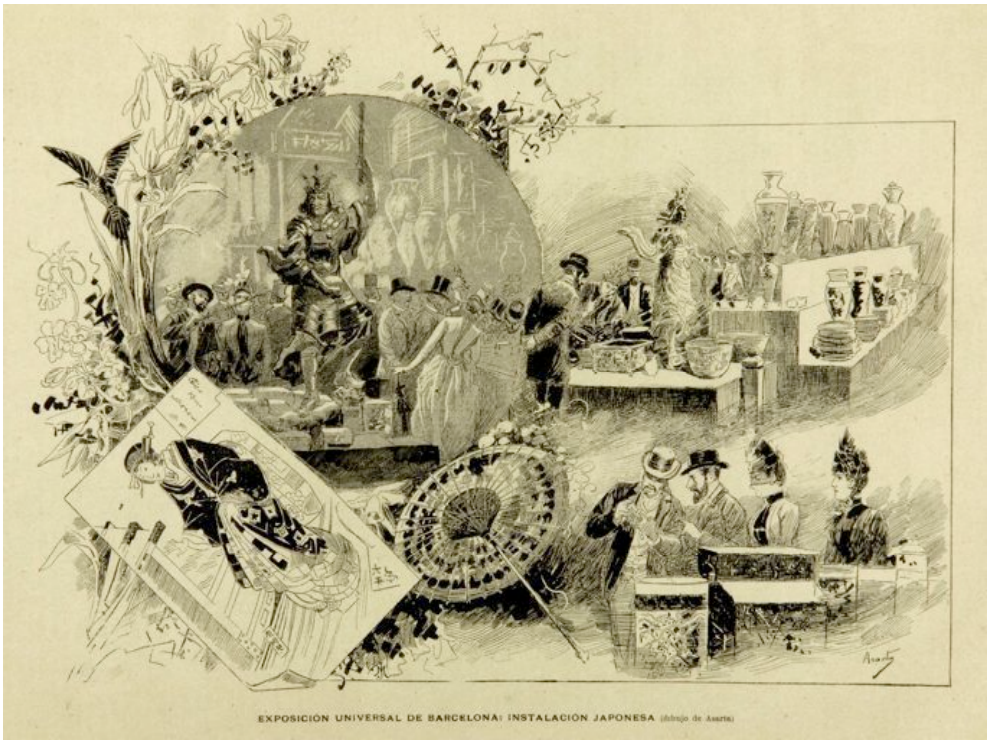
concedir una medalla d'or, tant pels seus detalls i la seva perfecció com el fet de ser un tipus de producte exclusivament japonès.[875] D'altra banda, Ichikawa Teisuke (市川貞助) va enviar dos mantells de paper arrissat de 1'50 m^2 amb dibuixos d'ocells i flors, mil tovallons de paper arrissat amb diversos dibuixos i cent tovallons, també de paper arrissat, daurat i platejat. Yokohama Mohei (横濱茂兵衛), de Kanazawa, va exposar dos fulls de paper daurat, cada un valorat en 2'30 pessetes, dos més de paper platejat i set tipus de paper japonès. Per la seva banda, Inagaki Masashichi i Mihashi Yoshibei, van presentar pantalles de paper per a xemeneies, com també Sugiura Hanbei (杉浦半兵衛), el qual va exposar ombrel·les de paper per a jardí decorades amb dibuixos de flors i ocells. Horiki Chûtarô, procedent d'Ise, estava representat al pavelló amb diverses tabaqueres i petaques per a tabac de paper d'hule.

Un cas apart és el de les estampes japoneses ukiyo-e. Malgrat tenir constància de la presència de tretze exemplars de llibres japonesos il·lustrats, publicats en edició anglesa i presentats per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, el cert és que al catàleg oficial de l'Exposició no apareix cap ukiyo-e. L'únic material exposat que s'hi podia assemblar eren sis llibres de pintures antigues que narraven històries del vell Japó, exposats per Sawagui Kayemon [sic]. Amb tot, hi ha indicis que demostren la presència de gravats ukiyo-e a l'Exposició. D'una banda, a un dels dibuixos il·lustratius de l'estand japonès del Palau de la Indústria publicat a *La Ilustración Ibérica*, apareix representada una de les escultures de bronze de la *Kiriu*, una ombrel·la de Sugiura Hanbei i un gravat japonès *bijinga*.[876] Aquesta imatge, que permetria suposar l'existència, sempre sol·licitada, d'ukiyo-e a l'Exposició, sembla confirmar-se amb els dos àlbums d'estampes conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya que,

[875] *Saigoku Baruserone*..., 1890, p. 55.

[876] *La Ilustración Ibérica*, núm. 284, 9 de juny de 1888, p. 361.

segons la fitxa d'entrada de la biblioteca datada de *c.* 1910, van ser una *adquisició oficial feta en l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888*. En aquests dos volums recullen de 120 gravats, majoritàriament *bijinga*, d'entre finals del segle XVIII i mitjan segle XIX, d'Utagawa Kunisada (1786-1864), Utagawa Kuniyasu I (1794-1832), Keisei Eisen (1791-1848), Kikugawa Eizan (1787-1867) i Katsukawa Shunei (1762-1819).[877]



Instal·lació japonesa a l'Exposició Universal. *La Ilustración Ibérica* (1888).

[877] Navarro, 1996, pp. 807-809. Bru. 2009B, pp. 32, 42-43 i 138.

En aquella època, els principals comerciants d'ukiyo-e d'abast europeu eren Sigfried Bing i Hayashi Tadamasa. Bing feia diversos anys que venia i difonia les estampes entre artistes i col·leccionistes mentre que Hayashi Tadamasa tot no es va centrar en aquest camp artístic fins a inicis de la dècada de 1890. De totes maneres, malgrat que Hayashi encara no dediqués bona part dels seus esforços a la importació d'*ukiyo-e*, convé tenir-lo present alhora d'explicar, a manera d'hipòtesi, la presència d'*ukiyo-e* a l'Exposició. Tal i com recordava anys més tard el col·leccionista Josep Mansana, Hayashi Tadamasa, antic membre de la *Kiriu Kôshô Kaisha* a París i bon amic de Kume Keiichirô i Ôtsuka Takuzô, va venir de visita a Barcelona durant el certamen. Per tant, es podria arribar a suposar que els ukiyo-e poguessin haver estat duts pels representats japonesos a Barcelona, o pel mateixo Hayashi Tadamasa, si bé, per coherència amb la política del govern, no van ser inclosos al catàleg oficial de l'Exposició.

5.3.2.7. Bambú, fusta, cuir i altres productes per a la llar

Les artesanies que presentava el Japó eren d'allò més divers i, a més de bronzes, laques, porcellanes, ceràmiques i sedes, hi havia molts altres productes artesanals que servien per oferir una visió àmplia de la tradició artística japonesa. Des dels *okimono* d'ivori de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, a bastons de bambú, transparents o altres peces de fusta. Es poden destacar les caixes i cistells de bambú de Morishita Tsunejirô (森下恒二郎), les peces de fusta minuciosament tallades per decorar transparents d'Iwahashi Zenbei (岩橋善兵衛), els bastons esculpits, de bambú, exposats per Iwamoto Genzô (岩本玄三) o bé la safata de fusta tallada de Handô Itsuga (半藤逸我).

Handô Itsuga, artista actualment força desconegut, va presentar a les dues exposicions nacionals de Tòquio de 1881 i 1890 safates amb relleus esculpits

per servir el te.[878] D'aquest artista se'n coneixen ben poques coses; tan sols sabem que procedia de la prefectura de Niigata, on es conserven dues intervencions seves que demostren la seva qualitat artística, especialment la seva participació en la magnífica decoració escultòrica de sers mitològics i fantàstics del temple Ushio (1903), a l'illa de Sado. Generalment, feia objectes per a te, de fusta o de bambú, amb decoracions natural gravades. A Barcelona, va dur una safata de fusta amb decoracions naturals valorada en 15 pessetes.[879]



Relleus esculpits per Handô Itsuga al temple Ushio, a l'illa de Sado (2008).

Les peces de bambú de Morishita Tsunejirô, procedents de Hyôgo, van rebre més comentaris. Van ser premiades amb una medalla de plata ja que van agradar les seves detallades i precises artesanies, bosses de bambú, caixes de bambú per a mocadors i per a guants, cistells; eren peces econòmiques i,

[878] *Official catalogue*…, 1881, p. 135; *Official Catalogue*..., 1890, p. 81

[879] Puntualment, a través de subhastes hem pogut anar veien algunes peces signades per l'artista: en tots els casos eren petits objectes de fusta o de bambú per a prendre te, peces decorades amb gravats representant crisantems, canyes de bambú, roques i, en general, escenes de la naturalesa.

segons indicaven els mateixos responsables japonesos de l'Exposició, de poca qualitat.[880] L'èxit venia del seu baix cost, entre 3 i 9 pessetes cada peça. Tot el contrari passava amb els bastons d'Iwamoto Genzô, obres de gran qualitat que van agradar molt. Iwamoto, procedent de la mateixa regió que Morishita, va presentar onze bastons de bambú esculpits, cada un a preus entre les 5 i 21 pessetes. Amb la ironia de sempre, *La Esquella de la Torratxa* no va deixar de ressaltar les minucioses decoracions d'aquests bastons:

> *Mirin si'n son d'artistas* [els japonesos] *que hasta tenen uns bastons delicadament esculturats de dalt a baix ab adornos preciosos, de manera que al que'n rebi una garrotada, per forsa li ha de quedar marcada a la pell una preciosa cenefa*.[881]

Molts dels productes fabricats amb bambú, paper, fusta o cuir havien estat expressament pensats per ser destinats a llars occidentals, com ho mostrava la presència les peces de fusta decorades per a portes interiors d'habitacions, pantalles de xemeneia, caixes de fusta per a cigarretes o bé transparents de bambú amb l'espai just per a col·locar-hi fotografies. De transparents de bambú i vidre n'hi va haver diversos d'exposats per la *Kiriu Kôshô Kaisha* i per Tsujiyama Seizôsho (辻山製造所), els quals estaven decorats amb imatges típiques del Japó, tals com la muntanya Fuji, un kanji o dissenys *kachô*.[882]

[880] *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 55. *Official Catalogue...*, 1881, pp. 135 i 186.

[881] "Excursions per l'Exposició. Lo palau de la industria. Japó", *La Esquella de la Torraxa*, núm. 493, Barcelona, 23 de juny de 1888, p. 386.

[882] També responia a aquesta orientació exòtica alguna de les peces del Ministeri d'Agricultura i de Comerç, com ara un quadre de fusta amb diverses figures d'ivori incrustades. A més del cuir i la fusta, també es van presentar algunes peces de cuir estampat i curtit, aportat per Konishi Risaku (小西理作), Satô Iuemon (佐藤伊右衛門) i la botiga

Alguns expositors més van presentar altres productes per a la llar. Tal va ser el cas d'Inagaki Masahichi i Inoue Magobei (井上孫兵衛), amb diversos miralls de metall, Itô Kumajirô, amb fanals i teteres de metall, botelles amb essències, pinzells, tinta japonesa i caixes de pastilles perfumades *kô*, de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, de Kumagai Naotsugu (熊谷直次) i de Matsui Matasaburô (松井又三郎), així com les nines i joguines per a nens exposades per la *Kiriu*, Sawagui Kayemon i Hayashi Tokubei. Segons apareix anotat al catàleg de la Secció, aquest últim expositor, a més dur dues nines amb vestits de seda, de 60 cm d'alçada, també va presentar cinc paons real i dos jocs d'arcs i fletxes. Finalment, també va destacar l'aportació de Yoshida Shinshichi (吉田真七), fabricant d'Osaka, amb ganivets de cuina i de sastre, navalles, tisores i estris de tall així com pedres per afilar, barrenes i llimes.

5.3.2.8. Sake, vi i altres aliments

La presència d'alcohol japonès a l'Exposició Universal de Barcelona mereix, sens dubte, una anàlisi acurada per la presència d'una sèrie de productes especialment interessants. Més enllà de l'aportació en el camp de les artesanies industrials, Japó va participar també amb altres productes en expansió al seu país i que alhora interessava exposar com a novetat i com a mostra de fins a quin punt la modernització del país afectava tots els sectors de la producció. El sake era un magnífic exemple en tant que era un dels productes típics del Japó que vivia de ple la modernització de les indústries i el creixement de les seves vendes a Occident. A Barcelona, l'aportació va ser prou important.

Toyono shôten (豊野商店), i alguns cistells de liana, del Ministeri d'Agricultura i Comerç i de l'expositor Fukada Matsunosuke (深田松之助), d'Osaka.

Alguns dels principals centres de producció de sake de l'època es trobaven a les ciutats d'Osaka, Hyôgo, Niigata, Sakai i Tòquio, totes representades a Barcelona. D'elles però, destacava molt especialment la ciutat de Sakai que, com ja hem vist en el cas de les catifes *dantsû*, des d'inici d'època Meiji s'havia sumat al procés d'industrialització amb una força i una potència similar a la de Yokohama.

Sakai, ciutat portuària de comerciants emprenedors, fabricava aleshores diversos tipus de sake, alguns dels quals ja van ser presentats a la Primera Exposició Nacional de Tòquio (1877). Amb poc temps la indústria del sake es va convertir en un sector fonamental per al creixement de la ciutat, on cada productor s'havia especialitzat en un o dos tipus de sake en concret, *sawagame*, *wakasui*, *chunku*, *kikusen*, etcètera. I amb la intenció de reunir esforços, cap a l'any 1885 la ciutat va fundar una cooperativa de sake, el primer president de la qual va ser Torii Komakichi (鳥井駒吉, 1854-1909), fundador també de la companyia de cerveses *Asahi*.[883]

A Barcelona es pot dir que van exposar els principals fabricants de sake de Sakai: Torii Komakichi, Taku Tokubei (宅徳平), Ishiwari Shichizaemon (石割七左衛門), Koetsuka Yohachirô (肥塚与八郎) i Taku Tsunesaburô (宅常三郎), especialistes en sake *sawagame*, *kunshô*, *ki*, *chunku* i d'altres. Les seves ampolles es venien entre 1 i 2 pessetes la unitat. De tots ells, el més destacat, el productor que més exportava va ser Torii Komakichi i, segons Sakae Tsunoyama, la seva aportació més destacada va ser precisament a Barcelona ja que es creu que va ser en aquest certamen quan per primera vegada el sake es va presentar a l'estranger en ampolles de porcellana d'estil occidental.[884]

[883] A més d'inaugurar la companyia *Asahi Beer*, també va obrir la companyia de ferrocarrils de Sakai, ciutat de la qual en va ser un polític destacat.

[884] L'ampolla està exposada actualment al Museu de la Ciutat de Sakai (堺市博物館). Tsunoyama, 1996.

Fins aleshores el sake japonès s'embotellava sempre en grans tones de fusta. Les ampolles que Komakichi Torii va enviar a Barcelona eren d'1 *shô* (1'80 litres), fetes de porcellana i inspirades en les ampolles de vi occidental, molt diferent dels envasos de 4 *shô* utilitzats fins aleshores. En lloc d'etiqueta, duien gravat sobre la superfície ceràmica *JAPAN SAKE – A fermented liquor brewed from rice*, i, per tant, eren botelles ja preparades per a l'exportació. En aquest sentit, l'exportació de sake amb ampolles "modernes" des de finals dels anys 80, des de la presentació a Barcelona, va ser un pas destacat en la història d'aquesta beguda ja que facilità la seva sortida i comercialització a l'estranger.



Retrat de Torii Komakichi i exemplar de les primeres ampolles de porcellana per a sake, presentades a l'Exposició Universal de Barcelona l'any 1888. *Sakai City Museum*.

El sake, com també la salsa de soja i altres aliments, es podien provar dins del pavelló japonès. Si pel Japó Barcelona significava la primera presentació a l'estranger de sake embotellat, per Barcelona significava la primera oportunitat per provar l'alcohol japonès, *nihonshu* (日本酒). Aquesta nova

beguda era massa forta per alguns dels visitants; tenia una alta graduació i un gust *estrany* que, segons els membres de la delegació, va provocar mal de cap a molts dels qui la van provar.[885] Federico Benessat, en el seu estudi sobre els vins i alcohols de l'exposició, destacava precisament la presència de sake: *llamandonos la atención dicho vino por su olor y gusto exquisito que recuerda algo el Jerez al propio tempo que recuerda tambien los mostos fermentados de las fábricas de alcohol de granos, lo cual se explica no siendo el Sakai* [sake] *otra cosa que el resultado de una fermentación especial del arroz a beneficio de un fermento apropiado. Todos los vinos, si se admite la palabra para el Sakai, fueron bien presentados*.[886]

Al igual que els fabricants de sake de Sakai, també van presentar-se altres comerciants de Niigata, com Koyama Hikotarô (小山彦太郎), d'Osaka, com Morimoto Seibei (森本清兵衛) i Inoue Sôemon (井上惣右衛門), el qual ja havia aconseguit diverses medalles a exposicions internacionals, i de Tòquio, com Setsuda Hikosuke (説田彦助) i Konishi Shinemon XI (小西新右衛門). Alguns d'ells, venien tant sake com ampolles de cervesa, vermut o bé de vi blanc, com ara Ôta Isaburô (太田伊三郎), Ichikawa Kishichi (市川嘉七), Amemiya Koku (雨宮谷) i Takahashi Monbei (高橋門兵衛).

D'entre els expositors japonesos que van portar begudes a Barcelona cal encara destacar-ne un últim: Kondô Rihei (近藤利兵衛). Al catàleg oficial Kondô Rihei apareix exposant *seis botellas vino blanco de uvas, 24 pesetas*.[887] Es tractava d'un vi fabricat i embotellat per Kamiya Denpei, de Tòquio. La noticia ens podria passar per alt, però val la pena aturar-nos de nou en aquest punt.

[885] Yashima, 2009, p. 142.

[886] Benessat, 1889, p. 336.

[887] *Catálogo de la Sección...*, 1888, p. 4.

Japó coneixia perfectament el vi occidental de most fermentat des que els primers cristians havien arribat a l'arxipèlag, a mitjan segle XVI. Igualment, en iniciar-se la restauració Meiji, havien estat molts els comerciants que s'havien establert al país per importar vi europeu; empreses com *Willmann & Co.*, *J. Curnow & Co.*, *Bonham & Hoeflich*, *J. Ruel* o *R. Spahm & Co.* suministraven vi i alcohol als restaurants dels hotels i les cases de Yokohama. Era una importació destinada principalment per a occidentals que residien al Japó, ja que els japonesos ja tenien el seu alcohol fet a base d'arròs. A l'Exposició Universal de Barcelona, hi va haver una destacada presència de vins europeus, principalment d'Espanya, França i Itàlia, però aquesta oferta es va enriquir amb la presència d'expositors de països com Xile, Hongria, Rússia o el mateix Japó.[888]

Kamiya Denpei (神谷伝兵衛, 1856-1922) havia començat a treballar l'any 1873 a la botiga de vins i licors de *Peyre Frères*, a Yokohama.[889] Allà s'hi va estar poc més d'un any, fins que va començar a treballar a una nova botiga d'alcohols a Azabu (Tòquio). L'any 1880, però, es va decidir a emprendre un negoci propi obrint, a Asakusa (Tòquio), un bar anomenat *Mikahaya Meishuten* (みかわや銘酒店) amb l'objectiu d'introduir els vins europeus al mercat japonès. Era un objectiu difícil ja que calia adaptar i endolçir el producte als gustos dels japonesos. Va ser així com Kamiya va començar a comercialitzar l'any 1881 un vi amb mel d'abelles conegut com a *Hachi Jirushi Kôzan Budôshu* (蜂印香竄葡萄酒) o bé *Bee Brand Kôzan Wine*. L'èxit del producte va ser rotund. Era un vi fet a base d'una barreja de vi occidental importat i vint-i-cinc ingredients més, d'entre els quals en

[888] Benessat, 1889, p. 334.

[889] *Peyre Frères* apareixen documentats el gener de 1882 com a propietaris de l'Hotel Peyre Frères de Yokohama (*Main Street*, núm. 84) i d'una confiteria i pastisseria amb venda de vins, licors i conserves, a inicis de 1884. *The Japan Directory*, 1882-1884.

destacava la mel.[890] L'encarregat de comercialitzar-lo va ser Kondô Rihei, comerciant de licors, vins i esperits, treballador de Kamiya des del mateix 1881. S'anunciava com un vi reconstituent, *fragant wine*, saludable per al cos i per a la ment. L'èxit dels primers anys és el que va impulsar a presentar-lo a Occident, primerament a Barcelona (1888) i, posteriorment, a París (1889) i Bordeaux (1897). Les etiquetes de les ampolles, bilingües en anglès i japonès, mostraven clarament la voluntat d'iniciar l'exportació. Les ampolles de *vino blanco de uvas* que apareixen anotades al catàleg de l'exposició de Barcelona eren les ampolles de *Bee Brand Kôzan Wine*. Kondô Rihei va rebre una medalla de bronze, el mateix premi que un altre expositor de vi japonès, no present al catàleg però que figura al llistat de recompenses amb el nom indesxifrable de *Kiskoské Etnido*.[891]



Kondô Rihei i el vi *Hachi Jirushi Kôzan Budôshu*, presentat a Barcelona l'any 1888. Col·lecció del Chateau Kamiya.

[890] Al vi se li afegia gelea reial, *dokudami*, artemisa, codony, nespre japonès (*biwa*), *gingo*, pruna damascena, *kei*, clau, gingebre, coriandre, regalèssia, *sanzashi, toshô*, pebre japonès (*sanshô*), taronja agre (*daidai*), fonoll petit i gran, nou moscada, bambú *kumazasa*, pastanaga, mel, *ezoukogi*, botels *reishi* i *kuko*.

[891] Lacal, 1889, p. 84.

Al Japó el *Kôzan Wine* presentat a Barcelona va tenir tant d'èxit que en pocs anys van sortir moltes companyies imitadores, productors com *S. Matsumoto & Co.*, *Tanaka & Co.* o bé *T. Hashimoto* van intentar aprofitar l'auge del producte per crear-ne de molt similars. Per aquest motiu Kondô Rihei va haver de publicar i distribuir l'any 1896 un anunci avisant de l'existència dels imitadors i donant les claus per identificar l'autèntic vi: als costat de l'etiqueta apareixien indicats els premis concedits a Barcelona, París i Bordeaux, junt amb el nom de Kondô Rihei i la *trade mark* simbolitzada per una abella. Durant aquells mateixos anys, la medalla de Barcelona, amb el retrat de la Reina Regent i el futur rei Alfons, va apareix representada, junt amb les més de vint medalles internacionals aconseguides, tant a l'etiqueta com als cartells publicitaris de l'empresa.[892]

L'any 1894 el marit de la filla de Kamiya Denpei va viatjar a França per aprendre el procés de fabricació de vi i, en tornar, Kamiya va plantar 6.000 ceps a Ushiku (Ibaraki). L'any 1903 van obrir una bodega, *Chateau Kamiya* (シャトーカミヤ), des d'on es van començar a distribuir les primeres ampolles de vi produït al Japó. Aquell mateix vi que es va presentar a Occident per primera vegada a Barcelona, l'any 1922 es va passar a anomenar *Bee Brand Kôzan Wine* i, posteriorment, al 1927, *Hachi budôshu* (蜂葡萄酒). Actualment segueix sent un dels principals productes del *Chateau Kamiya*.

Dins de la secció d'aliments, el govern i alguns expositors particulars van presentar mostres de diversos ingredients més: algues marines com *kanten* (寒天), te verd i te negre, mostres de diverses classes d'arròs, confitura de prunes o bé algunes dotzenes de llaunes de conserves de salmó i de *masu* (鱒). L'ingredient més abundant era la salsa de soja japonesa (*shôyu*, 醤油),

[892] Al museu de Chateau Kamiya es conserven un total de 21 medalles entre 1873 i 1900, sense comptar la de Barcelona.

amb 42 ampolles aportades per alguns dels principal productors de l'època: Ishima Yaheiji (井島弥平次), Itô Kozaemon (伊藤小左衛門) i *Tôkyô Shôyu Gaisha* (東京醤油会社).

La indústria de la salsa de soja japonesa estava vivint un període d'inestabilitat i d'incertesa a causa de l'augment de les exportacions que s'estaven duent a terme des de la Xina, on aquest producte era més econòmic, per bé que de menor qualitat. En aquest sentit l'empresa *Tôkyô Shôyu Gaisha* i la seva presència a Barcelona, és un dels exemples més il·lustratius dels moments difícils que vivia el sector.

La soja feia temps que era coneguda a Europa. Sense haver de recular massa temps enrere, ja havia estat present a exposicions com la que se celebrà a Londres el 1854 i als grans certàmens de Viena, París i Filadelfia. *Tôkyô Shôyu Gaisha*, tanmateix, es va crear passades aquestes primeres exposicions, l'any 1881. Va ser fundada el 12 de gener de 1881 fruit de la unió d'un grup de quinze treballadors encapçalats per Mogi Saheiji VII (茂木佐平治), que fins aleshores havia estat un dels principals productors de salsa de soja de la prefectura de Chiba. Amb un pressupost inicial de 100.000 yens, van obrir la seva primera oficina a Nihonbashi, al centre de Tòquio. Un dels objectius de l'empresa era obrir nous mercats a Occident, exportar la salsa *shôyu* a Europa i Amèrica i, per aquest motiu, des del mateix 1881 es van començar a presentar a les principals exposicions universals; a Àmsterdam, Barcelona, París, Chicago, entre d'altres. Entre els anys 1883 i 1884 *Tôkyô Shôyu Gaisha* ja havia aconseguit exportar 52.044 ampolles, bona part de les quals a Anglaterra, Alemanya i Holanda. Aquell mateix 1884 Mogi Saheiji afirmava en un informe dirigit al Ministeri d'Agricultura i Comerç: *volem que els europeus coneguin l'existencia d'aquest producte perque segurament l'acabarn utilitzant quotidianament*.[893] La presència a Barcelona s'incloïa dins d'aquests plans de creixement i,

[893] Tanaka, 1999, p. 8.

malgrat que no va tenir els èxits comercials esperats, va rebre, com a recompensa, una de les 23 medalles d'or concedides als expositors japonesos.

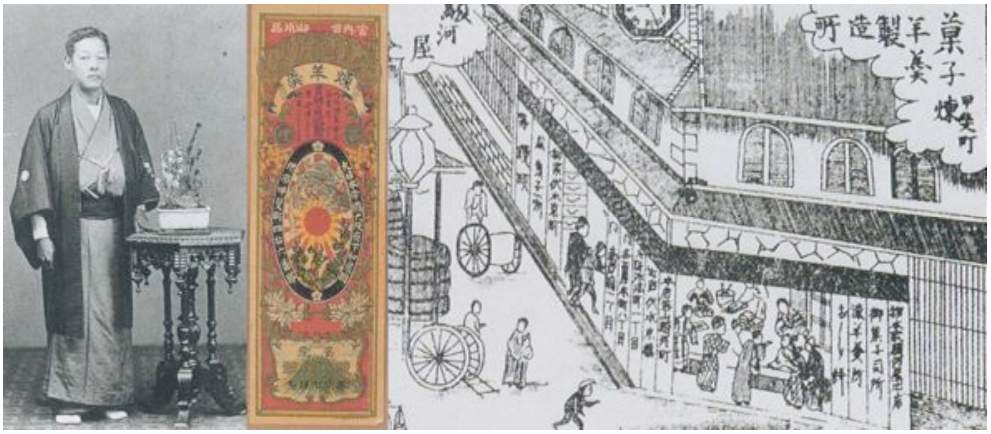
També va ser interessant l'aportació de mostres de tè i d'arròs del Ministeri d'Agricultura i Comerç. A banda de les mostres de tres classes d'arròs diferent aportades per la Direcció d'Agricultura, l'expositor Kanô Shirozaemon va presentar 120 quilos d'arròs repartits en quatre caixes. Era un arròs que semblava tenir una bona relació qualitat-preu, tant és així que, a més de sorprendre positivament els examinadors, la delegació japonesa va aconseguir signar un contracte per a la importació d'arròs amb un dels comerciants que van visitar la secció. Tanmateix, la *Kiriu Kôshô Kaisha*, empresa encarregada de gestionar la importació, no va accedir a l'oferta i la va rebutjar en veure que es tractava de la importació d'un arròs de baixa qualitat procedent de l'illa de Kyûshû. Segons explica Ôtsuka, que a més de ser el cap de la delegació era un dels membres de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, preferien quedar-se sense contracte abans que acordar la importació d'un producte de mala qualitat.[894] Per la seva banda, el tè tampoc va aconseguir l'èxit esperat. Comentava anys més tard el col·leccionista d'art japonès Josep Mansana ple de bonhomia:

> *Aleshores de l'Exposició del 1888, els japonesos varen invitar-nos un dia a prendre una tassa de te, de te autèntic... El meu pare i jo hi vàrem anar amb una certa emoció. Però varem passar una mala estona... El te era horrible... per als nostres paladars ineducats, s'entén... Un te verd i, naturalment, sense sucre... Amb*

[894] *Saigoku Baruserone*..., 1890, p. 58.

prou feines vàrem poder prendre'n uns quants glops per fer honor als nostres hostes...[895]

Però la mostra d'aliments "exòtics" no es va pas acabar aquí perquè d'entre els expositors d'aliments japonesos que van presentar-se a Barcelona no podríem deixar de referir-nos a un últim de ben especial: Hô Sôshichi II.



Hô Sôshichi i l'etiqueta del *neri yôkan* presentat a l'Exposició Universal de Barcelona, guanyador d'una medalla de bronze. YAM/SCM.

Hô Sôshichi II (Hô Zenroku, 鳳宗七, 1847-1903) era el segon propietari d'una pròspera botiga de dolços de la ciutat de Sakai anomenada *Surugaya* (駿河屋). L'establiment, inicialment fundat a Wakayama, era, a inicis de l'era Meiji, una de les pastisseries més conegudes de la regió. Tanmateix, si aquesta ha passat a la posteritat és perque al seu interior hi va néixer, el 7 de desembre de 1878, la poetesa Yosano Akiko (与謝野晶子, 1878-1942) una de les dones més destacades de la història japonesa de la primera meitat del segle XX. Hô Sôshichi II, pare de Yosano Akiko, treballava a la botiga

[895] Myself, 1927, p. 84.

juntament amb la seva mare i la seva esposa en la venda de diversos tipus de dolços; *mochi* (餅), *yôkan* (羊羹), *senbei* (煎餅), pell de vaca, *manjû* (饅頭), etcètera. Si Barcelona va ser especial dins de la història de *Surugaya* va ser perquè es va convertir en la primera ocasió en què els seus productes van ser presentats a Occident.

Hô Sôshichi II va enviar dos pots de caramels, *gyuhi manjû* i *neri yôkan*, l'especialitat de la casa. El *neri yôkan* (練り羊羹), que al catàleg de l'Exposició era descrit com a *cajas jalca de frijoles a 3'50 pesetas cada una*, és un dolç fet a base de pasta de mongeta cuita i cuallada al agar-agar; per la seva banda el *gyuhi manjû* (求肥饅頭), era descrit com pels visitants com a "bollo de arroz".[896] Com en el cas dels vins de Kondô Rihei, des de l'any següent, el *neri yôkan* de *Surugaya* va incorporar al seu etiquetatge, i als anuncis de promoció, les medalles aconseguides a les Exposicions Universals de Barcelona (1888) i París (1889).[897]

5.3.2.9. La imatge del progrés: ciència i educació

Fins ara hem vist com Japó va exposar una extensa quantitat i varietat d'artesanies industrials, moltes d'elles luxoses, llampants i sorprenents pel públic barceloní. Però el que es podia veure al pavelló japonès no es limitava tan sols a peces artístiques, ni a aliments o objectes per a la llar. El govern japonès, a través de Matsuo Gisuke, a més de participar per intentar activar noves relacions comercials, va fer-ho amb la voluntat d'oferir una imatge

[896] *La Exposición, organo oficial*, núm. 59, 24 de setembre de 1888, p. 98.

[897] Agraïm tota la informació cedida per Akiho Morishita i Mika Tsukamoto, assistents a direcció del *Yosano Akiko Museum* (Sakai). Així mateix, es conserva una etiqueta original del *neri yôkan* de *Surugaya* al *Sakai City Museum* on s'hi pot apreciar la representació gràfica de la medalla aconseguida a Barcelona, conservada al mateix *Yosano Akiko Museum*.

més rica i polièdrica, una imatge que, en el fons, venia marcada pels interessos estratègics del propi govern.

Com a la resta d'Exposicions, l'aportació oficial va intentar compensar la gran quantitat d'objectes artístics a fi d'oferir una nova lectura: exotisme i civilització. Aquest era el doble missatge que es volia aconseguir. Les dues cares del Japó havien estat minuciosament preparades i responien a una clara voluntat del govern Meiji, el qual volia emfasitzar, a més de les excel·lents qualitats de les indústries artístiques, la visió d'un país modern.

Un dels mitjans que es va utilitzar per mostrar la modernització del Japó va ser l'ús de la fotografia. La fotografia, com a mitjà modern i científic, era per sí mateixa una clara mostra de la introducció de la tecnologia occidental.[898] La fotografia com a fi era exposada per Suzuki Makoto (鈴木眞), de Yokohama, que va enviar diversos àlbums, amb enquadernacions lacades i decorades amb incrustacions, que contenien fotografies il·luminades de paisatges, poblacions i edificis diversos del Japó. D'altra banda, alguns expositors, i especialment el Ministeri d'Interior del govern japonès (内務省), van utilitzar la fotografia com a mitjà de comunicació amb la finalitat d'il·lustrar amb imatges exemples reals del progrés del país. A més dels mapes, plànols i estudis atmosfèrics i geològics, les fotografies van servir per mostrar les obres públiques i edificis més recents duts a terme pel govern. El fet d'ensenyar com era la nova Tòquio, les fàbriques, els nous edificis i les noves infraestructures tenia, com tot gest polític, la finalitat

[898] La fotografia s'havia introduït al Japó l'any 1848 amb l'arribada del primer daguerreotip i es va difondre a partir dels anys 60 amb fotògrafs rellevants com Ueno Hikoma, Shimooka Renjô, Felix Beato i posteriorment Tamamura Kôzaburô, Horie Kuwajirô i Kusakabe Kimbei. Des d'inicis d'època Meiji va tenir una gran difusió; es va fer especialment popular la venda de fotografies com a *souvenirs* turístics on s'hi representaven escenes típiques de la vida japonesa o vistes cèlebres del país, com les imatges de Kimbei adquirides a Barcelona per Hermenegildo Miralles.

l'oferir una imatge de modernitat a fi de ser vistos i valorats com a iguals des d'Occident.[899]

Un altre element fonamental pel progrés del Japó, i per a l'èxit del procés d'industrialització, era la modernització del sistema nacional d'educació. Unes institucions modernes i una política moderna havien d'anar en consonància amb uns ciutadans moderns, formats segons els models dels països capdavanters. *Una nació rica i un exèrcit fort*, tal com deia un dels lemes de l'època, tan sols era possible si la població era alfabetitzada i tenia els coneixements necessaris per créixer i competir autònomament a nivell internacional. Per aquest motiu era important la introducció d'un sistema educatiu modern.

El primer pas va ser la creació l'any 1872 de la primera Llei d'Educació on es regulava quin camí havia de seguir el nou sistema: els objectius estaven marcats en una educació uniforme, universal i obligatòria per a tots els nens i nenes del país. Per això es va establir un sistema d'escoles, instituts i universitats amb una administració basada inicialment en el model francès, que era el més sistematitzat i semblava ser el més fàcilment assimilable. No va ser el model definitiu, sinó que van caldre diversos intents abans que al 1890 no quedés definit un sistema educatiu estable i efectiu que seguia el model prussià. Des d'aleshores, l'educació va començar a ser utilitzada pel govern per a la transmissió i inculcació d'un nou ideari nacionalista que tenia l'objectiu d'unir i enfortir la nació a fi de preparar l'immediat ascens de l'imperialisme japonès.

El model educatiu introduït a mitjan dels anys 80 i reafirmat als anys 90 es basava en la voluntat de crear un estat modern i japonès. Dit d'una altra manera, un dels pilars que van fonamentar el discurs educatiu va ser el

[899] "La ciencia en Japón", *La Vanguardia*, núm. 378, 14 d'agost de 1888, p. 1. Watanabe, 1996, p. 23.

concepte *kokutai* que es basava en la particularitat japonesa de ser un imperi amb una única línia d'emperadors que, sense interrupció, havia governat el país des dels inicis de la seva història. *Kokutai* era l'essència del nacionalisme i un principi que permetia unir tots els alumnes del país; era una política d'actuació basada en un sistema autoritari confucià al capdamunt del qual hi havia l'Emperador, entès aquest últim com a *Natura naturans*.[900]

A les Exposicions Universals però, no es volia mostrar tant la noció *kokutai* com l'adopció dels models educatius moderns. El mateix succeïa amb l'exèrcit; no es volia mostrar tant la militarització com el procés d'industrialització dins de l'àmbit civil. Mostrar a Occident l'aplicació d'aquest nou sistema educatiu era una clara manera de fer evident que el Japó estava en el bon camí i que estava assumint i integrant un dels pilars de la civilització occidental. L'educació s'utilitzava també a l'estranger com a

[900] Inoue Kowashi (井上毅, 1843-1895), al 1889, definia amb les següents paraules quins van ser els principis que fins aleshores havien regit la política educativa de Mori Arinori (森有礼, 1847-1889), Ministre d'Educació: *The fundamental principle of Mori's educational policy was education based on the kokutai. Education does not mean merely to collect and explain the materials of textbook. The most important thing in education is to build up the character and give orientation to students by showing them the spiritual way.* (…). *Fortunately in our country we have one beautiful treasure which is incomparable with that of any other country. This is the kokutai based on the imperial line unbroken for ages eternal. Nothing but the kokutai can be the keynote of education. No other country has a history like ours: our people have been loyal to the emperors of an unbroken line from the beginning of the country and they will be loyal to all future emperors as long as the national land continues to exist. Therefore we should make the kokutai the first principle of our education. Nothing else can be the basis of our educational system, and this was the first principle of the late Mori.* Al que Yamagata Aritomo (山縣有朋, 1838-1922), Primer Ministre, afegí l'any següent: *There are two indispensable elements in the field of foreign policy: the armed forces first and the education second. If the Japanese people are not imbued with patriotic spirit, the nation cannot be strong, no matter how many laws are issued. Patriotism can be instilled only through education.* Pittau, 1965, p. 272-273.

eina de propaganda i era un canal més per reafirmar-se com a potència emergent i com a nació digne de figurar entre aquelles que s'autoproclamaven civilitzades i modernes. Aquest objectiu va quedar definitivament acomplert l'any 1905, amb la guerra contra Rússia i la primera victòria contra una potència Occidental.

A Barcelona, el Ministeri d'Educació es va ocupar d'enviar tota mena de material per donar a conèixer l'aplicació del modern sistema educatiu japonès. Hi havia llibres i informes referents a l'ensenyament general obligatori, hi havia fotografies i plànols de l'Escola Normal Superior de Tòquio, de l'Escola d'Arts i Oficis de Tòquio i del Museu Pedagògic de Tòquio; hi havia diversos exemplars d'estudis i exàmens fets per alumnes, llistats de professors, alumnes i notes d'exàmens. S'explicava l'organització del sistema educatiu i s'exposaven treballs fets pels alumnes, quadres, dibuixos, teixits i aparells mecànics i de física de l'Escola d'Arts i Oficis de Tòquio i de l'Escola Normal Superior de Tòquio. Hi havia també exemplars del catàleg de la Biblioteca de Tòquio i tres col·leccions d'exemplars zoològics, botànics i mineralògics del Museu Pedagògic de Tòquio. Finalment, i com a exemple del grau d'extensió que tenia el sistema educatiu occidental, es mostrava la seva aplicació a l'estudi de la música, amb diversos instruments, partitures, i amb els mètodes d'estudi occidentals que des de feia pocs anys s'aplicaven a les escoles i especialment a l'Acadèmia de Música de Tòquio.

A tot el material exposat s'hi sumava, a més, el discurs que la delegació japonesa facilitava a la premsa i als visitants acompanyat de tantes dades com es desitgessin: habitaven l'arxipèlag 33 milions d'habitants i tenia en funcionament en aquell moment 30.367 centres d'ensenyament, amb 84.703 professors i 2.900.782 alumnes.[901] Per tal de distribuir les dades i donar a

[901] García, 1888C, p. 418. Serrate, 1888, pp. 97-100. Lacal, 1889, p. 164.

conèixer aquest important missatge, el mateix cap de la delegació, Ôkoshi Narinori, va fer arribar al secretari general de l'Exposició, Lluís Rouviere, diversos documents relatius al sistema educatiu japonès. Rouvier li ho agraí: *c'est avec le plus grand intérêt que j'en prendrai consaissance, la question qu'ils concernent, étant une des plus graves qui puissent préoccuper les esprits chez tous les peuples civilisés.*[902]

L'efecte de tot aquest material va ser l'esperat. Pels barcelonins va ser la constatació de les notícies que parlaven d'un Japó que creixia i que estava aplicant a una velocitat vertiginosa tots aquells avenços que amb la revolució industrial i la formació dels estats moderns ja s'havien anat introduint de manera paulatina a les diverses regions d'Europa. El discurs d'un Japó instruït era fonamental per oferir la imatge de civilització desenvolupada i equiparable a les potències Occidentals i, en aquest sentit, la presència japonesa a Barcelona va saber difondre aquest missatge amb dades que, publicades en llibres i diaris, quantificaven amb números exactes en quin punt es trobava l'estat de l'educació:

> *Para atender mejor al desarrollo de la educación e instrucción del Imperio, han hecho de su gran ciudad de Tokyo una verdadera Atenas o una Munich moderna. En dicha ciudad se encuentran: la Universidad imperial; la escuela normal superior de comercio; de artes y oficios, de Bellas Artes, de Música, de sordo-mudos, etc. Todos estos establecimientos se hallan montados con arreglo a las más modernas exigencias, y sus*

[902] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Okoshi. 24 de maig de 1888. AMCB, Exposició Universal, caixa 42681, Secretaria Estrangera, Copiador de cartes, 2, fol. 179. 24 de maig de 1888.

estudios y prácticas se realizan por programas que envidiarían nuestros mejor montados centros.[903]

Dins d'aquest apartat del pavelló, es van exposar encara alguns altres productes agrícoles i industrials d'entre els que van destacar unes fibres anomenades *tôshingusa* (*Tôshinsô*, 灯心草),[904] aportades per Korematsu Migisaburô (是松右三郎). Nascut el 1853 a Fukuoka, en el moment de celebrar-se l'Exposició Universal Korematsu, ja era un destacat comerciant i farmacèutic a la seva ciutat natal.[905] L'única vegada que Korematsu va presentar els seus productes a Occident va ser a Barcelona, on va exposar les fibres de *tôshingus*a, uns teixits vegetals amb qualitats antisèptiques. Antonio García explicava, perquè així li devien dir els mateixos membres japonesos presents a l'estand, que es tractava d'un producte avalat per l'Escola de Medicina de Fukuoka i que estava destinat *a sustituir las esponjas en las operaciones quirúrgicas, y que sobre ellas tiene las ventajas del precio y la apreciable cualidad de evitar la descomposición de las partes dañadas.*[906]

Un cop es va acabar l'Exposició, el mateix Ôkoshi Narinori, màxim representant del govern imperial a Barcelona, va escriure a l'alcade Rius i Taulet, com a president de l'Exposició, per oferir-li una col·lecció d'objectes, tots ells procedents dels estands que el govern japonès havia tingut al Pavelló de la Indústria.[907] Es tractava d'una extensa col·lecció que el govern del Japó

[903] Serrate, 1888, p. 99.

[904] *Toshingusa,* també coneguda com a *Tôshinsô*, rep com a nom científic *Juncus effusus L. var. decipiens Buchen*.

[905] Sobre la seva trajectòria professional vegeu: Gotô, 1904, pp. 17-21.

[906] García, 1888A, p. 295.

[907] Les diverses cartes i llistats es conserven, sense foliació, a: AMCB, Exposició Universal de Barcelona, Comissió de Governació, caixa 42516, G.438 (4), sf.

regalava a l'Ajuntament de Barcelona amb la finalitat, així ho expressà explícitament Ôkoshi, de que tots els seus objectes *sean colocados bajo la dirección de V. en un museo, o sitio público de esta Ciudad a fin de que el público pueda hacerse cargo de los productos de mi pais*;[908] a canvi, demanaven rebre productes propis d'Espanya, especialment instruments de pesca, que poguessin ser útils també per a les institucions educatives japoneses.[909] El llistat de peces que es van donar a l'Ajuntament formaven dos grans blocs, d'una banda una col·lecció de 81 productes de la Direcció de la Producció Marítima del Ministeri d'Agricultura i Comerç, entre els quals conserves, olis i ceres, canyes de pescar, xarxes i accessoris diversos per a la pesca, i, d'altra banda, una col·lecció de 145 memòries astronòmiques, atmosfèriques i meteorològiques del Japó actual. A totes aquestes peces, la Direcció d'Indústria del mateix Ministeri va sumar-hi algunes peces més, d'entre les que en destacava molt especialment 98 mostres de sedes japoneses de diverses classes, totes elles valorades per la quantiosa suma de 768,65 pessetes. El valor de tot el conjunt de peces que el govern japonès cedia generosament a l'Ajuntament pujava fins a més de 1.700 pessetes; la voluntat educativa i de difondre el coneixement del Japó va ser més que evident.

5.3.2.10. El Jurat i les recompenses

A l'Exposició Universal de Barcelona hi van participar oficialment 12.866 expositors. És comprensible que calgués organitzar algun sistema efectiu per

[908] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, Comissió de Governació, caixa 42516, G.438 (4), fol. 137, 10 de desembre de 1888.

[909] Aquest interès pels productes de pesca es pot vincular a l'obra que Ôkoshi havia publicat l'any 1883, editada per la casa *W. Clowes and Sons* de Londres: *A sketch of the fisheries of Japan*.

valorar les peces i poder emetre un judici, tal i com s'esperava de tot gran certamen internacional. Per això, davant el gran volum de productes a analitzar, a més del Jurat Central, es van crear diversos jurats, formats per un total de 575 persones, que es van dividir la feina d'inspeccionar tots els productes que s'exposaven classificats en 23 agrupacions o seccions.[910]

Per formar un Jurat immparcial, es va demanar a les principals corporacions científiques i industrals i als gremis de la ciutat que, dins de cada especialitat, indiquessin les persones que al seu parer eren les més idònies per a ser membres dels jurats; d'aquí en van sortir els primers 250 noms proposats. A aquesta xifra, s'hi van sumar els jurats oficials nomenats pel govern espanyol i per les diverses nacions estrangeres. En funció del nombre d'expositors presentats, cada país tenia dret a escollir un nombre determinar de membres per al Jurat; França, per exemple, amb 1.111 expositors, tenia dret a designar 53 persones, mentre que Japó, que apareixia registrat amb 160 expositors, podia proposar-ne 5.[911] Japó va escollir el periodista Antoni García Llansó, els comerciants Ot Vinyals i Fulcrand Arnoux, i els negociants G. de Grau i Ôtsuka Takuzô. Cada un d'ells es va integrar dins d'un dels vint-i-tres grup de treball diferents.[912]

El 17 de setembre de 1888, al gran saló del Palau de Belles Arts, es van constituir el gran Jurat Internacional. El discurs d'obertura del Comissari Regi, Manuel Girona, anunciava les tasques que des d'aleshores haurien de fer els centenars de persones seleccionades com a membres del jurat:

[910] Lacal, 1889, p. 42.

[911] Japó va participar amb un nombre inferior d'expositors. Alguns noms, com per exemple Yasuda Shôten i Yasuda Genshichi responen a un mateix expositor.

[912] Lacal, 1889, pp. 8-9 i 266.

> *Vais a quedar constituidos en Tribunal completamente libre, y en tal concepto debéis analizar todos y cada uno de los productos expuestos, y como en ellos figura la mano del hombre en una y otra forma, en uno y otro concepto habéis de aquilatar su mérito para asignarle el premio correspondiente que servirá de estímulo y emulación, cuyos premios reunidos nos darán la idea del valor intrínseco de nuestra Exposición, la primera que se celebra en España, y que indudablemente aumentará nuestros lazos de amistad fraternal con todas las naciones.*[913]

El dia seguent d'aquest acte van començar els treballs de valoració. Segons estava determinat al reglament, les diverses seccions del Jurat s'havien de reunir diàriament, excepte el diumenge, per dedicar tres o quatre hores cada dia a l'examen i valoració de productes als estands on estaven exposats. Els membres que feien la inspecció acostumaven a demanar informació i explicacions als expositors o als seus representants per valorar amb major justesa les peces. Un cop feta les valoracions, el mateix dia, tots els membres del jurat s'havien de reunir per exposar les seves valoracions i poder decidir la recompensa que es mereixia cada un dels productes seleccionats. A l'acte de votació, cada persona del jurat havia d'emetre un vot pronunciant un número del 1 al 4, corresponents a la menció honorífica (1) i medalles de bronze (2), plata (3) i or (4); en cas d'empat, el president del grup de treball prendria la decisió.[914]

Amb més o menys dificultats, la feina dels jurats es va poder anar fent al llarg dels mesos de setembre i octubre, de tal manera que el dia 30 d'octubre la Infanta Isabel va presidir el solemne acte d'entrega de recompenses, un cop més, al Palau de Belles Arts. El nombre tan extens de premiats va

[913] Lacal, 1889, p. 4.

[914] Lacal, 1889, p. 12.

motivar que s'optés per no fer una concessió nominal a totes les persones – d'altra banda, encara no s'havien encarregat les vora 8.000 medalles ni els seus corresponents diplomes.[915]

Japó va aconseguir un total de 145 recompenses, de les quals 23 van ser medalles d'or, 37 medalles de plata, 47 de bronze i 37 van ser mencions d'honor, a més d'un diploma d'honor concedit al govern imperial. Dit d'una altra manera, de tots els expositors japonesos, més del 80% van rebre una medalla, el que significa un èxit rotund. El país estranger més guardonat amb medalles va ser França (1.056) seguit, a molta distància, per Bèlgica (230), Alemanya (186), Anglaterra (149) i Japó (107). Tanmateix, si tenim en compte la quantitat de medalles que va rebre cada país en funció a la quantitat d'expositors, es pot comprovar com Japó va ser, juntament amb Bèlgica, un dels països més premiats, molt per davant d'altres potències com Itàlia, Estats Units, Portugal o Holanda.[916]

L'expositor japonès més guardonat va ser el govern, amb vint medalles, de les quals nou van ser d'or, distribuides entre els Ministeris d'Agricultura i Comerç, Interior, Hisenda i Educació. A nivell individual, el major èxit va

[915] Les medalles van ser dissenyades per l'escultor Eusebi Arnau i els diplomes pel dibuixant i pintor Dionís Baixeras. No va ser fins a finals de novembre que la Comissió Executiva va fer l'encàrrec corresponent per a fabricar 2.310 medalles d'or, 2.830 medalles de plata i 2.650 medalles de bronze, és a dir, un total de 7.790 medalles. AMCB, Exposició Universal, 42705, Delegació General núm. 157, doc. 1.

[916] França va participar amb 1879 expositors i va obtenir 1056 medalles. En el cas de Bèlgica foren 245 expositors els que van rebre 230 medalles. Alemanya va rebre 186 medalles, que van ser repartides entre 224 expositors. Anglaterra foren 149 medalles per a 216 expositors, mentre que Itàlia va participar amb 141 expositors i van aconseguir 89 medalles. Menys medalles van obtenir Uruguai (63), Xile (62), Estats Units d'Amèrica (59), Rússia (48), Suècia (47), Paraguai (36), Suïssa (26), Equador (17) o bé Portugal (15), Holanda (14), Bolívia (12), Xina (8), Turquia (8), Dinamarca (7) i Argentina (2). Van ser simbòliques les medalles d'or de Colòmbia (1), Hondures (1) i Mèxic (1).

ser per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, impulsora de la participació japonesa, que es va endur quatre medalles d'or i dues de plata. Les seves peces més celebrades van ser les de bronze, que el jurat qualificador va descriure com a obres *de inimitable belleza y original trabajo, de exquisito gusto, ejecución perfecta. Trabajo muy original, desconocido en Europa*.[917] I després de la *Kiriu*, el tercer premuat de la secció japonesa va ser Nakamura Naojirô, amb dues medalles de plata i una de bronze, pels seus ventalls de seda pintats a mà i els seus teixits i papers decorats.

També van rebre medalles d'or les porcellanes d'Arita de l'empresa *Kôransha*[918] i de Kume Keiichirô,[919] les ceràmiques de Kinkôzan Sôbei, els bronzes de Shimoseki Kahei, *de un trabajo único y especial*,[920] els bronzes decorats amb esmalt *cloisonné* de Noda Ichibei i de Yasuda Genshichi, *hoy inimitables en Europa*,[921] les sedes de Yoshikawa Inosuke, les tabaqueres de paper de Horiki Chûtarô, la cola vegetal de Tanaka Shirôemon (田中四郎右衛門), el sake de Konishi Shinemon, la salsa de soja de *Tôkyô Shôyu Gaisha* i el paper d'escriptura de Watanabe Tarôbei.

Entre les medalles de plata, es poden destacar les que van rebre Shômi Eisuke i Suzuki Chôkichi pels seus bronzes *de excelente gusto y buena*

[917] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9603 i 9591.

[918] Lacal, 1889, p. 158. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9612: *Por las siguientes razones: "expone grandes jarros de excelente construcción y de ornamentación delicada en azul – tazas de te finisimas".*

[919] Lacal, 1889, p. 158. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9621: *Por las siguientes razones: porcelanas finísimas en blanco, de excelente barniz – Figurinas grotescas de admirable expresión. Construcción notable.*

[920] Lacal, 1889, p. 160. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9605.

[921] Lacal, 1889, p. 159. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9614 i 9655.

ejecución,[922] les fotografies de Suzuki Makoto, els teixits d'Iida Shinshichi, les ceràmiques de Taizan Yohei, l'esmalt *cloisonné* de Namikawa Yasuyuki, les laques de Mitani Denjirô, la salsa de soja d'Itô Kozaemon i el sake de Torii Komakichi, d'Ishiwari Shichizaemon, de Taku Tsunesaburô i el d'Inoue Sôemon. En general l'alcohol japonès, especialment sake, va ser força premiat, amb un total de dotze medalles. Van ser més modestes les medalles de bronze que van rebre Makuzu Kôzan, Fujimoto Sôtarô, Handô Itsuga, i les mencions honorífiques de Namikawa Sôsuke, de Shiino Shôbey i d'Iwahashi Zenbei, entre d'altres.

En el cas del Japó, la legació nipona de París va rebre la llista de recompenses obtingudes el novembre de 1889 i, poc més tard, van rebre els diplomes i les medalles corresponents.[923] És curiosa un carta que el secretari de la legació espanyola a Tòquio va enviar als secretaris del Ministeri d'Afers Exteriors el desembre de 1890 on demanava que se li expliqués al productor de sake Konishi Shinemon que la medalla d'or que havia rebut era ornamental, *non pas à l'usage personnel*.[924]

5.3.3. La participació xinesa

5.3.3.1. Yong Heng, expositor xinès

Serrano de Casanova, quan encara treballava per tirar endavant el seu projecte d'Exposició, va fer enviar, a través del Ministeri d'Afers Exteriors de Madrid, les sol·licituds de participació a les principals nacions del món.

[922] Lacal, 1889, p. 160. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9652.

[923] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711.

[924] DRO, *Supeinkoku…*, s/n, Tòquio, 19 de desembre de 1890.

D'entre els països d'Orient, sabem que van rebre l'oferiment el Japó i la Xina. Les cartes havien estat enviades a les legacions espanyoles d'ambdós països a finals de 1886 i van arribar a mans dels respectius governs entre els mesos de gener i de març de l'any següent.

Ja s'ha vist com Japó, malgrat la manca de temps de què disposava per organitzar-se va respondre positivament. La Xina, en canvi, va haver de declinar l'oferiment. Tiburcio Rodríguez, en aquella època traslladat al continent asiàtic com a Ministre Plenipotenciari d'Espanya a la Xina i Siam, va enviar a Madrid una còpia de la resposta en què el govern xinès s'excusava:

> *19 de la 3ª luna del año 13 de Kuang-Hsu. 12 de abril de 1887.*
>
> *En 11 de la 2ª luna del año actual (5 de marzo) recibimos una nota de V.E., acompañada de 9 prospectos en la que se sirve V.E. informarnos que en la ciudad de Barcelona, en España, se proyecta una Exposición Universal, que durará desde septiembre próximo hasta mayo siguiente expresando al propio tiempo la opinión de que China debería también concurrir a dicha exposición para mostrar lo que ella vale etc. Este Yamen considera que la exposición que se proyecta en el noble país que V.E. habrá de ser seguramente muy rica y vistosa; pero el plazo para su apertura es bastante limitado y realmente insuficiente para los preparativos que habrían de hacerse, impidiendo así el que China tome parte en ella. El Yamen, sin embargo, ha comunicado el asunto a los superintendentes de Comercio de los puertos del Sur y del Norte, y ha dado también instrucciones al inspector general de Aduanas para que hagan saber a los comerciantes de todos los puertos que, si algunos de ellos deseasen concurrir a esa exposición, se les concederá franquicia de derechos por los artículos que exporten destinados a la*

exposición. Lo que creemos de nuestro deber el comunicar a V.E. para su conocimiento y en respuesta a la precitada nota.[925]

És probable que la decisió també es prengués com a conseqüència dels problemes interns que estava travessant el país, el qual tot just acabava de patir un tràgic desbordament del riu blau, el Yang-Tse.[926] De totes formes, un cop es va acordar l'aplaçament de la data fins a l'abril de 1888, Tiburcio Rodríguez, al mes de setembre de 1887 va fer un nou intent tot buscant l'ajuda del govern imperial per tal que la Xina quedés representada a l'Exposició:

Tengo la honra de participar que, según noticias que me comunica mi Gobierno, la inauguración de la Exposición Universal de Barcelona, que debiera haberse celebrado en el mes actual, se ha prorrogado hasta el año próximo habiéndose señalado para su apertura la época que media entre los meses de Abril y Setiembre. Esta dilación se ha conocido a instancia de diversos Gobiernos de países lejanos de España, los cuales han hecho presente que el plazo concedido en el primitivo programa no era bastante para la remesa de artículos e instalaciones de los expositores que se proponían concurrir a ella. Entre dichos Gobiernos se cuentan el de México, los de casi todas las Republicas de la America del Sur, el Brasil y el de Tokio, que ha dedicado una cuantiosa subvención oficial para cooperar al mejor éxito y representación del Japón en dicho certamen internacional.

[925] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 29, 20 d'abril de 1887.

[926] Lacal, 1889, p. 157.

> *Mi objeto, al comunicar el nuevo plazo, es a fin de que llegue a conocimiento de los mercaderes chinos que pretendan hacer muestra de sus artículos en la referida Exposición, si bien entiendo que, no tomando mano en el asunto el Gobierno imperial, pocos o ninguno serán los que se presenten en ella; lo cual, yo, en mi vivo deseo de ver fomentadas las relaciones mercantiles entre España y China, deploro profundamente, porque ese seria uno de los mejores medios para llegar a fin tan apetecible, y porque quisiera además que China, que tan gran representación tiene en el mundo por la ilustración de su Gobierno, por su extension, por su riqueza y por lo variado de sus productos, artes e industrias, hiciese en Barcelona el papel que, por tantos títulos, le corresponde.*[927]

La crida per animar a comerciants i expositors individuals xinesos a participar a Barcelona, finalment va ser resposta per dos particulars, procedents un de Hong Kong, Yong Heng (揚奧), i l'altre de Taiwan, Juan Mencarini, espanyol a les duanes marítimes de la Xina. Malgrat que les dimensions de la instal·lació xinesa no es correspongueren en absolut amb la importància de l'imperi, com anotava García Llansó, *debe tenerse presente, sin embargo, que todo se debe a la iniciativa particular, sin que España pueda agradecer al Gobierno del Celeste Imperio la deferencia de haber dado, enviando algunos objetos, el menor carácter oficial a la sección.*[928] La participació de Yong Heng i Juan Mencarini va ser molt exitosa.

Precisament pel fet de ser una participació de caràcter privat, els tràmits es van poder ajustar en el temps i, així, van poder-se evitar els problemes que el

[927] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 71. 23 de setembre de 1887.

[928] García, 1888D, p. 439.

retràs de l'Exposició va causar a la delegació japonesa. Les primeres caixes amb carregaments xinesos de Yong Heng van arribar a Barcelona la segona setmana del mes de març de 1888: 48 caixes vingudes amb el vapor *Reina Mercedes*. A mitjan de març Juan Mencarini ja era a Barcelona, a inicis del més següent van arribar, procedents de Singapur, Yong Heng amb un soci seu, i, amb pocs dies, van començar els treballs de muntatge de la instal·lació xinesa. Les obres van acabar entre el 14 i 15 de maig, és a dir, a menys d'una setmana de la inauguració reial.[929]

Si bé el 7 d'abril *La Vanguardia* havia parlat de com el públic *acosa y molesta* a alguns dels japonesos, el dia 13 d'abril el diari es tornava a referir a *algunos de los japoneses que han venido a esta capital a preparar la instalación de su pais*.[930] En aquesta segona ocasió, tanmateix, el redactor no feia referència als japonesos sinó als xinesos recent arribats a la ciutat.[931] Els passejos que aquests últims feien per la ciutat, vestits amb la seva corresponent indumentària tradicional, cridaven l'atenció de grans i petits i en ocasions provocaven situacions desconcertants:

> *A los japoneses* [xinesos] *acompañaba un señor extranjero que hablaba español, y detrás de todo ellos iba una turba de mozalvetes mofándose de los japoneses* [xinesos] *y diciendo*

[929] AMCB, Exposició Universal, caixa 42681, Secretaria Estrangera, Copiador de cartes, 1, fol. 244. 24 de març de 1888. *Diario de Barcelona*, núm. 98, 7 d'abril de 1888, p. 4413. *El Noticiero Universal*, núm. 27, 11 de maig de 1888, p. 2.

[930] *La Vanguardia*, núm. 171, 13 d'abril de 1888, p. 2.

[931] Resulta evident que el cronista es refereix a xinesos i no pas japonesos. Els japonesos van vestir quasi sempre, excepte en comptades ocasions, seguint la costum occidental, a diferència de Yong Heng i la resta de xinesos que van optar pel fet d'anar vestits sempre amb indumentària tradicional. Així mateix, el fet que els personatges duguessin trena és un clar indicatiu de que es tractava de xinesos.

> *chocarrerías a propósito del traje que vestían. La audacia de alguno de aquellos muchachos llegó hasta el punto de tirarle de la trenza a uno de los japoneses, acto que los otros chiquillos acogieron con risotadas, que produjo en los japoneses la natural indignación y que hizo exclamar en español al caballero que les acompañaba: "¿Y esta es la culta Barcelona, en donde se va a celebrar una Exposición Universal?"*[932]



La instal·lació xinesa al Palau de la Indústria del Parc de la Ciutadella. *La Ilustración Ibérica*.

La instal·lació xinesa ocupava una superfície de 75 m^2 i tot el seu mobiliari, tant les vitrines com la porta d'accés i tota la decoració, tenien el caràcter propi de l'arquitectura xinesa. El pavelló estava presidit per quatre banderes imperials i una cinquena amb un gran drac negre. La instal·lació estava decorada amb colors taronja i vermell, mentre que els aparadors eren de color blau fosc.[933] Tot el recinte estava envoltat per una barana de fusta daurada en forma de retícula i amb quatre grans vitrines, una a cada un dels

[932] *La Vanguardia*, núm. 171, 13 d'abril de 1888, p. 2.

[933] *El Noticiero Universal*, núm. 17, 1 de maig de 1888, p. 2.

angles, destinades a exposar els objectes més valuosos i les sedes més boniques. L'accés, com en el cas de la instal·lació japonesa, es feia a través d'una porta monumental de fusta, amb un enreixat daurat i una coberta de color groc, al centre de la qual hi havia un gran cartell amb el nom del comerciant xinès: Yong Heng.

A dins de la instal·lació hi havia permanentment diversos membres de l'empresa de Yong Heng, i el mateix Yong Heng, tots amb llargues trenes i amb vestuari de seda de colors llampants fent un efecte sorprenent:

> *Hasta el aire que se aspira en el recinto, impregnado con el aroma que se desprende del sándalo, del iang-iang y de otras maderas y objetos, trasporta al visitante al misterioso país, aislado durante muchos siglos, no tanto por extensísima muralla, como por su sistemático aislamiento del resto de los demas pueblos.*[934]

Així doncs, es pot afirmar que l'únic expositor xinès que va participar, qui va financiar totes les obres de la instal·lació i qui va aportar la majoria de les peces, va ser Yong Heng. La seu establiment d'articles artístics estava situada al Queen's Road Central, una de les vies més cèntriques i prestigioses de Hong Kong. L'anunci en castellà que va publicar en ocasió de l'Exposició és prou il·lustratiu per adonar-se de les característiques del negoci i per imaginar com devia ser la instal·lació xinesa: un aiguabarreig d'infinitat de productes xinesos, una infinitat que sembla impossible que pogués arribar a cabre als 75 m^2 dels que disposava. La llista era inacabable: sedes, tapissos, grans mobles d'ebenisteria i de sàndal, tamborets, taules de

[934] García, 1888D, p. 438.

fusta, sofàs, costurers, escriptoris, papereres, mantons, jocs d'escacs, cadires de marbre i d'àgata, paravents de seda i de vidre, ventalls, caixes, te, essències i perfums, peces decoratives d'ivori i d'os, d'estany, gerros de porcellana i de bronze, làmpades, vaixelles de porcellana, ceràmiques, mocadors, coixins, pells d'animals, joies, joguines d'ivori, ninots en moviment, estàtues de porcellana, armes tradicionals, fanals de paper, etcètera.[935] A tot això, al mes d'octubre va aconseguir un espai complementari, a la Galeria del Treball, a l'extrem oest del Palau de la Indústria, on hi venia mobles xinesos de luxe pels quals no quedava lloc al pavelló principal; una instal·lació que pretenia fer una funció similar a la de la casa japonesa del parc.[936]

Tot i la gran quantitat de peces que exposava Yong Heng, dins del pavelló xinès encara va quedar una mica d'espai per a Juan Mencarini, que també va voler col·laborar exposant algunes escultures i objectes artístics de la seva col·lecció. Juan Mencarini, fill d'Albino Mencarini, antic cònsol d'Espanya a la Xina, havia recollit, en els seus viatges pel continent asiàtic i per Taiwan, interessants i valuoses peces artístiques de la dinastia Qing (1644-1912). A Barcelona, va enviar-hi escultures de ceràmica, imatges de Buddha, objectes de bronze i de seda, *cloisonné* antic, ventalls, paravents, una col·lecció de numismàtica xinesa antiga, pintures, llibres, i diversos productes de Taiwán, ous d'ocell, petxines, productes minerals, aliments, vestits, armes i instruments tradicionals de l'illa. Un cop finalitzada l'Exposició, moltes d'aquestes peces van ser donades al fons de la Biblioteca – Museu que havia inaugurat recentment Víctor Balaguer a Vilanova i la Geltrú, on encara avui es conserven.[937]

[935] Vegeu-ne una descripció a: García, 1888D, pp. 438-439.

[936] AMCB, Exposició Universal, 42644, exp. núm. 21.

[937] Bru, 2006, pp. 243-244.



L'expositor Yong Heng i els seus col·laboradors a la instal·lació xinesa de l'Exposició. *La Ilustración* (1888).

L'èxit de Yong Heng entre el públic va ser absolut: va vendre una gran quantitat d'objectes i es va endur els millors elogis de la premsa. El jurat de qualificació li va concedir diverses medalles. Tanmateix, segurament els expositors japonesos tingueren una visió no tan positiva atès el conflicte que va sorgir entre totes dues instal·lacions, la xinesa i la japonesa.

5.3.3.2. L'incident amb la delegació japonesa

Des d'un punt de vista espanyol, Xina i Japó eren, per a molts, dos països si fa no fa similars. Similars perquè eren molt llunyans, perquè semblaven tenir un trets culturals semblants, perquè les notícies que arribaven eren molt minses i perquè, en termes generals, poca gent era capaç de diferenciar què procedia de Xina i què del Japó.[938] En els últims anys, però, les notícies sobre

[938] En aquest sentit, és especialment interessant la conferència de Tibucrio Rodríguez, *Los contrastes entre China y el Japón*, publicada a Madrid l'any 1883.

la modernització del Japó i les guerres de l'opi a la Xina, havien començat a tenir els seus efectes. Poc a poc, s'havia començat a configurar una nova imatge en què les diferències entre els dos països s'anaven fent visibles: un assumia acceleradament els progressos de la civilització mentre que l'altre es mantenia recelós a rebre la influència d'un Occident que li resultava hostil.

A les exposicions internacionals Japó intentava distingir la seva cultura i els seus productes de tots aquells que procedien de la Xina. Des de la Guerra de l'Opi amb Anglaterra (1840), Xina havia quedat sota la influència del colonialisme i, per això, Japó s'esforçava en mantenir la seva autonomia i mostrar a Occident una imatge ben distinta a la del seu país veí. Així mateix, al propi Japó, ràpidament va començar a desenvolupar el seu poder militar i va anar inculcant a la seva població un ferm sentiment patriòtic i nacionalista. En aquest context, l'enfrontament entre les dues potències va anar més enllà d'una disputa per guanyar-se nous mercats occidentals i va esdevenir per sí mateix un tema de vital importància per a l'estabilitat de la regió del Pacífic.

El primer gran conflicte es va produir amb la declaració de Taiwan i les illes Ryûkyû (Okinawa) com a territori xinès i la posterior ocupació militar japonesa, al 1874, de l'illa de Taiwan. Ja aleshores Japó es va plantejar la possibilitat de declarar la guerra, però la qüestió es va poder evitar gràcies a les negociacions diplomàtiques. Tant l'ocupació temporal de Taiwan com l'annexió de l'arxipèlag d'Okinawa com a prefectura japonesa havien dut als primers enfrontaments diplomàtics entre la Xina i el Japó. A aquests, poc temps més tard, el govern Meiji va afegir-hi la seva hostilitat vers Corea i el propi imperi xinès.[939] Alguns dels principals dirigents japonesos

[939] Vegeu: Keene, 2002, pp. 228-234, 246-247. Un exemple de l'estat de les relacions amb la Xina són unes paraules pronunciades per l'emperador Meiji al 1881. Aquell any, quan el rei de Hawaii, Kalakaua, va visitar l'emperador, li va plantejar la necessitat de crear una lliga de nacions asiàtiques similar a la cooperació que practicaven els països europeus en temes estratègics a fi de protegir els països de la regió. L'emperador va refusar la proposta al·legant

protagonistes d'aquests conflictes van ser Itô Hirobumi, Inoue Kaoru, Yoshida Kiyonari, precisament aquells mateixos que en un inici s'havien ocupat d'atendre les demandes de Barcelona per a participar a l'Exposició Universal.

A Barcelona les primeres mostres de l'escalada militar japonesa s'havien pogut veure amb la visita del primer vaixell de guerra nipó, *Seiki*, l'any 1878. En qüestió de pocs anys s'havien començat a difondre notícies del perill que podia suposar per Filipines el desenvolupament militar que s'estava produint al Japó. Al govern japonès, però, fins a cert punt no li interessava mostrar la militarització del seu país, sinó que preferia oferir la cara amable del seu creixement industrial. Per això a Barcelona s'havia optat per oferir una imatge agradable, moderna i alhora exòtica, però no pas perillosa:

> *Nación alguna europea puede preocuparnos en plazo más o menos lejano respecto del archipiélago; pero no opinamos otro tanto del Japón, cuya civilización, ganosa de saborear las culturas occidentales encuentra en las Filipinas escalón admirable a sus, quizás hoy sueños, y quizás mañana pretensiones*. (...) *No nos ha exhibido el Japón sus grandes industrias de fundición, ni su organización militar, ni los progresos de su marina, ni nada que se preste a precisar su actual estado, digno por lo que hemos dicho de que no se pierda de vista por nuestros políticos y estadistas*.[940]

---

les dificultats diplomàtiques que Japó tenia amb la Xina; *there are many problems, especially with respect to China. The Chinese always consider that our country intends to commit aggression. It is difficult enough to maintain peaceful relations with China, and to do what you propse would be even more difficult.* Keene, 2002, p. 349.

[940] Serrate, 1888, p. 97.

La participació japonesa a Barcelona va decidir no mostrar en cap cas el gran desenvolupament militar que en aquelles dates ja estava aconseguint Japó, precisament perquè els certàmens internacionals es volien presentar com un càntic de germanor i d'entesa entre els pobles i, sobretot, perquè Japó aspirava a obrir nous mercats, no pas a tancar-los. No obstant, el clima tens que Japó estava vivint amb la Xina es va fer present a la ciutat.



Joc oriental *La cuestión de los siete rompe-cabezas chino*, record de l'Exposició Universal de 1888. Hi destaca la representació d'un xinès i una japonesa. Col. part.

El conflicte que va sorgir durant l'Exposició de Barcelona va ser causat per l'actitud de Yong Heng, que va decidir vendre peces d'origen japonès a la instal·lació xinesa des del moment de la inauguració del certamen. Al seu estand, entre mobles xinesos i escultures de Taiwan, exposava i venia productes japonesos que ell mateix reconeixia haver comprat a Yokohama. A qualsevol Exposició d'aquestes característiques tal actitud estava rotundament prohibida i per això va ser ràpidament recriminada pel màxim representant del govern japonès a l'Exposició, Ôkoshi Narinori. El dia 23 de

maig Ôkoshi va enviar una carta al Delegat General informant-lo de la situació i demanant que s'actués al respecte.[941]

El fet en sí causava un gran perjudici als expositors japonesos, ja que anava en detriment de les seves vendes i alhora confonia als visitants. El 30 de maig Ôkoshi va rebre la resposta de Lluís Rouviere en què li deia que l'organització prendria les mesures corresponents.[942] Mentrestant, Yong Heng va seguir exposant amb tota impunitat peces japoneses durant tot el mes de juny. El diari *El Barcelonés* ho feu públic amb un argument ben il·lustratiu de la imatge que Xina estava donant: gràcies a la presència d'objectes japonesos a la instal·lació xinesa, *los chinos, que no van en raya a los japoneses en artes e industria, pueden exponer objetos no menos valiosos que ellos*.[943]

El 31 de maig Ôtsuka va enviar una nova carta i, en no tenir resposta, el 16 de juny va escriure de nou a Lluís Rouviere a fi de posar punt i final a aquella situació que pels expositors japonesos era intolerable. Ôtsuka estava dolgut perquè Rouviere semblava no tenir en compte que es tractava d'un assumpte que, a nivell diplomàtic, era molt important i, per aquest motiu, li demanava dia i hora per tenir un encontre personal a fi de resoldre una reclamació que feia setmanes que s'havia formulat.[944]

Davant l'inexplicable silenci de l'organització de l'Exposició, Lluís Rouviere va rebre el 23 de juny una quarta carta, en aquest cas escrita de nou des de

[941] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa 42711, 23 de maig de 1888.

[942] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa 42711, 30 de maig de 1888.

[943] *El Barcelonés*, núm. 2431, 9 de juny de 1888, p. 2.

[944] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa 42711, 16 de juny de 1888.

Lió pel Comissari Imperial, Ôkoshi Narinori, en què l'avisava que, en cas que no actués immediatament, el Ministeri d'Afers Exteriors de Tòquio hauria d'intervenir directament dirigint-se al govern de Madrid:

> *Vous êtes aussi prié de considérer que j'ai quitté Barcelone, en comptant sur votre promisse de donner une solution a ces deux questions aussitôt que possible et un délai si prolonge me place dans une positionne <u>très délicate</u>* [sic] *vis-à-vis de mon gouvernement et de nos exposants, et en cas qu'on devrait attendre encore, je me verrai dans la nécessite de demander l'intervention officielle de notre Ministre auprès du gouvernement espagnol. Je viens donc vous prier d'user votre bienveillant concours habituel, afin de nous donner une solution prompte et satisfaisante.*[945]

Aquest últim advertiment d'Ôkoshi va servir perquè finalment el 5 de juliol, al cap de cinc setmanes, Lluís Rouviere es dignés enviar una carta a Yong Heng ordenant-li la retirada immediata de tots els productes japonesos que tenia exposats:

> *Habiéndose hecho reclamaciones formales a esta delegación porque en su instalación se hallan expuestos géneros japoneses que bajo ningún titulo pueden figurar en ella, ruego a V.S. y espero que inmediatamente que reciba este oficio se servirá hacer de su instalación y depositarlas en donde se convenga, de*

[945] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa 42711, 23 de juny de 1888.

> *común acuerdo, todos los objetos de origen japonés que no pueden figurar entre los objetos expuestos por otras naciones.*[946]

Yong Heng va acatar l'ordre i el problema va quedar resolt. L'incident va mostrar, a molt petita escala, un conflicte i una contínua tensió en les relacions entre Xina i el Japó que van conduir, sis anys més tard, a la guerra entre ambdós països.

5.3.4. Balanç i deute pendent

El retard en l'obertura de l'Exposició va comportar diverses despeses extraordinàries a l'organització de la comissió japonesa. Aquest fet, Matsuo Gisuke ja l'havia comunicat el novembre de 1887 a l'alcalde Rius i Taulet quan, com a contrapartida pels costos i salaris no previstos, va demanar que se li cedissin els terrenys del Parc i del Palau de la Indústria de forma gratuïta:

> *En consideración a la perdida sufrida por los gastos ya hechos y de tan elevada suma* [5.831,61 francs] *y con un segundo gasto de pasaje, hoteles, etc, etc a contribuir se digne justificar autorizando emplazamiento ya requerido para la sección de 200 metros cuadrados en la Sala y 200 metros cuadrados en el jardín (al aire libre) de la Exposición libre de toda contribución.*[947]

[946] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa 42711, 5 de juliol de 1888.

[947] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.121, caixa 42674, núm. 38ª, Tòquio, 1 de novembre de 1887.

Ja hem vist anteriorment com l'organització de l'Exposició, que va fer-se càrrec dels costos de custòdia de les peces enviades pels japonesos, no va accedir a aquesta altra petició. Al mes de març de 1888, el Ministre d'Afers Estrangers d'Espanya va comunicar al seu homònim japonès, Ôkuma Shigenobu, que l'alcalde de Barcelona havia concedit una rebaixa del 50% sobre el cost total dels terrenys ocupats pel Japó, però la delegació japonesa esperava una recompensa més generosa que donés resposta els perjudicis econòmics que s'havien ocasionat.[948] L'Exposició es va inaugurar i, entre els problemes amb les goteres i la instal·lació xinesa de Yong Heng, la qüestió va quedar aparcada.

Van passar els mesos i l'11 de desembre l'Exposició va tancar les seves portes. A partir d'aleshores, el Japó va començar a recollir i a treure les diverses caixes del recinte. Tanmateix, en paral·lel al pagament dels drets de duana per a l'extracció de totes les mercaderies que no s'havien venut, encara existia el deute que s'havia contret amb l'administració de l'Exposició per no haver pagat el lloguer dels espais.

Els 156 m^2 que el Japó havia ocupat dins del Palau de la Indústria estaven valorats en 9.525 pessetes; un preu que, amb la rebaixa acordada del 50%, es reduia a 4.762,50 pessetes.[949] A aquesta xifra, calia sumar-hi el cost de 1.975 pessetes per la superfície de 395 m^2 del jardí, on hi havia construïda la casa japonesa. El dia 23 de gener de 1889, doncs, se li va enviar una factura a Ôtsuka Takuzô en què se li reclamava el pagament d'un deute de 6.737,50 pessetes.[950]

[948] DRO, *Supeinkoku…*, s/n, Tòquio, 19 de març de 1888.

[949] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42638, núm. 75. El total de 130 metres a raó de 57,50 pessetes el metre (7.475 pts), 26 metres a rao de 57,50 el metre i 12 metres de façana suplementaria valorada a 61,50 pessetes cada metre, ascendien a 9.525 pessetes.

[950] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, delegació general, caixa núm. 42711, *Estracto del expediente del Japón,* s/n. A més, per les vora 900 caixes procedents del Japó que

Kume Keiichirô va marxar de viatge per la península i les caixes, plenes d'objectes japonesos, poc a poc van anar sent recollides.[951] Mentrestant, Ôtsuka Takuzô es va haver d'ocupar personalment de resoldre els problemes que quedaven pendents amb l'administració. Ôtsuka al·legava que, tal i com havia informat feia ja més d'un any Matsuo, la delegació japonesa havia hagut de costejar unes despeses de 5.831,61 francs, *de cuya cantidad esperamos recibir la atención debida de la Comisión Ejecutiva*.[952]

A finals de gener Ôtsuka Takuzô va viatjar a Madrid per lliurar a la reina el moble ofert en nom de la *Kiriu Kôshô Kaisha* i va aprofitar l'ocasió per instal·lar-se a un local provisional de la capital on va vendre els productes que havien quedat a la secció japonesa de l'Exposició, tal com havia fet des del 20 de desembre a *El Mikado*.[953] El primer carregament que va arribar a Madrid es va vendre ràpidament i Ôtsuka va haver de demanar un segon enviament a fi de respondre a l'àmplia demanda. Durant les dues setmanes en què Ôtsuka va estar a Madrid va vendre molts productes i va aconseguir molts diners.[954] Ôtsuka va tornar a Barcelona a mitjan febrer i va fer el mateix a la capital catalana: va vendre a preu rebaixat els productes de poc valor que havien quedat a la instal·lació japonesa. Segons *El Noticiero*

s'havien declarat, també havien de pagar 26.554,05 pessetes, de les quals se n'havia fet un dipòsit de 1.000 pessetes. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, delegació general, caixa núm. 42711, s/n, s/d.

951 Els diversos talons de sortida de productes es conserven majoritàriament a: AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42603.

952 AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 24 de gener de 1889.

953 *La Vanguardia*, núm. 610, 20 de desembre de 1888, p. 2.

954 Baruserona..., 1928, p. 76. *Kume*, 1928, p. 95. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa núm. 42711, s/n, 30 de gener de 1889. Caldria matisar perquè, a Madrid, Ot Vinyals ja hi tenia oberta una de les sucursals d'*El Mikado* i perquè hi tenim documentades subhastes i col·leccions d'art japonès.

Universal, des de mitjan febrer de 1889 es van vendre als establiments de ventalls, ombrel·les i paraugues de l'hereu de Josep Oriol Segur, als carrers Ferran i Heures, *todos los objetos japoneses procedentes de la finida Exposición Universal*.[955]

De nou a Barcelona, Ôtsuka va rebre a mitjan febrer una altra carta del Delegat General, Lluís Rouviere, en què s'especificava amb precisió quin era l'estat dels comptes. Japó devia 6.737,50 pessetes, a les quals se'ls hi havia de restar 1.125,75 pessetes en concepte de custòdia i emmagatzematge de les caixes que l'organització s'havia compromès a pagar. És a dir, la suma definitiva era, a inicis de febrer de 1889, de 5.611,75 pessetes.[956] No obstant, com a resposta a les demandes d'Ôtsuka, Rouviere va respondre:

> *Considerando que la presteza de los japoneses en acudir al primer llamamiento hecho para una Exposición de Barcelona fue causa de los innumerables contratiempos y perjuicios que sufrieron,*
>
> *Considerando que en la instalación del Japón han figurado objetos enviados directamente por el Gobierno de aquel país, que no tenia idea de que tuviese que pagarse el importe de los emplazamientos,*
>
> *Considerando que de los objetos expuestos se han hecho importantes donativos al Estado y al Municipio,*
>
> *Considerando, por último, que se han esforzado para que sus instalaciones fuesen un atractivo y novedad en nuestra Exposición, como efectivamente han sido,*

[955] *El Noticiero Universal*, núm. 318, 23 de febrer de 1889, p. 1.

[956] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 16 de febrer de 1889.

> *Opina que podría transigirse este asunto reduciendo la cifra de pago a la suma prudencial y equitativa que juzgue conveniente esa ilustrada comisión ejecutiva.*[957]

Per aquest motiu, tenint en compte els sacrificis que Japó havia fet per participar de manera digne a l'Exposició i en recompensa pels diversos problemes que havien sofert, la Comissió Executiva va determinar que, si bé ja des d'un inici s'havia fet un descompte del 50% sobre el preu original dels emplaçaments, ara, la suma resultant es reduiria un altre cop a la meitat:

> *La Comisión Ejecutiva en sesión del día 6 de febrero actual, acordó condonar a los expositores japoneses la mitad del debito que tienen con esta Exposición siendo en consecuencia la cantidad que han de ingresar en las arcas la de 2.805 pesetas 87 quedando asi atendida dicha nación cuando cabe atenderla y siendo a ella sola a la que se le ha hecho la Concesión excepcional que se menciona.* (...). *Las consideraciones no solo son una prueba de simpatía y una rebaja excepcional que podrán hacer notar a sus comitentes que solo con ellos se ha tenido, sino que por muy diversos conceptos el Japón ha sido tratado aquí como en ninguna otra exposición universal pueda haber sido tratada.*[958]

El Japó, però, volia una condonació total del deute ja que no havien estat els causants d'un sobrecost que injustament havien hagut d'assumir. Per aquest motiu el dia 6 de març Ôtsuka Takuzô es va dirigir personalment al

[957] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 4 de febrer de 1889.

[958] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 16 de febrer de 1889.

domicili de l'alcalde Rius i Taulet, per despedir-se i per solucionar d'una manera definitiva aquella qüestió. Ôtsuka Takuzô havia de partir cap a París, on s'havia d'ocupar del muntatge de l'Exposició Universal de la capital francesa, l'obertura de la qual estava prevista pel dia 5 de maig.[959]

Ôtsuka va dipositar a la caixa de l'Exposició la suma requerida de 2.805,84 pessetes. Tanmateix, esperava que, mitjançant la intervenció de l'alcalde, finalment aquests diners li fossin retornats a través de l'agent de duanes Antoni Furnó:

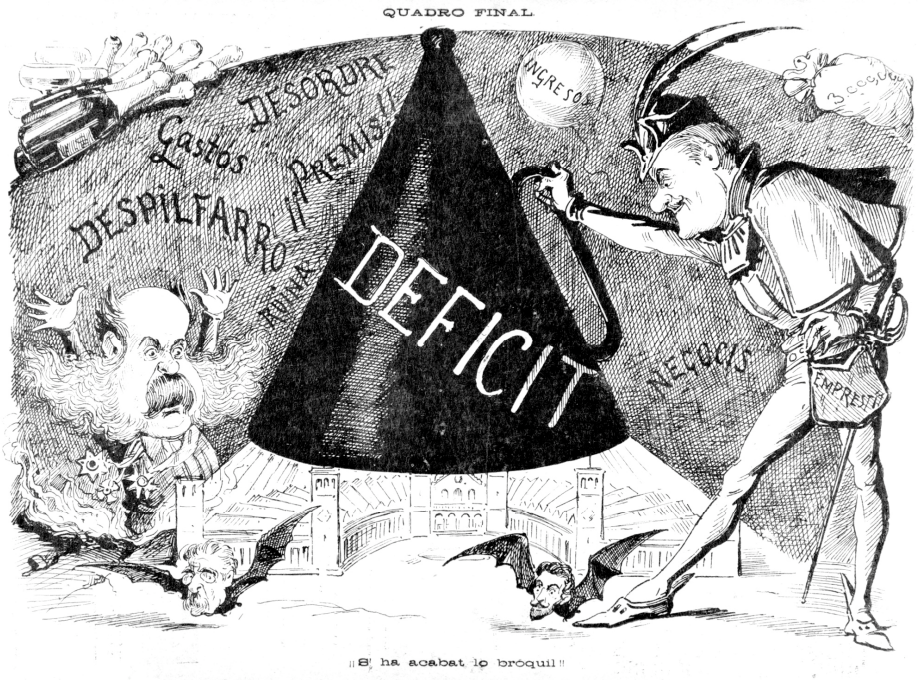
> *V.E. sin duda atenderá a la justa reclamación que hemos hecho, para concedernos los emplazamientos gratis y esta concesión, que para la ciudad de Barcelona, es sumamente insignificante, para nosotros, será de grande aprecio, no en calidad de su valor natural, pero si como prueba de un arreglo justificado y grande serà para mi, la honra y satisfacción, poder de regreso a mi país, manifestar a mis compatriotas, la generosidad y justificación recibida de la Ciudad de Barcelona.*[960]

El dia 16 de març de 1889, l'alcalde Rius i Taulet i el secretari, Carles Pirozzini, van determinar que no podien accedir a més rebaixes. Des del seu punt de vista, ells tampoc havien estat els causants d'aquells problemes, havien assumit una part important del deute i estaven carregant amb molts altres sobrecostos imprevistos; un dèficit de més de 7.000.000 de pessetes pel

[959] *L'Exposition de Paris de 1889*, núm. 11, 11 de maig de 1889, p. 82. A la mateixa revista apareixen diversos articles en què es comenta la participació japonesa a l'Exposició de París. Vegeu: Henri de Varigny, "L'horticulture japonaise au Trocadero", *L'Exposition de Paris de 1889*, núm. 21, 20 de juliol de 1889, pp. 167-168.

[960] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 6 de març de 1889.

qual ja estaven sent molt criticats.[961] Els diners es van quedar a la caixa de l'Exposició i l'assumpte va quedar tancat. Aquells dies van sortir del magatzem de la duana les ultimes caixes amb productes japonesos.[962]



Una de les moltes crítiques a les despeses de l'Exposició Universal. *La Campana de Gracia*.

[961] Hereu, 1988, pp. 58-63. Les despeses totals del Certamen van ascendir a 8.932.005 pessetes, mentre que els ingressos foren de 2.197.700 pessetes. Segons Manuel Girona, el déficit de l'Exposició fou de més de 7.000.000 de pessetes i l'endeutament de l'Ajuntament va ser de 1.185.000 pessetes.

[962] AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 16 de març de 1889. Vegeu alguns dels expedients d'extracció a: AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixes 42603 i 42606.

L'any 1891, en escriure el *Rapport Général* de l'Exposició Universal de París de 1889, Alfred Picard, membre del Consell d'Estat, va fer un breu recull de la història de les Exposicions Universals, des de Londres (1851) fins a Barcelona (1888), incloient-hi aquelles de Sydney (1879), Melbourne (1880), Àmsterdam (1883), Anvers (1885) i Brussel·les (1888). En parlar del certamen català, digué:

> *L'Exposition internationale de Barcelone, en 1888, a été l'une des plus importantes auxquelles la France ait pris part officiellement de 1878 a 1889. Nulle ville ne pouvait d'ailleurs être mieux choisie comme siège de la première Exposition universelle a laquelle l'Espagne conviât les nations étrangères. Parmi les provinces espagnoles, la Catalogne est de beaucoup la première au point de vue du mouvement commercial et industriel, et Barcelone, sa capitale, s'est merveilleusement développée pendant ces dernières annéss: c'est aujourd'hui une cité vivante et superbe, dotée d'un port magnifique et comptant près de 450.000 habitants.*[963]

Tal i com es va voler emfasitzar des de la Ciutat Comtal, l'Exposició Universal de Barcelona va significar, als ulls de la majoria, una victòria parcial. I és que el que Picard explicava pel cas francès, també va succeir al Japó: Barcelona, al capdavant de la Catalunya, com a principal província industrialitzada d'Espanya, va quedar situada per primera vegada al mapa internacional. Barcelona, pel fet d'haver passat 10 anys de l'última gran exposició, va presentar en primicia una sèrie de novetats, artístiques i industrials, no conegudes a Occident fins aleshores que, un any més tard, serien presentades amb major extensió a París. Alhora, el certamen també va

[963] Picard, 1891, p. 296.

servir per acabar de reforçar la imatge d'un país, el Japó, en constant canvi i creixement:

> *El imperio del Japón, es a no dudarlo uno de los países cuya cultura y crecientes progresos en todo, convidan a profundas meditaciones y a observación reflexiva para nuestros hombres de Estado, con frecuencia distraídos en estas luchas tremendas en que nos agitamos y nos empobrecemos.*[964]

Segons va publicar l'any 1928 el *Hakurankai Kurabu*, la delegació japonesa va tenir unes despeses valorades en 35.503 yen i uns ingressos generats per la venda de productes de 35.391 yen, és a dir, els beneficis econòmics directes de la participació japonesa a l'Exposició Universal de Barcelona van ser molt limitats.[965] A llarg plaç, però, els resultats de l'exposició van ser més positius per alguns expositors japonesos dels que indicava el club *Hakurankai*, especialment per la *Kiriu Kôshô Kaisha* que va començar a introduir les seves indústries artístiques al mercat espanyol tot iniciant una nova ruta comercial directa entre els ports del Japó i Barcelona.

[964] Serrate, 1888, p. 98.

[965] Baruserona…, 1928, p. 80. Una pesseta equivalia a 20 centims de yen d'or japonès.

5.4. L'Exposició recordada per Kume Keiichirô

A l'estudi titulat *Document de participació a les Exposicions Universals* (*Kaigai Hakurankai Honpô Sandô Shiryô*, 海外博覧会本邦賛同史料) publicat l'any 1928 pel club *Hakurankai* de la Cambra de Comerç i Indústria de Tòquio, al que hem anat fent referència anteriorment, diverses persones analitzaven quina havia estat la participació del Japó als certàmens internacionals.[966] Es tracta d'un document de gran interès pel fet de ser una veu autoritzada que va parlar de l'Exposició Universal de Barcelona des del punt de vista japonès.

El record que va quedat del certamen barceloní, si més no a nivell oficial, no va ser pas gaire positiu; la primera frase de l'informe recordava que Japó havia hagut de fer front diverses dificultats a causa d'un *ambient nacional mandrós i gandul*.[967] A ulls japonesos, fins i tot un cop inaugurada l'Exposició el dia 8 d'abril, els treballs no es feien amb entusiasme i tot avançava massa lentament. A més, no veien als espanyols capaços de fer negocis per a l'exportació de productes artístics, que era precisament un dels objectius de la participació japonesa. És curiós remarcar, doncs, que malgrat que des de Barcelona es parlés de l'èxit japonès, i malgrat l'èxit comercial que va ser pel país, els protagonistes no estaven pas massa contents ja que els primers intents de negoci havien fracassat; Japó no havia extret beneficis econòmics directes i a més van haver d'assumir el sobrecost causat pel retràs de l'Exposició. Però no tots els records van ser negatius, ni molt menys. Deixant de banda l'informe del club *Hakurankai*, les memòries escrites en primera persona per un dels membres de la delegació japonesa, Kume Keiichirô, ens ofereixen un contrapunt prou destacat.[968]

Quan el pintor Kume Keiichirô va arribar a Barcelona la primavera de 1888, tenia tan sols vint-i-un anys, fet que segurament va influir en la

[966] Baruserona..., 1928, pp. 73-77.

[967] Baruserona..., 1928, p. 74.

[968] Una primera versió d'aquest capítol va aparèixer publicada l'any 2009 a la revista *Goya* en un article dedicat a l'estada de Kume Keiichirô a Espanya (Bru, 2009A).

percepció que va tenir del certamen. Havia nascut a Saga dos anys abans de la restauració Meiji. El seu pare, el cronista i prestigiós historiador Kume Kunitake, és qui li proporcionà els primers contactes amb l'art occidental. Kume Keiichirô va començar a estudiar pintura occidental a Tòquio l'any 1884 amb Fuji Masazô. L'any següent, Fuji Masazô va marxar cap a França i poc després, amb vint anys recent complerts, Kume Keiichirô, aconsellat pel seu pare, va partir també cap a París per estudiar al taller de Raphaël Collin.[969]

Kume va arribar a París el 26 d'agost de 1886. Ben aviat va començar una intensa formació; cada dia anava a l'Acadèmia de Raphaël Collin, a classes de francès i a una escola de dibuix del bulevard de Montparnasse. Els pocs dies que tenia lliures visitava el Museu de Luxemburg i el Louvre i, a partir del mes d'abril de 1887, va començar a fer algunes sortides al camp amb Kuroda Seiki i Fuji Masazô, on anaven a pintar *a plein air*. Van ser dos anys d'un intens treball que no es va aturar fins a inicis de 1888, quan va rebre la petició de Matsuo Gisuke per afegir-se a la delegació japonesa de l'Exposició Universal de Barcelona, on hauria de col·laborar amb les tasques de muntatge, manteniment i venda de productes.

Així va ser. A partir del 16 de febrer el professor Arcambeau, que fins aleshores li havia impartit classes de francès, va començar a ensenyar-li nocions de llengua castellana. Deu dies més tard Ôtsuka Takuzô el va avisar de l'arribada de la delegació japonesa a Marsella i el dia 3 de març va rebre un despatx des de Barcelona avisant-lo que havia de partir. Entre aquell mateix dia i l'endemà es va despedir de Raphaël Collin, Hayashi Tadamasa, Kuroda Seiki i la resta d'amics i, el 5 de març, a les 19:45h, va sortir de l'estació d'Orleans en direcció cap a Barcelona.

[969] Per a majors precisions biogràfiques sobre Kume Keiichirô i la seva estada a Espanya, vegeu: Tanaka, 2000. Bru, 2009A, pp. 236-239.

El viatge en tren fins a Barcelona va durar vora quinze hores. Va arribar a mig matí del dia següent a l'estació de França, on l'esperaven Ôtsuka Takuzô i Ushikubo Daijirô. Segons va anotar al seu diari personal, i tal com apareix a algunes factures que s'han conservat, inicialment es va allotjar, juntament amb els altres membres de la delegació, prop de la plaça de Catalunya, al tercer pis del núm. 30 del carrer Fontanella. Al cap de poc temps, però, es va establir de manera permanent a un pis del carrer Trafalgar.[970] Malauradament, però, no tenim gaires notícies de la seva vida diària a Barcelona ja que el seu diari personal dóna molt poques referències; el poc que coneixem és gràcies al periodista Antonio García Llansó.



Carnet d'accés de Kume Keiichirô i fotografia amb Ôtsuka Takuzô al globus de l'Exposició Universal de 1888. KMA.

[970] Ôtsuka i Kume van residir al tercer pis del núm. 19 del carrer Trafalgar. AMCB, Exposició Universal, caixa 42606, B3-A-6, exp. 238. 2 d'octubre de 1888. *Catálogo general...*, 1888, p. 558. Kume, 1990, p. 71.

García Llansó, des del mateix moment de l'obertura del certamen, havia mostrat la seva predilecció per la secció japonesa a l'Exposició. Ell va ser qui va publicar els estudis més complets i les descripcions més detallades; va ser també qui amb un major interès i entusiasme va mostrar la seva passió pel Japó mitjançant articles i llibres.[971] Per les dates en què García Llansó va publicar els primers articles, creiem que va conèixer els membres de la delegació japonesa cap al mes d'abril: *imperdonable prueba de ingratitud fuera y falta de reconocimiento y consideración, si no diéramos público testimonio de nuestro agradecimiento por las consideraciones que merecimos, durante el periodo de la Primera Exposición Universal Española*.[972] En aquella ocasió, García Llansó va ser escollit pel govern del Japó, juntament amb Ot Vinyals, per a ser membre del jurat qualificador.

L'Exposició Universal va unir en amistat a García i Kume, una amistat que va perdurar al llarg dels anys. Kume era encara un jove estudiant de vingut de París per col·laborar amb la delegació japonesa que anys més tard García Llansó recordaria nostàlgicament:

> *Su residencia en Barcelona, alcanzó el período de algunos meses, casi un año, no dejando, durante él un solo día de vernos, ya que pasaba la velada en nuestra casa, a la que concurría atraído por la bulliciosa acogida que mis hijos le dispensaban, a los que había conquistado por completo gracias a los juguetes que les ofrecía y a las caricias que les prodigaba*.[973]

[971] Vegeu una selecció dels seus estudis el llistat bibliogràfic del final del llibre. Bru, 2009B, pp. 236-239.

[972] García, 1905, p. 27.

[973] García, 1903, p. 808. García, 1905, pp. 56-57.



Retrat d'Antonio García Llansó regalat l'any 1890 a Kume Keiichirô. A la dreta, dibuix de Kume de la platja de Barcelona datat del mes d'agost de 1888. KMA.

A les vetllades que passaven junts a la casa de García Llansó, al carrer Aribau, Kume li parlava de la vida al Japó, de la seva família i dels seus germans. De tant en tant, quan rebia cartes des de casa, les hi llegia i ensenyava. Li parlava de com era la vida al Japó i del seu pare, Kunitake, el qual li enviava sempre càlids records, i l'animava i l'aconsellava en la seva aventura a Occident.[974]

Durant aquell estiu de 1888, quan les visites van baixar, al recinte de l'Exposició hi havia molt poca feina; Kume s'estava a l'estand mentre veia com la gent preferia anar a la platja i de vacances. Recordava que havien passat ben pocs japonesos, ni tan sols una dotzena, entre els quals el cònsol de París, Tanaka Fujimaro, juntament amb el seu secretari Katô Tsunetada, i Hayashi Tadamasa. Kume opinava que es tractava d'un certamen força modest, no comparable, per exemple, a la gran exposició de Filadèlfia o a la que s'estava preparant per a París. Quant al Palau de Belles Arts, que en el

[974] García, 1905, pp. 56-59.

fons era el que més li havia d'interessar, el trobava poc important atesa la saturació de pintura d'història i la manca d'autors representatius o obres que mostressin algunes de les novetats que coneixia de la seva estada a París. Cal tenir en compte que a la capital francesa Kume havia entrat en contacte no tan sols amb les grans obres dels museus del Louvre i Luxemburg sinó també amb les dels pintors impressionistes i postimpressionistes. Tanmateix, tot i aquest aparent desinterès, durant la seva llarga estada a la ciutat i els seus viatges a Espanya, no va deixar de pintar i va deixar mostres del seu estudi de la pintura de l'època del Segle d'Or, tan admirada pels artistes parisencs. Desconeixem l'existència de pintures a l'oli realitzades a Barcelona però, en canvi, es conserva una factura, datada del 17 de març de 1888, recent arribat a la ciutat, segons la qual Kume va comprar a l'establiment artístic de Macari Planella quatre bastidors de tela per a pintar.[975]



Esbós d'*El hijo pródigo* de Murillo, copiat per Kume Keiichirô al *Museo Nacional del Prado* el mes de gener de 1889. KMA / Museo Nacional del Prado.

[975] El Museu d'Art Kume conserva alguns esbossos del seu viatge per Espanya al 1888, entre els quals destaquen alguns dels dibuixos fets al Museo del Prado, malgrat que al catàleg de l'artista no apareixen olis d'aquest període.

Durant el mes de novembre, Kume va marxar de viatge per Espanya tot visitant els principals museus i les principals ciutats, des de Madrid i Toledo fins a Granada i Sevilla.[976] Va arribar de nou a la Ciutat Comtal el 28 de novembre per ser a temps a la cerimònia de clausura i als treballs de desmuntatge de l'Exposició, i va quedar-se a la ciutat fins al dia 24 de gener de 1889, quan va partir de nou direcció a Saragossa, Madrid, Còrdova, Granada i Sevilla. Després d'un mes de viatge per Espanya, va partir cap a París, on va arribar el 25 de febrer de 1889.

Kume va quedar-se a França fins a l'estiu de 1893. De nou a Tòquio, va començar a exposar les seves pintures i l'any 1896 va fundar el *Hakubakai* (白馬会, 1896-1911), una associació per promoure la pintura d'estil occidental al Japó alhora que va començar a donar classes al departament de pintura occidental de l'Escola de Belles Arts de Tòquio. Des d'aleshores, va ocupar, juntament amb Kuroda Seiki, un paper destacat en l'ensenyança i difusió de la pintura europea al Japó. Alhora, a més de la seva activitat com a docent a diverses universitats, va viatjar per altres països com Itàlia i Egipte, i va participar com a membre de diverses delegacions a exposicions internacionals, a París (1900-1901), a Saint Louis (1930), a Londres (1909) i a San Francisco (1914). Al llarg dels anys Kume va anar fent-se un lloc i va anar sent reconegut per la societat japonesa com a artista i com a prestigiós historiador de l'art. Malgrat no poder tornar a Barcelona, el record que li va quedar d'aquell any 1888 va ser molt positiu.

Resulta interessant destacar el record particular que Kume tenia de Catalunya i dels catalans. A les seves notes de viatge havia escrit descripcions del seu pas per Montserrat i pels nuclis fabrils de Sabadell i del Vallès. Així mateix, en escriure breument els seus records de l'Exposició, el primer que va voler fer, segurament influenciat per un any d'estada a Barcelona, va ser

[976] Bru, 2009, pp. 244-247.

particularitzar la realitat catalana i diferenciar-la de la resta de l'estat espanyol, tal i com havia estat descrita també pel *Hakurankai Kurabu*:

> *Aquesta regió* [Catalunya] *fa temps que forma part d'Espanya però tanmateix els catalans son d'una raça* [人種] *diferent, tenen un idioma diferent i de país, i un caràcter més proper al dels habitants del sud de França que no pas als espanyols. Els catalans son una mica sorollosos però actius. Els catalans, que són emprenedors i tenen iniciativa, estan enforntats als castellans, conservadors i amants del que és tradicional.*[977]

Segurament, però, el que més va marcar la visió de Kume Keiichirô, va ser la seva relació amb Antonio García Llansó, que es va mantenir al cap dels anys. Amb el temps, es pot dir que Kume, malgrat la diferència d'edat, es va convertir, si més no en part, en el mestre de García Llansó. Li enviava cartes on li explicava aspectes de la cultura japonesa, de la història, de la llengua, de les arts, i així, amb el temps, García va recollir tota una sèrie de materials que li van servir per publicar, l'any 1905, un llibre sobre el Japó, *Dai Nipon*, que va ser dedicada a Kume.[978] Així ho deixà escrit al frontispici:

> *Al distinguido artista Keichiro Kume.*
> *Resultado de la afectuosa relación que entre nosotros se estableció con motivo de la primera Exposición Universal*

[977]「此地方は久しき以前から西班牙の領土となつてはいるが、カタラン人は全く人種が違ひ、言語も特別な國語を有し、西班牙人よりは寧ろ南部フランス人と同じ性質で、少し上調子の騒々しい所はあるが活発な気象である。因循なカスチリア人に対抗して、カタラン人は進取の精神に富んで居る。」Kume, 1928, p. 92. Vegeu també: Grau, 1988, p. 34.

[978] Bru, 2009A, p. 249, n. 36.

> *Española, es este libro, en el que se condensan las noticias que durante un largo periodo ha tenido la bondad de facilitarme, que sirven parea dar a conocer un país que tantos progresos ha realizado.*
>
> *La distinción que merecí del Gobierno del Mikado, designándome para ejercer el cargo de Jurado en aquel concurso del trabajo universal, oblígame doblemente: de ahí que a titulo de recuerdo y muestra de consideración, dedique este libro a un japonés ilustre y a un amigo querido.*[979]

L'amistat entre Kume Keiichirô i Antonio García Llansó no va ser l'única que es va iniciar gràcies a l'Exposició Universal de Barcelona. Un altre cas que ja s'ha apuntat anteriorment i que tractarem a continuació, del que en tenim menys dades, és el d'Ot Vinyals amb Matsuo Gisuke i Ôtsuka Takuzô, condecorats tots tres a Barcelona el març de 1889 com a comendadors de número de la Reial Orde d'Isabel la Catòlica pels seus esforços, com veurem, en pro de l'establiment dels primers llaços comercials entre el Japó i Espanya.[980] Encara un tercer exemple dels vincles establerts entre catalans i japonesos és el del col·leccionista Josep Mansana, director de Societat Catalana de Gas i Hayashi Tadamasa, probablement el comerciant d'art japonès més dstacat de l'Europa de la fi de segle. L'any 1927, Josep Mansana fill recordava com la seva col·lecció va rebre un gran impuls gràcies a l'amistat que van fer amb Hayashi Tadamasa.[981]

[979] García, 1905, p. 5.

[980] AGMAEC, Cancelleria, Orde d'Isabel la Catòlica, C-289, exp. 004. *Condecoraciones*. abril de 1889.

[981] Myself, 1927, p. 83.

Com sol passar, les relacions humanes, les amistats i els records més personals dificilment es poden documentar; amb prou feines en queden algunes anècdotes. Si poguéssim arribar-ho a fer, potser ens enduríem més d'una sorpresa en veure els vincles que es van establir durant l'any en què la delegació japonesa va viure a Barcelona.



Membres del *Hakubakai*, amb Kume Keiichirô i Kuroda Seiki a la part inferior de la imatge. Fotografia reproduïda l'any 1900 a la *La Ilustración Artística* de Barcelona.

5.5. Ot Vinyals: *El Mikado* i l'obertura de noves vies per al comerç d'art japonès

5.5.1. Els productes de la *Kiriu Kôshô Kaisha*: una primera compra frustada (1887)

Eren les 10:10 del matí del dia 22 d'octubre de 1887 quan el Primer Ministre del Japó, Itô Hirobumi, va rebre un telegrama procedent del consolat de Lió:

> *There is a good offer to buy all the goods Barcelone except the building materials if Matsuo will sell promptly telegraph fully at once lowest price*.[982]

El cònsol de Lió informava que Ot Vinyals, propietari dels establiments *El Mikado*, estava disposat a adquirir les 164 caixes que Matsuo Gisuke va enviar per figurar a la Secció Japonesa de l'Exposició Universal de 1888. Vinyals tenia la intenció de comprar un conjunt de peces d'alt valor manufacturades principalment als tallers de la *Kiriu Kôshô Kaisha*. Però qui era Vinyals? I per damunt de tot, d'on venia aquest aparent sobtat interès?[983]

Ot Vinyals i Majoral comptava aleshores amb trenta nou anys. Havia nascut a la Seu d'Urgell el 19 d'abril de 1850.[984] Després d'una infància i una joventut a les comarques de Lleida, on va treballar inicialment com a passant de notari i com a comerciant, cap a la dècada de 1870, en una data encara incerta, es va traslladar a Barcelona, on a mitjan de la dècada següent ja se'l coneix casat amb Cristina Sagarra Selvasembradas.[985]

[982] DRO, *Supeinkoku...,* s/n, 22 d'octubre de 1887.

[983] Una primera versió d'aquest capítol va aparèixer publicada l'any 2010 a la revista *Locus Amoenus* . Vegeu més detalls a: Bru, 2010B.

[984] Per a més detalls, vegeu Bru, 2010B, p. 260, n. 3.

[985] Va destacar en la seva participació com a militar durant les guerres carlines, especialment durant el setge de Puigcerdà de 1874, fruit de la qual va rebre diverses condecoracions. AGMAEC, Cancelleria, Orde d'Isabel la Catòlica, C-289, exp. 004.

Per ara, no tenim documentat a Vinyals a Barcelona fins al 1879, quan es tenen notícies seves com a membre actiu del partit democratico-federalista de Barcelona. Al mes de març de 1881, *Odón Viñals, industrial*, es va inscriure com a candidat per a les eleccions del Comitè democratico-federalista de Barcelona, juntament amb Rossend Arús, Conrad Roure (1841-1928) i Frederic Soler Pitarra (1839-1895), entre d'altres.[986] Juntament amb diversos membres del mateix Comitè, Vinyals acabava de constituir tot just unes setmanes abans la *Sociedad cooperativa de la Clase Media de Barcelona*.[987] Vinyals se situava dins de la corrent més lliurepensadora, catalana i d'arrel federalista de la ciutat. Així ho va demostrar amb el seu primerenc ingrés, als trenta-un anys d'edat, a la lògia maçònica catalana *Avant*, afiliat per Rossend Arús el primer de febrer de 1882.[988] Convé dir que la lògia *Avant* va ser el nucli originari i fundacional de la Gran Lògia Simbòlica Regional de Catalunya, i tan sols passat un mes des del seu ingrés, Vinyals ja va ser nomenat Segon Vigilant, seguit d'Eduard Fontserè. Alhora, Vinyals va estar al capdavant de la lògia com a secretari de la Comissió Executiva per a la construcció del temple a uns terrenys adquirits l'any 1883 al carrer de Basea.[989]

Quant a la trajectòria de Vinyals com a comerciant d'indústries artístiques, les primeres notícies que hem localitzat daten de la primavera de 1885, el

[986] *La Unión*, núm. 208, 9 de maig de 1879, p. 2. *La Vanguardia*, núm. 130, 1 de maig de 1881, p. 1793.

[987] AHPB, Josep Fontanals, vol. 2329, doc. 79, 24 de març de 1881, fol. 251-260.

[988] La lògia maçònica *Avant* havia estat creada a Barcelona el 31 de desembre de 1880 amb Rossend Arús al capdavant. Pere Sánchez extragué les dades d'una llibreta manuscrita titulada *La meva fulla de serveis* i escrita per Rossend Arús, conservada a la Biblioteca Publica Arús de Barcelona. Vegeu també els impresos de la lògia Avant conservats a la mateixa biblioteca. Sánchez, 1987, p. 847.

[989] Sánchez, 1987, p. 838.

mateix any en què els empresaris Alimundo, Ruz i Català van obrir les portes de l'establiment d'art i objectes orientals *El Mikado*. D'aquella data n'ha arribat una reclamació del fabricant de sedes Benet Malvehy (1837-1892) dirigida a Vinyals, aleshores resident al primer pis carrer Urgell núm. 20 juntament amb el seu fill polític Rafael Pich i Segarra.[990] Les següents notícies ja no apareixen fins l'any 1886, quan Vinyals va adquirir l'establiment *El Mikado*.[991] El dia 1 de gener de 1887 anunciava *La Vanguardia*:

> *Entre los establecimientos de esta capital que más llaman la atención de los transeúntes, se distingue el que don Odón Viñals ha abierto recientemente en la Bajada de San Miguel, no solo por la variedad de los objetos expuestos, si que por su riqueza y baratura, debiendo mencionar entre ellos unos elegantes biombos en oro y seda, un variado surtido de platos y jarrones de Cantón y un sinnúmero de curiosidades procedentes de la China y del Japón propias para etages*.[992]

[990] El document, datat del mes d'abril de 1885, és una reclamació feta de Malvehy a Vinyals, deutor d'un total de 1.408 pessetes. AHPB, Joaquin Nicolau, agost de 1885, fol. 4355; Francesc Maspons, vol. 4825, doc. 384, fol. 1559-1560.

[991] Al 18 de febrer de 1886 Ot Vinyals reclamava a Josep Roqueta Verdaguer el pagament de la factura d'una compra de mobles valorats en 6.592 pessetes, mentre que el 16 de juliol el mateix Ot era reclamat per Sebastià Galobart per no haver pagat un *pagaré* valorat en 1.100 pessetes a Salvador Amell en concepte de gèneres i treballs diversos. AHPB, Francesc Maspons, vol. 4828, doc. 154, fol. 643-644. 18 de febrer de 1886. José Roqueta era propietari d'un establiment al carrer Escudellers núm. 77-79. AHPB, Adrià Margarit, vol. 4151, doc. 453, 16 de juliol de 1886, fol. 1424-1425.

[992] *La Vanguardia*, núm. 1, 1 de gener de 1887, p. 6.

Vinyals es va erigir ràpidament com a promotor d'un nou tipus de botiga a Espanya dedicada a la venda i exposició de peces artístiques procedents d'Orient, especialment del Japó. L'èxit que havien tingut els fundadors d'*El Mikado* va ser recollit per Vinyals que, amb un esperit del tot emprenedor, va aconseguir que el projecte inicial prengués volada arreu d'Espanya amb l'obertura de dues sucursals a Madrid, al carrer del Arsenal núm. 22bis, una a Sevilla, al carrer Sierpes, 45, i una quarta a València, al carrer Adreçadors núm. 19. Al càrrec d'aquests establiments hi havia quatre col·laboradors, Rafael Lluís Oliva, Antonio de Olalde Latrustegui, Joan Maria Casas i Chocomeli, tots ells de Barcelona, i Miguel Medrano, de Madrid. En iniciar-se l'Exposició Universal de 1888, Ot Vinyals era probablement l'únic comerciant espanyol que tenia el comerç d'art japonès com a clar objectiu empresarial, d'aquí venia l'interès per comprar les peces que la Secció Japonesa tenia la intenció de presentar a Barcelona.

Just quan Vinyals va reobrir *El Mikado*, al mes de gener de 1887, el Japó va iniciar els tràmits per presentar-se a Barcelona. Ja hem vist que la participació del Japó al certamen de Barcelona va ser impulsada per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, dirigida per Matsuo Gisuke. Recordem també que Matsuo va ser qui va ordenar l'enviament de les 249 caixes amb productes seleccionats per la *Kiriu Kôshô Kaisha* que, amb la posposició de la data d'inauguració, van haver de ser custodiades durant nou mesos a la duana de Barcelona. El vaixell que va dur el primer carregament enviat per Matsuo va fondejar el moll de Barcelona el 7 de juliol i va dipositar tots els productes japonesos a la duana del port, on van ser custodiats fins la primavera de l'any següent. Va ser, doncs, durant aquest temps d'espera que Vinyals, atent a les poques o pràcticament nul·les importacions directes japoneses que hi havia hagut fins aleshores, va fer la seva oferta de compra dirigida al propietari de la *Kiriu Kôshô Kaisha*.

La petició de Vinyals es va concretar el dia 22 d'octubre de 1887, el mateix dia que es va informar al Primer Ministre japonès. Entraven en joc totes les

caixes custodiades a la duana excepte aquelles que contenien el material per a la construcció de la casa japonesa del Parc, és a dir, un total 164 caixes amb ceràmiques, porcellanes, laques i bambú. Eren el tipus de productes que més èxit tenien a la ciutat, aquells amb què es podia comerciar amb una major facilitat. Vinyals sabia que aquests objectes podien esdevenir una exclusiva de gran èxit per a la seva botiga.

Matsuo Giuske, que es trobava a Tòquio i que tenia al cònsol de Lió, Ôkoshi Narinori, com a mitjancer i interlocutor, havia de respondre fent una oferta amb el preu al que estava disposat a vendre. La resposta, però, va tardar vora un mes en arribar. Finalment, al mes de novembre Ôkoshi va presentar a Vinyals l'oferta de venda de les 164 caixes al preu de 43.000 francs, sense comptar els drets de duana que haurien d'anar a càrrec del comprador. Les condicions del contracte que Ôkoshi i Matsuo proposaven eren clares:

> *1º Vous supportez les frais de magasinage jusqui'au moment de livraison des caisses et les droits de douane.*
>
> *2º La livraison ne sera effectuée qu'aprés que j'aurai reçu l'avis d'une Banque dont j'indiquerai le nom d'avance, que vous aurez versé la somme totale du prix dans sa caisse pour mon compte, comme je réprésente les propriétaires Kiriu Kosho Kwaisha de Tokyo.*
>
> *3º Le vendeur ne sera responsable ni pour les dégâts causes a un objet ou aux objets contenus dans les caisses ni pour des objets manquants.*

> *Si toutefois vous êtés prêt d'accepter ces conditions, veuillez me faire savoir votre réponse décisive, car on ne fera aucune concession sur les points indiqués plus haut.*[993]

La resposta, que era urgent, no es va fer esperar i el 25 de novembre Vinyals va enviar a Ôkoshi un breu telegrama: *Business imposible*.[994] El dia següent va escriure una carta justificant-ne el perquè. Havia estat negociant intensament, infructuosament, amb els agents de duanes espanyoles a fi de poder pagar els impostos d'una de les columnes de la tarifa que es requeria per a la compra dels productes. Vinyals afegia: *as the Director found some default in the said document and in accordance with the ordinance he refused to accept it as good*.[995] Vinyals va consultar el problema amb el director general de duanes de Madrid però el llarg temps perdut va fer perdre l'oportunitat de comprar en unes condicions favorables; *favorable conditions is past and gone*, deia. No especificava res més.

Malgrat el desencís per aquest desenllaç, finalitzava la carta amb l'esperança que en un futur proper hi hauria l'oportunitat d'engegar nous negocis amb major fortuna, tal com era desig de totes dues parts. La resposta final va arribar a mans del Ministre Itô Hirobumi el dia 30 de novembre d'aquell 1887: *Barcelone goods could not be sold as the price is too high*.[996] La llavor havia estat plantada i només era qüestió de temps perque germinés. No va passar ni mig any que Vinyals, coincidint amb l'obertura de

[993] DRO, *Supeinkoku...*, s/n, novembre de 1887.

[994] DRO, *Supeinkoku...*, s/n, 26 de novembre de 1887.

[995] La sortida de les caixes japoneses del magatzem de la duana de Barcelona no es va poder solucionar fins a mitjan desembre de 1887, quan el Ministre Tanaka va visitar Madrid. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Okoshi. 14 de desembre de 1887.

[996] DRO, *Supeinkoku...*, s/n, 29 de novembre de 1887.

l'Exposició Universal, va embarcar cap al Japó a fi de tancar aquells esperançadors negocis que havien quedat oberts.

5.5.2. *Odón Viñals* i la *Kiriu Kôshô Kaisha* (1888)

Hi ha una dada que ens pot ajudar a acabar d'entendre l'interès pels productes de la *Kiriu Kôshô Kaisha*: quan al 1888 Vinyals va establir el negoci al Japó, els dos únics agents que va tenir a Orient van ser Matsuo Gisuke, al Japó, i *Gil y Remedios*, a Xina. Matsuo va ser nomenat màxim responsable de la participació japonesa a l'Exposició de Barcelona enviant a la ciutat un dels treballadors de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, mentre que la raó social *Gil y Remedios* també va quedar representada a l'Exposició Universal a través d'un dels socis fundadors de l'empresa, Guillermo Maria dos Remedios, enviat a la ciutat com a membre de la delegació japonesa. Creiem no equivocar-nos, doncs, si entenem que l'origen de l'autèntica expansió d'*El Mikado*, i conseqüentment l'inici del comerç d'importació directe d'art i artesanies del Japó a Espanya, es deu en gran part als contactes que es van establir al pavelló japonès de l'Exposició Universal de Barcelona.

Tan bon punt la delegació japonesa de l'Exposició va arribar a Barcelona, Vinyals i el seu soci Joan Maria Casas, van partir cap a Yokohama, on van arribar l'última setmana del mes de març d'aquell mateix 1888. Vinyals duia una carta de recomanació del Ministre de Governació, Segismundo Moret (1833-1913), per tal de ser rebut i escoltat per Pedro Carrere, aleshores al capdavant de la legació espanyola a Yokohama com a Encarregat de Negocis d'Espanya al Japó.[997] Un cop presentat el projecte als representants espanyols, el primer objectiu de Vinyals va ser tenir una entrevista, tan aviat com fos possible, amb Matsuo Gisuke, *con el fin de establecer en grande*

[997] AGMAEC, Japón – Tratados XIX, núm. 506, 17 de juliol de 1888.

escala una corriente de importación y exportación con la Península.[998] Ot Vinyals tenia en ment un projecte molt més ambiciós que la compra dels productes enviats a Barcelona l'any anterior i, totes dues parts mantenien vigent l'interès inicial per arribar a acords comercials. Vinyals semblava tenir les idees clares i uns objectius fixats que es recolzaven en un important capital econòmic. Res l'hauria d'aturar.

Vinyals volia potenciar el seu exitós negoci sent pioner a Espanya i seguint el camí emprès per tants comerciants europeus instal·lats al Japó. Matsuo, per la seva banda, si havia decidir tirar endavant l'organització de la secció japonesa a Barcelona era amb el clar objectiu de trobar emprenedors com Vinyals, comerciants disposats a signar acords i obrir noves vies comercials pel Japó, i també per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, que aleshores ja es trobava críticament endeutada i amb la necessitat de millorar les quotes de vendes i ingressos. Els informes oficials del govern anaven en la mateixa direcció: mostraven el clar interès en Espanya com a mercat encara per explotar, encara sense exportacions significatives. Ara, per fi, semblava es podrien obrir a gran escala de les portes de l'exportació espanyola i japonesa.[999] La predisposició de totes dues parts va facilitar una ràpida entesa que es va fer pública tan sols dues setmanes després d'obrir-se l'Exposició: l'acord

[998] *The Japan Weekly Mail*, vol. IX, núm. 13, 31 de març de 1888, Yokohama, p. 306. AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 16, 12 d'abril de 1888.

[999] Aquesta mateixa sensació la va poder observar el cap de la legació espanyola José Delavat amb les converses mantingudes amb el vice Ministre Aoki Shûzô i amb el Ministre Ôkuma. En qüestió de pocs mesos, la legació espanyola al Japó informava de l'arribada nombroses sol·licituds de comerciants i industrials espanyols. Gràcies a una carta del 3 de desembre de 1887 coneixem l'existència del registre al Consolat General de Tòquio, aquell 1887, de la primera carta de l'empresa *Gil y Remedios*, constituïda pel gironí Francesc Gil i el portuguès Guillermo Maria dos Remedios. AGMAEC, H-1633, correspondència (1881-1892), núm. 16, 12 d'abril de 1888; núm. 93, 3 de desembre de 1887; núm. 16, 12 d'abril de 1888; núm. 40, 3 de setembre de 1888.

comercial entre *Odón Viñals*, la raó social d'Ot Vinyals, i Matsuo Gisuke es va signar a Tòquio el mateix mes d'abril de 1888.

Des d'Espanya, analistes diversos havien anat posant èmfasi en les possibilitats comercials encara completament descuidades. Espanya era aleshores un país ric en productes però força pobre en iniciatives; feia temps que havia perdut l'estela de les grans potències. França exportava el safrà espanyol i Anglaterra exportava vi de Jerez. L'exportació espanyola de vi al 1889 estava en setè lloc, molt per darrera de França, Estats Units, Alemanya, Regne Unit, Itàlia o Portugal; en aquest sector les exportacions d'Espanya no assolien ni l'1 per cent del total. El mateix passava amb el ferro, els teixits, el paper, el suro, el mercuri i tants altres productes i matèries primeres desitjades a l'estranger dels quals Espanya en tenia quantitats suficients com per exportar. Vinyals havia vist aquest buit, que feia temps que es denunciava, i alhora va adonar-se que a Barcelona, i a la resta d'Espanya, hi havia un públic interessat en comprar productes d'Orient, especialment artesanies. L'anàlisi del panorama comercial indicava quines havien de ser les direccions en què es plantegés l'acord. Sense més dilacions, el 20 d'abril de 1888 el Ministre d'Estat va rebre la confirmació del contracte signat entre Ot Vinyals i Matsuo Gisuke. Tres dies més tard, Pedro Carrere escrivia personalment al Ministre Segismundo Moret:

> *El señor Don Odón Viñals me entregó el 1º del corriente la carta con que V. se sirvió favorecerme y el mismo señor lleva la respuesta pues conociendo lo que en la posición de V. vale el tiempo no he querido escribirle hasta haber cumplido lo que con la suya me ordenaba.*
>
> *El señor Viñals más entendido y práctico dará a V. cuenta de estos mercados del Extremo Oriente y de las necesidades que rige nuestro comercio.*

Por este como escribo oficialmente sobre el establecimiento de la nueva casa que aquí deja fundada y que tengo confianza resolverá el problema de relaciones directas con la Península.

Ahora lo que falta es que la Compañía Trasatlántica se decida a extender sus servicios hasta estos puertos y si tanto insisto sobre el particular es porque lo considero base indispensable para el desarrollo de los intereses.

Si la Legación, siguiendo la línea de conducta trazada por su inmediato Jefe ha dado al señor Viñals consejos y noticias, el ha demostrado ser tan capaz y activo que ha hecho honor a la recomendación de V.[1000]

L'acord especificava que Matsuo, com a expert coneixedor del mercat japonès, s'encarregaria de rebre les consignacions sol·licitades per Vinyals per enviar, de manera directa i sense intermediaris, seda, cera vegetal, càmfora i productes artístics, principalment porcellanes, bronzes i *urushi*. Alhora, Matsuo remetria les consignacions per a l'exportació directa de productes espanyols al Japó, principalment vins, suro, licors, ferro, plom, bugies, ciment, mercuri i teixits de punt. Així mateix, *Odón Viñals* va acordar formalment amb la legació espanyola que, a fi de no rivalitzar amb la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*, aquesta última es dedicaria exclusivament al comerç amb la colònia espanyola al Pacífic, mentre que l'empresa de Vinyals s'ocuparia del comerç a gran escala entre el Japó i Espanya.[1001]

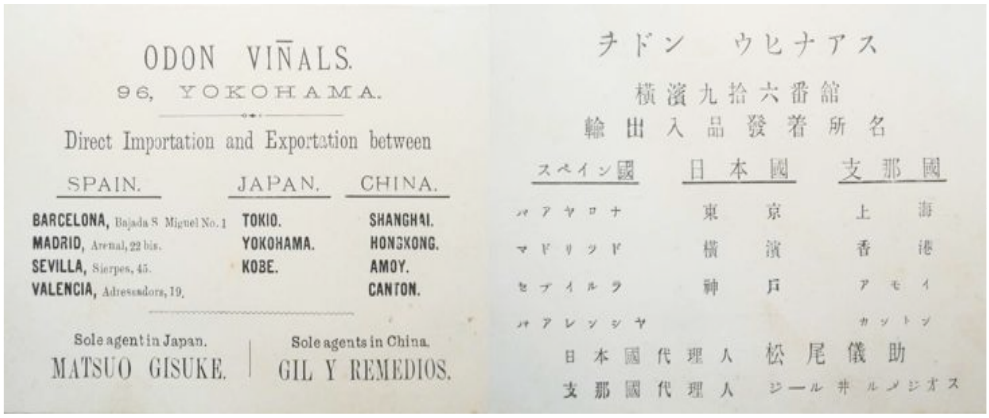
El projecte era prou ambiciós com perque de manera immediata s'obrís una oficina permanent a Yokohama, al núm. 96 del *Bluff*. Allà s'hi va establir Joan Maria Casas, jove membre de la Cambra de Comerç de Barcelona, com

[1000] AGMAEC, Japón – Tratados XIX, núm. 506, 17 de juliol de 1888.

[1001] AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 16, 12 d'abril de 1888.

a representant de l'empresa *Odón Viñals*. Per la seva banda, a mitjan abril, Vinyals va partir de nou cap a Barcelona amb l'objectiu de començar a preparar les primeres remeses de productes.[1002]

Vinyals va arribar poques setmanes després de la inauguració oficial de l'Exposició Universal i a mitjan del mes següent va escriure a Segismundo Moret per agrair la seva carta de recomanació, i per recordar-li, com feia també Carrere, la necessitat de treballar des del govern a favor del comerç amb Orient mitjançant l'establiment d'una ruta naval de comunicació directe entre els dos països.[1003]



Targeta comercial, en anglès i en japonès, de la raó social *Odón Viñals* a Yokohama (1888).

A Barcelona, els fruits de les gestions fetes al Japó es van fer visibles molt aviat: enllestit el trasllat de l'antiga botiga de baixada de Sant Miquel, el dia

[1002] AHCOCIN, 5-expansió comercial, caixa 48, exp. 1. *Inauguració casa comercial al port de Yokohama*, 25 d'abril de 1888. AGMAEC, H-1633, correspondència (1881-1892), núm. 19, 20 d'abril de 1888.

[1003] AGMAEC, Japón – Tratados XIX, núm. 506, 17 de juliol de 1888.

19 de setembre d'aquell mateix 1888 Ot Vinyals va inaugurar a la plaça de santa Anna un nou establiment d'*El Mikado*.[1004]

En aquelles dates, el passeig del portal de l'Àngel, juntament amb la plaça de santa Anna, s'estava convertint en una de les vies més espaioses de la ciutat i quasi tan desitjada com el carrer Ferran. Fins feia poc temps havia estat una modesta i irregular plaça de la qual en sortia un estret carrer que connectava amb la muralla. Pocs anys abans, però, amb l'enderroc de les muralles, s'havia iniciat la reurbanització tot aquest sector donant-li el protagonisme que es mereixia com a punt d'unió entre el casc antic, el passeig de Gràcia i el nou Eixample. Tal va ser el canvi que en pocs anys van obrir-s'hi algunes dels establiments més luxosos de la ciutat, botigues de primera categoria com ara la de Lluís Floch, dedicada a la venda d'objectes d'art i mobiliari, decorada per Soler i Rovirosa, l'establiment de l'industrial Pere Màrtir Santcristòfol, la prestigiosa sastreria *Ciudad de New York*, la sala d'exposicions de Belles Arts i botiga d'escultures i relleus decoratius de l'escultor Segundo Vaucells, la casa de papers pintats de Salvador Salvia, decorada per Maurici Augé i Saumell i Vilaró, o bé la confiteria d'Esteve Fradera i la botiga de brodats i cortinatges de Carnicer i Amat, ambdues decorades per Joan Parera; totes elles obertes entre 1883 i 1887. A aquestes s'hi van sumar locals populars, com ara la *Bodega Barcelonesa*, i, a partir de 1888, *El Mikado*, al núm. 8 de la plaça de santa Anna.

La inauguració es va celebrar el dimecres 19 de setembre de 1888, en plena Exposició Universal, a les nou i mitja del vespre, i a l'acte hi van assistir com a invitats tant Ôtsuka Takuzô, delegat del govern japonès, representant de la *Kiriu Kôshô Kaisha* i antic company de Hayashi Tadamasa a París, com

[1004] Ôtsuka, que havia estat delegat de la *Kiriu Kôshô Kaisha* mentre va estar oberta l'oficina de París, un cop es va instal·lar a Barcelona en diverses ocasions va seguir signant amb el segell de la *Kiriu*. Vegeu a tall d'exemple: AMCB, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 5, T. Otsouka.

Ushikubo Daijirô, de la mateixa delegació nipona. Era la segona botiga oberta per Vinyals i, com en la primera, aquesta també va ser cuidadosament decorada. Al seu interior s'hi venien productes del Japó, així com també de la Xina i de l'Índia. Als estands, tots fets amb estructures de canyes de bambú, s'hi podien trobar esmalts, bronzes, porcellanes, paravents, vestits així com tapissos de vius colors o bé safates ricament decorades amb tota mena de policromies.[1005]

Com ja havia succeït en obrir-se el primer local de la baixada de sant Miquel, tothom destacava els preus tan econòmics i la diversitat de productes artístics; unes peces que en certa manera degueren ser força semblants a les que s'exposaven d'una manera més selecta al pavelló japonès. La vinculació entre els membres de la delegació japonesa, Matuso, la *Kiriu Kôshô Kaisha* i Vinyals es feu encara més palesa a partir del dia 19 de desembre, quan Ôtsuka va fer la liquidació al local d'*El Mikado* de tots els productes que no s'havien arribat a vendre al recinte de l'Exposició. A més, com a fet excepcional, el mateix local va exposar pocs dies després, i de manera temporal, diverses armes d'estil japonès construïdes a la reial fàbrica de Toledo per encàrrec de la Casa Imperial, que a finals d'any van ser enviades al Japó. És compren perfectament que, juntament amb el periodista Antonio García Llansó i el comerciant Fulcrand Arnoux, Ot Vinyals també fos escollit com a membre del jurat per la delegació japonesa a l'Exposició.

[1005] *El Barcelonés*, núm. 2620, 20 de septembre de 1888, p. 2. *Diario de Barcelona*, núm. 264, 20 de setembre de 1888, p. 11634. *La Publicidad*, núm. 382, 21 de setembre de 1888, p. 2. *El Noticiero Universal*, núm. 157, 18 de setembre de 1888, p. 3. *La Vanguardia*, núm. 445, 20 de setembre de 1888, p. 2.

5.5.3. Intents per a una major expansió comercial: *Viñals y Compañía* (1889)

De retorn de la seva primera estada al Japó, a la fi de l'Exposició Universal, Ot Vinyals va veure clarament les moltes possibilitats que oferia el mercat oriental. Després de mantenir noves converses amb el Ministre de Governació, i vist l'èxit obtingut tant per la presència del pavelló japonès com per les vendes dels primers negocis d'*El Mikado*, Vinyals va decidir-se a emprendre un nou projecte a fi i a efecte de fomentar el comerç amb Orient: una nova empresa dedicada a la importació i exportació a gran escala entre Espanya i l'Àsia Oriental. Vinyals tenia la intenció de deixar en segon terme la venda al detall per centrar-se, de debò, en l'explotació del potencial negoci que oferia el comerç d'art i d'artesanies, i de primeres materies, a l'engròs. El primer pas va ser tancar *El Mikado* i liquidar tots els seus productes per ampliar capital i emprendre el nou projecte.

Per accelerar tot el procés, es va arribar a un acord amb Francesc Segur a fi d'utilitzar el seu cèntric establiment de ventalls, ombrel·les i paraigües del carrer Ferran. El conveni, signat entre Francesc Segur i Joan Maria Casas com a apoderat de Vinyals, es va signar el 13 de febrer de 1889 i establia que, des del mateix dia 13 i fins al 20 d'abril següent, Segur realitzés al seu establiment del carrer Ferran la liquidació dels productes existents a *El Mikado* en remeses d'entre 10.000 i 15.000 pessetes, de les quals en rebria un 10% del producte de les vendes. Amb aquest acord, Segur es comprometia a no vendre altres gèneres del Japó i de la Xina que no fossin els cedits per Vinyals fins al moment de finalitzar la liquidació. En el moment en què les vendes haguessin arribat a la xifra de 55.000 pessetes, Vinyals es comprometia a tancar l'establiment de la plaça de santa Anna, mentre que, si la suma no arribava a aquesta quantitat, mantindria la llibertat de seguir

venent productes també des d'*El Mikado*, deixant de banda el dret que un i altre tenien per seguir comerciant a l'engròs els seus propis gèneres.[1006]

Tal i com havia quedat escrit també davant de notari, per agilitzar la liquidació, Segur va anunciar als diaris els descomptes del seu establiment i, passat el termini establert, Vinyals va fer el mateix. Un dia després d'haver finalitzat la liquidació a la Casa Segur, el 21 d'abril de 1889, va aparèixer públicament per primera vegada la noticia del tancament d'*El Mikado*:

> *El Mikado, plaza de santa Ana, 8.*
>
> *Proponiéndose esta casa dedicarse exclusivamente a la venta al por mayor de los géneros procedentes del Japón y de la China, y deseando corresponder a la numerosa clientela que la ha favorecido durante la época en que ha venido dedicándose a la venta al detalle de dichos géneros, tiene la satisfacción de participar al público que hasta el 30 del actual detallará sus existencias con un 20 por 100 de descuento sobre los precios marcados.*[1007]

L'objectiu de Vinyals ja s'havia fet públic: dedicar-se al comerç a l'engròs de productes del Japó i de la Xina. En aquelles dates, el mes de març, Vinyals, juntament amb Matsuo Gisuke i Ôtsuka Takuzô, responsables de la participació japonesa a l'Exposició Universal i membres de la *Kiriu Kôshô*

[1006] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8.374, 13 de febrer de 1889, fol. 209-216. *El Noticiero Universal*, núm. 318, 23 de febrer de 1889, p. 1. Bru, 2009, p. 250, n. 48.

[1007] *Diario de Barcelona*, núm. 111, 21 d'abril de 1889, pp. 4983 i 5031.

Kaisha, van rebre la condecoració de l'Orde d'Isabel la Catòlica,[1008] i dos mesos més tard, Vinyals va anunciar als diaris: *accediendo al ruego de varios de nuestros favorecedores, continuaremos durante algunos dias detallando las existencias de objetos del Japón y de la China*.[1009] L'establiment d'*El Mikado* de la plaça de Santa Anna no va acabar tancant fins l'any següent.

Els ingressos aconseguits amb la venda de productes entre els mesos de febrer i juny van ser important però no pas suficients. Per tirar endavant una empresa capaç d'iniciar un nou corrent comercial a gran escala entre Orient i Espanya era indispensable, a més d'il·lusió, un important capital. Per tant, els primers passos es van dirigir a trobar socis capaços d'aportar el fons econòmic necessari pel projecte: Agustí Casas Sagristà, Enrique Lossantos Carbonell i el mateix Ot Vinyals.

El primer dels tres socis, Agustí Casas Sagristà, de quaranta set anys, sembla que no li hauria costat massa de comprometre's ja que era l'oncle de l'íntim col·laborador de Vinyals, Joan Maria Casas, el primer representant de Vinyals a Yokohama. El segon soci, Enrique Lossantos Carbonell, de trenta dos anys, era un advocat del col·legi de notaris de Barcelona per bé que desconeixem la relació que podia haver mantingut amb Vinyals. Tots tres, Vinyals inclòs, van formalitzar el 5 de juliol de 1889 l'acta de constitució de la nova empresa.

[1008] AGMAEC, Cancelleria, Orde d'Isabel la Catòlica, C-289, exp. 004. *Condecoraciones* 1889. El mes següent va arribar a Madrid, procedent de l'Exposició Universal de París, una comitiva imperial encapçalada pel príncep Takehito, cosí de l'emperador Meiji, per entregar a la Reina Regent les insígnies de la Gran Orde Japonesa de la Corona. El príncep Takehito, de 25 anys d'edat, va ser solemnement rebut al Palau Reial de Madrid. Les descripcions detallades d'aquesta visita regia es poden consultar als diaris de Madrid de l'última setmana del mes de juny de 1889. El mateix príncep va visitar San Sebastià l'estiu de 1897, on va rebre el collar de Carles III, juntament amb altres condecoracions pels membres que acompanyaven l'ambaixada nipona.

[1009] *Diario de Barcelona*, núm. 122, 2 de maig de 1889, p. 5472.

Viñals y Compañía Sociedad en Comandita, aquesta va ser la raó social d'una Societat formada per a l'explotació, a títol propi o amb la participació de tercers, de mercaderies de tota mena cap a Orient, principalment vins catalans cap a la Xina i al Japó, així com per a la importació de tota classe de productes procedents d'aquests països. L'acta fundacional, tanmateix, deixava la porta oberta a establir i explotar, en un futur, un servei de vapors entre Orient i Espanya. Ot Vinyals, com a soci col·lectiu, es va constituir com a gerent, i Casas i Lossantos com a socis comanditaris. El capital es va fixar en 100.000 pessetes, de les quals 10.000 corresponien a Ot Vinyals i 35.000 a Agustí Casas, en concepte de gènere i mobiliari d'*El Mikado*, i les 55.000 pessetes restants a Enrique Lossantos.[1010]

Dues setmanes després de la constitució de l'empresa, Vinyals va atorgar un altre document notarial conferint a Joan Maria Casas, que com ja hem apuntat era nebot d'un dels socis, tants poders com fossin necessaris perque des d'aleshores pogués actuar com a representant i agent de la companyia i com responsable d'*El Mikado*.[1011] Però ja aleshores es començaven a intuir certs problemes: a finals de mes Lossantos encara no havia ingressat les 55.000 pessetes acordades. Atesa la seva pròxima marxa cap a Orient, el 29 de juliol Vinyals, preocupat, va enviar una carta reclamació instant a que dipositès els diners a la caixa social abans no marxés, ja que sense la seva aportació la companyia es quedava amb menys de la meitat del capital previst inicialment produint greus perjudicis a l'empresa. Com a resultat d'aquella carta, Lossantos va ingressar una insignificant suma amb la promesa de que ben aviat dipositaria la resta de diners. Vinyals no va poder

[1010] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8375, juliol de 1889, fol. 1112-1125. Registre Mercantil, núm. 1255, llibre 19, fol. 8 (27/07/1889).

[1011] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8375, 14 de juliol de 1889, fol. 1132.

esperar mes i va partir cap al Japó poques setmanes després; dipositava l'afer en mans de Joan Maria Casas.

Ot Vinyals va ser al Japó mes de cinc mesos, des del setembre de 1889 fins al març de 1890. Durant aquell temps suposem que Vinyals va viatjar i va fer tota mena de gestions en busca de nous clients i contactes pel bon funcionament de *Viñals y Compañía*. Però quan va arribar a Barcelona, la segona setmana del mes d'abril de 1890, va veure acomplerts els mal presagis. Vinyals es va trobar amb un panorama ben diferent al que hauria desitjat: passat vora un any de la constitució de l'empresa Enrique Lossantos encara havia d'ingressar 41.664 de les 55.000 pessetes compromeses. Tal va ser el despropòsit que Joan Maria Casas, cansat de reclamar de paraula, va enviar un requeriment notarial a Lossantos per tal que diposites els diners que mancaven:

> *Requiero a V. señor Don Enrique Lossantos y Carbonell por una, dos, tres veces y cuantas en Derecho sean menester para que dentro de las veinte y cuatro horas siguientes a la notificación del presente requerimiento ingrese V. en la Caja social la cantidad de cuarenta y un mil seiscientas sesenta y cuatro pesetas veinte y nueve céntimos que la falta para completar su parte de capital social por el que se obligó en la escritura de sociedad debiendo al propio tiempo manifestarle que le cargo en cuenta con abono a la masa común del rédito legal de las cantidades que dejó de entregar a su debido tiempo en la conformidad que dispone el articulo ciento setenta y uno del Código de Comercio, sin perjuicio de los demás derechos que este me otorga en representación de la compañía y que me reservo utilizar oportunamente declinando en V. los perjuicios ocasionados y que se ocasionen a esta por consecuencia del*

incumplimiento por parte de V. de las obligaciones contraídas al constituir la Sociedad".[1012]

La resposta de Lossantos no es va fer esperar. Com a advocat del Col·legi de notaris va respondre sense escrúpols.[1013] Tanmateix, Vinyals tenia intenció de tirar endavant la companyia. Prova d'aquesta voluntat és una nova cessió de poders el 8 de maig a Ricard Agulló, Josep Maria Martí Coll i Miquel Casimir, procuradors de l'Audiència Territorial de Barcelona, i a Luis de Figuerola i Pedro Alises de Alcañiz, de Madrid, perquè poguessin representar l'empresa davant de tota mena de situacions administratives, legals i judicials.[1014]

Abans que el negoci acabes tancant, *El Mikado* va anunciar el juny de 1890 el trasllat de l'establiment de la plaça de santa Anna a un nou local a la Gran Via núm. 370, el qual es dedicaria únicament a la venda a l'engròs objectes artístics; la botiga de ventalls i paraigües de Francesc Segur, al carrer Ferran, va seguir oferint productes orientals al detall. Aquests van ser els últims passos abans *Viñals y Compañía* no s'acabés dissolent i abans que l'establiment de Segur acabés transformant-se en un nou establiment d'art i artesanies del Japó.

Finalment, el 9 d'octubre de 1890, es va signar la liquidació de l'empresa, a mans de Joan Maria Casas Chocomeli i Higinio Ferrer Alabau. Lossantos no

[1012] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8377, 25 d'abril de 1890, fol. 1139.

[1013] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8377, 25 d'abril de 1890, fol. 1173.

[1014] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8378, 9 de juliol de 1890, fol. 1197. Luis de Figueroa també va ser escollit pel pare i germà de Joan Maria Casas, Josep Casas Sagristà i Josep Casas Chocomeli, per a que els representés davant qualsevol conflicte. AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8378, 9 de juliol de 1890, fol. 1197. AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8380, 10 de març de 1891, fol. 259.

havia estat capaç de complir amb el compromís de l'any anterior, el qual s'excusava tan sols dient que *jamás estuvo en su ánimo causar perjuicios a la sociedad de la que formaba parte habiéndole obligado a demorar la aportación de su capital a la compañía varias causas enteramente independientes de su voluntad, que no son del caso*.[1015] Vinyals, a fi de salvar la seva responsabilitat, i fruit també de la falta de cordialitat amb què havia actuat Lossantos, va emprendre un judici executiu contra Lossantos davant el jutjat de primera instancia del Districte de l'Hospital. Per la seva banda, Casas i Ferrer van ser nomenats per emprendre les operacions la liquidació, accions que van arribar a la seva fi en el moment en què Joan Maria Casas, encarregat de vendre a l'engròs i detall de tots els gèneres existents als magatzems de la Gran Via, va signar el 30 d'abril de 1891 l'acord de venda perpetua de totes les existències que encara eren propietat de *Viñals y Compañía* a Santiago Gisbert, comerciant que poc després va agafar el relleu d'Ot Vinyals.[1016]

Tot i la decepció inicial, el document pel qual l'empresa quedava dissolta deixava oberta una porta al futur i deixava entreveure les intencions que aleshores ja tenia el mateix Vinyals: *por consecuencia de la presente disolución de sociedad Don Odón Viñals podrá desde luego dedicarse libremente a realizar negocios de la misma índole que los que constituyeron objeto de la compañía*.[1017] Des d'aquell moment, Agustí Casas i Enrique Lossantos van seguir camins diversos amb negocis independents, mentre que Ot Vinyals, sense perdre l'esperança i la iniciativa del primer intent, es va embarcar de nou cap al Japó decidit a organitzar un nou projecte.

[1015] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8379, 9 d'octubre de 1890, fol. 2256.

[1016] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8380, 27 d'abril de 1891, fol. 591-594. AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8380, 30 d'abril de 1891, fol. 663-668v.

[1017] AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8379, 9 d'octubre de 1890, fol. 2259.

Que *Viñals y Compañía* hagués fracassat no volia pas dir que els negocis amb Orient no tinguessin futur. Tot el contrari, calia interpretar-ho com els primers passos d'una nova ruta comercial encara quasi verge i per explotar. De fet, la *Kiriu Kôshô Kaisha* també va desaparèixer el 1891. Vinyals tenia per davant tot un extens camp on explorar, una gran quantitat d'indústries artístiques i comerciants japonesos interessats en entaular negocis amb exportadors estrangers. A Vinyals, doncs, li esperava tot un món de possibilitats per començar de nou.

Tan bon punt es va acordar la liquidació de l'empresa, Vinyals va marxar cap al Japó on es va establir com a comerciant; això si més no és el que es desprèn del *Yokohama Directory* de 1890 en què apareix registrada la raó social *O. Vinals* tot convertint-se així, després de *Gil & Remedios*, en la segona empresa espanyola fundada al Japó. Malauradament, però, des que Vinyals va marxar al Japó perdem la pista dels seus negocis i, atesa la manca de documentació conservada, la seva activitat com a comerciant es fa cada cop més invisible, potser associat amb Francesc Segur i Pere Clapés. Sabem, per exemple, que Vinyals va arribar de nou al Japó, potser procedent de la Xina, a mitjan gener de 1891. Al registre d'empreses d'aquell any apareix *O. Vinals & Co*, mentre que dos anys més tard es precisa *O. Viñals & Co. Spanish and Manila Cigar Merchants*, com si, seguint el camí de Francesc Gil i Guillermo Maria dos Remedios, el comerç d'artesanies japoneses ja hagués quedat en segon terme. L'únic que sabem del cert és que Ot Vinyals va optar per establir-se a Orient i dirigir, des d'allà, la seva pròpia empresa d'importacions de productes espanyols, principalment vins catalans, i d'exportacions de teixits i d'objectes artístics japonesos.

Vinyals va quedar-se a viure a Yokohama, on va obrir una oficina, inicialment a la parcel·la núm. 40 del *Bluff* i, posteriorment als núm. 242 (1891) i 253 (1893-1894), entre la Chinatown, Yamate i el carrer Motomachi, vora altres cases exportadores d'art japonès i importadores de

productes europeus, com *Arthur & Bond's*, *J. Bieber & Bro.* o bé *S. Bing & Co*. Des de la seva residència i oficina a Yokohama, feia continus viatges cap a Kôbe, l'altre gran port comercial del Japó. A partir de 1894, però, perdem pista ja que des d'aquell moment la seva oficina del *Bluff* va ser traspassada als representants de la Casa Clapés de Barcelona, successora, en part, de la casa de Francesc Segur.



Emplaçaments del negoci d'Ot Vinyals a Barcelona i a Yokohama. Baixada de Sant Miquel, Motomachidori i localització actual (2009) de la parcel·la 253 del *Yokohama Directory*.

De l'entorn d'aquests anys data una anècdota explicada pel polític i advocat valencià Rafael Comenge i Dalmau (1865-1934), autor de la monografia *Viaje al Japón*. Comenge explicava com havia conegut a Ot Vinyals entre els anys 1892 i 1894:

> *En su tienda de Yokohama* [Ot Vinyals] *tenia sobre el vidrio del escaparate, esta leyenda de orgullo patrio, en carácteres dorados: "Es parla català", lengua que él sostiene socarronamente, que es el verdadero volapuk, pues se habla en todas las regiones y latitudes.*
>
> *Quieras que no, en castellano nos entendimos y en idioma de Castilla salieron mis admiraciones por los templos, por los*

parques y jardines que al trote de los kuramayas, vestidos con unos trajes azules, recorrimos en él breve espacio de cuatro horas.[1018]

L'any 1934 la revista *Mirador* en va donar una altra versió:

El senyor Comenge, en cessar en un càrrec de govern a les illes Filipines i abans de tornar a Espanya, va voler conèixer el Japó. Voltant pels carrers de Yokohama es quedà sobtat en passar davant d'una botiga de venda de vins en la qual, entremig de tot de retols en caràcters nipons, n'hi havia un que deia: "Es parla català".

Entrà tot seguit a la botiga desitjós de parlar una estona, cosa que li era difícil de fer amb ningú en aquella població: en aquella època (fa més de quaranta-cinc anys), en la qual eren escassíssims els europeus i no hi havia, segurament, altres espanyols que el visitant i l'amo de la tenda.

El rebé un xicot del país, i com pogué li féu entendre, assenyalant el rétol, que volia veure el que parlava català. Moments després va sortir aquest, que era un senyor anomenat Ot Vinyals, natural de la Seu d'Urgell, el qual, a la vegada que tenia a Yokohama la botiga de venda de vins de Catalunya, en

[1018] Juntament amb Vinyals, Rafael Comenge va conèixer al seu comerciant i soci Guillermo Maria dos Remedios. L'encontre del que parla la revista *Mirador* va tenir lloc probablement entre els anys 1892 i 1894. Rafael Comenge, "Recuerdos del Japón", *El Imparcial*, 15 d'agost de 1905, p. 1. L'any 1905 tenim documentat a Ot Vinyals a Barcelona; el 8 d'octubre d'aquell Vinyals signa una carta de pagament de Esteban Inclán Serrano a favor de 7.950 pessetes com a hipoteca de dues finques de Barcelona, una d'elles al barri del Putxet de Sant Gervasi. AHPB, Adelf Folch, vol. 1905, doc. 236, 8 d'agost de 1905, fol. 1232 i ss.

tenia a Barcelona una altra de vendre robes i objectes del Japó, a la plaça que aleshores se'n deia Reial, prop del passatge de Bacardí.

En veure'l Comenge el saludà amb gran efusió i exclamà:

-Ché! Quina alegria trobar-nos, tan lluny, dos catalans!

Vinyals, fred i mirant-lo amb certa reserva, contestà a l'acte:

-Ep, mestre, que vós només sou valencià.

Comenge es va quedar molt parat i, anys després, contant el fet, precisament en els temps de la Solidaritat, encara no s'explicava com en ple Yokohama i en les circunstàncies explicades, aquell botiguer li fes el regateig que aquell només significava.[1019]

Així va ser com durant uns anys Vinyals, que inicialment treballà com a comerciant amb l'ajuda d'un intèrpret, K. Oshima, va introduir-se a la cultura japonesa, va aprendre la llengua i va conèixer el país tot convertint-se ocasionalment no tan sols en comerciant, sinó també en guia i intèrpret.

5.5.4. Èxits comercials de l'Exposició Universal de Barcelona

L'èxit de l'Exposició Universal s'ha de valorar no tan sols a partir de la comparació de pressupostos i de despeses, sinó també a través de l'anàlisi dels beneficis a llarg termini, tant en termes empresarials com artístics o culturals. És així com es pot arribar a la conclusió de que la participació japonesa va facilitar el contacte i l'expansió del comerç català al Japó.

El mateix es podria dir del cas xinès ja que al mes d'agost de 1890 la casa de Hong Kong *Kwong Chong On* [sic], que, segons el *Diario de Barcelona*, *fue expositora en la Exposición Universal de 1888 en esta ciudad*,[1020] va adquirir

[1019] *Mirador*, núm. 267, 15 de març de 1934, pp. 1-2.

[1020] *Diario de Barcelona*, núm. 261, 18 de setembre de 1890, p. 11060.

el local de l'antiga sederia Robert del carrer Ferran núm. 25, per instal·lar-hi la primera botiga de l'estat espanyol dedicada exclusivament a la venda de productes de la Xina.[1021]



Factures i anuncis d'objectes artístics japonesos de l'establiment de Pere Clapés, *El Imperio del Japón*, comprats pel Sr. Carreras (1893) i Josep Masriera (1904). Col. part.

El cap de la botiga *Hwong Chong On* s'anomenava Lo Tim Mong [sic] i estava acompanyat d'un altre xinès que parlava tant català com castellà, juntament amb altres dependents asiàtics. Tots procedien de la mateixa empresa de Hong Kong, que tenia altres sucursals obertes a L'Havana, Manila, Mèxic i Califòrnia. Segons el Brusi, un dels dependents havia estat a Barcelona durant l'Exposició Universal i, per tant, és de creure que aquest era un d'aquells tres xinesos de Hong Kong que van arribar a la ciutat el febrer de 1888 per participar en el muntatge de l'expositor de Yong Heng, únic representant xinès al certamen de 1888. A l'interior de la botiga,

[1021] *Diario de Barcelona*, núm. 233, 21 d'agost de 1890, p. 9995.

construïda i decorada amb estil xinès pels mateixos propietaris, i amb mobiliari expressament importat, hi havia una gran diversitat d'objectes, preciosos ivoris, sedes, ventalls, filigranes de fusta, paravents, porcellanes, tes i un llarg etcètera. Ni l'anunci de la façana ni aquells que es van publicar als diaris en deixaven cap dubte de l'importància de l'establiment: *Kwong Chong On. Único Establecimiento Chino en España*.[1022]

Amb tot, la major evidència dels exits comercials de l'Exposició són els tractes comercials que Ot Vinyals va aconseguir al Japó. En paral·lel al negoci de Lo Tim Mong, l'any 1888, poc després de marxar cap al Japó, les primeres activitats de Vinyals a Barcelona van començar a donar els seus fruits a l'entorn de l'activitat de dos nous empresaris independents que, vers el 1892, van incorporar-se als afers comercials amb Orient: Santiago Gisbert i Prado, comprador dels últims productes d'*El Mikado*, i Pere Clapés i Trabal, fervent admirador d'art japonès d'anys ençà i hereu de la Casa Segur, associada també als primers negocis de Vinyals.[1023] Tan Gisbert com Clapés, van seguir les passes de Vinyals i, després d'establir els seus negocis a la Ciutat Comtal, ben aviat, van posar la seva mirada en els grans ports comercials del Japó: Yokohama i Kôbe. Es pot afirmar que Vinyals va ser qui va donar l'empenta crucial i definitiva per iniciar la nova via comercial, directe i a gran escala, entre el Japó i Espanya. Gràcies a aquestes iniciatives, i al manteniment de la línia regular de vapors de la *Compañía Trasatlántica* que cobrien el trajecte entre Manila i Barcelona, en paraules dels membres

[1022] *Diario de Barcelona*, núm. 264, 21 de setembre de 1890, p. 11202. La botiga va existir fins a primers de 1894, quan va ser adquirida pels joiers Macià. La nova joieria va ser decorada per Josep Puig i Cadafalch.

[1023] Bru, 2010B, pp. 268-273.

de la legació espanyola a Tòquio, Barcelona es va convertir en pocs anys en la porta comercial de l'Extrem Orient a la península.[1024]

[1024] AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 15. Tòquio, 18 de febrer de 1887. AHCOCIN, caixa 74, exp. 17. *Passatge i carrega de les linies a Antilles i Filipines,* 1887. AHCOCIN, caja 73, exp. 18. *Línia directa Barcelona – Filipines. Companyia Trasatlántica,* 1892.



Francesc de Paula Rius i Taulet, un cop finalitzada l'Exposició Universal de Barcelona, al seu despatx, moblat per Francesc Vidal, on hi destaca un paravent japonès. *La Ilustración* (1890).



Escenografia de Fèlix Urgellés (1881), a partir d'una fotografia de Nikkô. Col·lecció d'escenografia de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. MAE.



Fotografia de Kusakabe Kimbei de l'esplanada dels estables sagrats del santuari Tôshôgû de Nikkô, c. 1870-1780. Col·lecció particular.

LÀMINA 1



Anunci del mes de juliol de 1885 anunciant l'obertura d'*El Mikado*, el primer establiment d'art japonès de Barcelona. Museu Frederic Marès (Barcelona).

LÀMINA 2



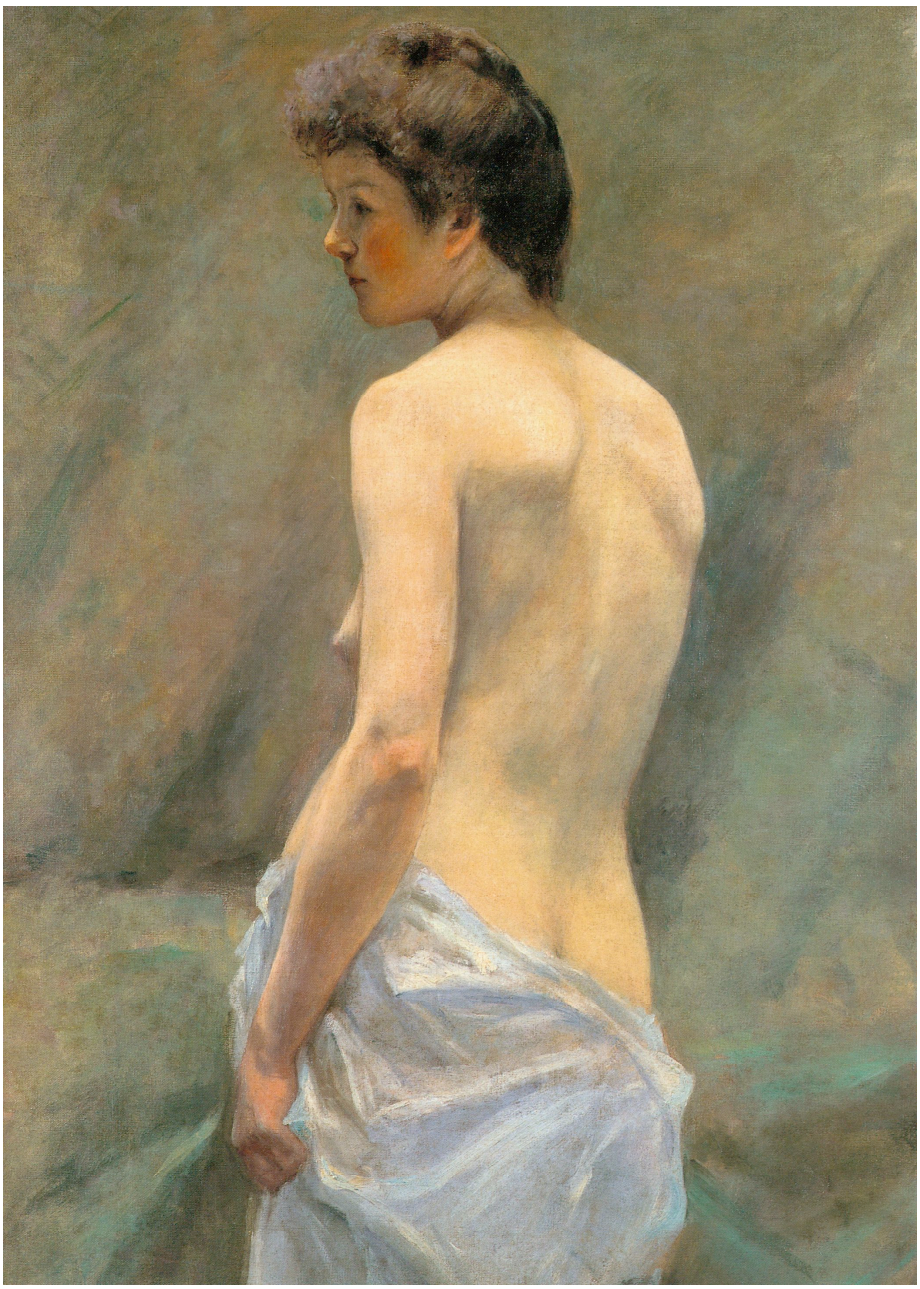
Estampa japonèsa de la col·lecció d'Alexandre de Riquer. Utagawa Hiroshige, *Toranomon-gai Aoizaka*, de la sèrie *Meisho Edo Hyakkei* (1857). Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

LÀMINA 3



Làmina amb motius japonesos de *Galería del Arte Decorativo* publicada a Barcelona l'any 1890. Biblioteca Pública Arús (Barcelona)

LÀMINA 4

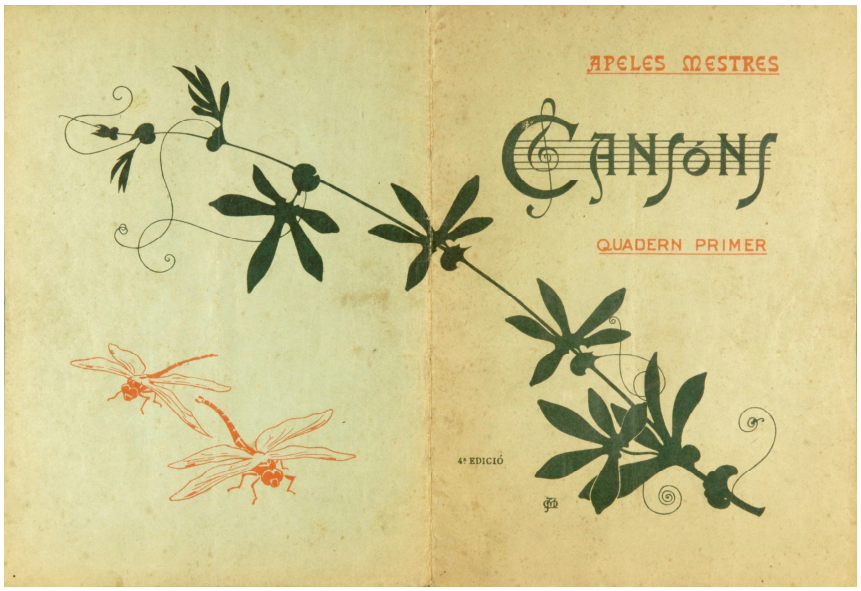


Pintura a l'oli de Kume Keiichirô realitzada a París (1889) just al tornar de vora un any de residència a Barcelona. Kume Bijutsukan (Tòquio).

LÀMINA 5



Ehon mushi erabi (1788) de Kitagawa Utamaro (Col. part.). Una reedició de l'obra va ser adquirida per Josep Lluís Pellicer, posteriorment a mans d'Apel·les Mestres.



Portada de *Cansons*, d'Apel·les Mestres. Biblioteca de Catalunya (Barcelona).

LÀMINA 6



Pintura pòstuma de Marià Fortuny, *Els fills del pintor en un saló japonès* (1874). Museo Nacional del Prado (Madrid).



Josep Pinós, *El gronxador*, c. 1888-1890. Col. part.

LÀMINA 7
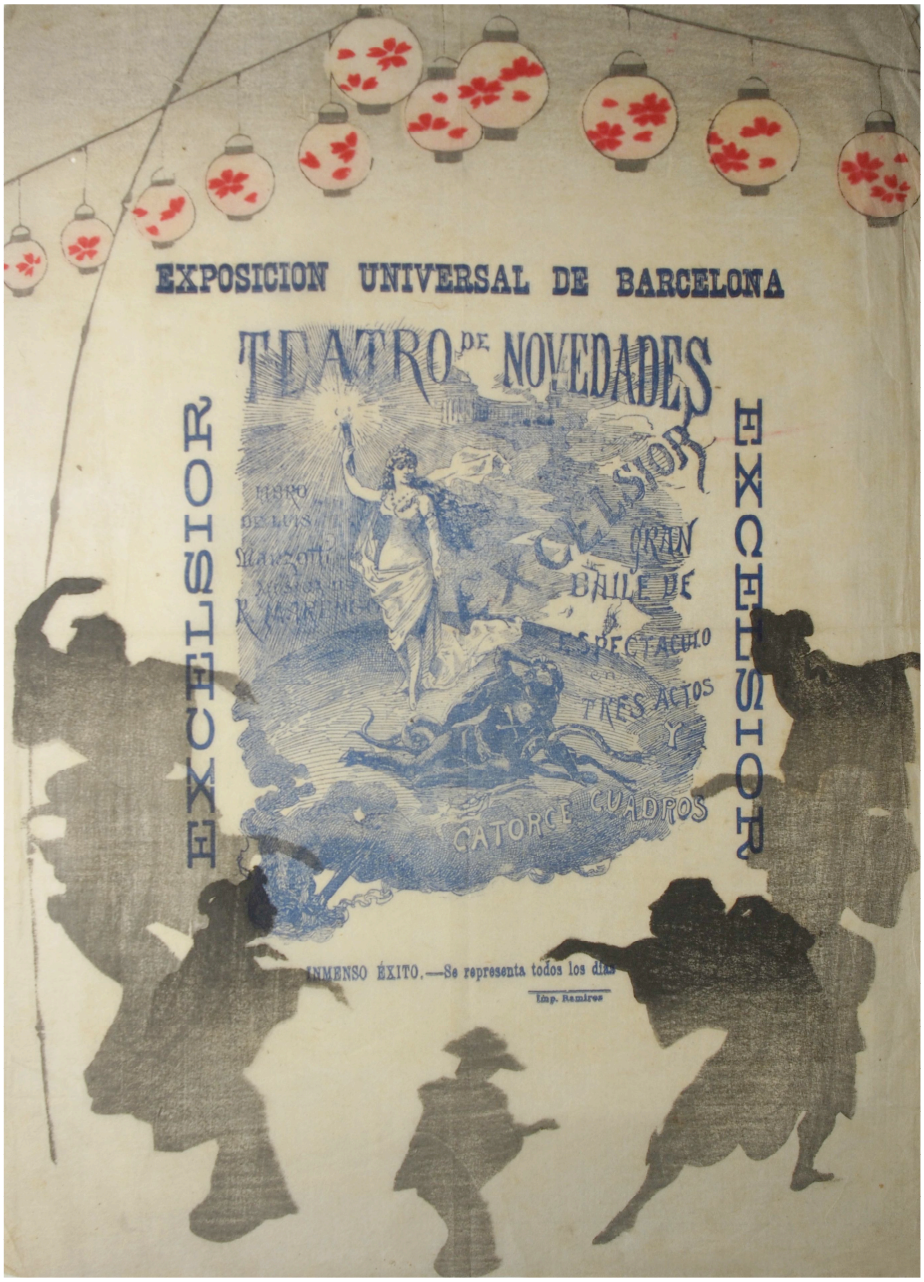


Pintures sobre tela d'Alexandre de Riquer per a decorar un dels salons de la casa Bofill (1887). Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

LÀMINA 8



Cartell de Marià Obiols Delgado, “La calle de Fernando (Fantasía japonesa)”, publicat a *La Exposición* (1887). Col·lecció particular (Barcelona).

LÀMINA 9



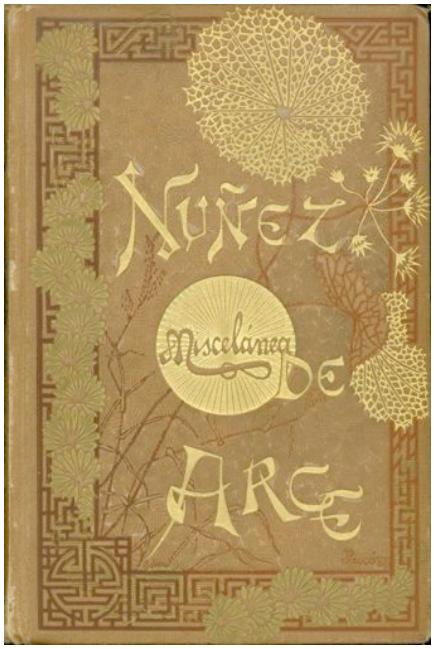
Anunci del ball *Excelsior* al teatre Novetats (1888). Museu Frederic Marès (Barcelona)

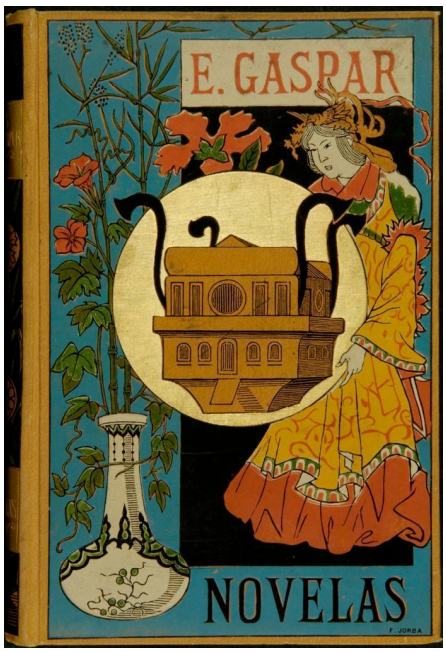
LÀMINA 10



Sostre de l'establiment de Bruno Cuadros, a la Rambla, decorat amb motius japonesos per Josep Vilaseca (c.1885-1895).

LÀMINA 11





Enquadernacions de la *Miscelánea literaria de Nuñez de Arce* (1886) i de *Novelas* (1887), d'Enrique Gaspar, de la *Biblioteca Arte y Letras*.



Anunci de la casa d'enquadernacions d'Hermenegildo Miralles (c. 1888). Biblioteca de Catalunya

LÀMINA 12



Mirall gravat amb motius japonesos als tallers de Francesc Vidal (c. 1884-89). Arxiu F. Vidal



Projecte d'estil japonès dels tallers de Francesc Vidal (c. 1880-90) Arxiu F. Vidal

LÀMINA 13



Disseny per a la decoració d'un gerro de les indústries artístiques de la *Kiriu Kôshô Kaisha* (*c.* 1880). University of Art Museum (Tokyo Geijutsu Daigaku).



Projecte d'estil japonès dels tallers de Francesc Vidal (c. 1880-1890). Arxiu F. Vidal

LÀMINA 14



Teixits estampats de *La España Industrial* (finals s.XIX). Museu de l'Estampació de Premià de Mar.

LÀMINA 15

6.

Recepció i influències del Japó a les arts de Barcelona

Japonisme a Europa

Japonisme i Esteticisme a Barcelona: La renovació estètica de les arts

De Fortuny a Masriera. La pintura abans de l'Exposició Universal

L'univers de les arts gràfiques
Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer
Il·lustració, cartellisme i publicitat
Enquadernacions

Japonisme a les arts decoratives i industrials
Francesc Vidal com a paradigma de l'Esteticisme
Moblistes i decoradors
Programes decoratius aplicats a l'arquitectura
Vidres gravats i pintats
Indústria tèxtil
Papers pintats i altres indústries artístiques

6.1. Japonisme a Europa: context internacional

Un dels grans debats de la Barcelona artística del període 1860-1880 va ser el de la renovació estètica de les arts i la recerca de fonts d'inspiració alternatives als Historicismes i a l'Eclecticisme. *A cada Temps, el seu Art, i a cada Art, la seva Llibertat*, pregonaria anys més tard la Secessió vienesa. La cerca d'un estil propi i la voluntat d'anar més enllà de l'aplicació mimètica o repetitiva de repertoris estilístics d'èpoques anteriors anava alhora lligada a una segona necessitat no menys important: aconseguir que l'art es posés al servei de la indústria. D'aquesta manera, considerat l'estancament de les belles arts, les indústries artístiques s'havien d'erigir com a estendard d'una nova estètica pel vuit-cents. *Si els nostres dies són estèrils sense indústria, la indústria sense art és barbàrie*, afirmava Oscar Wilde (1854-1900). És en aquest sentit que els debats i les pràctiques estètiques de la Barcelona de l'època es poden posar en diàleg amb una complexa dinàmica artística internacional de la qual tant els artistes com els teòrics de la ciutat se'n van fer ressò.

Durant la primera meitat del segle XIX, el debat que plantejava les relacions entre art i indústria havia anat sorgint paulatinament a les regions més industrialitzades de l'Europa occidental, per bé que van ser les mancances artístiques de molts dels productes industrials produïts mecànicament i mostrats a la gran Exposició Universal de Londres l'any 1851, les que van motivar una reflexió més intensa i profunda.[1] El debat, que va situar-se a l'entorn de figures com Henry Cole, plantejava com s'havia d'aplicar l'art a la indústria per tal que els productes manufacturats poguessin millorar les seves qualitats estètiques fent-los bells alhora que útils. D'altra banda, en posar l'art al servei de la indústria, aquesta hauria de

[1] Salvador Sanpere i Miquel, que a l'edat de deu anys va assistir a l'Exposició Universal de Londres de 1851, va explicar els seus records d'aquell certamen en ocasió de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. A partir d'aquests records, va explicar als barcelonins com l'exposició de 1851 va servir per donar un impuls vital a les indústries artístiques angleses, les quals, segons Sanpere, havien d'esdevenir un model per a Catalunya. Anglaterra va ser, per a Sanpere, el model a seguir. Sanpere, 1889, pp. 587-589.

poder contribuir recíprocament a la democratització de l'art a través de les anomenades indústries artístiques.

Just en el moment en què es van iniciar aquests debats, el Japó va obrir les portes al món i el seu art va començar a aparèixer a Occident com una onada d'aire fresc. Va ser en aquest context de cerca d'una nova estètica i d'un nou art modern i industrial que l'art japonès va jugar un paper central. Com a resposta a l'estancament de l'ensenyament acadèmic, l'estampa i les arts decoratives japoneses van oferir noves vies d'expressió artística que en ben pocs anys seria aplicada tant en el camp de la pintura i la decoració d'interiors, com sobretot a les principals manufactures i indústries artístiques d'Europa.[2]

Probablement cap pintor de mitjan segle XIX es pot atribuir el mèrit exclusiu d'haver descobert les estampes japoneses perquè aquestes eren conegudes des d'èpoques anteriors a través de les importacions dels holandesos residents a Deshima; en dates anteriors al 1854 diverses biblioteques d'Europa, d'Anglaterra, de França i d'Holanda, tenien col·leccions d'ukiyo-e. No obstant això, també és cert que entre 1856 i 1858 La Farge, Bracquemond i Whistler, van ser uns dels primers artistes en apreciar l'art del Japó. Ben aviat, l'arribada massiva de productes artístics, a més d'estampes, laques, ceràmiques, porcellanes i d'altres petits objectes, va fer obrir els ulls als artistes i a les empreses d'indústries artístiques europees; aquelles que tot just estaven debatent com poder superar els historicismes. En aquest sentit, el Japó va aportar una nova i inesgotable font d'inspiració:

[2] La bibliografia sobre el fenomen del Japonisme als diversos països d'Europa és gairebé inabastable. Tenint en compte que molts dels estudis s'han anat publicant a partir de finals la dècada de 1980, un recull dels estudis previs es pot consultar a la monografia de Gabriel P. Weisberg (*Japonisme: an annotated bibliography*, 1990). Per a una visió general sobre el Japonisme, vegeu: Wichmann, 1982; *Le Japonisme*, 1988; *Japonisme...,* 2001; Lambourne, 2005.

a notre génération fut dévolu un privilège sans précédent dans les annales des siècles: la découverte d'une page insoupçonné du grand livre de l'art, la seule qui jusquelà se fût soustraite à nos fievreuses curiosités.[3]

L'obertura dels primers comerços d'art oriental i les descripcions dels primers viatgers a l'arxipèlag van jugar un paper clau en el desenvolupament del fenomen del Japonisme ja que van permetre una massiva difusió arreu d'Europa d'una imatge prototípica del Japó, i van servir també com a punt de partida d'esplèndides col·leccions d'art oriental. Ràpidament, les estampes i les artesanies japoneses van atraure l'atenció d'artistes com James McNeill Whistler, James Tissot i John La Farge, els quals, des dels anys 1863 i 1864 van començar a donar mostres de la influència de l'art japonès en el seu art. Primer a través de la còpia mimètica d'elements d'aquesta cultura, com ara els quimono, les porcellanes, els paravents o les estampes, i posteriorment mitjançant l'estudi i l'aplicació de noves solucions compositives, estilístiques i cromàtiques de les estampes ukiyo-e, obres aquestes últimes que, a més, resultaven ser molt econòmiques i fàcilment col·leccionables.

A partir de finals de la dècada dels 60 i durant els anys següents, la influència de l'estètica japonesa es va fer sentir a les pintures dels principals artistes de l'Impressionisme, del Post-Impressionisme i de l'*Aesthetic Movement*. La llista d'artistes, escriptors i amateurs en general que van sentir-se atrets pel Japó va ser extraordinàriament diversa i extensa, des d'Edouard Manet a Rennie Mackintosh, passant per artistes de reconeguda influència tan distants com Claude Monet, John Singer Sargent (1856-1925), William Morris (1834-1896), Emil Orlík (1870-1932), Vincent Van Gogh, Victor Horta (1861-1947), Henri de Toulouse-Lautrec o Henri Matisse (1869-1954).

[3] Bing, 1896, p. 97.

L'estètica japonesa es va introduir simultàniament tant a la pintura com a les arts decoratives i industrials. Va ser així des que van començar a arribar les primeres peces japoneses a mitjan de segle amb mostres de Japonisme tan primerenques com el *Servei Rousseau* d'Eugène Rousseau (1866), les joies esmaltades d'Alexis Falize (1869) o els mobles projectats per Thomas Jeckyll (*c.* 1867-8). L'interès que els ukiyo-e, les pintures i les artesanies japoneses podien tenir per a les indústries artístiques occidentals es va fer palès a partir de l'Exposició Universal de París de 1867 i especialment durant la dècada de 1870. D'altra banda, aquest fet va anar recolzat d'iniciatives com ara les exposicions d'arts decoratives organitzades per l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* que, a més de servir per presentar diverses col·leccions d'art oriental, van permetre exposar les primeres manufactures japonitzants projectades per artistes com Émile Reiber (1826-1893) o Émile Gallé (1846-1904), entre molts altres.

Com en el cas de Reiber i de Gallé, les peces de dissenyadors com Christopher Dresser i Walter Crane (1845-1915), van començar a sobresortir arreu d'Europa. I juntament amb les creacions de Dresser, Gallé, Reiber o Morris, també sorgiren els mobles *chinois-japonais* de Gabriel Viardot (1830-1906) i *anglo-japanese* d'Edward William Godwin (1833-1886) i Thomas Jeckyll (1827-1881), els metalls de *Barbédienne*, de *Christofle et Cie*, de *Barnard, Bishop & Barnard* i d'*Elkington & Co*, les manufactures de *Jules Vieillard et Cie* i de les cristalleries de *Baccarat*, les ceràmiques de *Mintons* i la gran varietat de productes d'estètica japonitzant presents a botigues i grans magatzems com l'*Escalier de Cristal*, que van anar conformant durant les dècades de 1870 i 1880 un teixit cada cop més extens de difusió del Japonisme com a fenomen decoratiu de gran abast arreu d'Europa. D'aquesta manera, més enllà de la utilització de l'estil japonès, o millor dit dels motius orientals com a element de decoració historicista, entre la dècada de 1870 i 1880 l'art del Japó va començar a oferir noves propostes estètiques per superar precisament els historicismes. Segons

el país, segons cada ciutat, cada cercle artístic o cada artista de què parlem, veurem com aquesta influència es va concretar d'una manera o d'una altra. Japonisme, entès com a fenomen d'influència, va ser extraordinàriament divers.

El punt inicial de difusió del Japonisme va ser el París de la dècada de 1860. Entre les dues grans exposicions celebrades els anys 1867 i 1878, el Japonisme es va anar difonent de manera paulatina i, en ocasió del segon gran certamen, aquest fenomen global va assolir un dels graus més alts d'expansió. Això va ser, en part, gràcies a l'èxit de l'Exposició Universal de 1878 i al fet que Siegfried Bing i Hayashi Tadamasa van decidir instal·lar-se a la ciutat com a comerciants d'art japonès. Entre la seva clientela hi van haver alguns dels principals artistes de l'època: Claude Monet, Auguste Rodin, Vincent Van Gogh i Henri de Toulouse-Lautrec, entre molts més.

Alguns privilegiats van tenir la sort d'anar al Japó, com Thèodore Duret, Émile Guimet o John La Farge. Tanmateix, la majoria d'amants de l'art japonès que no es van poder permetre el luxe de viatjar fins a l'Àsia Oriental, van poder gaudir no tan sols d'esplèndides exposicions sinó també d'una gran quantitat de publicacions dedicades a l'art, la cultura i els costums d'aquell país tan llunyà. Només per destacar alguns dels títols principals publicats a França, podríem citar *L'Art Japonais* (Chesneau, 1868), *Le Japon* (Oliphant, 1875), *Le Japon a l'Exposition Universelle de 1878* (1878), *Promenades Japonaises* (Guimet-Regamey, 1878-80), *L'Empire Japonais* (Metchnikoff, 1881), *L'Art Japonais* (Gonse, 1883), *Le Japon* (Depping, 1884), *Le Japon Artistique* (Bing, 1888-1891) o *Dai Nippon* (Villaret, 1889).

L'interès per l'art japonès va tenir profunds efectes en l'art de la capital francesa i el seu estudi va servir per descobrir nous recursos, tant estètics com tècnics, solucions compositives, solucions cromàtiques i solucions formals que van obrir les portes a noves formes d'expressió artística. Exemples clarividents i ben diferenciats en són Vincent Van Gogh, Henri de

Toulouse-Lautrec i Émile Gallé. Van Gogh i Lautrec entussiastes col·leccionistes d'ukiyo-e, van aplicar de manera molt personal a les seves obres diversos recursos de les estampes japoneses per crear un nou tipus d'art propi, modern i diferenciat: la força de les taques de color pla, la perspectiva elevada o els contorns marcats en són alguns dels elements. Gallé, per la seva banda, com a representant de l'escola de Nancy va destacar pel seu estil de formes naturals estilitzades, les plantes, flors i insectes, que anys després caracteritzarien l'Art Nouveau, extretes, en part, de l'estudi dels motius decoratius de les indústries artístiques japoneses i d'àlbums de flors, ocells i insectes d'època Edo i Meiji.

Casos molt similars als de França els trobem al Regne Unit. Tissot, Whistler, Dresser o Beardsley ens demostren fins a quin punt Londres i les grans ciutats industrials angleses van ser receptives al fenomen del Japonisme. I és que, com va succeir a França, a Anglaterra l'entusiasme pel Japó també es va deixar sentir ràpidament, a la mateixa dècada de 1860 i especialment durant els anys 70 i 80. D'entre les abundants publicacions van destacar els volums de *Japan and the Japanese* (Hildreth, 1861), *The Capital of the Tycoon* (Alcock, 1863), *Art and Art Industries in Japan* (Alcock, 1878), *Keramic Art of Japan* (Audsley-Bowes, 1881), *The Ornamental Arts of Japan* (Audsley, 1884), *The Pictorial Arts of Japan* (Anderson, 1886), *Tales of Old Japan* (Mitford, 1888) o *Things Japanese* (Chamberlain, 1890). De l'aplicació pràctica d'aquest interès per l'art del Japó, Christopher Dresser en va ser, com Lautrec o com Van Gogh, un exemple paradigmàtic.

Christopher Dresser, un dels estendards de l'*Aesthetic Movement* anglès, va acostar-se a l'estètica del Japó en dates molt primerenques. Concretament, Dresser va descobrir l'art japonès gràcies als objectes artístics mostrats a l'Exposició Universal de Londres de 1851, els que Sir Rutherford Alcock va cedir per a l'Exposició de 1862 i els que van ser mostrats a l'Exposició Universal de París de 1867. L'interès pel Japó va ser tal que l'any 1873 va adquirir, per a l'*Alexandra Palace Park* de Londres, els edificis

japonesos construïts a Viena en ocasió de l'Exposició Universal d'aquell mateix any. Des d'aleshores, fruit dels pactes amb la *Kiriu Kôshô Kaisha* i altres indústries japoneses, i especialment després de la seva estada de quatre mesos al Japó l'any 1876 com a representant del *South Kensignton Museum* invitat pel govern Meiji, Dresser va convertir-se en un dels principals promotors de l'art japonès a Anglaterra, tant a nivell comercial com sobretot artístic, amb les seves obres, els seus dissenys i els seus importants escrits. A una conferència pronunciada a la *Royal Society of Arts* de Londres l'any 1877, de retorn del Japó, Dresser afirmava:

> *I firmly believe that the introduction of the works of Japanese handicraftsmen into England has done as much to improve our nacional taste as even our schools of art and public museums, great as is the good which they have archieved; for these Japanese objects have got into our homes, and amongst them we live.*[4]

El mateix Dresser havia estat un dels responsables de la introducció de l'art japonès a Anglaterra a través de l'establiment de productes japonesos *Londos & Co*, obert el 1873 en col·laboració amb *Charles Reynolds & Company* i com a fruit dels contactes mantinguts l'any anterior amb la delegació japonesa d'Iwakura Tomomi. Enllaçant amb el comentari de Dresser, l'any 1872, Kume Kunitake va descriure la visita que l'ambaixada d'Iwakura va fer a la fàbrica de porcellanes de la casa *Mintons*, amb la qual col·laborava el mateix Christopher Dresser. Kume escrivia al diari de la missió:

[4] Halén, 1993, p. 45.

> *Chinese and Japanese porcelain is very much admired in the West. A selection of different kinds was kept at this factory. We were told that, in Japanese draughtsmanship in particular, the elements of the design are disposed with a mastery which Western artists could never even dream of attaining, so the greatest efforts are made to imitate it, but it has proved, ultimately, beyond their powers to achieve any real resemblance. Intricately executed flowers, birds, dragons and lions are particularly admired, but pictures of people animals are not admired on the grounds that they are lifeless. We were shown copies which had been made of two Japanese flower vases: one with a carved dragon coiled around it and one decorated with a picture of cranes among pine, bamboo and plum. We were told that the most painstaking craftsmanship had been devoted to their execution and were asked for our opinion of them. This in itself is an indication of how highly regarded Japanese pottery is in the West.* (…). *There were in this factory two scroll-paintings which had been obtained from Japan. They had been used as specimens for the study of Japanese draughtsmanship*.[5]

Al cap d'uns mesos, la mateixa ambaixada va visitar l'Exposició Universal de Viena, on es va retrobar amb Dresser i on van poder comprovar l'interès que arreu d'Europa suscitava l'art nipó. Aquest interès va ser respost per part japonesa no tan sols amb la creació de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, sinó també amb la creació de la col·lecció de models artístics per a les indústries japoneses d'exportació coneguda com a *Onchizuroku*.[6]

[5] Kume, 2002, vol. II, pp. 393-394.

[6] *Meiji dezain...*, 1997, pp. 18-23 i 122.

Onchizuroku era una col·lecció de vuitanta-quatre volums de dibuixos fets a l'Oficina del Departament de Disseny de Productes (*Seihin gazugakari*), inicialment depenent del Ministeri de l'Interior i posteriorment del Ministeri d'Hisenda del Japó, per ser utilitzats com a models per a les obres artístiques que s'enviessin a les exposicions universals d'Occident, especialment les de Filadèlfia (1876) i París (1878). Ja hem vist que les exposicions universals eren grans plataformes de propaganda i, per tant, calia pensar i valorar a consciència què és el que la nació hi oferiria.[7] Els dissenys d'*Onchizuroku*, creats pensant en la demanda europea i nord-americana, van ser utilitzats activament des del govern des de 1876 fins a l'any 1885 per promocionar uns estils específics per a les indústries artístiques d'exportació, sobretot per aquelles que participaven als grans certàmens expositius internacionals. Es tractava de dibuixos seguidors de les escoles artístiques tradicionals, principalment l'escola Kanô (狩野派) i Shijô (四条派) que, amb un caràcter decoratiu caracteritzat per un *horror vacui* al gust occidental, van servir per decorar des de ceràmiques i esmalts a bronzes, laques o productes treballats sobre pell, fusta o bambú. Diversos col·leccionistes i estudiosos de l'art japonès es van adonar de l'estrategia comercial del govern japonès i de moltes de les indústries artístiques del país i van rebutjar d'aquest canvi estètic però, tanmateix, el gran públic europeu va ser receptiu i molt favorable a aquestes indústries artístiques tan exòtiques i belles.

[7] *Meiji dezain...*, 1997, pp. 18-23 i 122. Per això eren dibuixos que partien de l'estudi dels gustos i les modes que sol·licitava Occident i que, per tant, podien ser favorables per a l'augment de l'exportació d'indústries artístiques. El Departament *Seihin gazugakari* tenia alhora la responsabilitat d'intentar preservar l'art propi d'arrel més tradicional i aprofitar el fenomen del Japonisme per mirar d'augmentar les seves exportacions a Europa i Amèrica.

Així com a través de l'*Aesthetic Movement*, i gràcies a publicacions com les de Dresser, Mitford, Culter o Anderson, el Japonisme va arrelar a Anglaterra, aquest fenomen també es va produir, per bé que segurament amb menor intensitat i en unes dates una mica posteriors, a d'altres països com Bèlgica, Àustria, Txèquia, Holanda, Itàlia o Espanya. Un dels exemples més interessants és el d'Àustria on, malgrat el primerenc èxit del Japó a l'Exposició de Viena de 1873, el Japonisme no es va deixar sentir amb força fins a finals de segle amb la Secessió i amb l'activitat artística de Klimt, els artistes de la *Wiener Werkstätte* i Schiele. Pel que fa als Països Baixos, aquests van desenvolupar el Japonisme en el camp de les arts en unes dates paral·leles a les que va arrelar a Catalunya, és a dir, cap a la dècada de 1880.[8] No obstant, si obviem certes similituds amb propostes artístiques sorgides de França i Anglaterra, el cas del Japonisme belga és, cronològicament parlant, un dels més pròxims al que va viure Barcelona i Catalunya en general. Fruit de les seves connexions amb París, l'art japonès va començar a arribar a Bèlgica la dècada de 1870 i va arrelar a la dècada de 1880 gràcies a

[8] Cal tenir en compte que Holanda, l'únic país d'Occident que al llarg de tot el període Edo va mantenir-se en contacte amb el Japó, tenia a mitjan segle XIX magnífiques col·leccions d'art nipó. Louis Gonse, que al 1861 va visitar la col·lecció de Siebold, destacava la biblioteca japonesa de Leiden, a *L'Art Japonais* de 1883, com *la plus belle et la plus précieuse collection de libres illustrés japonais qui existe au monde*. Tanmateix, és significatiu veure com, fruit de l'extraordinària difusió que l'art japonès estava tenint a París i arreu d'Europa, a la reedició de l'obra que es va fer tres anys més tard, el mateix Gonse matisava la primera afirmació tot parlant d'*aujourd'hui une des plus belles et des plus précieuses collections de libres illustrés japonais qui existent.* Aquest últim comentari ens indica que, tal i com remarca Rappard-Boon, en el cas d'Holanda el fenomen del Japonisme va arrelar amb menys força i més tard que a bona part de l'Europa occidental: *Dutch interest in this new "craze" was limited and what interest was visible less influenced by Japanese art itself than by the imitation of that art which was being developed in France and Belgium*. Gonse, 1883, p. 339. Louis Gonse, *L'Art Japonais*, París, Maison Quantin, 1886, p. 318. Rappard-Boon, 1989, p. 114.

iniciatives com les exposicions d'estampes japoneses celebrades a Brussel·les, l'any 1889 (*Cercle Artistique et Littéraire*), i a Anterp, els anys 1892 i 1893 (*Association pour l'Art*). En aquest últim cas, la difusió del Japonisme es va produir gràcies a l'activitat d'artistes com Theo van Rysselberghe (1862-1926), Henry Van de Velde (1863-1957), Fernand Khnopff (1858-1921), Armand Rassenfosse (1862-1934) i Max Elskamp (1862-1931), així com mercès al desenvolupament del col·leccionisme d'art japonès a l'entorn de figures com Edmond Michotte (1831-1914), Émile Tassel (1862-1922) o Victor Horta i al sorgiment dels primers establiments d'art oriental cap a finals de la dècada de 1870.

Conèixer com la presència de l'art japonès a Barcelona des de la dècada de 1870 va afectar les arts produïdes a la ciutat ens ha de servir per situar Barcelona en el mapa europeu. Aquesta anàlisi, en definitiva, ha de servir-nos per veure fins a quin punt la ciutat va participar d'un fenomen internacional de primer nivell del qual, a primer cop d'ull, semblaria que Espanya se'n va quedar al marge ben bé fins a l'entorn del 1900.

6.2. Japonisme i Esteticisme a la Barcelona de 1880: la renovació estètica de les arts

Als capítols anteriors hem pogut anar comprovant com l'art, les imatges i les descripcions del Japó es van anar introduint a Barcelona durant la dècada de 1870 i especialment durant els anys 80. Aquesta observació, més que conduir-nos a conclusions tancades, ens hauria de servir per fer-nos noves preguntes i per afrontar, des d'un nou punt de vista, l'estudi de l'art creat a la ciutat durant l'època de la Restauració (1874-1898). I és que, a més d'ésser una moda exòtica i passatgera, l'interès pel Japó creiem que va jugar un paper clau i clarament destacat en el si de la recerca d'un art nou i modern a la ciutat.

Força anys més tard del període que nosaltres tractem, l'any 1913, Rafael Domènech Gallissà (1874-1929), tivissà resident a Madrid com a director del *Museo Nacional de Artes Industriales*, va publicar al diari *ABC* una sèrie de dotze llargs articles titulats *Japonismo. Cartas a un pintor* on de manera acurada, extensa i precisa s'aproximava a les característiques de l'art japonès i a la influència que aquest havia exercit a Occident.[1025] Domènech afirmava que, excepte comptades excepcions, els artistes espanyols no s'havien sentit atrets per l'art nipó; aquesta és la visió que va perdurar al llarg dels anys tant a Espanya com especialment a l'estranger. Tanmateix, una anàlisi de la realitat artística catalana de l'època ens condueix sens dubte a conclusions completament diferents. Així ho destacava l'any 1896 el crític d'art del *Diario de Barcelona*, Francesc Miquel i Badia (1866-1899), en afirmar que *el Japonismo en el día lleva trazas de invadirlo todo*.[1026]

La Barcelona de la Restauració vivia la inquietud d'una generació que se sentia orfe d'un art i d'un estil que representés la seva època, una època, d'altra banda, cada cop més industrialitzada i cosmopolita; compartia, doncs, unes inquietuds similars a les que van viure a mitjan de la mateixa centúria països com França o Anglaterra. És en aquest context que cal que

[1025] Domènech, 1913.

[1026] Miquel, 1896, p. 12678.

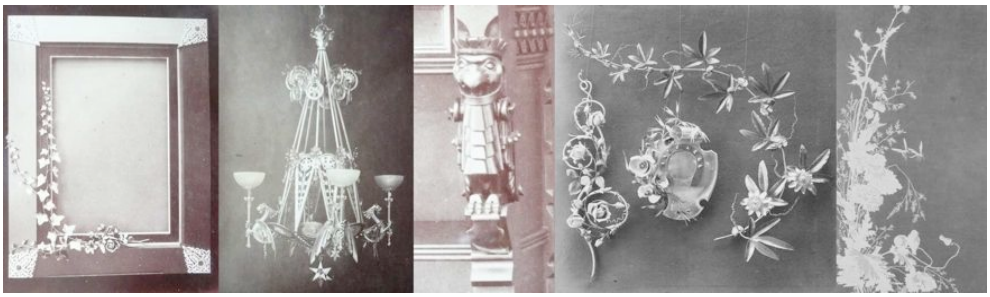
ens preguntem què va representar l'estètica japonesa, l'art del Japó, com a revulsiu per a la renovació artística de Barcelona.

Alexandre Cirici, quan va plantejar per primera vegada l'any 1973 l'estudi de l'Esteticisme, ho va fer a partir d'una premissa ben clara: l'existència d'una creació estètica catalana, sorgida i desenvolupada durant les dècades de 1870 i 1880. Cirici parlava d'un moviment que tenia com a principals trets característics la voluntat de construir un estil nou, modern i diferent als existents fins aleshores, a partir de la racionalització del progressisme i l'assimilació de certs trets naturalistes nascuts de l'estudi i la influència de l'art d'altres països, especialment aquell produït a Anglaterra i del que procedia del Japó. Actualment, bona part de la historiografia catalana ja accepta l'Esteticisme com a fenomen artístic amb característiques pròpies desenvolupat a l'últim quart del vuit-cents en paral·lel al gran desenvolupament econòmic i urbanístic propiciat per La Febre d'Or i l'expansió de l'Eixample.

Una de les característiques més remarcables de l'Esteticisme com a corrent estilístic és que aquest va ser utilitzat i propagat no pas per gaires artistes, però els qui el van emprar ho van fer amb una gran influència. Així doncs, gràcies a l'àmplia formació i a la diversitat de camps d'actuació de figures com Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Apel·les Mestres, Alexandre de Riquer o Francesc Vidal, aquests artífex van estendre aquest corrent pràcticament per totes les arts de la ciutat. En altres paraules, les arts industrials, les arts gràfiques, el mobiliari i la decoració d'interiors van convertir-se a la dècada de 1880 en mitjans de difusió d'una estètica nova que partia d'unes mateixes fonts, d'uns mateixos repertoris i d'uns mateixos principis; unes arts que conjuntament van ser capaces de crear a Barcelona un corrent artístic fins a cert punt paral·lel a l'*Aesthetic Movement* d'Anglaterra

Com podriem definir l'Esteticisme? L'Esteticisme es caracteritzava per trencar amb l'ús convencional del decorativisme que havia guiat l'època dels

revival. Això ho va aconseguir amb l'ús de nous repertoris iconogràfics i estètics basats en l'aplicació de motius decoratius de caràcter mecanicista, fruit de l'època del positivisme i la industrialització, i l'ús d'una natura fantàstica filtrada pel sedàs de la raó, amb formes simplificades, anguloses i esquematitzades. Alguns dels molts exemples podrein ser l'au fènix, símbol de la Renaixença, que Domènech i Montaner va projectar per a la capçalera del diari homònim, *La Renaixensa*, o bé els models d'aspecte racional de l'arquitectura de ferro, simbolitzada per edificis com el mercat del Born (1873-1878) o el de sant Antoni (1879-1882). Alhora, aquest vessant progressista i de voluntat mecanicista va tenir del seu contrapunt amb la introducció d'uns nous repertoris decoratius de caràcter naturalista de clara influència japonesa.



Peces esteticistes produïdes als tallers de Francesc Vidal a la dècada de 1880. AFV.

Cirici es referia a l'Esteticisme com a una etapa intermèdia que ha estat presa com a quelcom d'indefinit, per bé que alguns la definiren senzillament com una etapa post-romàntica, eclèctica o eclecticista.[1027] Cirici, afegia al seu discurs que tant l'Islamisme com el Japonisme, el Naturalisme i el Progressisme, tots ells com a oposició a l'Academicisme d'arrel neoclàssica,

[1027] Cirici, 1973, p. 48.

van ser els diversos corrents que, tots junts, van afavorir la creació durant l'època de la Febre d'Or d'aquest Moviment Estètic, paral·lel a l'*Aesthetic Movement* anglès i previ al Modernisme. En aquesta direcció, Francesc Fontbona afegeix que a l'art català d'aquells anys hi havia un nucli d'artistes que van desenvolupar uns trets estilístics clarament comuns i similars als de l'*Aesthetic Movement* anglès que van generar un estil propi i diferenciat que afavoriria el pas cap a l'estil decoratiu del Modernisme a Catalunya.[1028] De fet, aquesta vinculació amb el món anglès no és fruit de la historiografia passada ni actual, sinó que moltes de les creacions esteticistes de Barcelona ja van ser reconegudes a l'època com a obres fetes a la manera anglesa. Així, per exemple, l'enquadernació esteticista de *L'Atlàntida* projectada per Domènech i Montaner l'any 1878 va ser descrita *a l'anglesa*,[1029] mentre que les pintures decoratives de caire japonitzant que Alexandre de Riquer va presentar a finals de 1887 a la Sala Parés van ser encertadament qualificades com a obres d'*un estilo moderno al modo que lo han hecho varios pintores decoradores de Inglaterra*.[1030] Són molts els vincles que es poden establir entre l'Esteticisme a Catalunya i l'*Aesthetic Movement* d'Anglaterra malgrat que a l'època no va haver-hi a Catalunya cap Walter Hamilton que, amb una publicació similar a *The Aesthetic Movement in England* (1882), assentés un nom clar i definit per aquest moviment.[1031]

[1028] Fontbona, 2003, p. 308.

[1029] Fontbona, 2003, p. 309.

[1030] *Diario de Barcelona*, núm. 321, 17 de novembre de 1887, p. 13644.

[1031] Tal com ja va anotar Maria Àngela Cerdà, l'arribada de l'*Aesthetic Movement* i del Prerafaelitisme anglès a Catalunya com a moviments de l'Art per l'Art es va produir durant la dècada dels vuitanta a través de revistes com *La Ilustración Ibérica* (1883-1898), dirigida per Alfred Opisso, i d'artistes com Alexandre de Riquer. Alhora, teòrics i intel·lectuals com Salvador Sanpere i Miquel no es van estar de senyalar Anglaterra com

Pràcticament tots els estudis sobre l'*Aesthetic Movement* fan palès que aquest moviment, que partia de figures tan representatives i influents com John Ruskin (1819-1900), James MNeill Whistler, William Morris o Oscar Wilde, va tenir sempre l'art del Japó com a model a seguir. Tant va ser així que Elisabeth Aslin, no va dubtar a afirmar que, en certs casos, *Japanism and the Aesthetic Movement were virtually synonymous*.[1032] De la mateixa manera que va succeir a Anglaterra, a Catalunya, i especialment a la ciutat de Barcelona, el procés de configuració de l'estètica prèvia al sorgiment del Modernisme i a l'arribada de l'Art Nouveau, va anar estretament lligat a l'atracció d'Orient, i els artistes que van buscar una regeneració artística sota els nous principis del món modern i industrial, van trobar nova saba en el fenomen del Japonisme. I així, l'Esteticisme, com a tendència o com a moviment de definició sovint força ambigua, es va fusionar d'una manera freqüent amb el què entendríem pròpiament com a Japonisme esdevenint un estil o forma d'expressió sovint inalienable.

D'aquesta manera, en paral·lel al desenvolupament del fenomen del Japonisme a Europa, i al sorgiment de moviments com l'Impressionisme, les *Arts & Crafts* o l'*Aesthetic Movement*, durant les dècades de 1860 i 1870 Barcelona va començar a prendre consciència de la necessitat de renovar una estètica i unes pràctiques artístiques que es trobaven estancades. Com a fruit del debat art-indústria que es va viure a la ciutat,[1033] la sortida de

el model a seguir per a les indústries artístiques de Catalunya, en pro de *nuestra regeneración artística industrial*. Sanpere, 1889, pp. 594-595 i 597.

[1032] Aslin, 1969, p. 79.

[1033] A Barcelona, tal com recorda Pilar Vélez, ja l'any 1850 Frederic Trias i Planas havia escrit un primer text crític on s'hi va començar a plantejar el debat art-indústria: *Relaciones de las bellas artes con la industria*. Les reflexions entorn al debat art-indústria van tenir al capdavant a Josep de Manjarrés i posteriorment a Salvador Sanpere i Miquel.

l'atzucac va arribar en el camp de les arts industrials, i ho féu a partir de l'aplicació de les noves propostes estètiques angleses i japoneses. Excepte casos força puntuals en el camp de la pintura, tal i com analitzarem als pròxims capítols, aquesta renovació es va produir inicialment, a partir de finals de la dècada de 1870, a les indústries artístiques de Barcelona.

Una de les primeres mostres a Espanya de l'interès per l'art japonès la trobem en un article publicat el mes de desembre de 1871 a la revista mensual madrilenya *El Museo de la Industria* amb el títol "El arte de la China y del Japón, y su importancia para la indústria moderna".[1034] L'any 1871 la presència de la *chinoisserie* era ja molt menor i es deixava sentir de manera molt puntual i sense l'interès que havia motivat durant el segle XVIII i inicis del XIX. A mesura que l'antic imperi Qing (1644-1912) va anar caient en descrèdit, Xina va anar perdent pes com a potència i va anar caient a les mans del colonialisme europeu. El contrast amb la decadència xinesa, l'oferia el Japó Tokugawa i Meiji que, malgrat viure les seves pròpies crisis internes, es va presentar a Occident amb una imatge renovada i positiva. L'arribada de les primeres peces artístiques procedents del Japó va fer obrir els ulls de nou cap a l'Orient llunyà. Així ho destacava l'article d'*El Museo de la Industria*:

> *Para el crítico inteligente e imparcial, que sabe separar el buen grano de las malas yerbas, el arte del Asia oriental, no buscando en él lo que no tiene, sino simplemente teniendo en cuenta sus peculiares bellezas y ventajas, presenta cualidades artísticas suficientes para merecer aún hoy la consideración de los amantes del arte, y hasta puede ser útil a todo museo o establecimiento que tenga un fin estético práctico, es decir, que se proponga perfeccionar el gusto o desarrollar la industria*

[1034] *El arte de la China*…, 1871, pp. 1-4.

> *artística. … Las obras de arte de los japoneses y de los chinos, - entre las que contamos en especial los productos de la industria artística, y no los cuadros y obras puramente plásticas, - tienen cualidades estéticas positivas que es preciso no desconocer. … Nuestras observaciones no tienen otro objetivo que indicar un manantial fecundo en motivos a propósito para la restauración del gusto y de la industria artística moderna, con tal de que ésta sepa aprovecharse de ellos con discernimiento y cautela.*[1035]

L'autor de text, que demostrava haver visitat la rica col·lecció japonesa del *Kupferstich-Kabinett* de Dresde, destacava els *admirables efectos de colorido, el gran numero de formas originales* així com *la ornamentación y la manera de representar las flores* de ceràmiques, porcellanes, bronzes, laques i esmalts de la Xina i del Japó com a dignes *de recomendarse para el estudio y la imitación* per als *modernos ornamentistas*.[1036] Des de finals de la dècada de 1870 i especialment a partir d'inicis dels anys 80, havien començat a sorgir algunes veus que reclamaven prestar atenció a l'art del Japó com a font d'idees estètiques renovadores. Lluís Domènech i Montaner, per exemple, jove admirador de les làmines d'Owen Jones i coneixedor de l'art japonès, escrivia a *La Renaixensa* l'octubre de 1877:

> *Per nosaltres tot deu estudiarse desde las obras mes primitivas fins a las últimas manifestacions de las esplendents épocas de art; mes si á las últimas debem demanar lo procediment de forma, el modo de fer de las dificultats vensudas, busquem en*

[1035] *El arte de la China*…, 1871, pp. 1 i 4.

[1036] *El arte de la China*…, 1871, p. 2.

las primeras las ideas, los principis fonamentals, la sava, la nova sang que injectada en nostras venas nos deu dar nova vida.[1037]

Com Lluís Domènech i Montaner, com Alexandre de Riquer i com Josep Vilaseca, els germans Masriera veien l'art del Japó com una font digne d'estudi. Al 1884, Josep Masriera (1841-1912), que comptava ja amb una creixent col·lecció d'art japonès al taller recent obert al carrer Bailèn, va fer una aproximació similar però més acurada, dirigida ja concretament a l'estudi i la influència de l'art japonès a les arts europees. Masriera definia dues línies d'influència de l'art japonès i apuntava quin creia que havia de ser el camí que l'art havia de seguir durant els pròxims anys. D'una banda, parlava d'una primera aproximació a l'art japonès com a objecte exòtic i estrany basat en la còpia i la imitació. D'altra banda, però, ressaltava i es posicionava a favor d'una segona via, esteticista i posteriorment modernista, segons la qual calia aprofitar *la sava, la nova sang,* de l'art japonès com si es tractés d'un *manantial de saludables consejos útiles* per aquells artistes que volien crear un estil nou i modern alhora que, com defensava Domènech i Montaner, arrelat a les tradicions del país: *se inspiran en el espíritu de su teoría artística aprovechan la lección que de aquel estilo se desprende y utilizan sus medios y procedimientos, pero adoptando las formas que sugiere la naturaleza de nuestros suelo para corresponder a nuestras costumbres.*[1038] Masriera estava al corrent del gran impacte que el Japonisme estava tenint arreu d'Europa.

L'opinió dels germans Francesc, Josep i Frederic Masriera Manovens és especialment interessant ja que la seva activitat artística va anar estretament vinculada a l'activitat dels principals propagadors de l'Esteticisme i del

[1037] Domènech, 1877, pp. 293-294.

[1038] Masriera, 1884, pp. 102-104.

Japonisme, com Francesc Vidal o Alexandre de Riquer. En aquest sentit, són del tot significatives les conclusions a què arribava el mateix Josep Masriera, disset anys més tard, el 1901, en analitzar l'art creat a Barcelona durant les dues últimes dècades:

> *Tras un período de vacilación de dudas y de preferencias en que vivíamos sin un criterio fijo respecto de lo que había de entenderse y aceptarse por artística revelación del carácter de nuestra época, prestando tributo a todos los estilos y no poseyendo uno propio, ávidos de descanso, en medio de esta confusión, nos fijamos en el arte japonés viendo en él el principio estético de la naturaleza llevado especialmente con simplicidad armónica a la decoración. El arte japonés nos ha conducido de nuevo al estudio de formas y color naturales en su acepción más rudimentaria dejando sentir su poderosa influencia en nuestras artes. Y la imaginación europea (...) se entregó al estudio del arte japonés cambiando el carácter de la decoración, a favor de cuya tarea y a vuelta de largos estudios ha ido apareciendo con carácteres completamente propios el estilo del siglo XX, llamado modernismo.*[1039]

[1039] Masriera, 1902, p. 1. En la mateixa direcció parlava l'any 1914 Victor Masriera (1875-1938), fill de Frederic Masriera Manovens: *La divulgación del arte japonés introdujo en el mercado las espontáneas interpretaciones de la flora y la fauna, que, sin perder su carácter decorativo, daban una impresión de realidad. (…). Con el arte japonés, al ver los artistas que muchas otras formas del natural se convertían en excelente tema decorativo, comprendieron que en la naturaleza encontrarían un caudal inagotable de modelos y sintieron la necesidad de crear un nuevo estilo en consonancia con la vida moderna, una habitación propia para la hombres de ahora, que se adaptara á su vida y armonizara con su traje.* Masriera, 1914, pp. 1011-1012. Així mateix es com ho explicava Raymond Koechlin en narrar els inicis de l'*Art Nouveau*: *There was much*

És indubtable la importancia del Japonisme ja que els mateixos protagonistes de l'art vuitcentista van ser els qui van afirmar el paper destacat que va tenir l'art japonès en la configuració d'una nova estètica. En el cas de l'Esteticisme, la influència va ser present, més que en la còpia mimètica de models japonesos, en la captació d'una nova manera d'afrontar el decorativisme i l'ornamentació. El Japonisme, en el si de l'Esteticisme, va aportar una plàstica que es va saber adequar perfectament a la producció industrial.

Les indústries artístiques de *F. Vidal y Cía* són segurament el millor exemple de la posada en pràctica del que per a Josep de Manjarrés havia de ser el consorci entre Art i Indústria, i del que per Josep Masriera havien de ser els *saludables consejos* de l'art japonès. Els tallers de Francesc Vidal van respondre amb escreix a la demanda d'un nou art de qualitat i de luxe creat industrialment però amb uns trets estètics diferenciats, nous i moderns, aquells propis de l'Esteticisme, tot sovint basats en l'estudi dels repertoris de làmines i les indústries artístiques japoneses. I seguint el lideratge de les indústries de Francesc Vidal, durant la dècada de 1880 el Japonisme, el gust per tot allò japonès, va esdevenir alguna cosa més que un fenomen superficial. D'aquí la seva transcendència. La manera com el Japó concebia l'art decoratiu, la mirada amb què els ulls japonesos observaven la natura, va ser per als artistes catalans, una nova font d'inspiració.

La nova concepció de l'espai, dels marges i dels límits de les obres, la composició del buit o el tractament japonès de les superfícies planes obria

discussion in regarding the renewal in the decorative arts between 1890 and 1900, and several artists had been working in this vein with favourable results. In this regard, Bing believed that the refined Simplicity of Far Eastern art Could serve as a model for Europe. (…). He originated the idea that he would become the apostle of a renewal in the decorative arts in which Japan would function as a kind of teacher to our modern art. Plunder and pleasure, p. 91.

noves vies d'expressió estètica inexplorades fins aleshores. En el si de la progressiva industrialització, deshumanització i mecanització de les indústries, l'estètica japonesa apel·lava a paradisos naturals, a móns verges i impol·luts, ara reproduïts artificialment i traslladats a la quotidianitat de la ciutat. Aquells qui es van sentir decepcionats per un món capitalista i positivista podien recórrer a un indret exòtic i remot, un país de faules allà on la imaginació, la fantasia i la sensibilitat estètica afloraven com a trets distintius. Composicions asimètriques i sense marc tancat on les plantes es presenten d'una manera orgànica, viva, on els insectes poden voletejar lliurement. Natura estilitzada, flors silvestres, flors aquàtiques, lliris, hortènsies, cirerers florits, peònies, crisantems, libèl·lules, orquídies, grues, cignes, ànecs, cigonyes, granotes, papallones; amb l'art japonès van aparèixer propostes destinades a donar un nou sentit poètic a la representació de la natura; *nos cautivó por su sencillez, por el ánsia de novedad y por la necesidad que sentíamos de buscar en otras fuentes nuestro arte nuevo*, diria anys més tard Lluís Masriera.[1040]

L'interès per la natura, responia a la descoberta d'un món que servia com a refugi per a l'home que fugia de l'accelerat progrés de la civilització industrial. Així, el culte a la natura, el retorn als orígens, es va estendre a la fi-de-segle com a mitjà d'expressió d'un nou sentiment antiindustrial en què van prendre força propostes que advocaven per un art decoratiu basat en l'ornament natural. Una finestra podia esdevenir un mitjà màgic a través del qual, enmig de l'asfixia de la ciutat industrial, l'home podia evocar, mitjançant els vidres gravats, l'harmonia d'una natura absent projectada com un miratge en el cel. Afegia Josep Masriera al discurs de 1884:

[1040] Masriera, 1913B, p. 548.

> *Las excelencias de inspirado naturalismo, reducido a la simple expresión, son, pues, el particular distintivo de las artes japonesas, que pasando a través de los años sin llamar la atención, tenían señalado el momento oportuno en que los hombres inspirados y a la vez pensadores, protestando contra el dominio del amaneramiento, las utilizarían en su ayuda y en su noble provecho. Ello se realizó rápidamente, concediendo a tal influencia elevadísimos destinos.*[1041]

Mentre la ciutat industrial creixia, l'imaginari dels seus habitants intentava recuperar els paradisos perduts de flors exuberants i papallones de colors radiants. Mentre els fums de les fàbriques ennegrien el cel de la ciutat, la burgesia transformava els seus interiors i, així, encara que fos artificiosament, es recuperava una nova natura, ara domesticada i situada a l'interior de les cases.

Si bé és cert que en ocasions el Japonisme es va fer palès com a simple mimesi per a la recreació d'ambients exòtics, la veritable influència d'aquest fenomen es va produir en el moment en què va aconseguir interaccionar amb les inèrcies de la realitat artística catalana, és a dir, quan es va utilitzar l'estètica del Japó com a font d'estudi i d'inspiració per a noves propostes i noves pràctiques en consonància amb les aspiracions i gustos del moment. Aquest va ser el primer Japonisme. Així, més enllà del tipisme japonitzant, de les representacions anecdòtiques d'ombrel·les, de paravents, de ventalls i de quimonos, que també hi van abundar, l'art japonès va jugar un paper clau en el descobriment d'una nova expressió estètica basada en el naturalisme, entès aquest últim com a la utilització artificiosament decorativa i estilitzada d'elements naturals precisos i concrets. Una estilització de la flora i del paisatge que els artistes de l'època, Mestres, Riquer o Vilaseca, van aprendre

[1041] Masriera, 1884, p. 103.

a combinar amb altres motius progressistes i mecanicistes. I és que en paral·lel a l'èxit del Japonisme, el gener de 1882 va aparèixer *L'Avens* com a revista d'idiosincràsia progressista i cosmopolita amb un lema ben clar: *Lo Progrés és y serà sempre nostra guia, com deu ser lo de tota la humanitat, y rebrem ab especial satisfacció'ls avensos practicats en tots los rams del humà saber*.[1042]

Continuant el creixent interès pel Japó, el seu art i la seva cultura, a partir de la dècada de 1890, l'arribada de la pintura moderna i les tendències artístiques parisenques van esperonar el sorgiment de noves expressions de caire japonitzant, tal i com havia estat explorat a França pels pintors impressionistes i postimpressionistes. Els recursos expressius extrets de l'estudi dels ukiyo-e que van emprar Van Gogh i Lautrec van arribar a Barcelona a la fi-de-segle, de segur passada l'Exposició Universal de 1888.

6.2.1. De Fortuny a Masriera: la pintura abans de l'Exposició Universal

6.2.1.1. Marià Fortuny i l'Orientalisme

El 1832 Eugène Delacroix (1789-1863) va viatjar al nord d'Àfrica acompanyant una missió diplomàtica a Argèlia i al Marroc. Altres artistes havien anat amb anterioritat a les terres del Magrib, però cap del reconegut prestigi de Delacroix. Va ser ell qui va proporcionar a les noves generacions la possibilitat d'explorar una certa idea d'Orient en el camp de la pintura, la seva llum, la seva màgia, el seu misteri. S'obrí així un camí que van explorar amb èxit altres pintors com Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Eugène Fromentin (1820-1876), Jean-Léon Gerôme (1824-1904) o Marià Fortuny.

[1042] "Nostre propòsit", *L'avens*, núm. 1, 1 de gener de 1882, p. 1.

Marià Fortuny i Marsal, nascut a Reus l'any 1838, va ser un dels artistes més admirats de la pintura catalana i espanyola del vuit-cents. Traslladat a Barcelona amb el seu avi l'any 1852, va iniciar la seva formació artística acadèmica a l'Escola de Llotja, assistnt a les classes de Claudi Lorenzale (1816-1889), on va progressar ràpidament fins aconseguir ser pensionat per anar a Roma l'any 1858. Al cap d'un any i nou mesos d'estada a Itàlia, la Diputació de Barcelona li va oferir la possibilitat de ser enviat a la guerra del Marroc (1859-1860) per pintar les gestes de l'exèrcit espanyol capitanejades pel general, també reusenc, Joan Prim (1814-1870).

Fortuny, format en el Natzarenisme que dominava la pintura sorgida de Llotja, va viure l'experiència africana intensament, de tal manera que en va saber extreure nous recursos per a la seva pintura; li va permetre incorporar a les seves obres, fins aleshores de vocació acadèmica, una manera diferent de pintar. Gràcies al paisatge, els ambients, i sobretot la llum d'aquelles terres, l'any 1860 va començar a captar matisos lumínics i cromàtics del natural, que, sumats a la temàtica orientalista que podia experimentar, li van permetre impulsar una nova tendència que va fer fortuna entre els pintors catalans. Amb les seves estades al nord d'Àfrica, Fortuny no calia que anés a buscar en remotes fonts visions mítiques d'Orient, tenia una realitat tan palpable com la de Delacroix: *suspiraba por la luz, por la brillantez fastuosa de los colores, soñaba en fin con el Oriente, y se hallaba en él*, diria Yxart.[1043] Fortuny va iniciar la pintura catalana de temàtica orientalista.[1044]

[1043] Yxart, 1882, p. 49.

[1044] En qüestió de pocs anys l'orientalisme va arrelar a Catalunya i va començar a impregnar totes les arts. L'arabesc i el gust mossarabitzant es feia palès amb tota mena d'iniciatives artístiques que sortien a la ciutat, des d'obres pictòriques d'artistes com Josep Tapiró, fins a nous edificis com el Paranimf de la Universitat de Barcelona, els Banys Orientals de la Barceloneta, la casa Pere Llibre del passeig de Gràcia o el Palau del Marquès d'Alfarràs. A aquesta moda se li va sumar el gust neoegipci que s'havia afavorit arran de

A banda de l'entusiasme de Fortuny pel món àrab del nord d'Àfrica, les seves estades a París, iniciades el juliol de 1860, li van obrir els ulls ben aviat a la nova passió per l'Àsia Oriental que tot just començava a sorgir a França: el Japonisme. A la capital francesa, la futura amistat amb el cèlebre editor i marxant Adolphe Goupil (1806-1893), el contacte establert amb William Hood Stewart (1838-1897), resident a París, o la freqüentació als cafès on acostumaven a reunir-s'hi el pintors impressionistes van animar-lo a comprar, conjuntament amb Ricardo de Madrazo (1851-1917), diversos obres d'art japonès.

El primer exemple de l'aproximació de Fortuny a l'art del Japó el trobem a la primera de les tres versions de la pintura a l'oli *El col·leccionista d'estampes*, pintada a Roma entre 1863 i 1865 i actualment conservada al *Museum of Fine Arts* de Boston. L'obra significa la primera incursió de Fortuny a la pintura de gènere ambientada en l'època rococó, un tipus de pintura d'èxit que de seguida va convèncer a Goupil. La pintura, que va ser adquirida inicialment a Roma per l'antiquari Vincenzo Capobianchi (1836-1928) va passar després a mans de Goupil i, finalment, va acabar a la col·lecció del nord-americà William H. Stewart.[1045] Stewart, que durant la seva estada a Roma el març de 1869 va regalar a Fortuny una armadura japonesa, va demanar a l'artista que afegís el seu retrat a la pintura i aquest el va afegir juntament amb l'armadura japonesa que li havia regalat.[1046] A més

l'obertura del canal de Suez de 1869 i l'estrena de l'opera *Aida* de Verdi al Caire al 1871. Carbonell, 2005.

[1045] La pintura va ser venuda a Nova York, juntament amb la resta de la col·lecció Stewart, l'any 1898 i va passar per diverses mans abans d'ingressar, l'any 1924, al *Museum of Fine Arts* de Boston. Les altres dues versions es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya i al *Pushkin Museum* de Moscou. Doñate, Quílez, 2003, pp. 152-158.

[1046] Davillier, 1875A, p. 48: *Cher monsieur et ami, … J'ai le double plaisir de vous annoncer que j'ai envoyé à Goupil l'aquarelle, et de vous remercier de votre précieux cadeau de*

de l'armadura japonesa, hi va incloure un ventall japonès i d'un gerro vermell de grans dimensions.

La inclusió d'elements propis de l'estètica de l'Àsia Oriental la trobem de manera molt puntual en algunes altres obres de la mateixa dècada de 1860 com ara a un oli sobre cartró pintat a Roma l'any 1865 i generalment titulat *La Japonesa* (col. part.).[1047] Malgrat que la indumentària del personatge d'aquesta obra deixa clar que no es tracta de la representació d'una figura japonesa, la pintura és destacada perquè descobreix el primerenc interès de Fortuny per l'Àis Oriental. De fet, si recordem que l'obra de *Whistler Rose and Silver: The princess form the land of porcellain* (Freer Gallery of Art) va ser pintada el 1864 i que el retrat d'Émile Zola (Musée d'Orsay), de Manet, data de 1867-1868, comprendrem que Fortuny pot ser considerat dins del grup dels primers pintors que es van aproximar al moviment japonista internacional.

Sis anys després de la seva primera estada a la capital francesa, a la primavera de l'any 1866, Fortuny va viatjar de nou a París. Aquesta segona estada va servir per donar a conèixer la segona versió d'*El col·leccionista d'estampes* (MNAC) i per conèixer al pintor Eduardo Zamacois (1841-1874), el qual el va posar en contacte amb Goupil. Aquell mateix any, a Madrid, Fortuny es va començar a relacionar amb la família del director del *Museo Nacional del Prado*, Federico de Madrazo (1815-1894), pare de la seva futura esposa Cecilia de Madrazo. El matrimoni amb Cecilia de Madrazo, esdevingut l'any 1868, va significar la unió de Fortuny amb una de les famílies més influents dels ambients artístics i culturals de l'Espanya de l'època. Dos anys més tard, l'èxit i la reputació aconseguida exposant *La*

l'armure japonaise et des deux bronzes… Kim, 1988, pp. 215-217. Stewart havia conegut Fortuny a París al gener de 1868 a través d'Eduardo Zamacois. Stewart, 1885, p. 197.

[1047] González, Martí, 1989, pp. 135 i 194.

Vicaria a l'establiment de Goupil va resultar definitiu per a la consolidació de la seva jove carrera.

Les estades a París, especialment l'estada de deu mesos durant l'any 1870, les hem de considerar també destacades perquè probablement va ser allà on va poder entrar en contacte de manera més directa amb l'art japonès i amb els artistes col·leccionistes i promotors de la nova estètica del Japonisme; James Tissot, pintor japonista bon amic de Fortuny, o el mateix marxant Goupil, conegut col·leccionista d'art oriental.[1048] Segons ens informa Walter Fol, Fortuny ja havia mirat de localitzar a París, l'estiu de 1869, diversos àlbums japonesos.[1049]

L'any 1870, de retorn de París cap a Espanya, va fer estada a Madrid i Sevilla abans d'instal·lar-se, amb la seva dona i el seu fill, a Granada. I el que inicialment havia de ser una curta estada estival a la *Fonda de los Siete Suelos*, aquella mateixa que anys més tard van escollir Kume Keiichirô i altres destacats viatgers, es va convertir en una estada de més de dos anys amb un taller instal·lat, de manera improvisada, a l'interior del recinte de l'Alhambra. Va ser allà on Fortuny va ensenyar entusiasmat al crític barceloní Francesc Miquel i Badia diversos dibuixos i estampes japoneses, probablement els volums del *Manga* de Hokusai, adquirits previament a París:

[1048] D'entre les anècdotes de les estades de Fortuny a París, en destaca la del carnaval que Goupil va organitzar el mes de març de 1870, on hi van participar Raimundo de Madrazo vestit d'egipci, Fortuny i Stewart disfressats de guajiro i Gèrôme vestit de japonès, festa que Cecilia de Madrazo va descriure en una de les seves cartes com un ball *de mucho empire, mucho japonés e italianos y bastantes manolas*. Fortuny s'havia establert temporalment amb la seva família a la *Maison Valin*, als *Champs Elysées*, i des d'allà degué conèixer algunes de les activitats dels primers japonistes parisencs. González, Martí, 1996, p. 26.

[1049] W. Fol, "Fortuny", *Gazette des Beaux Arts*, vol. XI, abril de 1875, p. 362.

> *Recuerdo con singular viveza una conversación amenísima que tuve con él, con un distinguido compañero de Academia y con otros dos artistas de talento, en uno de los cuartos de la fonda granadina de los "Siete Suelos", al pie de las moriscas torres de la Alhambra. Allí nos enseñó Fortuny varios libros con dibujos japoneses, entonces poco extendidos y vulgarizados más tarde, haciéndonos notar con su habitual perspicacia la firmeza, la seguridad, el vigor con que estaban apuntados pájaros y plantas, vistas del mar en tempestad y en calma, variadísimos celajes y otros motivos sacados todos del natural y trasladados al papel de paja de arroz, de que estaban formados aquellos libros, con una vida y una verdad y sobre todo con una espontaneidad superiores a todo encarecimiento. Al par del dibujo aplaudía también Fortuny en los artistas japoneses la manera de poner el color por medio de manchas bien acentuadas que acusen sin vacilaciones el contorno y el dintorno de los cuerpos, merced a lo cual las obras pictóricas de aquel Imperio, así aquellas en las cuales se ve complicada imaginería, como las meramente decorativas, se presentan con un vigor en las masas que no tienen nunca los trabajos en los cuales los pormenores y la ejecución minuciosa se sobreponen a la impresión general bien traducida del conjunto.*[1050]

L'estada a Granada va servir a Fortuny per desenvolupar un nou llenguatge artístic més personal: escenes a l'aire lliure on els efectes lumínics esdevenien els veritables protagonistes i on la composició i l'objectivitat plàstica

[1050] Miquel i Badia, 1883, p. 27. El mateix passatge va ser reproduït de nou l'any 1887 a la monografia *Fortuny* publicada pel mateix autor. Miquel, 1887, p. 46.

s'acostava de manera sorprenent al llenguatge fotogràfic. Els nous recursos expressius van continuar sent desenvolupats a Roma, a la Villa Martinori, en retornar, a finals de 1872, de la llarga estada a Espanya. Després d'un últim i breu viatge a París i a Londres l'any 1874, a mitjan de juny va tornar a Roma; el 19 de juliol d'aquell mateix 1874 va llogar la Villa Arata, a Portici, on passaria els últims mesos de la seva vida.

Durant els últims anys, especialment l'any 1874, Fortuny va aplicar a les seves obres solucions compositives asimètriques, noves perspectives i motius temàtics a partir de les peces i obres d'art japonès de la seva pròpia col·lecció. Més enllà de la còpia anecdòtica de porcellanes, vestits o armadures, Fortuny va adquirir estampes japoneses, com rolltes il·lustrats i àlbums com el *Manga* de Hokusai, que va poder analitzar i que li van servir per treballar de primera mà amb les noves propostes estètiques que oferia l'art japonès. En aquest sentit, el Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC conserva diversos fulls dibuixats per Fortuny on hi apareixen copiats diversos fragments dels volums del *Manga*, així com algun altre full solt que mostra com l'artista va estudiar altres pintures i estampes japoneses datables del tercer quart del vuit-cents.[1051] Francesc Miquel i Badia, Théophile Gautier, Walter Fol, Josep Güell i tots els qui van conèixer a Fortuny, va seguir destacant amb total claredat la importància que l'art japonès va tenir pel pintor:

> *La luz y la macha exacta del color buscó Fortuny con ansia, con verdadero afán en el último período de su vida y en las últimas creaciones de su pincel. En este deseo influyeron por una parte la corriente naturalista de que hemos hablado y la observación directa del mismo pintor, y por otra los ejemplos que sacó del estudio de un arte exótico, y del que no parece que*

[1051] Vives, 1993, pp. 23-33. González, Martí, 1989, p. 88.

> *debiera sacar enseñanzas provechosas la pintura europea en su más elevado cultivo. Refiérome, señores, á los dibujos y á las pinturas del Japón que nuestro insigne paisano celebraba con imponderable entusiasmo.*[1052]

Efectivament, tant en el color com a la composició d'algunes de les seves obres s'hi troben rastres clars de l'estudi de l'art japonès. Això és el que es pot dir de pintures com el *Paisatge de Granada* (MNAC, 1871), algunes versions de *Platja de Portici* (1874), les aquarel·les Cecilia de Madrazo (*British Museum*, 1874) i *La senyora Agrassot* (Col. part., 1874), l'oli *Els fills del pintor en un saló japonès* (*Museo Nacional del Prado*, 1874) o fins i tot una la pintura atribuïda, *Fantasia d'Orient*, adquirida pel diplomàtic japonès a Madrid Suma Yakichirô (須磨彌吉郎, 1892-1970), conservada actualment al Museu d'Art de la Prefectura de Nagasaki.[1053] Així, si deixem de banda la representació anecdòtica d'ombrel·les, ventalls, com a *El pitxer* (*The Walters*

[1052] Miquel, 1883, p. 27. Gautier va destacar en l'obra de Fortuny *quel coloris harmonieux Dans sa hardiesse, qui ne creiant pas d'emprunter des tons à la palette japonaise, des tons exotiquement rares*. L'any després de la mort de Fortuny, Walter Fol va publicar a la *Gazette des Beaux Arts* de París un article on va comentar: *aprovechó su estancia en Nápoles para dar cuerpo a ciertas ideas que alimentaba desde hacía tiempo: introducir en la pintura moderna y europea las oposiciones violentas, en apariencia, de las pinturas japonesas, pero hacerlo con el conocimeinto del dibujo y del modelado que no posee el Japón*. En un sentit similar es va pronunciar Josep Güell Mercader des de *La Ilustración Española y Americana* (1875) en afirmar que *los efectos brillantes, pero demasiado bruscos, de ciertas pinturas chinescas y persas, venían de algun tempo a esta parte preocupando vivamente a nuestro gran artista, en las cuales veía quizás los gérmenes ocultos de la transformación que en el arte presentía y realizar anhelaba*. Davillier, 1875, p. 62. Fol, 1875, p. 362. Güell, 1875, p. 178. Kim, 1988, p. 219.

[1053] La pintura inclou la signatura *Fortuny* i segons el Museu d'Art de la Prefactura de Nagasaki procedeix de la col·lecció de W.H. Stewart. Va ser presentada l'any 2005 al catàleg de la col·lecció Suma de Nagasaki (*The Suma Collection*…, 2005, p. 196).

Art Museum) o fins i tot l'armadura japonesa de Stewart d'*El col·leccionista d'Estampes*,[1054] veurem com Fortuny va explorar les possibilitats estètiques que oferia l'art nipó de la mateixa manera que ho van començar a fer de manera simultània La Farge, Whistler i els impressionistes. Aconseguit l'èxit com a pintor, des de la seva casa a Portici, durant els últims anys de la seva vida –encara jove–, va poder pintar amb la llibertat que dictava el seu esperit, sense haver de pensar en el gust dels clients.



Pintura atribuïda a Marià Fortuny, *Fantasia d'Orient*, s.d. Suma Collection (*Nagasaki Prefectural Art Museum*). A la dreta, *La senyora d'Agrassot* (1874, col. part.).

La senyora Agrassot, esposa del pintor Joaquim Agrassot (1836-1919), va ser pintada a la Villa Arata cap al mes de setembre de 1874. L'aquarel·la, lliure de formalitats, explorava un nou llenguatge emprant diversos elements de l'art japonès. D'una banda, ho veiem amb la presència d'un gran ventall amb el país decorat amb personatges japonesos, així com amb la presència

[1054] Kim, 1988, pp. 223-227. Kim Lee feu un recull de les obres de Fortuny que mostren elements japonesos o elements procedents de l'Àsia Oriental.

d'un panell, al fons de l'escena, similar als fulls d'un paravent decorat amb les grues que sovint apareixien representades com a motius ornamentals japonesos. De l'altra, tant el color com sobretot el format allargat i la perspectiva elevada, visible especialment en la representació del paviment, recorden els nous punts de vista que tant havien sorprès a impressionistes com Degas en descobrir les estampes japoneses. L'obra, va ser copiada per Joaquim Agrassot i publicada en forma de gravat l'any següent a *La Ilustración Española y Americana*.[1055]

Si *La senyora Agrassot* es considera que és una de les últimes aquarel·les de Fortuny, *Els fills del pintor en un saló japonès* es considerada la seva última gran obra; iniciada vers el 21 d'agost i inacabada, atesa la sobtada mort de l'artista del dia 21 de novembre. L'escena, mostra als dos fills de l'artista en un entorn amb clares reminiscències japoneses, tant quant al cromatisme com a la composició, el format i els motius decoratius: el ventall de la filla, el tocat del cap del fill i els teixits des seda brodada que envolten els dos fills, entre d'altres. Si a *La senyora Agrassot* Fortuny adoptava el format allargat vertical dels *kakejiku*, a *Els fills del pintor en un saló japonès* adoptà el format horitzontal dels paravents i dels *emakimono*, peces que Fortuny tenia a la seva col·lecció, a Porici, en el moment de morir.[1056] El fons de la pintura, alhora, recorda també un paravent japonès, especialment pel fet d'incloure uns motius plenament orientals com semblen ser dues grans papallones i algunes branques de prunera japonesa florida i de pi. D'altra banda, el quadre reafirma els estudis que anteriorment Fortuny havia fet dels motius naturalistes del *Hokusai Manga*. A banda d'un dibuix titulat *Escena japonesa*, còpia d'una escena extreta d'un gravat de l'escola Utagawa de cap

[1055] *La Ilustración Española y Americana*, núm. 19, 22 de maig de 1875, p. 333.

[1056] A més d'àlbums i estampes, l'artista tenia un paravent japonès de fons daurat i sis pintues japoneses en format de rotlle (*kakejiku*/*emakimono*). Navarro, 2008, pp. 337-346.

el tercer quart del segle XIX, es conserven els estudis *Oiseaux, insectes et fleus* (*Musée Goya*, Castres), *Una grua, un gripau, un hotei al costat d'un peix gran de perul cap a l'esquerra* (MNAC), *Copia de fotografia i dibuixos japonesos* (MNAC) i *Caps monstruosos, fulles, grua i ratolí* (MNAC).[1057] Tal com observà Rosa Vives, els dos últims dibuixos són, sense dubte, estudis dels vol. 2, 7, 10 i 12 del *Manga* de Katsushika Hokusai, una obra que, com a Fortuny, va captivar en aquells mateixos anys a La Farge, Bracquemond, Manet, Gallé, Goncourt i Burty.

Les dues últimes pintures que hem comentat constitueixen un escàs però revelador testimoni de les intencions del pintor que, aquell mateix estiu afirmava: *puedo ya pintar para mí, a mi gusto y todo lo que me dé la gana; por eso tengo esperanzas de adelantar y presentarme con mi propia fisonomía*.[1058] L'artista va iniciar amb *Els fills del pintor en un saló japonès* un nou camí de la mà del Japonisme que, malauradament, va quedar sobradament truncat. Miquel i Badia, al seu torn, l'any 1887 recuperava els seus records de la trobada amb Fortuny l'any 1870 a l'Alhambra per destacar un cop més l'interès de Fortuny per l'art del Japó: *el japonismo se había enseñoreado de las aficiones de Mariano Fortuny*.[1059]

[1057] Es tracta dels dibuixos conservats al Gabinet de dibuixos i gravats del MNAC amb els números d'inventari 35.658, 35.757, 35.659, 35.488 i 35.654. Ressort, 1974, p. 53. Vives, 1993, p. 27. MNAC, núm. 35.750, núm. 35.654 i núm. 35.488. "El Album Bosch-Catarineu", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 1-2, Barcelona, hivern de 1942, pp. 35-46.

[1058] Mendoza, 2003, p. 57.

[1059] Miquel, 1887, p. 46.



Marià Fortuny, *Escena japonesa* (*c.* 1870-74). Col. part.

Rafael Domènech, un dels principals difusors de les estampes japoneses a Madrid a principis de segle XX, no va dubtar en destacar *el gran Fortuny* com a contrapunt a la manca d'interès que Espanya semblava mostrar per l'art japonès.[1060] Efectivament, l'interès de Marià Fortuny no va passar inadvertit i Ernest Chesneau, al seu famós article *Le Japon à Paris* publicat a la *Gazette des Beaux-Arts* amb motiu de l'Exposició Universal de 1878, va afegir a l'*Espagnol Fortuny* com a un dels primers artistes en descobrir l'art

[1060] Domènech, 1913, p. 4: *El público español no tiene aún devoción por el arte japonés. (…). El ejemplo del gran Fortuny, entusiasta del arte japonés, cuya influencia fue grande en su pintura, no se ha repetido, que yo sepa.*

japonès.[1061] En aquest sentit, hi ha una última dada que fins ara mai s'ha comentat i que és reveladora dels interessos i el camí que probablement hauria seguit l'obra de Fortuny en cas de no haver mort sobradament: l'artista planejava un viatge al Japó. En resposta a si Fortuny era aficionat a l'art japonès, l'any 1880 Luis Alfonso recorava a la *Revista Contemporánea* la resposta concloent del mateix artista:

> *- Si, me dijo en estos ó parecidos términos, era muy aficionado á lo japonés; afirmaba que había en el pincel de aquellos asiáticos, desdeñados por el clasicismo europeo, mucho que admirar y que estudiar tambien. Y uno de los proyectos que su prematura muerte destruyó, fué un viaje al Japón.*[1062]

6.2.1.2. Tipisme japonista: representacions pictòriques de Francesc Masriera i altres artistes

Fortuny va ser el precedent i el model a seguir per artistes de pintura de gènere que a la dècada de 1880 es van aproximar a un Japonisme pictòric que podríem anomenar "d'anècdota", un Japonisme que es movia amb total llibertat i plena sintonia dins dels cànons de la pintura burgesa de l'època

[1061] Ernest Chesneau, 1878, p. 387: *Est-ce Alfred Stevens, le peintre des élégances parisiennes, ou M. Whistler, cet autre peintre de la vie moderne dont le tableau «La Femme en blanc», repoussé par le jury de l'Exposition, en 1863, et exposé au Salon des Refusés, fut à juste titre si remarqué ; serait-ce notre Diaz, ou l'Espagnol Fortuny, ou bien Alphonse Legros devenu Anglais, qui eut ce premier bonheur de main, cette pénétration du regard de découvrir dans les confusions de la Chine morte les clartés du Japon vivant?.*

[1062] Alfonso, 1880, p. 75.

anterior al Modernisme. Les seves obres, de factura detallista, de gran precisió cromàtica i de virtuosisme tècnic van tenir una gran influència.

Raimundo de Madrazo, cunyat de Fortuny, va ser un dels primers artistes a Espanya que va acusar l'interès per l'art japonès descobert a París amb Fortuny. A partir de 1872 i durant la dècada de 1880, instal·lat a París, va pintar diversos olis on hi apareixien paravents japonesos, teixits japonesos, ombrel·les japoneses, i tot plegat amb l'acurat virtuosisme cromàtic, la precisió del dibuix i la pinzellada expressiva que havia caracteritzat la pintura dels últims anys de Fortuny.[1063] Una d'aquestes primeres pintures va ser, precisament, el retrat que l'any 1872 va fer a Granada de la seva neboda, Maria Lluïsa Fortuny de Madrazo, asseguda a un balancí sobre una seda blava de motius orientals. Com Madrazo, Francesc Masriera, Antoni Sisterè, Vicente Palmaroli (1834-1896), Luis Álvarez Catalá (1836-1901), així com també amb els americans Robert Frederick Blum (1857-1903) i William Merritt Chase (1849-1916), entre d'altres, van quedar encisats tant per l'obra de Fortuny com per l'art del Japó.

Per pintura japonista d'anècdota entenem aquelles obres on la presència japonesa era superficial i es limitava tan sols a la representació d'algun element típic d'origen japonès, principalment ventalls, quimonos, gerros de porcellana o paravents; obres amb clientela assegurada. Es tractava d'una pintura sovint d'arrel fortunyiana, en tant que Fortuny va ser el model i el primer referent català per aquest tipus d'obres preciosistes, que responien també als gustos predominants en moltes de les pintures que paral·lelament es presentaven als salons parisencs de la dècada dels vuitanta, tant als salons anuals dels *Champs-Élysées* com als Salons oficials d'Arts Decoratives

[1063] A tall d'exemple, citem les pintures a l'oli *Recital de guitarra* (*c.* 1870-1872, col. part), *Mª Luisa Fortuny de Madrazo* (1872, col. part.), *El ramo de flores* (c.1875, col. part.), *Regreso del baile de máscaras* (1875, col. part.), *La japonesa* (1879, col. part.) o bé *La sombrilla japonesa* (1885-1888, col. part.). González, Martí, 1996, pp. 37, 73, 75, 76 i 90.

organitzats per l'*Union Centrale des Arts Décoratifs*. Aquestes últimes pintures, generalment d'autors francesos, no tan sols podien ser vistes *in situ* per artistes que amb freqüència van viatjar a la capital francesa, com Francesc Masriera o Raimundo de Madrazo, sinó que també es van difondre i van arribar fins a Barcelona gràcies a les revistes il·lustrades, catalanes i espanyoles, principalment la *Ilustración Artística*, així com també *La Ilustració Catalana*, *La Ilustración Revista hispano-americana* i *La Ilustración Española y Americana*.[1064]

Un dels primers exemples de pintura francesa japonista reproduïda a les publicacions periòdiques espanyoles va ser l'obra d'Adrien Moreau (1843-1906) titulada *Una representación japonesa*, una de les pintures que van obtenir més elogis del Saló de Belles Arts de París de 1875. Va aparèixer publicada a *La Ilustración Española y Americana* el mes de maig de 1878 amb un suggerent comentari descriptiu d'Eusebio Martínez de Velasco:

> *Cual marco propio de tan bello cuadro, en el cual hay también grandes árboles de espeso follaje, se desarrolla y extiende en lontananza una campiña pintoresca, y todo parece dispuesto admirablemente para que la atención del benévolo espectador se fije en la linda dama japonesa, que, envuelta en ajustada tunica de seda y bordados de oro y colores, agita sin cesar su característico*

[1064] Destaquen el nombre de reproduccions de pintures a *La Ilustración Artística* on apareixen obres amb ombrel·les i ventalls japonesos (5/III/1882, 16/IV/1883, 30/VI/1883, 26/I/1885, 29/VI/1885, 17/VIII/1885, 14/VI/1886, 7/II/1887, 30/I/1888, 10/VI/1889, 24/VI/1889); es tracta de pintures d'artistes anglesos, belgues i austríacs com Davison Knowles, Hans Makart, Jan Van Beer, Kunt Efwall, C. Kiesel, Ch. Sprinsmann, Eeingarther o Frank Dvorak.

> *abanico, y sonríe con cierta ironía al ver la desesperación del rendido amante que ante ella se postra y suspira.*[1065]

Durant els anys següents es van publicar diverses obres similars: pintures representant obres de teatres, balls de màscares i festes on l'element protagonista era la indumentària, la disfressa o la màscara japonesa. Va ser el cas, entre d'altres, de *La máscara japonesa*, un quadre del pintor japonista Alfred Stevens (1828-1906) mostrat a l'Exposició Universal de París de 1878 i reproduït al 1881,[1066] la pintura *Una situación embarazosa*, publicada a Barcelona l'any 1886,[1067] el quadre de W. Gay *Aficiones japonesas*, aparegut a la ciutat el mateix any,[1068] l'escena *Munich: fiesta japonesa*,[1069] reproduïda l'any 1887 o bé diverses pintures i apunts fets al Japó per Mortimer Menpes (1855-1938) aparegudes a *La Ilustración Ibérica* de 1888.[1070] Significativament, la pintura de Louise Jopling (1843-1933) titulada *El té de las cinco* (1874) va publicar-se també a *La Ilustración Ibérica* a finals de novembre de 1884 amb el següent comentari:

> *El Japón está de moda desde hace bastante tiempo y hay que reconocer, en honor a la verdad, que hay motivos para embelesarse con sus artes y costumbres. Los ingleses conocen muy a fondo aquel país y pueden pintar las escenas japonesas con la verdad y sentimiento con que lo ha hecho mistress Jopling, una de*

[1065] Martínez, 1878, p. 286.

[1066] *La Ilustración Española y Americana*, núm. 8. 28 de febrer de 1881, p. 132.

[1067] *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 274, 31 de gener de 1886, p. 73.

[1068] *La Ilustración Ibérica*, núm. 187, 31 de juliol de 1886, p. 481.

[1069] *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 335. 3 d'abril de 1887, pp. 216-219.

[1070] *La Ilustración Ibérica*, núm. 295, 25 d'agost de1888, p. 529, 538 i 540.

las más reputadas acuarelistas de aquella envidiable nación. La escena representa el momento en que seis bellas japonesas toman el té de la tarde, lo cual suele verificarse precisamente al dar las cinco.[1071]



Pintura de Gustave Courtois, "Fantasía japonesa", a la *Ilustración Artística* (1884). A la dreta, pintura de Mortimer Menpes a *La Ilustración Ibérica* (1888).

Efectivament, el Japó estava de moda i aquesta moda es feia palesa també a la pintura, tant a França i Anglaterra com a Espanya. Les pintures de José Villegas, de Rogelio de Egusquiza, de Raimundo de Madrazo o de Darío de

[1071] *La Ilustración Ibérica*, núm. 100, 29 de novembre de 1884, pp. 767-768.

Regoyos eren exemple de la introducció efectiva d'aquest primer Japonisme a l'Espanya de les dècades de 1870 i 1880. Durant aquests anys, pintures japonistes d'artistes catalans com les Francesc Masriera, Josep Llovera (1846-1896), Laureà Barrau (1863-1957), Josep Pinós (1867-1916), Romà Ribera (1848-1935), Francesc Miralles (1848-1901), Joan Planella (1850-1910) o Leopold Roca (1848-1934) van començar a ser reproduïdes a les revistes il·lustrades, com *La Ilustració Catalana* o *La Ilustración Artística*, i als catàlegs d'exposicions donant a entendre que eren algunes de més valorades i elogiades del moment.[1072]



Pintures de Planella Rodríguez (*Coquetería*) i Leopoldo Roca (*¿Qué le diré?*) exposades a la Segona Exposició de Belles Arts de la Sala Parés, el desembre de 1884.

[1072] *La Ilustració Catalana*, núm. 49, 10 de novembre de 1881, pp. 394. *La Ilustración Artística*, núm. 343, 23 de juliol de 1888, p. 241.

Així, per exemple, entre més de dues-centes obres anotades del catàleg il·lustrat de la segona exposició de Belles Arts de la Sala Parés de 1885 apareixien reproduïdes dues pintures japonistes de Joan Planella Rodríguez i Leopold Roca. A l'exposició hi van participar altres artistes amb obres japonistes, com Francesc Masriera i Fèlix Urgellés, malgrat que tan sols a partir del títol no és possible saber si hi havia altres peces similars a les de Planella i Roca. En el cas de les peces reproduïdes, *Coquetería*, de Joan Planella, presentava una dona en posició "coqueta" davant d'un paravent japonès, com va fer també Leopold Roca a l'aquarel·la o dibuix *¿Qué le diré?*, on darrera d'una dona elegant recolzada a una cadira es mostrava un paravent japonès.[1073] Una tercera obra amb temàtica orientalitzant, xinesa o japonesa, documentada però no localitzada, era una pintura a l'oli de Josep Llopart titulada *Kan-Tan-Tink-Son* presentada l'any 1885 al Museu Martorell, a l'exposició organitzada pel Centre d'Aquarel·listes.[1074] Van ser molts més els artistes que, com Santiago Rusiñol amb el retrat de *La senyoreta Lluïsa Denís* (1885) van fer durant els anys 1880 puntuals incursions en el Japonisme pictòric dels paravents, les ombrel·les i els ventalls.

[1073] *Galería Parés*, 1885, pp. 28 i 37.

[1074] *Catálogo general…*, 1885, p. 92. Un altre exemple de l'arribada d'un Japonisme de caire anecdòtic el podem trobar a l'àlbum d'aquarel·les d'artistes espanyols publicat a Munic l'any 1885 per recollir fons per a les víctimes dels terratrèmols d'Andalusia del Nadal de 1884. A banda de les sanefes o motius japonesos que decoren molts dels noms dels artistes, l'àlbum incloïa dues aquarel·les d'E. Rumoroso (1881) i de J. Manresa protagonitzades per dues dones espanyoles, vestides amb mantellina, acompanyades d'objectes orientals. Destacava l'aquarel·la de J. Manresa, on la protagonista, una noia recolzada en un escriptori, estava representada amb un coixí de seda japonesa, diversos ventalls nipons, un plat i dos gerros també del Japó. *Album de dessins…*, 1885.

Contrarrestant la inaccessibilitat de moltes d'aquestes pintures, majoritàriament en col·leccions particulars, i a l'espera d'un futur estudi de catalogació necessaria que permeti recopilar i tenir una visió panoràmica més completa, per ara, fonts indirectes de l'època, com és la premsa escrita, són de gran interès perquè confirmen l'èxit d'aquest tipus de peces, sovint fetes per encàrrec. Un exemple el tenim amb el retrat de Clotilde Puig de Abaria i de Fortuny, Marquesa de Llanós, aficionada a la *chinoiserie* i clienta habitual dels tallers de Francesc Vidal. El retrat en qüestió, pintat per Francesc Masriera i exposat al taller particular de l'artista el mes de juny de 1878, era descrit al *Diario de Barcelona* de la següent manera:

> *La dama a que nos referimos está sentada en un sillón en una actitud muy natural y apoya los pies en un rico cojín de seda color de rosa seca. Viste un magnífico traje de raso blanco orlado de piel de armiño, que el señor Masriera ha reproducido con elegancia y una verdad merecedores de grande aplauso. Otro tanto acontece con el almohadón, con un tapiz extendido sobre el pavimento, con un biombo japonés que llena gran parte del fondo, con un jarro de igual estilo con flores de lila, objetos que a la vez que prueban la habilidad del pintor, encuadran perfectamente el retrato y contribuyen al efecto de riqueza que produce en conjunto el lienzo que mide unos dos metros cincuenta centímetros.*[1075]

Les pintures de Francesc Masriera Manovens, un dels principals retratistes de l'època de la Febre d'Or, es movien entre el realisme anecdòtic i una sensualitat aburgesada on molt sovint hi apareixen traços de Japonisme. Els seus van ser quadres molt admirats entre les classes benestants de Barcelona;

[1075] *Diario de Barcelona*, núm. 164, 13 de juny de 1878, p. 6912.

eren obres que agradaven per una fantasia desbordant envoltada de les riqueses de la Febre d'Or i de la sumptuositat que havia posat de moda el gust orientalista, musulmà, egipci i japonès, sense oblidar tampoc tipus espanyols com les *majas*, *manolas* o *bailaroras.* Les de pintures Francesc Masriera, hereves del color i el preciosisme de Fortuny, eren sovint retrats sensuals de les dames de la burgesia catalana recolzades sobre divans, acompanyades de paravents, teles orientals, quimonos, ombrel·les, ventalls i tota una llarga sèrie d'objectes que el pintor tenia a la seva col·lecció, al seu taller.



Pintures de Francesc Masriera representant dones de la burgesia catalana acompanyades de paravents orientals. D'esquerra a dreta: retrat de Josefa Ferrer (1898, MNAC), Dones amb paravent (s.d.) i retrat de Clotilde Puig de Abaria (1878, col. part.).

Com el seu germà Josep, Francesc va anar a París i a Londres per primera vegada el setembre de 1862, i va poder assistir a l'Exposició Internacional anglesa on s'hi va presentar la primera ambaixada japonesa.[1076] Entre moltes altres estades a França, Anglaterra i Itàlia, també va visitar l'Exposició

[1076] *El Recuerdo,* Londres, 13 de setembre de 1862. Tanmateix, no digueren res de l'ambaixada japonesa a la revista manuscrita *El Recuerdo*.

Universal de 1867, igualment destacada per la participació japonesa, on es va poder relacionar no tan sols amb Fortuny, sinó també amb Eduardo Zamacois i Raimundo de Madrazo.

El Japonisme de Francesc Masriera es correspon a la primera etapa de què parlava l'any 1884 el seu germà Josep al discurs pronunciat a l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona: una còpia mimètica i anecdòtica d'objectes japonesos, sovint objectes de la pròpia col·lecció, fruit de la moda burgesa. Aquesta influència japonesa es pot veure a a les seves obres més primerenques, com a *Ensenyant l'aixovar* (1877) i *L'estudi d'un pintor* (1878), a diverses pintures fetes durant una estada al balneari d'Eaux Bonnes l'any 1881, o en d'altres olis com el *Boceto para un interior con biombo* (s.d.), *Interior con figura* (*c.* 1878) o *l'Al·legoria de l'estiu* (1888).[1077] Si ens fixem en les dates, podrem comprovar com les pintures de Masriera se situen de ple en el context del Japonisme francès i anglès, amb pintures tant diverses, alhora que tant similars, com les de Lionel Charles Henley (*A Quiet Half Hour*, 1876), Alfred Stevens (*The Duchess*, *c.* 1880), Edward John Poynter (*Mary Constance Wyndham*, 1886), James Cadenhead (*Lady with Japanese Screen and Gold Fish*, 1886) o Georges Croegaert (*The Reader*, 1888). En la majoria de casos, aquests retrats de dones acompanyades d'elements de procedència japonesa perseguien una mateixa finalitat: oferir imatges i retrats de dones de classe culta que apreciaven tant l'art europeu com l'oriental, especialment aquell que més s'admirava arreu d'Europa; dones cultes, al dia i a la moda.

D'entre les pintures dels germans Masriera de la dècada de 1880 on hi apareixen elements japonesos cal destacar també la gran pintura mural que decorava el sostre de la casa d'una de les famílies benestants de la ciutat. Es tractava d'una gran pintura a l'oli signada pels Josep i Francesc Masriera que van exposar al seu taller del carrer del Bruc el mes de maig de 1883 i on

[1077] Serraclara, 1994, vol. 3, fitxes núm. 340-348, 350 i 351.

apareixien dues dones, una d'elles, representant l'estiu, coberta amb luxoses sedes i agitant un ventall japonès, i un petit geni, situat al seus peus, amb una ombrel·la japonesa.[1078]



Pintura de Francesc Masriera, *Després del ball* (1886), titulada inicialment *Contrariedad*, reproduïda a la revista *La Ilustración Artística* de 1892.

[1078] *Diario de Barcelona*, núm. 131, 11 de maig de 1883, p. 5723.

Tres anys més tard, l'última setmana del mes de maig de 1886, ja traslladat al nou estudi-taller del carrer Bailèn, Francesc Masriera va exposar dues noves pintures japonistes. Es tractava dels olis *Abans del ball* i *Després del ball* fets per encàrrec de la família Coma, actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Els quadres havien de situar-se *a ambos lados de una gran chimenea, en un salón lujosamente decorado, circunstancias que ha tenido en cuenta el señor Masriera al elegir los temas y al llevarlos a ejecución*, deia el *Diario de Barcelona*.[1079] Representaven un grup de tres noies abans i després d'un ball de disfresses; la primera escena mostrava al fons un paravent japonès mentre que la segona escena apareix en primer terma una de les dones vestida amb un luxós quimono verd. L'escena remetia a pintures com les obres que anys abans havia fet Raimundo de Madrazo, *Regreso del baile de máscaras* (*c.* 1875) i *El ramo de flores* (*c.* 1875), on el pintor representava dones que tornaven d'una festa en un escenari decorat amb elements japonesos, un gran coixí de seda japonès i un paravent de fons daurat.

Pintures d'aquestes característiques, les trobem amb relativa freqüència durant la dècada de 1880 i 1890, per bé que a mesura que ens endinsem a la fi-de-segle, el realisme i el preciosisme va anar perdent força per donar pas a la nova pintura modernista i post-modernista. És dins d'aquesta nova etapa, que ara no ens pertoca analitzar, on poden trobar-se segurament alguns dels exemples més interessants d'un segon Japonisme, una pintura compresa dins d'una nova dinàmica marcada per la influència de l'estampa japonesa. Passada l'Exposició Universal de 1888 i les primeres exposicions de Ramon Casas i Santiago Rusiñol a la Sala Parés, la influència dels pintors impressionistes i postimpressionistes va marcar els joves artistes dels Quatre Gats tot donant un impuls, més profund i intens, al Japonisme en el camp de la pintura i les arts plàstiques.

[1079] *Diario de Barcelona*, núm. 146, 26 de maig de 1886, p. 6124.

6.2.2. L'univers de les arts gràfiques

6.2.2.1. Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer: entre el naturalisme i el Japonisme

Apel·les Mestres va néixer a Barcelona el 29 d'octubre de 1854 i va passar la seva primera infantesa a una *casa vella* situada vora l'església de Sant Felip Neri. Alexandre de Riquer va néixer a Calaf, a l'Alta Segarra, dos anys més tard, el 3 de maig de 1856 i als pocs dies va ser dut a la torre de Bassols, prop de Calaf, on residia la família Riquer. Riquer des de Bassols, Toulouse i Aix-en-Provence, i Mestres des de Barcelona, van compartir uns primers anys d'amistat a distància, fins al 1874. Des d'aquell any, establerts tots dos a Catalunya, van iniciar una trajectòria artística professional diferenciada però paral·lela i amb molts punts en comú.

A l'obra autobiogràfica *Quan jo era noy*, escrita entre 1884 i 1896, Alexandre de Riquer mostrava una joventut idealitzada on s'hi emfasitzava un amor especial per la natura, les flors, les plantes, els ocells i els insectes que l'envoltaven a tothora; exactament el mateix que Apel·les Mestres cantava als seus primers poemes. Tots dos artistes van compartir bones estones tant al Tibidabo com a Bassols, on van aprendre a respectar i admirar la natura que els envoltava.

Havien fet amistat cap a l'any 1870 i tots dos tenien interessos comuns: parlaven de dibuix, de pintura, d'animalons, d'aranyes virolades, de les *Cròniques de Catalunya*, de lletres i de cançons.[1080] Les *Faules* de Jean de la Fontaine (1621-1695), considerades per Apel·les Mestres com el seu llibre de capçalera, també eren admirades per un jove Riquer de divuit anys d'edat.

[1080] Respecte la relació entre Mestres i Riquer, partim en gran mesura de la correspondència que es conserva al fons Apel·les Mestres de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (5D.52-16).

Malgrat que tots dos artistes van seguir trajectòries diverses, les obres d'ambdós traspuen l'estima que van sentir per la natura i per l'estètica de l'art oriental que tot just Marià Fortuny acabava de descobrir. L'estima que van tenir per la flora i per la fauna, basada en una curosa observació de la natura, no va fer més que créixer i expandir-se en paral·lel a la descoberta de l'art japonès. En aquest sentit, el naturalisme estilístic que van desenvolupar durant la seva etapa de joventut, entenent el naturalisme no com el de que va caracteritzar l'obra escrita de Zola sinó en un sentit decorativista, va ser la plasmació de la descoberta d'una naturalesa estèticament modelable, esvelta i salvatge, capaç de ser convertida en font inesgotable d'inspiració.

A través d'Apel·les Mestres i de Riquer, coincidint amb el creixent interès per l'art japonès que mostraven els comerços de manera especial a partir de 1878, i fruit també de les respectives estades a París i els vincles amb alguns altres amants de l'estètica oriental, el Japonisme es va començar a introduir en els ambients artístics catalans cap a inicis de la dècada dels vuitanta. Apel·les Mestres, *patriarca de les flors*,[1081] tenia, juntament amb la seva magnífica col·lecció, un jardí que descrivia com el seu petit paradís terrenal. Ningú no ignorava l'exaltació panteista de la natura de Mestres i de Riquer; *com diu Ruskin, no són les tempestes esgarrifoses dels baixos nuvols les que ofereixen les més sublims manifestacions de bellesa, sinó el ritme de la naturalesa en calma, tant en el rodar pausat dels móns com en el viure tranquil d'homes, d'insectes i de plantes*.[1082] Com en molts dels artistes del

[1081] Així es com va ser presentat per Joan Blanch al discurs d'homenatge a Mestres del 6 de desembre de 1931 al Casal Catalanista de Vilanova i la Geltrú. AHCB, Fons Apel·les Mestres, 5D.52-2. AM-215, p. 8.

[1082] AHCB, Fons Apel·les Mestres, 5D.52-2. AM-213.

Japó, aquest món va ser la font d'inspiració pel seu art; en paraules de Riquer a Mestres, *la mare natura que tant tu com jo sabem estimar*.[1083]



Orles decoratives d'Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer (1884-1900).

6.2.2.1.1. El microcosmos japonitzant d'Apel·les Mestres

Apel·les Mestres va iniciar els seus estudis a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona l'any 1868, aleshores sota la direcció de Claudi Lorenzale i Lluís Rigalt. Va entrar a Llotja amb catorze anys d'edat, on va aprendre a pintar i a dibuixar en companyia d'altres joves estudiants, futurs dibuixants, pintors, escultors i arquitectes, com Pompeu Gener, Josep Vilaseca, Antoni Gaudí, Enric Monserdà (1850-1926), Josep Masriera, Antoni Rigalt, Josep Tamburini o Enric Clarasó.[1084]

L'any 1874, coincidint amb la publicació dels seus primers reculls de poesies, *Del llibre del cor* (1874) i *Avant* (1875), i amb l'inici de l'extens àlbum de dibuixos conegut com a *Llibre Verd*, Mestres va entrar com a col·laborador al diari *La Renaixensa*, on a mitjan d'any hi va publicar la seva primera poesia, *La nit de Nadal*. L'abril de 1877, en morir l'amic dibuixant Tomàs Padró (1840-1877), es va fer càrrec de la il·lustració del setmanari *La*

[1083] AHCB. Fons Apel·les Mestres, 5D.52-16. Epistolari R. AM.C3872. 4 de setembre de 1918. Via, 1934, p. X-XI.

[1084] Vegeu els llibres de matricules de l'Escola de Llotja (RACBASJ) dels cursos acadèmics corresponents al període 1869-1875.

Campana de Gracia, fins a 1881, col·laborant també com a caricaturista a *L'Esquella de la Torratxa* (1879-1880). A partir d'aleshores, Mestres va començar una intensa tasca com a il·lustrador puntual i col·laborador literari de revistes com *La Academia*, *El Siglo*, *L'Avens*, *Revista Literaria* o *La Publicidad*. En paral·lel, en el vessant literari, des del seu pas per Llotja, Mestres va començar a intimar amb una colla d'amics que freqüentaven el seu taller i que, en poc temps, es va convertir en un representatiu grup d'escriptors de l'anomenada segona generació de la Renaixença.[1085]

Si bé ja inicialment les il·lustracions de Mestres per a diaris i revistes tenien generalment un to de caire crític, social o polític, els dibuixos que acompanyaven els seus textos, o d'altres publicats de manera independent, dirigien tot sovint la seva mirada cap a la natura. Igualment, des de ben al principi, l'obra escrita de Mestres es va començar a moure entre el món de les faules i la poesia d'una naturalesa viva. Així va quedar reflectit als Jocs Florals de 1876, on va presentar una col·lecció de faules premiades amb el premi extraordinari i que van ser incloses al *Microcosmos* publicat aquell mateix any per la impremta de *La Renaixensa*. Les seves primeres creacions eren els fruits de la inacabable observació d'un món que el va fascinar:

> *Versos i animals! L'Apel·les estava a les seves glories! Aquella versificació concisa, gràfica, onomatopeica, l'encantava, i per això ha dit sempre que el seu primer mestre de poesia fou* La Fontaine*. I el seu agraïment és tan gran vers aquest autor, que sempre, tota la vida, damunt de la seva taula de treball, ha tingut i té encara, amb tot i no poder llegir, un volum de les Faules de* La Fontaine.[1086]

[1085] Masferrer, 1925, p. 35.

[1086] Masferrer, 1925, p. 40.

Com recordava Masferrer, el primer llibre que havia caigut a les mans de Mestres, essent encara estudiant del col·legi francès, va ser el de les *Faules* de La Fontaine. Tenint els interessos que començava a demostrar Apel·les Mestres, les *Faules* havien de ser per a ell una obra imprescindible. També per al jove Riquer, el qual al setembre de 1874, des de Bassols, va encarregar al jove Apel·les que anés a alguna llibreria de Barcelona per comprar un exemplar de les *Faules* il·lustrades per Gustave Doré (1832-1883):

> *Si no trobas las fabulas lo que fora molt facil dexalas encarregadas a la llibreria francesa o a can Verdaguer que ya pasara a recullirlas la meva mare que vindra a Barcelona a mitat del mes que ve*. (…)
>
> *Aquí t'envio aquet parell de fabulas que seguramen trobaras mol dolentas pues vuy (si puch) se pintó y no poeta que poetas, pintos y musics son calamitats de la terra y am bastará lo serne una*.[1087]

Les faules de La Fontaine s'havien publicat per primera vegada acompanyades de les il·lustracions de Gustave Doré l'any 1868.[1088] A finals

[1087] AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3851, setembre de 1874. Riquer i Mestres de manera recurrent i continuada s'escrivien parlant de la naturalesa i del món animal: *He recibido tu carta en la que me comunicas que has recivido el par de tortolas que te envié. No te prometo llevarte insectos porque no me he entretenido en nada de eso en todo el verano. No obstante si de paso encontrara alguna curiosidad, no faltaría de meterla al tren y enviarla a Barcelona. Lo que si te prometo es un magnífico murcielago oregudo procedente de la America que no se por que causalidad emprendí el viaje a Europa y vino a parar en esas tierras. Sin duda algun lance de amor, o quiza un amateur de los descubrimientos que quiso convertirse en Colon para samparse los insectos de la vieja Europa.* AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3853. 27 d'agost de 1876.

de segle, aquest tipus de breus relats animalístics amb finalitat didàctica, presents a Europa com a herència del món grec i romà, es van popularitzar gràcies a l'obra La Fontaine i també, a partir de la segona meitat del segle XIX, gràcies a l'arribada de les faules i els contes d'animals del Japó. Aquest gènere va rebre un nou impuls a partir de 1885 quan, com a resposta a les creixents demandes del Japonisme, l'editorial Hasegawa de Tòquio va començar a publicar, en anglès, francès i alemany, faules japoneses d'una naturalesa semblant a les de La Fontaine, a les quals s'hi afegia l'atractiu de ser noves històries, fresques, acompanyades d'il·lustracions nipones. De fet, si Apel·les Mestres o Riquer haguessin conegut l'edició de luxe en dos volums de les faules de La Fontaine que l'any 1894 van ser il·lustrades per artistes japonesos, molt probablement l'haguessin adquirit. Les faules tradicionals japoneses difoses per Hasegawa recollien una visió del món natural similar, i per això, en temps de l'Exposició Universal de 1888, Apel·les Mestres no va dubtar en adquirir-ne diversos exemplars, tant a Barcelona com a París.

La descoberta de La Fontaine i les faules japoneses va significar per a Mestres un precedent o bé un exemple més sobre el que construir el seu propi microcosmos. Al jardí, al camp i a la muntanya, Mestres observava amb deteniment la vida de les petites coses, tota mena de plantes i de flors, animals i insectes aparentment insignificants. I d'aquella observació entomològica i artística en van néixer algunes de les faules publicades a *Avant* (1875), a *Microcosmos* (1876) i a *Qüentos bosquetans* (1876-1877); cants als insectes i a la bellesa de les flors efímeres escrits en plena joventut:

[1088] Malgrat que la primera edició espanyola data de l'any 1885, una luxosa edició a càrrec per la casa Montaner i Simón de Barcelona, aquelles humils històries, i les il·lustracions que en feu Doré eren ben conegudes entre joves i adults.

¡Cuántas vegadas abrumat per la sempiterna discussió política o'ls contratemps de la societat, ha serenat ma imaginació y ha endolcit mon cor l'armonía d'una planta, el travall acompassat d'un insecte, la refracción de la llum en una gota d'aygua, en fi, la vida, la estructura, el color de la més ínfima partícula. (…). *Crech que sols la ignorancia pot no veure una inteligencia en els actes d'un insecte y un univers en una gota de rosada.*[1089]



Portada de *Microcosmos* (1876) i dibuixos originals de la casa tèxtil *S. Shobey* (*c.* 1870-1880), present a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Col. part.

Aquestes reflexions, que val a dir que ens recorden tant el zenisme que tan va impressionar a Miró com els *haiku* que tan van impactar a Junoy, no les hem d'interpretar com una influència de la filosofia oriental i la cultura japonesa sinó tan sols com el fruit d'una intensa relació d'intimitat, d'identificació i d'integració entre Apel·les Mestres i natura que el va

[1089] Mestres, 1876, p. 5.

envoltar. Més enllà de la gràcia que tenia en representar una granota o un espiadimonis, el que el va definir l'obra de Mestres va ser la seva manera de captar amb una especial sensibilitat, a través de la ploma i del llapis, la visió intimista amb què observà la natura. A la seva casa del passeig Permanyer Apel·les hi tenia un estimat jardí:

> *Aquest és mon jardí. Si és el més xic*
> *i el mes humil dels regnes,*
> *jo no en sé d'altre on sobirà i vassalls*
> *visquin en harmonia més perfecta.*[1090]

La seva opció de vida, l'amor franciscà per la natura es va reflectir en la seva obra esteticista. No és d'estranyar la seva predilecció per l'art japonès descobert a la ciutat durant la seva adolescència.

Hi ha diversos exemples que evidencien que Apel·les Mestres va començar-se a interessar per l'art japonès a la dècada de 1870.[1091] Els seus dibuixos comencen a mostrar elements orientals cap al 1877-1878, tant amb composicions obertes, sense un marc definit i tancat, com també per la seva temàtica, malgrat que van ser més abundants a partir dels 1880 a revistes com *L'Avenç* o *La Campana de Gracia*, amb imatges d'insectes, cargols, cuquetes de llum, grues, genis alats, ocells, papallones o arbres florits d'estètica oriental.[1092]

[1090] Extret de Fontbona, 1985, p. 21.

[1091] Així ho mostren algunes il·lustracions de joventut al *Llibre Verd* i, a tall d'exemple, l'adquisició d'una armadura samurai, comprada, segons Mestres, a la dècada de 1870.

[1092] *L'Avenç*, octubre de 1883, p. 64; novembre de 1883, p. 75; desembre de 1883, p. 105; gener de 1884, p. 136; *L'Avens literari, artístic, científic*, segona època, núm. 1, 25 de gener de 1889. *La Campana de Gracia*, 7 d'agost de 1884, *Auca del Assiátich (per Apeles*

A les primeres il·lustracions hi va introduir elements procedents de l'Àsia Oriental, com els paravents, porcellanes, cirerers florits o bé quimono, tal i com feia la primera pintura japonista, però sens dubte el que més palesa el seu apropament a l'estètica nipona és la representació d'animals i plantes, tant als àlbums del *Llibre d'Espansions* (1885), com a les il·lustracions publicades a llibres i revistes a partir dels anys 80. Alguns exemples els podem trobar a diverses targetes de felicitació dibuixades a l'aquarel·la per Mestres entre 1875 i 1920 i dedicades a la seva esposa parisenca, Laura Radénez, amb qui es va casar l'any 1885.[1093]



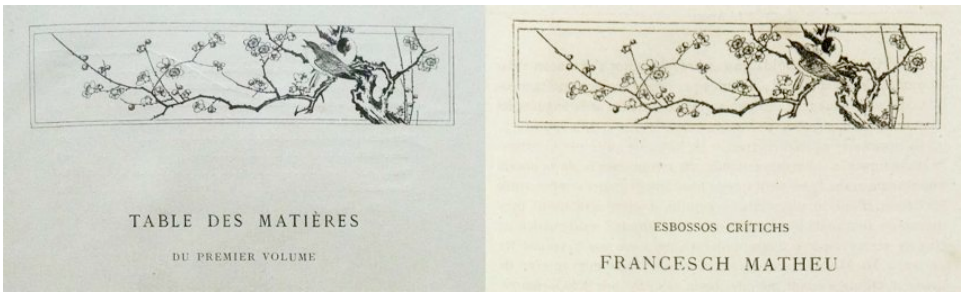
Targetes d'Apel·les Mestres (1877-1889) i estampes de Hokusai (*c.* 1833). BC.

També és interessant apuntar que, en ocasions, l'estètica decorativa utilitzada per Mestres tant a revistes com a llibres, es caracteritzava per la inclusió de petits insectes, branques decoratives, mínimes orles o figures anecdòtiques dibuixades a llapis envoltant o acompanyant el text. Es

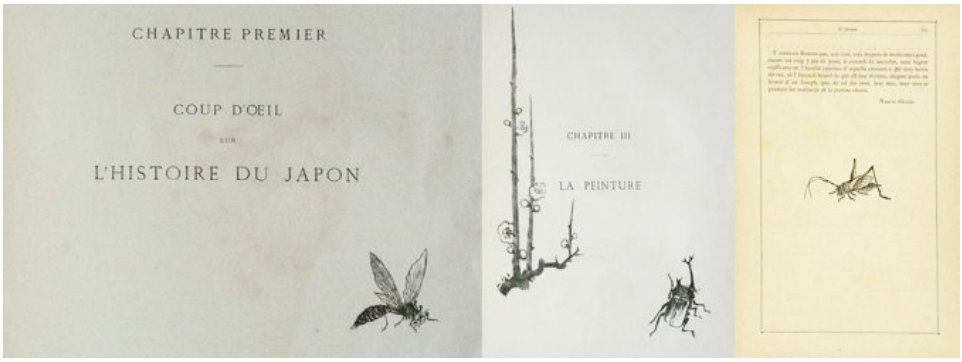
Mestres). Vegeu també *La Academia* (23 de maig de 1878) i *La Ilustración Española y Americana* (30 de novembre de 1878).

[1093] Ens referim a les felicitacions de cap d'any i de santa Laura conservades a la Biblioteca de Catalunya dins l'àlbum *Cartes du jour de l'an et du 1er juin*.

tractava d'un recurs decoratiu freqüentment utilitzat a la França dels anys vuitanta, especialment en revistes influenciades pel fenomen del Japonisme o bé directament dedicades a l'estudi i la difusió de l'art japonès, com ara, a tall d'exemple, *L'Art Japonais* (1883), de Louis Gonse, i els volums de *Le Japon Artistique* (1888-1891), de Sigfried Bing, obres que tant Mestres com Riquer coneixien perfectament.



Orla decorativa de *L'Art Japonais* (1883) i de *L'Avens* (1883), d'Apel·les Mestres.



Pàgines de *L'Art Japonais* (1883) de Louis Gonse. A la dreta, il·lustració d'Apel·les Mestres per *L'Avens* (1884).

Tot i que hi ha algunes mostres anteriors, el Japonisme d'Apel·les Mestres es va fa del tot evident per primera vegada a *La Granizada*, revista mensual

íntegrament realitzada per Mestres i publicada a la Rambla al llarg de l'any 1880. A *La Granizada*, Mestres va poder alliberar-se com a il·lustrador amb un humor gràfic fresc i original on sovint hi apareixen elements orientals. La portada de presentació del primer número, per exemple, estava protagonitzada per una figura amb ales de papallona obrint un àlbum d'on hi queien tota mena d'objectes, plantes i animals, entre ells dos ocellets de paper, d'origami, i dos ventalls japonesos. Com en aquest cas, altres dibuixos dels diversos números de *La Granizada* mostraven elements clarament japonitzants, d'entre els que destaca, sens dubte, la il·lustració d'un conte irònic protagonitzat per un savi japonès anomenat doctor Hamaikari, nom que sens dubte feia referència a l'acròbata japonès Hamaikari que l'any 1868 havia actuat amb gran èxit al Teatre del Liceu.[1094] Resulta encara més sorprenent veure com al número del mes de març de 1880 Mestres va representar, sempre amb ironia, les diverses escoles pictòriques contemporànies, entre les quals hi comptava ja l'*escuela orientalista* simbolitzada per un ventall *uchiwa* decorat amb una cortesana japonesa i amb la còpia aproximada de diversos ideogrames japonesos.[1095]

[1094] *La Granizada,* agost de 1880. "Grandes problemas": *El doctor Hamaikari, sabio japonés, viene a sacar en limpio después de profundísimos estudios que sin respirar no se puede vivir.* Kim, 1988, pp. 387-395.

[1095] Apel·les Mestres va copiar kanji en diverses ocasions, com ara a una de les orles d'*Entre las cuerdas de un contrabajo* (1882). En el cas del dibuix de *La Granizada*, dos dels ideogrames són identificables com a *bun-shô* (文章). Mestres classificava un total de dotze escoles pictòriques: *Escuela clasico-profana. Escuela clasico-cristiana. Escuela idealista. Escuela realista. Escuela detallista. Escuela impresionista. Escuela naturalista – Naturaleza muerta. Escuela orientalista – King-fo. Escuela colorista. Retrato. Escuela luminista. Escuela intencionista. Escuela nihilista.* A *Entre las cuerdas de un contrabajo. La Granizada*, març de 1880.



Apel·les Mestres. Dibuixos per a *La Granizada* (agost de 1880).

De *La Granizada*, no obstant, el que més ens recorda l'art i l'estètica japonesa, més que les cites explícites d'elements orientals, són els *estudis psicològics*, apareguts al final de cada un dels dotze números de la revista.[1096] Es tractava d'una o dues pàgines protagonitzades per animals que, amb un to sovint humorístic, eren captats en diverses actituds exactament de la mateixa manera que feu Katsushika Hokusai al seu popular *Manga*, volums que havien captivat anteriorment a Fortuny i el mateix Apel·les Mestres va col·leccionar. Apel·les mostrava diverses posicions i actitud de pollets, gats, gallines, insectes o ànecs de la mateixa manera que ho feien els llibres il·lustrats japonesos que ja van ser coneguts a la dècada de 1850 per Bracquemond i que van ser reproduïts pocs anys més tard a revistes com *L'Illustration* (1877-1878), la *Gazette des Beaux Arts* (1882) i *Le Japon*

[1096] *La Granizada* va ser publicada al 1880, al mateix any en què l'editorial de Domènech i Verdaguer començava a publicar la *Biblioteca Arte y Letras*. Tant èxit va tenir Mestres, anota Masferrer, que li encarregaren la il·lustració del primer volum, *Cuentos de Andersen* (1880). Cada un dels números estava dedicat a un animal diferent, ja fos un gat, un gos, un cargol, un ruc, un gall, un conill o un ànec. *El Diluvio*, núm. 46, 15 de febrer de 1880, p. 1253.

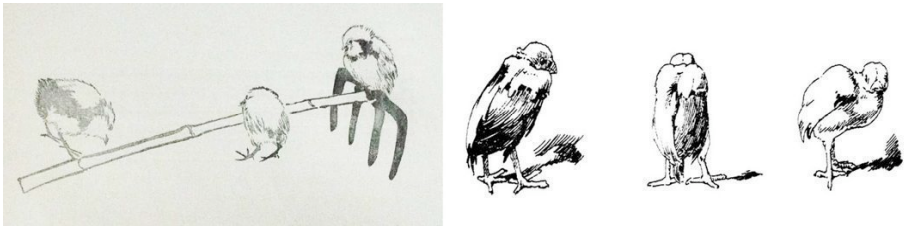
Artistique (1888) i a llibres com *Asia Oriental* d'Eduard Toda (1890). L'obra de Hokusai mostrava la mateixa observació dels microcosmos d'Apel·les: ambdós van buscar l'art en la natura, en cada animal i en cada moviment, i alhora es van aproximar a aquest món amb un to sovint caricaturesc i expressiu. Tal com succeïa en el cas de la poètica dels llibres *Microcosmos*, *Qüentos Bosquetans* i *Cansons ilustradas*, en el cas dels *estudis psicològics* l'estudi d'animals i animalons va esdevenir l'autèntica i principal font d'inspiració:

> *Si no es a casa seva, no'l buqueu pas al cafè, ni al casino, que no hi va may: al teatro poques vegadas y a passeig algunas, y de aquesta sempre que pot y la salut li permet, a las vehinas móntanyas, ahont gosa y disfruta en la contemplació de sa enamorada naturalesa, admirantla en tot son explendor desde la volta diáfana del cel al més petit insecte que s'amaga poruch sota un bri d'herba. Allí, y sols allí, troba delit é inspiracions. Tot lo que existeix li parla ab veu clara y precisa, y ningú millor qu'ell sap traduhir aquest llenguatje, tant ab lo llapis com ab la ploma. Totas sas obras son fillas de la observació. Son credo pot resumirse aixís:*
>
> - *¡Crech en la naturalesa!*[1097]

La humanització dels animals, el dotar-los de psicologia i d'entitat pròpia com a protagonistes de contes i històries, tal i com ho feu Apel·les Mestres, era un recurs freqüent a l'art japonès. Famosos rotlles il·lustrats, *emakimono*, dels segles XII-XIII protagonitzats per granotes, conills i micos antropomòrfics que imitaven el comportament de les persones com a sàtira

[1097] Roca, 1889, pp. 62-63.

caricaturesca de la societat de l'època, o bé les pintures de Kawanabe Kyôsai, ja apareixien parcialment a la monografies europees d'art japonès de l'època, i altres obres menys conegudes però igualment difoses, com les que Émile Reiber va copiar per *Les Albums-Reiber* (1877). Però Mestres no havia d'anar pas gaire lluny per trobar exemples i models similars: la seva biblioteca incloïa exemples japonesos molt més propers com ara *The battle of the monkey & the crab* (Kôbunsha, 1886), faula que havia comprat a Barcelona el 4 de novembre de 1888. Mestres, va quedar captivat per aquestes històries i en va comprar diversos exemplars. L'any 1889 Josep Roca en descriure la casa de Mestres a la Gran Via escrivia: *en la cambra d'estar, que dona al salonet, continua la instalació de objectes artístichs, distingints'hi un gran numero de primors japonesos, de qual art elegant es Apeles entusiasta.*[1098]



Gravat japonès reproduït a la *Gazette des Beaux-Arts* (1882) i a *L'Art Japonais* (1883)
A la dreta, "Estudis psicològics" d'Apel·les Mestres a *La Granizada* (1880).

A banda dels estudis psicològics o la humanització dels animals, moltes obres d'Apel·les Mestres compartien amb les japoneses un apropament a la natura similar; delicat i exquisit. Les poesies, els contes, les faules i les il·lustracions de Mestres anaven plenes d'estols d'ocells, de branques de cirerer, de fanalets, de libèl·lules i de papallones. En aquest sentit, de la mateixa manera que els seus cants literaris recorden sovint les faules

[1098] Roca, 1889, p. 59. Masferrer, 1925, pp. 6-7 i 26.

japoneses, els dibuixos, orles i il·lustracions, tenien també el seu contrapunt a les xilografies de flors i ocells d'època Meiji que Apel·les tenia a casa, com ara la reimpressió del cèlebre àlbum *Ehon mushi erabi* (1788) de Kitagawa Utamaro, enciclopèdia il·lustrada d'insectes en ambients naturals acompanyada amb poemes. Eren poesies *kyôka* acompanyades d'il·lustracions d'Utamaro, bells poemes i petits insectes, creacions talment com les del jove Mestres.



Utamaro, *Ehon mushi erabi* (1788), una reedició del qual va formar part de la col·lecció d'Apel·les Mestres i Josep Lluís Pellicer.

En paral·lel als encàrrecs per il·lustrar novel·les, contes i revistes, l'artista anava acompanyant les seves obres escrites amb il·lustracions i així, durant la dècada de 1880 obres pròpies i alienes van començar a ser il·lustrades amb motius de caire japonès. Als seus dibuixos, Mestres combinava la precisió realista pròpia de les il·lustracions de Daniel Urrabieta (1851-1904), a qui va conèixer personalment l'any 1880, amb la sensibilitat japonesa en l'economia de línies, en composicions allargades, de gran simplicitat, de tonalitats suaus i amb la representació d'altres motius, ocells a branques de cirerer, representació de grues, o fins i tot amb persones amb ales de papallona o de libèl·lula; imatges fantàstiques que remetien al món del somni que tenien el seu precedent en Marià Fortuny i que posteriorment van ser freqüents a les joies de Lluís Masriera.

L'any 1879 havien aparegut les *Cansons ilustradas* on Mestres va presentar per primera vegada poemes seus acompanyats dels seus dibuixos, així com acompanyats també d'algunes partitures escrites per Josep Rodoreda. Era la primera ocasió en què Apel·les mostrava de manera conjunta com la seva poètica estètica, visual i literària, responia a una mateixa visió de l'entorn.[1099] Amb poc temps, acabada la primera etapa de col·laboració amb *Arte y Letras* i *L'Avens*, el llibre també es va convertir a les seves mans en una obra d'art on hi va incorporar una nova concepció decorativa, ja evident al recull poètic *L'Ànima Enamorada* de 1884. Com destaca Francesc Fontbona, *l'Apel·les Mestres més creador, encara que no sempre el més espectacular, és aquell que no actua d'il·lustrador de cap text aliè, sinó el que dóna forma plàstica a les seves pròpies invencions literàries*.[1100] Això és el que succeeix a obres com *L'Ànima Enamorada* (1884), *Qué será?* (1885), *La Garba* (1891) o *Vobiscum* (1892), on l'Esteticisme, la nova corrent estètica difosa cap a inicis dels anys vuitanta, es fa present mitjançant una concepció decorativa de clara influència japonesa.

Al frontispici de *L'Ànima Enamorada*, per exemple, s'hi palesa una primera etapa esteticista marcada pel Japonisme on els elements naturals i l'estilització s'entrellacen amb una temàtica prerafaelita i simbolista i amb una nova concepció molt més lliure de l'espai. Aquell mateix 1884 Josep Masriera Manovens, tot parlant de la influència de l'estètica japonesa descrivia el que podien ser perfectament alguns dels dibuixos d'Apel·les Mestres: *pocas pruebas existen hoy más terminantes de la mentada influencia que las composiciones de dibujo para las ilustraciones de las obras*

[1099] Les *Cansons ilustradas* recuperaven la poètica d'*Avant*, *Microcosmos* i dels *Qüentos Bosquetans* per aprofundir la tècnica d'humanització dels petits habitants del bosc. Un altre exemple d'aquest acostament al microcosmos natural n'és *La nit al bosch* (1883).

[1100] Fontbona, 1985, p. 46.

literarias.[1101] Aquestes composicions eren el fruit d'una nova dinàmica esteticista d'arrel europea, eminentment francesa i anglesa, que era present a indústries artístiques com Christofle i M. Deck, i que es podien veure també tant en composicions decoratives per als salons oficials parisencs, com il·lustrant revistes i llibres de la capital de França, com ara l'antologia *Les poèmes de la libellule* (1885).



L'Anima enamorada (1884), Cantos modernos (1888) i targeta personal d'Apel·les Mestres (1893). BC.

Tal com va fer a la revista il·lustrada *Arte y Letras* (1882), entre 1883 i 1884 Mestres va començar a publicar a *L'Avens* petits i detallistes dibuixos esteticistes. Igualment, va començar a dibuixar sanefes i tires decoratives clarament inspirades en *kakejiku*, tant per la seva forma allargada com pels motius representats, que van aparèixer acompanyant obres com *Cantos modernos* (1888), *Idilis* (1889), *Vobiscum* (1892).[1102]

[1101] Masriera, 1884, p. 104.

[1102] Aquest decorativisme d'arrel nipona, alhora que clarament esteticista, s'observa de manera especial a algunes de les vinyetes dibuixades pel llibre de Ramón D. Peres, *Cantos modernos* (1888) i en diversos llibres de la col·lecció *Lecturas recreativas* (1884-1889).

6.2.2.1.2. Traces de Japonisme en l'obra del jove Alexandre de Riquer

Alexandre era fill de Martí de Riquer, marquès de Benavent, i Elisea Ynglada, germana aquesta última del pintor Narcís Inglada. Va néixer en el si d'una família de vocació artística. Tot i que va passar els estius d'infància i de joventut a Bassols, Riquer va viure a Béziers, amb el seu pare exiliat, entre 1869 i 1871, on va començar a mostrar les primeres dots d'artista. L'any 1871 Riquer va tornar a Barcelona per viure amb la seva mare, aleshores instal·lada en una casa del carrer Girona, i va ingressar per un breu període de temps a l'Escola de Belles Arts, fins que va ser enviat de nou a França, a Toulouse, l'any 1873. Tanmateix, va ser fins l'abril de 1874 que Riquer va poder retornar a Catalunya per entrar de manera ja estable, uns mesos més tard, a l'Escola de Llotja, on durant els últims anys hi havia estat estudiant Mestres i altres amics de joventut.

Ens centrem en Riquer de la mateixa manera que ho hem fet amb Mestres perquè, si bé les seves obra més conegudes daten especialment dels anys noranta en endavant, ja durant la dècada de 1880 va començar a mostrar la influència japonesa a una variada producció artística que tocava camps tan diversos com la pintura, el disseny de mobles, joies, mosaics, tapissos, vitralls o, de manera especial, a partir de l'Exposició Universal, el cartellisme, els ex-libris, i les arts del llibre i la il·lustració.

Un dels primers dibuixos on es fa palesa l'observació de l'estètica oriental és a la il·lustració *Encara un! (Queda uno)* que va publicar el 23 de maig de 1878 la revista *La Academia*, i el 10 d'octubre de 1881 *La Ilustració Catalana*.[1103] Riquer tenia aleshores 22 anys i va fer una composició allargada inspirada en l'observació de la natura, freqüent a les il·lustracions de *L'Illustration* dels anys anteriors, aproximant-se també al format allargat

[1103] "Queda uno!", *La Academia,* Madrid, núm. 19, 23 de maig de 1878, p. 293. "Encara un!" *Ilustració Catalana*, núm. 2, 20 de juliol de 1880, vol. 1, pp. 12-13.

dels *kakejiku* que uns anys més tard adoptarien els seus cartells. Altres il·lustracions primerenques d'aquestes dates, com *Tornarà?* o *A orillas de un río (apunte del natural)*, mostren també el que Josep Masriera va definir a la seva conferència sobre l'estètica japonesa a les arts europees com un dels trets d'herència japonesa: *la composición no se sujeta a los limites cuadrangulares de la página y campea libremente dejando en la vaguedad el principio y el fin de los contornos externos de la composición*.[1104]

La primera aproximació a l'art oriental de Riquer podia haver vingut marcada pels seus contactes amb la família Masriera, a través d'Apel·les Mestres, Josep Lluís Pellicer o fins i tot a partir de la seva admiració per Fortuny. L'estiu de 1879 Riquer va visitar l'antic taller de Fortuny a Roma que estava en aquelles dates per llogar:

> *Encare y han alguns gerros ab flors naturals que diu qu'eran d'ell. No us podeu imaginar l'impresió trista que fa aquell imens local ab las parets sense res y una cortina que tapa una imensa vidriera embadurada de blau y de dona una llum estraña ab un tros de taller. Al mich del local y a una claraboya tan gran com la mitat del pis de casa teva* [Apel·les Mestres] *y per una escala s' baxa al jardinet del seu taller, un verdader cuento de fadas; y ha un misteri, una quietud! Comenses per baxar per una escala tan cuberta d'eura que no dexa pasar ni'l mes petit rax de llum y que desde bax sembla una grota. Per desobre las parets del jardí surten los pins de la villa Burguese y a dintre y ha cada reco per fe poesia interior que canta un misteri.*[1105]

[1104] Masriera, 1884, p. 104.

[1105] AHCB, Fons Apel·les Mestres, 5D.52-16. Epistolari R AM-3879.

Es tractava del primer viatge d'estudis de Riquer a Itàlia. És possible que abans de retornar a Espanya, Riquer viatgés cap a París i fins a Londres, on potser va entrar en contacte amb l'*Aesthetic Movement* i el Prerafaelisme que tant va marcar la seva obra a partir de 1894.[1106] En qualsevol cas, de nou a Bassols, a primers de març de 1880 Pompeu Gener el va avisar de la mort del pintor Simó Gómez i el va informar de la rifa que Francesc Vidal i Josep Vilaseca estaven organitzant per al fill del pintor, per si volia donar alguna de les seves obres, *pero me han encontrado en una epoca en que no tengo nada acabado*, deia Riquer, *y que a lo que tengo le doy demasiada importancia (si no artística material) para regalarlo. Ademas para acabar cualquier cosa de las que tengo empezadas necesito mucho tiempo y cuando lo tendría listo la rifa ya habría tenido lugar*.[1107] En aquells moments, Riquer estava centrat en diversos projectes de pintura i il·lustració. Cap a la primavera d'aquell 1880 es va dedicar a avançar amb un quadre dedicat a la sega i, al cap d'unes setmanes, va enviar a París, al mateix Pompeu Gener, diversos dibuixos per publicar. Aleshores, les seves pintures se centraven de nou en l'estudi de l'entorn natural de Bassols:

[1106] Malgrat que diverses biografies de Riquer acostumen a parlar d'aquest viatge, tal i com anota Eliseu Trenc, no es coneixen dades documentals de l'estada de Riquer a Anglaterra l'any 1879. Tot i que l'any 1877 Riquer havia fet una estada formativa a París, respecte el viatge de 1879 Fernando Arteaga parlava tan sols del nord d'Itàlia, per bé que afegia: *quand il revint chez lui, en Catalogne, en 1880, il était préraphaëlite forcené, et, bien qu'il ignorât même que "l'Anglaterre possédât un homme tel qe Dante-Gabriel Rossetti", ses premières oeuvres personnelles, "la Bergère divine", "l'Annonciation", "la Vierge et l'Enfant", appartiennent, tant par le sujet que par l'exécution, à l'École qui subit l'influence des "Primitifs"*. Mestres i Riquer van ser dos bons viatgers; Mestres va viatjar cap a França, Suïssa i fins a la Xina (1900), mentre que Riquer ho va fer a França, Itàlia i Anglaterra. Cerdà, 1981, p. 276. Kim, 1988, pp. 254-411. Trenc, 2000, p. 18.

[1107] AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3867.

> *Aquí la primavera fascina de color. Mi torno box, y tot lo dia soch fora ab lo sarro al coll l'escopeta al costat y'l dinar al peu de la viverva.*[1108]

Durant la dècada de 1880 va pintar i exposar algunes teles i aquarel·les, malgrat que va dedicar una atenció especial a la il·lustració de llibres i revistes com els que publicava la col·lecció *Arte y Letras* de Lluís Domènech i Montaner. En aquest sentit, Riquer va seguir inicialment un camí professional relativament similar al d'Apel·les Mestres: entre 1880 i 1890 va viure dedicat principalment a la il·lustració de revistes com *Arte y Letras* o *La Ilustració Catalana* i de llibres com els volums de la *Biblioteca Arte y Letras*. La capçalera de *La Ilustració Catalana*, dibuixada l'any 1880, és un bon exemple de l'estil tant característic que va aplicar tant a les il·lustracions com a les enquadernacions.

L'any 1880 va començar a decorar la primera plana de les enquadernacions anuals de *La Ilustració Catalana* seguint un estil eclèctic i híbrid entre el realisme d'Urrabieta, il·lustracions similars a les que Vázquez publicava a *La Ilustración*, i el món al·legòric i malencònic que va definir en un futur les obres del propi Riquer. Eren uns dibuixos que mostraven també una especial influència d'Héctor Giacomelli (1822-1904), que col·laborava en la mateixa revista amb uns gravats que tenien una temàtica força repetitiva: flors, plantes, corbs i vols d'ocells. Es tractava, en termes generals, d'una estètica propera a la japonesa que també va aparèixer entre 1882 i 1883 a la revista *Arte y Letras*.[1109]

[1108] AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3868 (abril de 1880).

[1109] Vegeu per exemple: *La Ilustració Catalana*, núm. 106, 15 de març de 1884, p. 72; núm. 107, 31 de març de 1884, p. 93; núm. 108, 15 d'abril de 1884, p. 104. *Arte y Letras*, núm. 5, 1 de desembre de 1882; núm. 6, 1 de febrer de 1883.

Arte y Letras, tant la col·lecció bibliogràfica (1881-1890) com la revista il·lustrada (1882-1883), és una de les més clares mostres de la renovació estètica a les arts decoratives de la Barcelona de 1880 i en ella Riquer va participar amb diversos dibuixos de caràcter esteticista. A la revista, hi va presentar diversos retrats i dibuixos fets durant l'estada a Itàlia de 1879 i 1881, com el retrat d'Antoni Fabrés (1854-1936) o bé l'escena *Recuerdos de Italia*,[1110] així com composicions de caràcter esteticista, o ja més directament japonista, com és la reproducció, al mes de febrer de 1883, d'una jardinera de ferro forjat projectada per l'arquitecte Camil Oliveras (1840-1898) els vidres de la qual havien estat decorats per Alexandre de Riquer amb pintures de caràcter japonès.[1111] Antonio García Llansó va dedicar a Alexandre de Riquer un extens article al número del 23 de març de 1890 de *La Ilustración Revista Hispano-Americana* on s'hi van reproduir fragments d'un àlbum de dibuixos amb diversos trets estilístics i compositius d'arrel japonesa.[1112]

També resulten plenament japonitzants algunes orles per a llibres i revistes, com les que va fer per la *Ilustración Artística*, o bé per *Canigó* (1886), així com encapçalaments, lletres capitals o il·lustracions per a publicacions diverses, com és el cas de *María*, de Jorge Isaacs, editada per la casa *E. Domenech y Cía* l'any 1882 dins de la *Biblioteca Arte y Letras*. En aquest últim cas, *María*, una lletra capital *A* anava acompanyada d'un paisatge d'aiguamoll esteticista i amb la inicial traçada cal·ligràficament a la manera oriental. Així ho recordava Fernando de Arteaga (1836-1908) a

[1110] *Arte y Letras*, núm. 5, 1 de desembre de 1882, portada. Riquer va presentar a *Arte y letras* retrats de J.Ll. Pellicer (juliol 1882), de R. Wagner (agost 1882), d'A. Fabrés (novembre 1882) i de F. Pradilla (maig 1883). D'altra banda, als números de la revista s'anunciaven dues obres il·lustrades per Riquer (*Maria – Tres poesias*).

[1111] *Arte y Letras*, núm. 6, 1 de febrer de 1883, p. 1. Trenc, 2000, p. 20.

[1112] *La Ilustración, revista hispano-americana*, núm. 490, 23 de març de 1890, pp. 177 i 181-189.

l'article que li va dedicar l'any 1900 a la presigiosa revista londinenca *The Studio*:

> *Les illustrations pour "Marta y Maria", dans le périodique du professeur Domenech y Montaner, "Arti y Letras", montrent l'effet d'une étude enthousiaste de l'Art japonais, étude à laquelle Riquer donnait une grande part de son temps, quand il n'avait pas, momentanément, le crayon on la brosse à la main.*[1113]

En el camp de la pintura, les poques obres que es coneixen de la dècada de 1880 representen majoritàriament ocells volant en paisatges naturals, rius, camps, llacs o muntanyes, a la manera de Giacomelli, com era l'aquarel·la *Ocells de pas* presentada a la Sala Parés l'any 1883. Al gener de 1884 va presentar a la Sala Parés l'oli *La incubació en lo temple Sokhet* i al mes de febrer una nova pintura a la sala d'exposicions de la societat Niu Guerrer; pocs mesos abans que l'*Àlbum Artístich de la Renaixensa* reproduís una altra de les seves noves pintures, *Lo tast del vi*. Entre l'any 1883 i l'any 1890, quan es va celebrar a Can Parés la seva primera exposició individual, Riquer va exposar de manera continuada les seves obres, destacant-ne les que va presentar l'any 1884 a l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, l'any 1886 a l'exposició col·lectiva de la Sala Parés, l'any 1887 a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid i l'any 1888 a l'exposició d'aquarel·les i dibuixos del Cercle Artístic i al gran Palau de Belles Arts de l'Exposició Universal de Barcelona.

El jove Riquer, però, no era només pintor o il·lustrador per a revistes, era ja un artista modern, un pintor decorador, un pintor de cavallet, dibuixant i il·lustrador que col·laborava amb tot tipus de projectes i amb tota mena

[1113] Arteaga, 1900, p. 57.

d'empreses artístiques. D'altra banda, des de poc després de la seva arribada a Barcelona i el seu ingrés a l'Escola de Llotja, Riquer va començar a dibuixar per a la joieria dels germans Masriera, on va col·laborar-hi durant la dècada de 1880. Durant aquests anys, Riquer també va començar a mostrar les seves dots com a artista total en treballar amb projectes d'allò més divers; li van encarregar plafons de pintura decorativa, mosaics hidràulics, àlbums, paravents, pergamins honorífics, forja, vestits, ventalls, mobles, targetes i programes de mà i un llarg etcètera col·laborant sovint amb els artistes més emergents i sol·licitats de la ciutat. L'estiu de 1881 va col·laborar amb Antoni Gaudí pintant els fanals de la glorieta que l'arquitecte va projectar a Comillas, a primers de 1884 ho va fer amb Francesc Vidal dibuixant la portada d'un àlbum de poesies dedicat a la infanta Maria de la Paz, i al gener de 1885 amb Francesc Segur, en exposar als aparadors del seu conegut establiment de paraigües, ventalls i ombrel·les del carrer Ferran un ventall pintat a mà i fet per encàrrec. Entre aquesta mena de peces, n'hi havia algunes que, com en el cas de la jardinera de Camil Oliveras reproduïda a *Arte y Letras* (1883), mostraven de manera clara i en consonància amb altres indústries artístiques de la ciutat l'interès de Riquer per l'estètica decorativa japonesa. A tall d'exemple, es pot recordar el paravent d'estil nipó que va exposar l'abril de 1885 a la casa de Pere Llibre enmig d'una de les seves mostres temporals de productes japonesos. Es tractava d'un paravent pintat a l'oli on diversos paisatges, amb plantes, flors i figures, representaven les quatre estacions de l'any:

> *En la propia tienda y junto a los ejemplares del Japón se halla de manifiesto un biombo pintado al óleo por el señor Riquer, con mucho gusto, con notable habilidad de pintor y sobre todo con verdadera inteligencia en el arte decorativo. Los cuatro plafones del biombo representan las estaciones del año por medio de figuras, plantas, flores y fondo de paisaje, todo combinado con*

> *feliz inventiva y produciendo un conjunto armónico muy delicado.*[1114]

Un exemple encara més il·lustratiu, el trobem l'any 1887 amb els tapissos pintats per a la casa Bofill. Durant els últims anys, Riquer havia anat rebent encàrrecs per pintar tapissos, o a manera de tapís: l'any 1884 va decorar la farmàcia d'Agustí Miró, al carrer Avinyó, amb diversos frisos que imitaven tapissos, al 1886 va exposar diverses pintures per a tapissos sobre la llegenda dels estudiants de Tolosa per a la casa de façana esteticista que Camil Oliveras va projectar a les Rambles per a Vicenta Vilaró, i al febrer de 1889, juntament amb Francesc Masriera, va pintar grans tapissos per decorar la platea del Teatre del Liceu, on s'hi va celebrar ball de màscares del Cercle Artístic. Igualment, al novembre de 1887 la Sala Parés va mostrar diversos tapissos pensats per decorar la casa del dentista Bofill, al carrer Bonsuccés prop de la Rambla. Segons indicava el *Diario de Barcelona*, es tractava d'unes pintures més modernes del que era habitual a la ciutat:

> *El señor Riquer no ha imitado en estas pinturas los tapices antiguos, sino que ha seguido un estilo moderno al modo que lo han hecho varios pintores decoradores de Inglaterra. En las composiciones y en su desarrollo ha tenido presente que debían*

[1114] *Diario de Barcelona*, núm. 105, 15 d'abril de 1885, p. 4604. *La Renaixensa*, núm. 2605, 17 d'abril de 1885, p. 2217: *En l'establiment de luxo y sumptuaria del senyor Llibre hi te exposat lo senyor Riquer una riquísima mampara (biombo), en la qual son autor hi ha desplegat totas las galas de sa fantasia y la trassa de sas dots pictóricas. Las quatre estacions del any li han donat assumpto per a las quatre caras d'aquest moble; havent interpretat assumptos ab esquisida felicitat. Los motius de decoració combinats ab las figuras son de gran efecte y elegancia, presentant un conjunt rich y armonich que produgeix excelent impresió.*

> *tener carácter decorativo, y por ello las ha tratado por medio de grandes masas, precisando bien el dibujo y las manchas de color.*[1115]

Les vuit pintures sobre tela de la casa Bofill es conserven actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya motiu pel qual podem veure amb exactitud les seves característiques compositives i estilístiques. Sis peces mostraven sis personificacions femenines, essent al·legories de la medicina, la cirurgia, l'aire i el foc, l'aigua, la llum i la química; les dues pintures restants eren com dos rotlles verticals, dues composicions plenament japoneses de caràcter naturalista tot esdevenint un clar exemple de l'adopció dels paràmetres japonesos i de l'esteticisme anglès en la pintura

[1115] *Diario de Barcelona*, núm. 321, 17 de novembre de 1887, p. 13644: *Varios tapices pintados por D. Alejandro de Riquer para la casa del dentista señor Bofia, en la Rambla y calle del Buensuceso, ocupan esta semana el sitio principal en el Salón Parés. El señor Riquer no ha imitado en estas pinturas los tapices antiguos, sino que ha seguido un estilo moderno al modo que lo han hecho varios pintores decoradores de Inglaterra. En las composiciones y en su desarrollo ha tenido presente que debían tener carácter decorativo, y por ello las ha tratado por medio de grandes masas, precisando bien el dibujo y las manchas de color. Merced a este procedimiento y a la elegancia de las figuras y variedad de los motivos meramente ornamentales, los mencionados tapices producen muy buen efecto, que se amentará, si cabe, cuando se hallen colocados en el salón a que se destinan. El conjunto de estos trabajos y muchos pormenores de ellos acreditan el talento que tiene para la pintura decorativa el señor Riquer, del que había dado ya muestras en anteriores ocasiones, alcanzando merecidos aplausos. Entre los asuntos desarrollados en los tapices se encuentran la Medicina, la Cirurgía, el Aire y el Fuego, el Agua y la Luz y la Química, representados estas ciencias y elementos por medio de figuras de mujer, con atributos apropiados y rodeados de olas muy bien dibujadas. La Dinastía,* núm. 2464, 16 de novembre de 1887, p. 1. *Diario de Barcelona*, núm. 321, 17 de novembre de 1887, p. 13644. Vegeu: Donatiu de Soledat Pascual de Bofia fet al MNAC (MNAC/MAM 29.518).

decorativa.[1116] Es tractava d'una pintura elegant i ornamental, esteticista, basada en la combinació d'una representació de naturalesa estilitzada i la utilització de grans masses de color pla i de contorn ben definit, unes de les característiques que més van cridar l'atenció dels ukiyo-e i l'estil japonès, i que, de fet, es van convertir en *leitmotiv* de les obres de Riquer a partir de 1894.



Bijutsu sekai, àlbums il·lustrats japonesos de la col·lecció d'Alexandre de Riquer.

Tal com anota Eliseu Trenc, la biblioteca d'Alexandre de Riquer incloïa algunes obres cabdals a l'època per a l'estudi de l'art japonès, com era *L'Art Japonais* (1883), de Louis Gonse, així com altres monografies com *Hokousaï* (1896) d'Edmond de Goncourt o bé un àlbum anònim titulat *Art Japonais. Compositions polychromes de caractère décoratif*.[1117] Alhora, també cal tenir en compte que cap a la dècada de 1890 Riquer va adquirir una destacada

[1116] Les figures al·legòriques recorden algunes de les dones dibuixades pel mateix Riquer cinc anys abans a manera d'il·lustracions pel llibre *Maria* (1882). D'altra banda, eren pròximes també a pintures franceses com la que J.J. Lefevre, *L'Aurore*, va presentar l'any 1884 al Saló de París de 1884.

[1117] Trenc, 1983, pp. 320 i 334. Trenc, 2000, p. 72.

col·lecció de llibres il·lustrats japonesos on hi apareixen composicions florals i naturals extretes d'artistes com Ogata Kôrin i les escoles tradicionals Rimpa i Shijô, dissenys que en pocs anys l'artista va fer seus.

Alexandre Cirici, que ja apuntava la influència japonesa en l'obra de Riquer, parlava del paper preponderant de l'Anglaterra de Whistler.[1118] Si bé és cert que l'*Aesthetic Movement* va jugar un paper clau en la seva obra, com ja senyalava l'any 1887 el *Diario de Barcelona*, també cal matisar que l'influx oriental segurament el va començar a rebre des de la mateixa Barcelona a partir del contacte amb altres artistes que en aquelles mateixes dates es veien clarament atrets per l'art japonès, Mestres, Vilaseca, Masriera, Vidal, Pellicer o Homar, entre d'altres. El seu contacte amb aquest artistes i altres amants del Japó, com el crític d'art Antonio García Llansó, no va fer més que acostar-lo encara una mica més a l'estètica d'Orient. Parafrasejant a Hokusai, l'any 1900 el mateix Riquer s'expressava com l'Apel·les Mestres:

> *My observation is rather that of a man who follows his path with bent head in constant and continual admiration of the tiny things before him, than that of him who passes on with his head up gazing afar and taking in vast horizons. A flower, a tuft of grass, the twinkling of a leaf rivets me. I worship the beasts and birds, and all the growth of the woods. I prefer a quiet corner of nature to any panoramic landscape, and when I reach the close of my career I should like to be able to say with the great Japanese master, Hokusai: "I die happy, because at the end of my days I have at least been able to set down the true movement of a blade of grass".*[1119]

[1118] Riquer *et alii*, 1978, p. 73.

[1119] Arteaga, 1900, p. 186 (57).

L'any 1888 Riquer va estar plenament implicat amb l'Exposició Universal. No tan sols va presentar-se com a pintor al Palau de Belles Arts, sinó que va col·laborar amb alguns dels projectes més significatius del certamen. Va col·laborar amb Lluís Domènech i Montaner com a decorador a l'Hotel Internacional i al restaurant del Parc. A l'Hotel Internacional va treballar durant el mes de gener de 1888 conjuntament amb Dionís Baixeras (1862-1943) i Joan Llimona (1860-1926) fent els dibuixos decoratius de la façana que serien esgrafiats i estucats per la casa Saumell i Vilaró.[1120] Al cafè-restaurant de la Ciutadella, Domènech va encarregar de nou a Riquer i a Llimona els dibuixos per la decoració ceràmica exterior on es van anunciar els productes que oferia el cafè-restaurant. Encara dins del mateix recinte de l'Exposició, Riquer es va ocupar també de dibuixar els esgrafiats de l'hivernacle.[1121] Al mes de desembre, coincidint amb els últims dies de l'Exposició, la cavalcada dedicada a Colom va mostrar dos carruatges encarregats també a Riquer: el d'Amèrica i el d'Àsia. I encara en aquest mateix moment, a cavall entre 1888 i 1889, Riquer va col·laborar amb Antoni Gaudí en dibuixar una xemeneia d'estil neogòtic pel recent construït Palau Güell. És dificil imaginar un Riquer que no hagués visitat el pavelló i la casa japonesa, amb les seves pintures, les seves teles, les seves ceràmiques i els seus llibres il·lustrats plens d'ocells, flors i insectes.

Data també de l'Exposició Universal el primer cartell que es coneix signat per Riquer: l'anunci publicitari, plenament esteticista, dels tallers de Francesc Vidal, qui com veurem va ser un dels principals introductors del Japonisme a les arts decoratives i industrials. Quatre anys més tard, Alexandre de Riquer, que havia col·laborat en diverses ocasions amb Vidal, va seguir els passos de Gaspar Homar i va crear, juntament amb el seu cosí

[1120] *La Renaixensa*, núm. 4268, 12 de gener de 1888, p. 251.

[1121] García, 1890B, p. 187.

Manel de Riquer, els seus propis tallers d'ebenisteria i interiorisme. L'any 1893, però, Riquer va abandonar el projecte del seu cosí i, poc després, la primavera de 1894, va marxar cap a Londres en una estada que va tenir una gran transcendència per a l'evolució estilística del seu art.

Des de la seva estada a Anglaterra, *a journey that fixed my present theory of art*,[1122] el contacte amb la influència japonesa de l'*Aesthetic Movement* i el Prerafaelisme van convertir a Riquer en l'ambaixador de l'art anglès a Catalunya on hi va dur, conjuntament amb Santiago Rusiñol, el nou corrent simbolista. Des d'aleshores, Riquer va començar a aplicar de manera sistemàtica els nous recursos expressius del cartell modern, tals com els formats allargats, les tintes planes, contorns elegants i marcats amb una gran precisió lineal, així com l'ús recurrent de temàtiques florals i animalístiques. Jugant amb l'espai buit, noves composicions i línies estilitzades, els seus dissenys es van omplir de crisantems, lliris i nenúfars, de libèl·lules i de papallones.

"Com en cel japonès d'antich kakemonos
la lluna balanseja el disch gran, lluminós:
la canya xiula tors la prima silueta
contenta de cedir al pes de l'oreneta.
(...)
Pel cel serè, tot blau, camina l'altra lluna;
quelcom ha remogut la pálida llacuna,
l'oreig tot perfumat, axampla cap endalt
l'anyoransa infinida d'un cant oriental".[1123]

[1122] Arteaga, 1900, pp. 57 i 185.

[1123] Riquer *et alii*, 1978, p. 150.

6.2.2.2. Il·lustració, anuncis i cartells

Les arts gràfiques creades a cavall de la dècada de 1870 i 1890, es mantenen encara avui en la indefinició d'un període de transició entre l'època del Romanticisme i la del Modernisme; un període de certa transició, tanmateix, que les va convertir segurament en el principal mitjà d'expressió i difusió de l'Esteticisme i del Japonisme, tant en el camp de la il·lustració, com hem vist en el cas de Mestres i Riquer, com en el de l'ornamentació de llibres i relligadures. I és que, la presència de l'estètica del Japó en el camp de les arts gràfiques, la podem trobar tant a la decoració i il·lustració de llibres i revistes com al cartellisme i l'enquadernació industrial des de l'entorn de 1880, per bé que el seu grau d'influència va ser especialment visible a partir de la dècada de 1890 gràcies a l'èxit de les propostes estètiques desenvolupades pels postimpressionistes.

Quant a la decoració de llibres i revistes, els exemples de caràcter japonitzant i esteticista, els trobem principalment en els dibuixos fets per Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer per a publicacions com el diari i la revista *L'Avens* i *Arte y Letras*, així com a vegades també a les il·lustracions de Josep Lluís Pellicer. Pel que fa a la il·lustració, si deixem de banda la destacada presència de gravats de temàtica japonesa que van anar apareixent a les revistes il·lustrades des de mitjan de la dècada de 1870 i durant els anys 1880, gràcies especialment a la introducció del fotogravat, es pot fer referència a les il·lustracions de llibres com ara les que Francesc Gómez Soler (1870-1899) va fer pel *Viaje a China-Metempsicosis* d'Enric Gaspar, editat per Daniel Cortezo l'any 1887, les que Apel·les Mestres va fer l'any 1882 per *Entre las cuerdas de un contrabajo* (1882) i especialment a la presència continuada a revistes barcelonines de l'època, com *La Ilustración Ibérica* i *La Ilustración Artística*, d'il·lustracions, marcs, sanefes i orles decoratives de

caràcter natural, amb brancatges, fulles i una natura que obria la composició deixant un marc indefinit.

Diversos il·lustradors de la dècada de 1880 van seguir l'estela esteticista deixada per Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer, com ara Josep Pascó, de Ramon Escaler (1862-1893) i de Josep Riudavets. En el cas de Pascó, a qui ens referirem de nou en parlar de les enquadernacions de llibres, les seves primeres il·lustracions, del 1885, per a la col·lecció *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, editada de nou per la casa de Daniel Cortezo, mostren l'herència del realisme i el naturalisme proposat per Mestres; apareixen, per exemple, il·lustracions de capçalera d'estil realista situades sense marc i amb els marges oberts i indefinits per flors, branques i fullatges. Sovint, també en aquests casos, capçaleres, il·lustracions i dibuixos decoratius combinaven elements iconogràfics tradicionals amb elements mecanicistes o industrials que dotaven les imatges d'una certa modernitat.[1124]



Il·lustracions de Francesc Gómez Soler per *Viaje a China-Metempsicosis* (E.Gaspar, 1887).

[1124] Trenc, 1986, p. 43.

Un altre exemple de la influència d'Apel·les Mestres és el de l'àlbum mensual *Fullaraca*, il·lustrat l'any 1886 per Ramon Escaler. Escaler, dibuixant litògraf, aquarel·lista i dramaturg, havia nascut a Barcelona l'any 1862 i les seves primeres obres conegudes daten de la dècada de 1880. Va començar dibuixant per la revista del seu germà, Benet Escaler, *La Moda Española Ilustrada* (1882), per publicacions il·lustrades com *La Ilustración* (1882) i per llibres com D. Juan. *El hijo de Doña Inés* (1883), i va morir sobtadament l'any 1893, quan col·laborava dibuixant vinyetes i caricatures per algunes de les principals revistes humorístiques del moment, com *Barcelona Cómica*, *Madrid Cómico*, *La Semana Cómica* i *La Velada*. Escaler, encara molt jove, no havia desenvolupat plenament un estil propi i moltes de les il·lustracions mostraven la seva dependència de l'obra d'Apel·les Mestres. És el cas, especialment, de la *Fullaraca*, on Escaler va recórrer al model de *La Granizada* per fer un nou àlbum il·lustrat molt similar al que Mestres havia fet sis anys abans. En el cas de Josep Riudavets, es pot fer referència a les il·lustracions per a llibres com *Poemas de Alfredo Tennyson*, il·lustrat l'any 1883 amb fotogravats de Celestí Verdaguer, *La Vida en el Celeste Imperio*, obra d'Eduard Toda il·lustrada l'any 1887, o bé *Coronación de D. José Zorrilla*, de l'any 1889, on també hi apareixen motius i composicions de caràcter oriental.

En aquest i d'altres exemples les traces de l'estil japonès començaven a ser presents també a l'univers de les arts gràfiques a través de la inclusió, com remarcava Masriera, del nous paràmetres compositius i estètics. Així ho mostraven des de revistes fins a il·lustracions per a partitures, fulletons o programes de mà:

> *Es una composición a la aguada en un solo día ejecutada por el dibujante D. Federico Prieto, con gran pulcritud y de una acabado y riguroso estilo japonés sobre papel del Japón, llamando*

> *particularmente la atención el fragmento de la grandiosa fantasía de la opera Mutta di Portici, que ejecutará la concertista* [Teresina Bartolomé].[1125]

Un *riguroso estilo japonés*, deien. Pere Clapés, en analitzar la col·lecció d'art japonès de Richard Lindau, l'any 1881 parlava de *la estètica especial de las arts japonesas fujint sempre de los simetrich...*[1126] Per estil japonès, s'entenia un nou tipus de composició molt més lliure basat sovint en la representació d'elements de la naturalesa en estat verge, tal i com hem vist en obres de Mestres i Riquer.

De la mateixa manera que ho feia entre els artistes, cap a finals de la dècada de 1870, el Japonisme i el gust per Orient també va començar a introduir-se en el camp de la publicitat, on es va aprofitar una atracció amb cada cop més adeptes. Es conserven diverses mostres d'anuncis, fulletons, targetes i cartells publicitaris on el Japonisme resulta evident. Tanmateix, a diferència del que succeïa en altres camps de les arts decoratives, la publicitat mirava de recórrer sempre a les icones més fàcilment identificables, principalment les cortesanes amb quimono i els ideogrames japonesos, copiats o bé simulats a partir de traços cal·ligràfics aleatoris.[1127] Els primers anuncis que van apostar per la imatge del Japó van ser de cosmètics i de perfums francesos, amb imatges que venien predeterminades des de París; això succeïa amb *Kananga du Japon*, anunciat per primera vegada el juny de 1877 a *La Ilustración Artística*, i amb *Corylopsis del Japon*, presentat a partir de 1884 a diverses revistes il·lustrades espanyoles.[1128]

[1125] *El Noticiero Universal*, núm. 417, 5 de juny de 1889, p. 4.

[1126] Clapés, 1881, p. 88.

[1127] Almazán, 1991, p. 405.

[1128] *Kananga du Japon*, perfum importat per la casa *Rigaud y Compañía* i en venda a perfumeries i grans magatzems com *El Siglo*, utilitzava inicialment una tipografia feta a

A banda d'aquests anuncis de diari senzills, petits i impresos a una sola tinta, el Japó va servir també com a imatge publicitària per a targetes i cartells a color i de majors dimensions. Com a imatge publicitària, tant es podia recórrer a la còpia de models japonesos a través de la representació dels seus tòpics iconogràfics, com a través de la utilització d'obres originals importades del Japó i adaptades per anunciar productes occidentals. Exemple del primer cas podria ser la targeta publicitària de la casa *Bruno Cuadros*, on apareix una dona vestida amb quimono, amb una ombrel·la i recolzada sobre un gerro de porcellana, una nena mirant ventalls i, al fons, un noi xinès. Exemple del segon cas podria ser l'anunci de *Tées Lipton, Comprese los Tées Lipton y ahorrese dinero*, el qual reutilitzava un gravat *chirimen* d'època Meiji representant les tradicionals celebracions anuals *Nenchûgyôji* (年中行事).

Un altre exemple diferent, i fins a cert punt irònic, de la utilització de la imatge del Japó com a reclam el trobem en un menú datat del febrer de 1885 que Apel·les Mestres va conservar al llarg dels anys. Es tractava d'un *menu* (escrit amb una cal·ligrafia orientalitzant quasi illegible) il·lustrat amb una serventa japonesa, amb quimono, és clar, i una dona perseguint amb una escombra a un nen trapella. Allà s'hi anotaven els exòtics plats el dia: *bunyols de cervell de rata*, *pops farsits d'arengades*, *gat ofegat* i *vi ranci*, entre d'altres especialitats.

base de canyes de bambú i la imatge d'una dona japonesa vestida amb quimono, mentre que *Corylopsis del Japon*, de la casa de perfums parisenca L. T. Piver, aprofitava el nou efecte d'escriure el nom en japonès (日本茱萸, *Nippon shuyu*), per bé que amb les grafies girades 45º.



Menú (1885), de l'antiga col·lecció d'Apel·les Mestres. AHCB.

En el camp del cartellisme, la influència japonesa es va fer present a partir de mitjan de la dècada de 1890 a través d'Alexandre de Riquer i dels artistes dels Quatre Gats amb la introducció de l'estètica dels ukiyo-e que tant va atraure a Lautrec, Steinlen o Meunier: contorns marcats, grans superfícies de color uniforme, noves perspectives, noves composicions i formats allargats. Tanmateix, abans que artistes com Casas o Utrillo difonguessin aquesta nova manera de treballar, es van produir alguns cartells a Barcelona amb certs elements de caràcter esteticista i japonitzant.

Durant les dècades de 1860 i 1870, els cartells s'havien limitat a publicitar espectacles amb grans tipografies i algunes impressions xilogràfiques o litogràfiques. No va ser fins cap al 1875 que es va introduir a la ciutat la cromoxilografia capaç de reproduir cartells a color com va ser el de les festes de la Mercè de 1877 i els que Eusebi Planas, Lluís Labarta i Apel·les Mestres

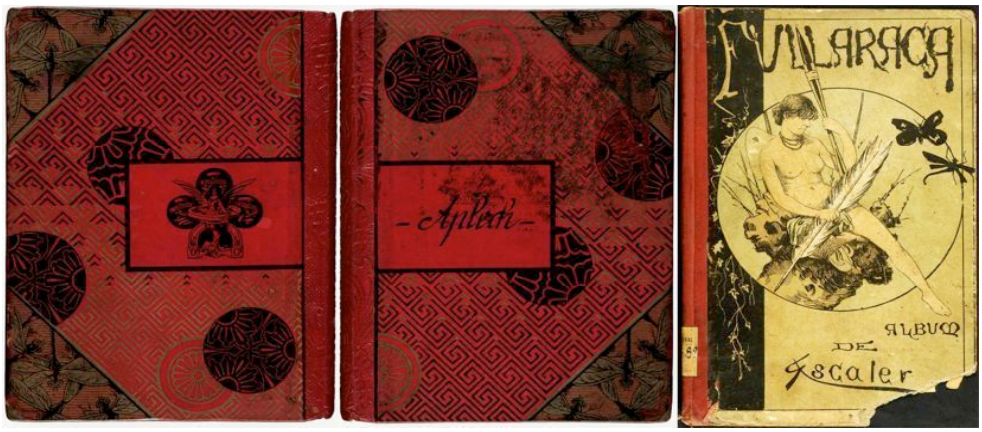
van dibuixar per als balls de Carnestoltes dels anys següents. Deixant de banda l'esteticisme evident de l'anunci que Alexandre de Riquer va fer l'any 1888 per les indústries *F. Vidal y Compañía*, van destacar el que Alexandre de Riquer va projectar per *La Ilustración Artística*, l'anunci del ball *Excelsior* del teatre Novetats del mes de maig de 1888, on curiosament es va utilitzar el mateix dibuix japonès que cinc anys més tard Henry Van de Velde va fer servir a l'*Association pour l'Art* de Brussel·les (1893), així com el cartell *La calle de Fernando – Fantasía japonesa* que Marià Obiols Delgado va publicar a *La Exposición* (1887).[1129]

6.2.2.3. Enquadernació industrial

L'Esteticisme també va jugar un paper essencial en el desenvolupament dels nous relligats artístics i de bibliòfil. Per superar l'estil "cortina" i "romàntic" que havia regit bona part de la producció de les cases d'enquadernació de Barcelona es va recórrer inicialment a l'eclecticisme propi dels historicismes, per bé que en qüestió de pocs anys, gràcies als artífexs de l'Esteticisme, els tallers d'enquadernació van palesar també la influència de l'art japonès.

[1129] Obiols, deixeble de Martí Alsina format entre Barcelona i París, ja havia mostrat anteriorment el seu Japonisme amb diversos dibuixos apareguts entre 1885 i 1887 a la novel·la *La Dama Joven* d'Emilia Pardo Bazan (1885), de la *Biblioteca Arte y Letras* i la revista *La Exposición*, on s'hi va publicar la *Fantasía japonesa*. És probable que durant la dècada de 1880 Marià Obiols Delgado fes més obres de caràcter japonès, tal i com mostren altres petits dibuixos japonitzants publicats a *La Exposición* (núm. 14, 5 de febrer de 1887 p. 5; núm. 16, 26 de febrer de 1887, p. 7; núm. 19, 26 de març de 1887, pp. 2 i 6; núm. 22, 14 de maig de 1887, pp. 6-7). Obiols va fer diverses pintures de temàtica oriental a la manera de Fortuny, per bé que, des del seu trasllat a Sevilla, l'any 1890, la seva obra va centrar-se principalment en la representació d'escenes costumbristes andaluses. *La Exposición*, núm. 30, 15 de setembre de 1887, pp. 8-9.

Una figura clau per entendre la renovació estètica en el camp de l'enquadernació de la dècada de 1880 va ser Pere Domènech i Saló (1821-1873).[1130] Domènech va obrir el seu primer taller d'enquadernació l'any 1841 al carrer Gignàs. D'allà en van sorgir a la dècada de 1860 i 1870 algunes de les edicions de llibres més luxoses, amb enquadernacions de la màxima qualitat, que van anar a parar a les millors biblioteques del país. En morir Pere Domènech l'any 1875, el negoci va ser continuat pel seu fill, Eduard Domènech i Montaner (1854-1918), el qual va rebre l'ajuda del seu germà arquitecte, Lluís Domènech i Montaner. Va ser en aquesta nova etapa, amb el negoci a mans d'Eduard Domènech, que des d'un nou taller obert al carrer Àusias Marc van sorgir unes enquadernacions on es va començar a desenvolupar una concepció estètica en ocasions de clara inspiració japonesa.



Aplech de versos de Blancafort (*c.* 1888), enquadernat als tallers de Eduard Domènech i Montaner. Coberta de *Fullaraca. Album de Escaler* (1886), de Ramon Escaler. BC.

[1130] Rovira, 1901, pp. 56-60. Trenc, 1977, pp. 72-73. Quiney, 2008, pp. 143-144.

L'enquadernació del manuscrit de poemes de Pere Coromines titulat l'*Aplech – Versos de Blancafort*, amb la marca de la casa d'enquadernacions impresa a la part posterior per la casa de Domènech i Montaner, és un bon exemple d'aquest primer Japonisme. Combinava un motiu a manera de greca amb d'altres que recorden flors de crisantems, a manera de *mon*, emblemes heràldics circulars, i, finalment, diverses libèl·lules, com les que entapissaven els contorns del paravent japonès de Santiago Rusiñol, com les que decoraven els llibres nipons de Mestres i Riquer, i com les que s'observaven a tota mena de gravats i indústries artístiques importades del Japó. Una altra coberta de llibre que podria ser considerada estèticament similar és la de l'àlbum il·lustrat de Ramon Escaler, *Fullaraca*, protagonitzada per una dona mig nua dins d'un marc circular, acompanyada d'una papallona i una libèl·lula, i vegetació salvatge al seu entorn.

En el camp de l'enquadernació, on més es va deixar sentit l'Esteticisme va ser a les col·leccions de literatura, d'història, assaig o poesia que es venien per subscripció i que es van conèixer com a "Biblioteques". Tal com ha estudiat Pilar Vélez, les "biblioteques" de *La Renaixensa* (1879-1880), la d'*Arte y Letras* (1881-1890), la *Biblioteca Universal* (1887-1920), així com la *Biblioteca Clásica Española* (1884-1890), decorada amb una composició de Josep Vilaseca, o la *Biblioteca Verdaguer* (1882-1884), decorada amb una composició d'Apel·les Mestres, van ser les màximes difusores de l'Esteticisme a les arts del llibre.[1131]

De totes les col·leccions, la més valuosa, tant per extensió, la varietat com per la qualitat artística i l'èxit que va obtenir, va ser la de la *Biblioteca Arte y Letras*, per a la qual hi van treballar l'impressor Celestí Verdaguer (*Tipo-Lit. de C. Verdaguer*, 1881-1882) i l'editor Enric Domènech (*E. Domenech y Cía*

[1131] Vélez, 1986, pp. 201-211.

1882-1883), i posteriorment les cases de Fidel Giró (*Impr. de F. Giró*, 1883), Francesc Pérez (*Est. Tip. Francisco Pérez*, 1883) i Daniel Cortezo (*Daniel Cortezo y Cía* 1884-1890). La col·lecció d'*Arte y Letras*, formada per més d'una cinquantena de llibres, va comptar amb Lluís Domènech i Montaner com a director artístic. Malgrat que les cobertes van ser encarregades a artistes diferents i van ser realitzades per tallers diversos, totes les enquadernacions tenen diversos elements uniformes, tant el format vuitau francès (130 x 195mm) com l'impressió sempre a dues tintes. Així mateix, la seva ornamentació responia a l'estètica de les composicions decoratives preconitzades per Domènech i Montaner i pels altres promotors de l'Esteticisme, com Vilaseca, Riquer, Mestres, Pellicer o Pascó.[1132]



Enquadernacions esteticistes de Josep Pascó i Alexandre de Riquer a la *Biblioteca Arte y Letras* (1882-1889).

Deixant de banda diversos elements de caràcter mecanicista i progressista propis de l'Esteticisme presents des dels primers volums de la *Biblioteca Arte y Letras*, com mostren alguns exemplars de les cases Verdaguer i Domènech i Montaner, les enquadernacions que, mantenint el caràcter esteticista es van aproximar més a les característiques del Japonisme daten

[1132] Trenc, 1977, p. 74.

principalment dels anys 1886 i 1887 i van ser fetes sota la direcció dels tallers de *Daniel Cortezo y Cía*. D'entre elles, destaquen diversos volums, com els de *Mireya* (1882), *Dramas musicales de Wagner* (1885), *La Mariposa* (1886), *¡Hijo Mío!* (1886), *Historias Extraordinarias* (1887), i especialment la composició que Josep Pascó va dibuixar per a la portada de la *Miscelanea Nuñez de Arce* (1886).

Josep Pascó i Mensa, nascut l'any 1855 a Sant Feliu de Llobregat, es va formar a Barcelona amb el pintor Simó Gómez, íntim amic de Vidal, Vilaseca i Domènech, i durant dos anys més com a ajudant del pintor escenògraf Josep Planella. Tal com va explicar en primera persona en optar a la plaça de professor de l'Escola de Dibuix del districte d'Hostafranchs, a banda dels seus primers tres anys d'experiència com a ajudant als tallers de pintura escenogràfica del *Teatro Real de Madrid* i del *Teatro Príncipe Alfonso*, i amb encàrrecs del *Gran Teatro Nacional* de Mèxic, on va ser contractat per dirigir-ne els tallers d'escenografia (1883), Pascó també s'havia ocupat de la decoració artística de diversos interiors tant de Barcelona com de la resta d'Espanya, per a botigues de luxe de Madrid i fins i tot per el Saló de Sessions de la Diputació Provincial de Zamora. També havia rebut diversos encàrrecs per col·laborar amb projectes d'indústries artístiques com les de Francesc Vidal.[1133]

Pascó utilitzava amb freqüència els motius decoratius que caracteritzaven l'Esteticisme, probablement per influència de Josep Vilaseca, el qual, segons afirmava l'artista, cap a mitjan de la dècada de 1880 li havia encarregat diversos projectes artístics per a imitacions de tapissos i confecció de mobiliari. Des de 1885 l'artista havia començat a rebre encàrrecs per a la decoració de les enquadernacions de luxe dels principals editors de la ciutat.

[1133] Les dades les extraiem d'un document inèdit de Pascó de 1886 conservat a l'arxiu de l'antiga Escola de Llotja. ARABASJ, 306.7.3.7.

L'abril de 1886, en sol·licitar a l'Acadèmia la plaça de professor a l'Escola d'Hostafrancs, Pascó destacava les seves últimes obres com a il·lustrador de llibres: *La caza*, editada per *A. Elias y Cía*, i *España. Sus monumentos y arte*, sortida dels tallers de Daniel Cortezo.[1134] Precisament, aquell mateix 1886 Josep Pascó també va dibuixar la portada de la miscel·lània d'obres del poeta i polític Gaspar Nuñez de Arce (1834-1903).

Pascó, que com bé ha destacat Aitor Quiney era un artista caracteritzat sovint per un marcat Japonisme decoratiu, mostrava als dissenys per a enquadernacions una nova concepció estètica, moderna i clarament oriental.[1135] En el cas de la *Miscelanea literaria Nuñez de Arce*, l'herència japonesa, la podem veure tant amb la inclusió d'elements iconogràfics com en la sanefa a manera de greca, tal i com la que trobem a l'*Aplech* de Blancafort o bé als dissenys per a paviments hidràulics del mateix Pascó, com sobretot per la representació floral i la composició de flors de crisantems i tiges de bambú disposades de manera aparentment aleatoria trencant, a la manera japonesa, els rígids marcs que delimitaven la portada. Tant la llibertat compositiva com la manera de representar la natura i també la tipografia utilitzada, de traços vigorosos, no deixen marge al dubte i demostren fins a quin punt els models japonesos ja eren utilitzats a l'època per a la lliure renovació estètica de les arts industrials en general, i les arts gràfiques en particular. Tanmateix, no sempre dels models japonesos eren

[1134] Els dibuixos que va cedir a l'Acadèmia van ser retornats, de manera que actualment tant sols es conserva la carta de presentació de l'artista. Pascó es referia als quatre volums de l'obra de Robert Campwell, *La caza en todos los países y a través de los siglos* (*A. Elías y Cía* 4 vol., Barcelona, 1886), així com tres volums dedicats a Andalusia i Castella i Lleó de la col·lecció *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (*D. Cortezo y Cía* Barcelona, 1884-1885). ARABASJ, 306.7.3.7.

[1135] Així ho va fer patenta mb l'enquadernació per *¡Hijo mío!* de la mateixa *Biblioteca de Arte y Letras.* Quiney, 2007, pp. 39-40: *una de las mayores influencias que recibió Pascó, fue la del arte japonés y más en concreto, la del arte de la estampa.*

entesos com a font de nova creació, sinó que en ocasions s'empraven tan sols per ser copiats, o bé mínimament interpretats i adaptats. Un d'aquests casos el tenim a la mateixa *Biblioteca de Arte y Letras* amb la monografia *Novelas* (1887), d'Enric Gaspar, editada, un cop més, per la casa de Daniel Cortezo.[1136]

Malgrat la preponderància durant la dècada de 1880 de les noves enquadernacions de Domènech i Montaner i de les biblioteques esteticistes anteriorment citades, en paral·lel, va començar a despuntar un nou taller d'enquadernacions que també va recórrer en ocasions a l'estètica japonesa i que, en qüestió de pocs anys, es va fer un lloc entre els grans del seu sector. Ens referim a la casa de l'editor Hermenegildo Miralles.

Miralles s'havia format al taller de Pere Domènech i Saló i d'Eduard Domènech i Montaner, on cap a finals de la dècada de 1870 dirigia la secció d'enquadernacions industrials. A inicis de la dècada següent, va independitzar-se per crear la seva pròpia indústria dedicada a les arts gràfiques, per on hi van passar Alexandre de Riquer, Josep Triadó (1870-1929), Josep Pascó, Ramon Casas i Lluís Domènech i Montaner, entre molts més.[1137] D'altra banda, des de l'any 1882, Miralles va començar a treballar

[1136] Aquest volum inclou, entre d'altres obres, la breu novel·la *Viaje a China*, la temàtica de la qual va donar l'excusa a Francesc Gómez Soler per fer una portada i unes il·lustracions que ja hem vist amb clars motius d'arrel tant japonesa com xinesa. Altres exemples de l'Esteticisme en el camp de l'enquadernació industrial i artística es poden veure a volums com *L'Atlàntida*, de Verdaguer (1878) o bé a les cobertes dels vuit volums de la *Historia General del Arte* (1886-1901); totes dues enquadernacions fetes a partir dels dibuixos de Lluís Domènech i Montaner. Pel que fa als volums editats per Daniel Cortezo, es van utilitzar sovint tipografies i models de coberta esteticistes signats per Josep Vilaseca.

[1137] Quiney, 2005, p. 24. Els grans tallers d'Hermenegildo Miralles van arribar a ocupar tots els solars entre els núm. 51 i 59 del carrer Bailèn, i el núm. 70 del mateix carrer; a tocar

com a enquadernador industrial per a l'editorial Montaner y Simón, fet que li va permetre situar ràpidament els seus tallers, amb obres com la *Historia General del Arte* (1886), a l'epicentre de la renovació estètica de les arts gràfiques.[1138]



Anunci de la casa d'enquadernacions d'Hermenegildo Miralles (*c.* 1888) i enquadernació del calendari de 1886 de *Sucesores de N. Ramírez y Cía*. BC/Col. part.

Tal i com mostra una de les seves primeres targetes-anunci, Hermenegildo Miralles tampoc va girar l'esquena a l'art del Japó i a la seva estètica renovadora. Tot al contrari, fascinat per aquest art, va adquirir diverses estampes *ukiyo-e* i una esplèndida col·lecció de fotografies de Kusakabe Kimbei. L'estètica renovadora que aportava l'art japonès havia estat utilitzada per diversos enquadernadors i editors de la ciutat tant per a decorar llibres com calendaris, com demostra la portada del calendari de *Sucesores de N. Ramírez y Cía* per a l'any 1886, o la que va produir l'any 1890 la casa argentina *Espasa y Cía*. En aquest segon cas, es tractava d'un *calendario sud-americano* acompanyat de dibuixos de Pascó, Pellicer, Llovera, Labarta, Planas, Ros i Mestres, amb una enquadernació que

de les indústries de vidres gravats i pintats d'Antoni Rigalt, i els tallers dels germans Masriera Manovens i Francesc Vidal.

[1138] *La Renaixensa*, núm. 3139, 3 de març de 1886, pp. 1329-1330.

destacava per les cobertes a diversos colors *dibuixadas a estil japonès* per Apel·les Mestres.[1139] Miralles, per tant, no va dubtar en assumir plenament aquesta mateixa estètica per a les obres sorgides del seu taller. En aquest sentit, és especialment revelador un altre calendari d'estil japonès que Hermenegildo Miralles va editar per a l'any 1885:

> *Entre los numerosos calendarios que los distinguidos industriales de esta capital regalan en esta época a sus clientes, ningunos son ciertamente tan recomendables por la pulcritud y elegancia con que está ejecutado el artístico dibujo que los acompaña como los que han salido de los talleres de don Hermenegildo Miralles, encuadernador de Cámara de S.M. el Rey don Alfonso XII y de cuyos importantes trabajos, en su ramo, nos hemos ocupado más de una vez. El dibujo a que aludimos es de estilo japonés y merece nuestros sinceros plácemes.*[1140]

A més d'enquadernacions i calendaris, els tallers de Miralles es van dedicar a la impressió i edició de llibres, revistes, cartells, anuncis, postals, cromos, joguines de cartró retallades i fins i tot rajoles d'imitació de cartró pedra. Un cop més, la influència de l'art japonès va poder recórrer amb facilitat i rapidesa l'univers de les arts gràfiques que va precedir l'època del Modernisme.

[1139] *La Ilustració Catalana*, núm. 228, 15 de gener de 1890, p. 15.

[1140] *La Dinastía,* núm. 723, 31 de desembre de 1884, p. 8225.

6.2.3. Japonisme a les arts decoratives i industrials

Segurament va ser a les arts decoratives allà on el Japonisme i l'Esteticisme a Barcelona van deixar una petja més intensa i palpable, tant en el període que estudiem com ben bé fins a finals de segle. És per això que val la pena que ens aturem a analitzar com aquests corrents estètics renovadors van introduir-se a les produccions artístico-industrials de la ciutat a l'entorn de 1880.

Cal que analitzem fins a quin punt és cert que, més enllà de les arts gràfiques, l'estètica japonesa va arrelar a les indústries barcelonines durant els anys anteriors a la celebració de l'Exposició Universal. Per això, ens centrarem en aquells camps on creiem que aquest fet va ser possible –mobiliari, interiorisme, decoració arquitectònica, indústries de vidres pintats i gravats, papers pintats, tèxtil, metalls així com ceràmiques i porcellanes– a fi de comprovar si la influència de l'art japonès a les arts europees de què parlava Josep Masriera l'any 1884 era també una realitat a Catalunya, i més concretament a Barcelona.

Aquesta aproximació a les indústries artístiques la iniciem amb Francesc Vidal i Jevellí ja que creiem que ell va ser un dels màxims impulsors i difusors tant del Japonisme com de l'Esteticisme a Barcelona. Farem un èmfasi especial en Francesc Vidal, ens acostarem detalladament a la seva vida i trajectòria professional ja que, desentranyant la figura de Vidal com a deslloricador ens farà entendre molt millor certes dinàmiques de l'ornamentació esteticista. Sent malauradament una figura encara molt poc coneguda, i no estudiada monogràficament, Vidal, a inicis de la dècada dels vuitanta va donar un gran impuls a unes arts industrials que, en paral·lel, van començar a créixer i a multiplicar-se fins a esdevenir un dels trets distintius i fonamentals del desenvolupament del futur Modernisme. Conèixer i entendre les indústries de Francesc Vidal, alhora, ens obrirà les portes a d'altres destacats tallers i indústries a fi de comprovar com, en

qüestió de pocs anys, les noves dinàmiques estètiques del Japonisme es van expandir per tota la ciutat.

6.2.3.1. Francesc Vidal i Jevellí: paradigma de l'Esteticisme a les arts decoratives i industrials de Barcelona

6.2.3.1.1. Formació i joventut de Francesc Vidal i Jevellí

Parlar de les indústries artístiques de Francesc Vidal no és senzill. Per estudiar *F. Vidal*, i especialment *F. Vidal y Cía* dos ambiciosos projectes fruit de la iniciativa de Francesc Vidal Jevellí i de Frederic Masriera Manovens (1846-1932), partim d'una gran manca d'informació i d'una historiografia que, fins a data d'avui, és molt limitada. Amb tot, malgrat els importants buits documentals, el material existent ens ha permès reconstruir-ne bona part de la història.[1141]

Per comprendre el naixement del gran projecte artístico-industrial ideat per Francesc Vidal i Frederic Masriera, cal recular a la seva etapa formativa per veure fins a quin punt tots dos personatges van tenir accés a una educació privilegiada i un entorn, tant familiar com ciutadà, que els va permetre desenvolupar unes idees professionals utòpiques.

[1141] Les quatre principals referències bibliogràfiques per aproximar-nos a Francesc Vidal són les publicacions de Mainar (1976), Maestre (1985), Rudo (1996) i Barjau (1996). Quant a la documentació conservada de les indústries *F. Vidal y Cía* aquesta es va dispersar i no es conserven més que puntuals documents repartits en biblioteques i diversos arxius particulars. Seguint com a punt de referència principalment l'obra de Marcy Rudo dedicada a Lluïsa Vidal, la nostra recerca ha partit del buidatge sistemàtic de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, els diaris de l'època i la documentació que conserven les famílies Vidal i Masriera.

Frederic Masriera va néixer el 15 d'abril de 1846 al núm. 4 del carrer Vigatans de Barcelona. Allà era on vivia la seva família i on el seu pare, Josep Masriera i Vidal (1810-1875), s'havia establert com a orfebre i joier l'any 1839. Inicialment va entrar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona i va continuar la seva formació artística als tallers del pintor Josep Serra Porson (1824-1910) i de l'orfebre i escultor Rossend Nobas Ballbé (1838-1891).

Francesc Vidal va néixer dos anys després que Frederic Masriera, essent el primer nadó de Barcelona de l'any 1848, nascut el dia 1 de gener a les sis del matí.[1142] Els seus avis eren de Barcelona, de Girona i de Cadis, per bé que els seus pares, Lluís Vidal i Andrea Chevalí, tenien la residència ja establerta a la Ciutat Comtal, al carrer Obradors núm. 14. Francesc va ser el primer de cinc germans.[1143] El pare, Lluís Vidal i Sobravia (1820-1896), s'havia casat amb Andrea, filla aquesta última de Manuela Palau i de Juan Chevalí, gaditá establert com a fuster a Barcelona. Lluís, per la seva banda, havia seguit un camí similar al del seu pare i del seu sogre obrint un taller propi d'estoigs i fusteria al tercer pis del núm. 14 del carrer dels Banys Vells, el carrer on en aquells anys es trobaven la majoria de moblistes, ebenistes i fusters de la ciutat.[1144]

[1142] AMCB, Registre Civil, llibre 30, 1848, vol.1, núm.1 (1 gener 1848). Rudo, 1996, p. 213.

[1143] AHPB, Josep Fontanals, vol. 2394, doc. 539 (5 setembre 1894), fol. 2680.

[1144] El taller de Lluís Vidal degué obrir-se cap a inicis de la dècada de 1840, malgrat que la primera noticia documental no apareix fins l'any 1854, quan ja està establert al carrer dels Banys vells. D'altra banda, els anys 1848, 1854 i 1858 el taller de fusteria de Joan Jevellí (*Juan Gebellí*) apareix registrat al carrer Escudellers blancs núm. 6. A l'acta de naixement de Francesc Vidal, Lluís Vidal queda registrat *de profesión carpintero*. AMCB, Registre Civil, llibre 30, 1848, vol. 1, núm. 1.



Lluís Vidal i Sobravia (*c.* 1879), Andrea Chevalí, i el seu fill, Francesc Vidal i Jevellí (*c.* 1858), a Barcelona. AFV.

L'especialitat de Lluís Vidal va ser sempre la fabricació d'estoigs, de caixes i de joiers. Amb tot, malgrat que en ple segle XVI Dionís Jeroni de Jorba ja havia destacat les excel·lències de la fabricació d'estoigs de la ciutat, el cert és que a mitjan segle XIX aquesta era una especialitat amb pocs professionals atès que l'any 1854 la ciutat tan sols comptava amb quatre fabricants d'estoigs: Joan Molinari, Clement Molinari, Ramon Marias Jordana i Lluís Vidal.[1145] A mesura que el taller Vidal va anar agafant prestigi, la seva clientela va anar canviant per acostar-se més cap al sector de la joieria i els objectes decoratius. Per aquest motiu, amb la voluntat de fidelitzar més i millors clients, l'any 1858 Lluís Vidal va canviar de local: va abandonar el carrer dels Banys Vells per establir-se al núm. 22 del carrer Argenteria, la principal via comercial del gremi d'argenters i joiers de la ciutat, ben a la

[1145] Saurí, Matas, 1849, p. 365. *El Consultor*, 1857, p. 92.

vora d'on residien els Masriera i prop de la seu de l'associació de joiers i argenters.[1146]

Inicialment, més que no pas Lluís Vidal, qui millor va saber fer-se un lloc va ser Josep Masriera. Argenter de professió, Masriera es va associar l'any 1860 amb Josep Rosés per fundar una fàbrica de teixits de cotó (*Roses y Compañía*), font d'importants capitals, i va començar a diversificar i enriquir el seu patrimoni entre la joieria, el tèxtil i la indústria naval. Així, mentre que Vidal passava aparentment desapercebut sense aparèixer a cap exposició, Masriera va decidir començar a participar als certàmens que es van anar organitzant tant a Barcelona com fora de la ciutat. D'aquesta manera, a l'Exposició Industrial i Artística de 1860, on hi havia representats els principals fabricants del seu sector, Josep Masriera va participar mostrant diversos objectes d'argenteria i joieria, entre els quals un luxós àlbum esmaltat que contenia dibuixos fets per un dels seus fills i dedicat al mestre Josep Serra Porson.[1147] En aquells anys, els Masriera van començar a plantejar un establiment dedicat a la producció i venda de joies i peces d'argenteria per als negociants del ram; treballaven per encàrrec i a l'engròs en resposta a la demanda d'altres joiers de la ciutat, per bé que, a mesura que els fills van començar a treballar al taller del pare, el negoci es va començar a ampliar amb la confecció de joies al detall, per a particulars.

Així com Frederic Masriera Manovens i els seus dos germans, Josep i Francesc, van estudiar amb Josep Serra i al mateix taller familiar, l'any 1862

[1146] *El Consultor,* 1859, p. 160. L'*Asociación General de Artífices en Joyería y Platería de Barcelona* es trobava al carrer Vigatans núm. 2. Per fer-nos una idea de la força gremial del carrer, tan sols cal anotar que a l'any 1878, quan el carrer Ferran començava a prendre importància, el carrer Argenteria reunia encara vint-i-tres de les trenta-dues joieries obertes a Barcelona.

[1147] *Catálogo de la Exposición...*, 1860, p. 16. Orellana, 1860, p. 152. Serraclara, 1994, p. 117. AFM, doc. 882.

Francesc Vidal Jevellí es va matricular a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. En aquelles dates, tothom qui volia ser artista o artesà industrial passava per l'Escola de Llotja, de tal manera que per allà hi va passar també Francesc Vidal, on va fer bons amics, com els germans Enric i Simó Gómez, Eduard Llorens, Enric Monserdà, Manuel Fuxà (1850-1927), Antoni Rigalt i Josep Vilaseca.[1148]

Als registres de l'Escola del curs 1862-1863, apareix matriculat *Francisco Vidal y Gibellí* com a alumne de l'assignatura *Dibujo de adorno, sección 1ª, contorno*, establerta dins de l'ensenyament de dibuix d'aplicació.[1149] En aquesta assignatura, impartida pel professor Jeroni Zanné i on hi havia matriculats fins a cinquanta-set estudiants, és on Vidal devia conèixer Josep Vilaseca, jove estudiant d'arquitectura de tan sols catorze anys d'edat, com el mateix Francesc.[1150] Aquell curs van passar també per la Llotja altres alumnes com Antoni Rigalt o Joan Rabadà Vallvé. Tanmateix, a diferència de la majoria d'altres estudiants, Francesc Vidal no apareix a cap més registre.

Si tenim en compte que les assignatures com *Dibujo de adorno* s'impartien cap a última hora del dia, de 19 a 21h del vespre, hem de creure que Francesc Vidal va iniciar la seva formació al taller que el seu pare tenia al

[1148] Per l'Escola de Llotja passaven bona part dels artistes de la ciutat. Així, al curs iniciat l'octubre de 1862, per exemple, l'ensenyança de Belles Arts comptava amb 79 estudiants mentre que l'anomenada *enseñanza de aplicación*, destinada a la formació d'artistes industrials, va registrar fins a 593 estudiants.

[1149] ARACBASJ, *Libro de matrícula de la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona. Enseñanza del Dibujo de Aplicación*. 1860-1864, núm. 43. 251.3.3.

[1150] El curs 1862-1863 Josep Vilaseca es va matricular a quatre assignatures (dibuix de figura 3ª / dibuix de figura 4ª / dibuix de flors 3ª / dibuix d'ornamentació 1ª). ARABASJ, *Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Libro de Matricula de la Enseñanza de aplicación de los cursos de 1860 a 1864. Curso de 1862 a 1863.*

carrer Argenteria. De totes maneres, la manca de notícies del pas de Vidal per l'Escola de Llotja també és simptomàtica i ens ajuda a entendre el camí que el jove artista va seguir: Vidal va deixar ben aviat els estudis a l'Acadèmia per partir cap a l'estranger. Això és el que es desprèn de la documentació conservada de l'antiga Escola de Belles Arts de París, ja que el dia 21 de juliol de 1864 el director de l'*École Imperiale et Spéciale des Beaux-Arts* va rebre una carta anunciant l'admissió de Francesc Vidal a l'Escola:

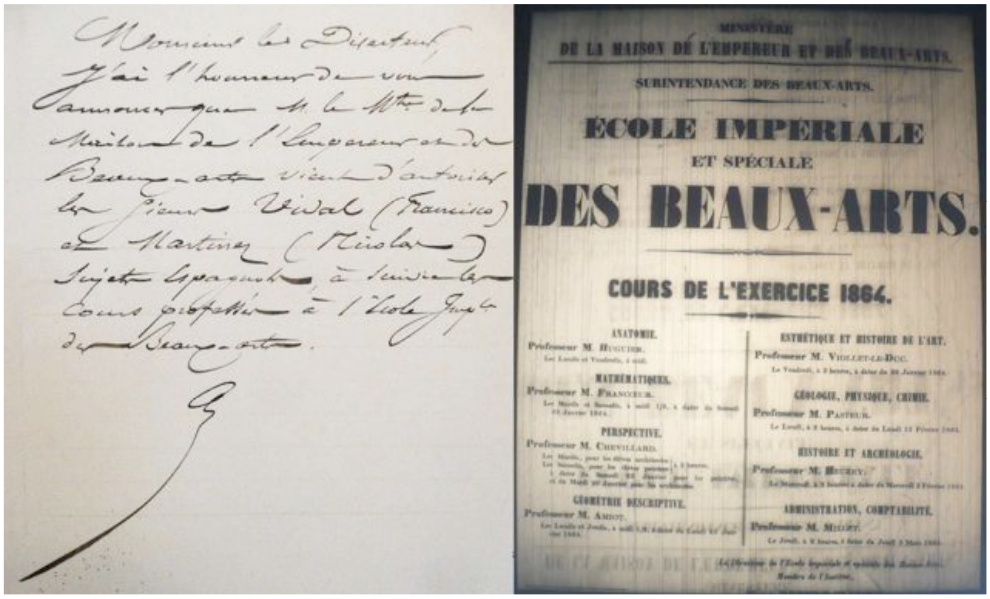
> *Monsieur le Directeur,*
> *J'ai l'honneur de vous annoncer que M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux Arts vient d'autoriser les messieurs Vidal (Francisco) et Martinez (Nicolas), sujets espagnols, à suivre les cours professionels à l'École Impériale des Beaux Arts.*[1151]

La noticia és fins a cert punt enigmàtica ja que la referència a *Francisco Vidal, sujet espagnol*, apareix tan sols en una ocasió dins de l'expedient del jove pintor cubà Nicolás Martínez.[1152] Poder demostrar que Francesc Vidal

[1151] ANF, AJ-53-173, *Ecole des Beaux Arts.*

[1152] La carta d'acceptació permet confirmar que l'any 1864 Francesc Vidal va accedir a l'Escola de Belles Arts de París corregint la noticia donada per Mainar i Rudo que parlava d'una formació iniciada l'any 1867 a l'Escola d'Arts Decoratives de París. Afirmava Mainar (1976, p. 276): *No consta res referent a la seva iniciació com a decorador a França, llevat que estudià a l'Escola d'Arts Decoratives de París, però s'endevina que es posà en relació amb els artistes disposats a rompre les rutines, i un s'imagina que entrà en contacte amb joves extremosos com Davioud, Paul Sédille, Louvrier de Lajolais, seguidors de les teories d'Adrien de Longpérier, que proclamava la necessitat de recórrer a la "fecunditat de la imaginació".* Lajolais no va ser director de l'Escola de Nacional d'Arts Decoratives fins a la dècada de 1880 i, d'altra banda, l'abril

va ingressar a l'Escola de Belles Arts de París el curs 1864 implicaria també poder afirmar que el jove estudiant va entrar en contacte amb mestres de la talla d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), professor d'estètica i d'història de l'art fins aquell mateix curs, així com també Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Augustin Dumont (1801-1884) o Alexandre Cabanel (1823-1889).


Monsieur le Directeur
J'ai l'honneur de vous
annoncer que M. le Mtre de la
Maison de l'Empereur et des
Beaux-arts vient d'autoriser
les Sieurs Vidal (Francisco)
et Martinez (Nicolas)
Sujets Espagnols à suivre les
cours préparatoires à l'école Impe
des Beaux-arts.

MINISTÈRE
DE LA MAISON DE L'EMPEREUR ET DES BEAUX-ARTS.
SURINTENDANCE DES BEAUX-ARTS.
ECOLE IMPÉRIALE
ET SPÉCIALE
DES BEAUX-ARTS.
COURS DE L'EXERCICE 1864.
ANATOMIE.
Professeur M. HUGUIER.
MATHÉMATIQUES.
Professeur M. FRANCŒUR.
PERSPECTIVE.
Professeur M. CHEVILLARD.
GÉOMÉTRIE DESCRIPTIVE.
Professeur M. AMIOT.
ESTHÉTIQUE ET HISTOIRE DE L'ART.
Professeur M. VIOLLET-LE-DUC.
GÉOLOGIE, PHYSIQUE, CHIMIE.
Professeur M. PASTEUR.
HISTOIRE ET ARCHÉOLOGIE.
Professeur M. BEULÉ.
ADMINISTRATION, COMPTABILITÉ.
Professeur M. MILLET.

Carta d'autorització d'ingrés a l'Escola de Belles Arts de París per als estudiants espanyols Francesc Vidal i Nicolás Martínez, datada del 21 de juliol de 1864, i programa d'assignatures de l'Escola de Belles Arts (curs de 1864), entre el professorat encara hi ha Viollet-le-Duc. ANF.

de 1864 d'entre els vint-i-dos estudiants estrangers inscrits a l'Escola d'Arts Decoratives tan sols n'hi havia un de català: Josep Mañà, de Barcelona. Entre 1863 i 1865, van ser admesos a l'Escola d'Arts Decoratives de París onze espanyols, però en cap dels llistats en cap cas apareix el nom de Francesc Vidal. ANF, AJ-53-143 - AJ-52-40 – F-21-621. *École Imperiale et Spéciale des Beaux-Arts.*

A banda de l'Escola de Belles Arts, l'altre gran centre d'estudis artístics de referència per als artistes catalans que van viatjar a París era l'Escola d'Arts Decoratives, anomenada *École Imperiale, Spéciale de Dessin et de Mathématiques*. Per allà hi van passar Josep Serra (1856), Miquel Florensa (1857), Antoni Cots (1860), Estanislau Torrent (1861), Joaquim Turnó (1862), així com també el pintor Modest Urgell (1862), Enric Gómez (1863), Simó Gómez (1864) i Joan González (1864). Així, segons consta als arxius de l'Escola d'Arts Decoratives i de l'Escola de Belles Arts, el 19 de gener de 1864 Simó Gómez va ser admès com a alumne de l'*École Imperiale, Spéciale de Dessin et de Mathématiques* i, al cap de quatre mesos, el dia 5 d'abril, va ingressar a l'Escola de Belles Arts, presentat per Monsieur Garriot, com a aprenent al taller d'Alexandre Cabanel.[1153] Això va succeir una setmana abans de l'arribada a la capital de Frederic Masriera i tres mesos abans que Francesc Vidal fos definitivament admès al mateix centre.[1154]

Frederic Masriera va complir els divuit anys a París, a la mateixa ciutat on es trobaven estudiant Simó, de dinou anys d'edat, i Francesc, el més jove, que aleshores tenia setze anys. Podem imaginar la sensació que els va causar establir-se a una capital com París a través de les cartes inèdites que Masriera va enviar per a la revista *El Recuerdo* entre els mesos d'abril i maig de 1864. Van descobrir una ciutat plena de museus, d'artistes i d'obres d'art per estudiar i per aprende:

> *La rapidez con que debimos visitar los museos nos privó de apreciar en todo su valor, infinidad de obras escultóricas, fragmentos de otras de arquitectura y mil y un objetos, dignísimos*

[1153] ANF, AJ-53-143.

[1154] ANF, AJ-52-235, s/f. Segons hem pogut comprovar a través de les cartes d'*El Recuerdo*, Frederic Masriera va arribar a París el dia 11 d'abril de 1864, pocs dies abans de cumplir els divuit anys. *El Recuerdo*, núm. 114, 13 d'abril de 1864.

por su procedencia y autenticidad ... Los que en Paris, se dedican al cultivo de las bellas artes tienen muchísimas ventajas. Después de poder estudiar los mejores artistas cuentan con grandes colecciones en los museos de toda clase de objetos pertenecientes a hombres, muy particularmente a Napoleón 1º hay esfinges egipcias, indias, persas, estatuas, fragmentos de arquitectura pertenecientes a todas las épocas, dagas, monedas y otros mil objetos romanos, griegos, fenicios... L'Hotel de Clunny más que museo podría llamársele tesoro. ¡Cuantos muebles, armas, medallas armaduras de todos tiempos!!... Lo mucho que se puede estudiar allí es incalculable! ¡Que profusión de objetos de todos metales y de todas maderas a cual más apreciable a cual más magnífico. En la academia de bellas artes, hay gran numero de bajo-relieves y estatuas, sacadas de los mejores originales... En Francia, como he dicho, el artista y el artesano cuentan con grandes elementos para perfeccionar su arte o industria. Para los industriales hay en un edificio vastísimo, una especie de exposición permanente, titulada "Las Arts et Metiers". Allí máquinas y herramientas de todas clases, para la labranza y todo lo perteneciente a todas las profesiones. Allí el obrero puede estudiar su profesión hasta en los menores detalles. Los días festivos, en que la entrada es libre, vénse en movimiento algunas de las principales máquinas. El Palais Imperial des arts et ultiers es una clara muestra del adelanto en que se halla la industria francesa y de las inmensas ventajas que proporciona a cada profesión el auxilio de las demás y lo bien organizado de todo lo perteneciente a la fabricación. (...).[1155]

[1155] AFM, *El Recuerdo*, 21 de maig de 1864.



Francesc Vidal retratat a París pel fotògraf Regimbart (*c.* 1865). A la dreta, retrat de Francesc Vidal pintat Simó Gómez (*c.* 1866). AFV.

Masriera hi va fer una estada de prop d'un mes, Gómez, en canvi, hi va passar dos anys de formació. Quant a Francesc Vidal, podem deduir que va fer una estada llarga. D'aquests anys, però, i com a testimoni de l'amistat que va sorgir entre Simó Gómez i Francesc Vidal, se n'ha conservat un retrat a l'oli pintat cap al 1866.[1156] Simó Gómez va ser a París entre 1863 i 1865, ja

[1156] Elias, 1923, p. 177: *Retrat més jove del Sr. Vidal, l'ebanista. Pintura al oli. No esta firmada ni datada. Col. Sra. Viuda de Vidal. La familia del Sr. Vidal calcula qu'aquest retrat fou pintat vers l'any 1866. Es una obra que te totes les millors característiques de la pintura d'en Simó Gómez en arrivar de Paris: bona tela, bona i rica pinzellada grassa, harmonia ivorina. Amida 42 x 56 cent.*

que l'any 1866 torna a aparèixer matriculat a l'Escola de Llotja de Barcelona. Així doncs, a manera d'hipòtesi i a manca de dades més precises, es podria plantejar la possibilitat que el retrat fos pintat realment, tal i com recordava l'any 1923 la família Vidal, vers el 1866 a Barcelona, fet que indicaria el retorn temporal de Vidal a la Ciutat Comtal.[1157]

Amb tot, també es possible que Francesc Vidal es quedés a París, on l'any 1867 s'hi va celebrar una nova l'Exposició Universal. Lluís Vidal, que els anys 1865 i 1869 havia anat ampliant el seu patrimoni amb la compra de diversos solars al poble de Sant Gervasi per construir-hi una casa d'estiueig, tenia els recursos suficients per preparar la seva participació al gran certamen francès.[1158] I així ho va fer. Lluís, acompanyat del seu fill Francesc, va participar anunciant-se com a fabricant d'*estuches para joyas y neceseres*. Un dels catàlegs de l'Exposició incloïa una breu ressenya del negoci familiar:

> *En este antiguo y acreditado establecimiento en el cual se fabrican estuches de todas clases para joyas, y neceseres, por ricos y complicados que sean, se montan también los más delicados bordados en petacas y portamonedas.*
>
> *Esta casa envía sus productos a todos los ángulos de la Península y ha logrado desterrar la importación extranjera tanto en los estuches y neceseres comunes como en los más delicados.*

[1157] Una fotografia de Francesc Vidal feta pel fotògraf Léon Regimbart, establert amb taller obert segons el *Bottin du Commerce* al carrer de Flandre núm. 9 de París l'any 1865, és l'únic document que permet suposar que Vidal va fer una estada llarga a París, potser fins l'any 1866.

[1158] AHPB, Francesc Bellsolell, vol. 590, 1865, doc. 21, fol. 69-75; vol. 597, any 1869, doc. 84, fol. 405-406.

> *Con una simple pregunta dirigida a los joyeros y diamantistas, a los cuchilleros y a los fabricantes de objetos ortopédicos se obtendrá una contestación exacta y cabal que comprobará todo cuanto de esta acreditada casa queda dicho.*
>
> *Lo esmerado del trabajo de cuantos estuches y neceseres salen de la fábrica de este expositor queda garantizado por la solidez de esta clase de aparatos, por lo regular baladíes si no han sido fabricados en España.*[1159]

A l'exposició de París també hi va participar la família Masriera. Josep Masriera Vidal hi va assistir acompanyat de la seva dona i dels seus fills.[1160] En aquells anys el negoci dels Masriera començava a situar-se al capdavant dins del gremi dels joiers. Passats quatre anys de la inclusió de Josep Masriera Manovens al taller, van seguir els mateixos passos Francesc, amb vint-i-set anys, i Frederic, amb vint-i-tres, motiu pel qual l'any 1869 la raó social es va passar a anomenar *José Masriera e hijos*. En aquest sentit, cal destacar que va ser Frederic Masriera qui va impulsar el trasllat a finals de 1872 de la botiga que fins aleshores tenien al carrer Vigatans cap al carrer Ferran núm. 35, el nou epicentre comercial de la burgesia barcelonina. Enmig d'una sòbria façana, un gran rètol anunciava: *Fábrica de joyas – Pintura en esmalte*.[1161]

[1159] *Cataluña en la Exposición…*, 1867, p. 32.

[1160] *Cataluña en la Exposición…*, 1867, p. 133. AFM, caixa 31, doc. 1121. *El Recuerdo*, 18 d'agost de 1867.

[1161] *El Recuerdo*, 16 de juny de 1872: *Com ja sabeu fem lo gran cop de cap de posar una botiga artística de joyeria en lo carrer de la llibertat o de Fernando. Aixo mos te al Campestre y a mi tan distrets de lo demes que no sabem pensar ni parlar d'altre cosa. El Recuerdo*, 30 de juny de 1872: *En nombre de mi padre, hermanos y en el mio ofrezco a los hijos de "El Recuerdo" una nueva casa en la calle de la Libertad, o de Fernando, nº35, donde en breve empezaran los preparativos con el fin de ofrecer al público, tan*

Mentre els germans Masriera Manovens passaven per Llotja i començaven a treballar al taller familiar, Francesc Vidal es devia moure entre Barcelona i l'estranger. Paral·lelament, al curs 1866-67 Simó Gómez va passar per Llotja juntament amb Frederic Masriera i altres joves estudiants com Aleix Clapés, Josep Baixeras, Enric Monserdà i Antoni Rigalt, als que s'hi afegiren els anys següents Josep Masriera (1867-1868), Josep Reynés (1867-1869), Josep Vilaseca (1868-1871), Francesc Miralles (1868-1869), Apel·les Mestres (1869-1872) i Antoni Gaudí (1873-1874), entre molts altres.[1162] De Vidal, però, cap noticia. Per això, si tenim en compte tant la manca absoluta de comentaris i documents de Francesc Vidal a Barcelona com les veus que parlen de llargues i profitoses estades del jove artista a França, Anglaterra, Àustria i Alemanya, seria plausible pensar que l'etapa formativa de Francesc Vidal, cap a la segona meitat de la dècada de 1860, va transcórrer a l'estranger; un periple europeu per enriquir una formació que s'orientava cap al moble i la decoració d'interiors. Sovint les descripcions que es van fer a la dècada de 1880 del jove Vidal emfasitzaven els seus coneixements de llengües estrangeres i fins i tot l'accent forani de la seva parla:

> *Muy joven es todavía, con sus barbas de capuchino, su negra levita y su sombrero de fieltro de igual color y anchas alas, más parece un artista romántico de las orillas del Rhin, que un industrial barcelonés. Hasta en su acento, tan característico de su*

brevemente como posible sea, una tienda de joyeria y platería de carácter artístico y de índole nueva con que ver si sabemos alcanzar mayor gloria y sobre todo mayor provecho. Firmose el contrato el proximo pasado viernes dia 28 tomando en aquel acto posesion. Diario de Barcelona, núm. 354, 19 de desembre de 1872, p. 12716. Vélez, 2004, p. 24-25.

[1162] ARABASJ, *Libro de Matricula. Enseñanza Profesional de Dibujo, Pintura, Escultura y Grabado*. Cursos de 1858-59 a 1868-69.

> *país, mezclanse inflexiones de otros idiomas, como el francés y el ingles, que habla con la facilidad del suyo.*[1163]

A partir de l'anàlisi de les seves obres i del seu model artístico-industrial, podríem deduir que les llargues estades a l'estranger de Francesc Vidal, dutes a terme entre mitjan dels anys 60 i inicis dels 70, li van permetre prendre nota i adquirir un gran coneixement de les pràctiques artístiques que estaven impulsant a països com França, Àustria i Anglaterra, amb grans indústries com les de *William Morris & Co*, *Farmer & Rogers*, *Christofle et Cie*, *August Klein* o *Barnard, Bishop and Barnard*. Sigui com sigui, però, l'any 1872 Francesc Vidal ja era de nou a Barcelona. I havia tornat per quedar-s'hi.

El 31 de maig de 1873, Francesc, *de profesion estuchista* al taller del pare, es va casar amb Mercè Puig Buscó a l'església de Santa Anna. L'acta matrimonial és interessant perquè ens dóna una nova pista respecte Francesc Vidal ja que indica que encara vivia a l'edifici del taller familiar, al setè pis del núm. 22 del carrer d'Argenteria.[1164] L'esposa, en canvi, havia viscut fins aleshores amb el seus pares al núm. 8 del prestigiós passeig de Gràcia.[1165] Com a regal de prometatge per a la futura muller, Francesc Vidal va adquirir a l'establiment veí dels germans Masriera del carrer Vigatans, un collaret d'or i platí i un medalló d'or i platí sobre de jade verd. És possible

[1163] *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190.

[1164] AMCB, Registre Civil, Matrimonis, vol. 335, 1873, fol. 225v. Leon, 1872, p. 215.

[1165] Es tractava d'una família d'estatus superior a la dels Vidal. Mercè Puig, nascuda a Barcelona a primers de febrer de l'any 1852, era filla de Bernat Puig Capdevila (1819-1880), reputat músic vigatà i mestre de capella de Santa Maria del Mar i la Catedral de Barcelona, i de Mariana Susana Buscó Grüen, natural de Than, Alsacia; alhora era neta del gravador Antoni Josep Buscó, de Mulhausen, del Baix Rhin. AHPB, Magí Soler Gelada, vol. 7377, 13 i 17 d'octubre de 1849, fol. 407v-410.

que amb motiu de la boda Vidal hagués encarregat també al seu amic Simó Gómez el retrat de la seva promesa, datat d'aquell mateix 1873. Des del dia següent de la boda, Francesc i Mercè es van traslladar a viure a un pis situat al núm. 13 del carrer Trafalgar. En aquesta nova casa, moblada l'estiu de 1873 amb peces d'estil neorenaixentista dels tallers d'Antoni Blanc, és on van néixer les seves primeres filles, Mercè (1874) i Lluïsa (1876).[1166]

L'any 1875 va morir el patriarca Josep Masriera Vidal, motiu pel qual la seva esposa, Eulàlia Manovens, va canviar la raó social de la joieria per *Viuda de Masriera e Hijos*. El pare deixava un ric patrimoni familiar aportat pel capital de la joieria, 250.000 pessetes, i el valuós capital que li corresponia de la *Societat Roses y Compañía*, valorat en 425.000 pessetes. Des d'aleshores, la gestió de l'establiment va marcar l'inici d'una nova etapa en què els tres germans Masriera Manovens van esdevenir capdavanters en el camp de l'orfebreria, la pintura amb esmalts i la joieria artística. Es van especialitzar en objectes commemoratius: espases d'honor, medalles, plaques, gerros, corones i objectes-símbol plantejats amb el gust historicista propi de l'època. Frederic Masriera va aprofitar per fer diversos viatges a França, Itàlia i Suïssa i es va situar al capdavant de la gestió administrativa de l'establiment familiar.[1167]

[1166] AMCB, Registre Civil, naixements, 1874, llibre 4, núm. 158. Mercè Vidal i Puig, 1 de novembre de 1874. AMCB, Registre Civil, naixements, 1876, 166. 2 d'abril de 1876, Lluïsa Andrea Francesca Vidal i Puig. Es conserven algunes de les factures de les compres per adequar el nou habitatge, entre els mesos de maig i juliol de 1873.

[1167] Vélez, 2004, pp. 27-29. Cornet, 1876, p. 38.



Francesc Vidal i Mercè Puig, poc després de casar-se l'any 1873 a Barcelona. AFV.

A la dècada de 1870, Francesc Vidal va seguir treballant al taller del pare. Com a estotgista, va començar a col·laborar amb Josep Masriera i els seus tres fills fent estoigs per a les seves joies. L'any 1876, per exemple, l'Ajuntament va encarregar als germans Masriera una valuosa planxa d'or i pedres precioses per al general Martínez de Campos que es va presentar col·locada sobre una altra planxa *de pell de Rusia y sostinguda per un peu d'ebano d'excelent dibuix treballat per l'estutxista Sr. Vidal*.[1168] Així, la

[1168] *La Renaixensa. Revista Catalana,* Barcelona, vol. I, 1876, p. 163. Uns anys més tard, Francesc Vidal, ja establert com a moblista, s'ocupà de bastir el despatx de la rerabotiga amb els seus mobles: *el despacho de mi padre, de estilo más moderno, aquel estilo ruso, decorado con profusión de clavos, que impuso el mueblista Vidal. Con su gran mesa ministro, de nogal, maciza y sus sillones de talla, forrados de terciopelo añil, tambien enormemente macizos.* Masriera, 1954, p. 9.

relació entre les dues famílies es va anar fent cada cop més intensa i la relació entre dos joves prometedors artistes industrials com eren Francesc Vidal i Frederic Masriera va anar sent més estreta. Amb els estalvis aconseguits, el mes d'octubre de 1877 Vidal va llogar un pis al passatge d'Escudellers núm. 2, propietat de la casa editorial de *Narciso Ramírez y Compañía*,[1169] i l'any 1878 va canviar de residència, del carrer Trafalgar al passatge de la Pau, núm. 2, al mateix edifici on el pare hi tenia el taller d'estoigs, joies, àlbums i objectes decoratius. Aquell 1878, Frederic Masriera i Francesc Vidal, van decidir d'emprendre un ambiciós projecte comú: l'obertura d'un negoci d'indústries artístiques.

És possible que la idea d'aquest nou projecte fos impulsada inicialment per Francesc Vidal. Coneixent-ne el seu fort caràcter i l'acusada personalitat, amb una àmplia formació estrangera i un destacat bagatge cultural, probablement no aspirava a ser en un futur tan sols l'hereu de la casa d'estoigs del seu pare. D'altra banda, les seves amistats de joventut, des de Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner, arquitectes viatgers i innovadors, fins a Carles Vidiella i Simó Gómez, probablement el van animar a tirar endavant un projecte artístic que va veure la llum entre els anys 1878 i 1879.[1170]

[1169] AHPB, Francesc Maspons, vol. 4809, doc. 847-8, fol. 3033-3035. AHPB, Joaquin Nicolau Bujons, doc. 332, fol. 1565-1566.

[1170] L'any 1926, a la nota necrològica que Frederic Masriera va dedicar a Josep Vilaseca es va referir a les joves amistats de l'arquitecte: *La flor i nata dels nostres artistes que brillaren en la segona meitat del prop passat segle foren els seus amics i companys predilectes. Prova la consideració, confiança i estima que li tenien l'haver-lo nomenat albacea testamentari del gran pintor Simón Gómez, amb unió de l'eminent pianista Vidiella i el notable moblisa Vidal.* Masriera, 1926, p. 5.

6.2.3.1.2. Francesc Vidal i els artífex altres de l'Esteticisme

Francesc Vidal va tenir quatre o cinc bons amics de joventut amb qui va compartir els seus somnis i projectes d'artista: el pintor Simó Gómez, el gravador Enric Gómez (*c.* 1842-1936), el pianista Carles G. Vidiella i els arquitectes Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner. Són majoritàriament fonts indirectes les que ens parlen de les amistats del jove Vidal però no per això hem de desatendre una sèrie de relacions que van tenir una gran influència.

És de creure que Vidal va fer la seva primera colla d'amics durant el fugaç pas per l'Escola de Llotja l'any 1862, allà on a l'edat de catorze anys va coincidir com a company d'estudis amb Josep Vilaseca i amb els germans Simó i Enric Gómez. Deixant de banda l'estada a París dels germans Gómez i Francesc Vidal cap al 1863, el retrat que Simó Gómez li va fer vers el 1866, i sobretot els nous retrats que va fer de Mercè Puig i de Francesc Vidal els anys 1873 i 1875 respectivament, són una mostra indubtable d'una relació que feia anys que durava i que s'havia refermat, segons anoten Feliu Elias (1878-1948) i Josep Mainar (1899-1996), a les tertúlies al taller de Gómez i al popular cafè Suís, allà mateix on Herr Richard Lindau alguns anys més tard hi va reunir el club *Germania*.

En tornar de París, Enric i Simó Gómez, Josep Vilaseca i Francesc Vidal, van començar a freqüentar el Cafè de les Delícies, al capdavall de la Rambla. Aquest cafè, adossat al Teatre Principal, situat pràcticament davant del cafè Suís, era un dels més antics de la ciutat. Allà és on cap a inicis de la dècada de 1870 tots ells van conèixer Carles Vidiella, un jove pianista d'Arenys de Mar que mirava de fer-se camí.[1171] Com feu amb Francesc Vidal, Simó Gómez va fer diversos retrats de Vidiella entre 1873 i 1880, mentre que el seu germà Enric va ser qui l'any 1878 va concebre la idea de recollir fons per

[1171] Elias, 1923, pp. 47 i 177.

enviar Vidiella a perfeccionar-se com a intèrpret a París, allà on havien viatjat els altres membres de la colla. Vidiella va marxar a París justament quan Francesc Vidal va obrir l'establiment del passatge del Crèdit associat amb Frederic Masriera. I en aquell mateix establiment, tot just recent obert, és on Vidal va començar a exposar-hi quadres de Josep i Francesc Masriera, i també de Simó Gómez.

L'amistat entre tots ells, però, va quedar sobtadament esquinçada per la mort inesperada de Simó Gómez, als trenta-cinc anys, el dia 5 de febrer de 1880. El fet va trasbalsar els artistes de la ciutat i especialment a la seva colla d'amics.[1172] A l'enterrament, Vidal va portar el fèretre fins a la tomba i uns dies més tard es va celebrar una comitiva que des de la casa de la família de Simó Gómez, al carrer del Rosal, fins al cementiri va dur una làpida de pedra artificial amb el retrat esculpit del pintor.[1173] Al cap de dues setmanes, Francesc Vidal va ser admès com a soci a l'Ateneu Barcelonès i, des d'allà, juntament amb Enric Gómez i Lluís Domènech i Montaner, va promoure l'organització d'una vetllada necrològica i una exposició amb algunes de les millors pintures del difunt artista que es va dur a terme el 21 d'abril. En una sala especialment decorada per a l'ocasió per Francesc Vidal, s'hi va celebrar un acte commemoratiu en el qual Josep Masriera i Josep Yxart van llegir una nota biogràfica, Joan Brull va pintar un retrat de l'artista que va regalar a la Institució i Carles Vidiella va interpretar una elegia composta per Rodríguez de Alcántara.[1174] Finalment, a mitjan del mes de juny, els amics més íntims

[1172] Serra Pausas, pp. 116-126. Gener, 1880, pp. 113-115.

[1173] *El Diluvio*, núm. 52, 21 de febrer de 1880, p. 1411. *El Diluvio*, núm. 54, 23 de febrer de 1880, p. 1466.

[1174] AAB, AB/J.A.2, *Libro de actas de la Junta Directiva*, 1880, p. 207-2010. *Boletín del Ateneo Barcelonés*, núm. 6, octubre-desembre de 1880, p. 115. *El Diluvio*, núm. 40, 9 de febrer de 1880, p. 1099.

de Gómez, és a dir, Francesc Vidal, Lluís Domènech i Montaner, Josep Vilaseca i Carles Vidiella, van organitzar a la Sala Parés una nova exposició de pintures de Gómez i una loteria artística per recollir diners per al fill i la viuda del pintor.[1175]

A l'Ateneu, Francesc Vidal va entrar en contacte amb altres socis, especialment amb Antoni Gaudí, adscrit a la Secció de Belles Arts, de la què en va ser president el curs 1881-82, l'any abans que Vidal en fos nomenat revisor de comptes. Com en el cas de Gaudí, amb qui, com veurem, ja havia coincidit pels encàrrecs de Comillas (1881), a l'Ateneu va retrobar-se amb Lluís Domènech i Montaner, de la colla de Simó Gómez i Josep Vilaseca.[1176] Hem de creure, doncs que el cercle d'amistats a inicis de la dècada de 1880 era aquell mateix que s'havia format feia ben bé una dècada al Cafè de les Delícies: Enric Gómez, Josep Vilaseca, Carles Vidiella i Lluís Domènech i Montaner. Per tant, no és d'estranyar que a finals de 1881 Francesc Vidal acordés davant de notari, juntament amb els arquitectes Vilaseca i Domènech i amb el pianista Vidiella, constituir una comissió per gestionar les 8.886 pessetes recollides a la rifa organitzada a la Sala Parés l'any 1880.[1177] La comissió es va ocupar d'administrar els diners recollits per tal que el fill de Simó Gómez, Enric Gómez Font, aleshores de nou anys d'edat, pogués gaudir en un futur d'un mínim benestar i d'una formació per a la qual eren necessaris uns recursos econòmics dels quals la mare no disposava.

[1175] AHPB, Josep Fontanals, vol. 2330, doc. 322, 31 de desembre de 1881, fol. 1159-1166. *El Diluvio*, núm. 169, 17 de juny de 1880, p. 4714. *El Diluvio*, núm. 173, 21 de juny de 1880, p. 4847.

[1176] El curs 1881-1882, mentre Gaudí actuà com a president de la Secció de Belles Arts, Lluís Domènech i Montaner va ser nomenat vicepresident de la Secció de Ciències Exactes i Naturals. AB/J.CE.1.

[1177] AHPB, Josep Fontanals, vol. 2330, doc. 322, 31 de desembre de 1881, fol. 1159-1166.

Deixant de banda l'amistat que Francesc Vidal va establir amb uns i altres arquitectes, pintors, gravadors o músics, des que es va independitzar i es va associar amb Frederic Masriera, l'any 1879, són diverses les notícies que confirmen com aquest grup d'amics van col·laborar professionalment en moltes ocasions. No deixa de ser significatiu que, de la mateixa manera que Vidal va convertir-se en el renovador de les indústries artístiques a la ciutat, al seu entorn, Josep Vilaseca, Antoni Gaudí i Lluís Domènech i Montaner es van erigir en aquells mateixos anys en els impulsors de la renovació arquitectònica de l'Esteticisme i el Modernisme.

Si bé per ara no tenim constància més que de puntuals col·laboracions professionals entre Lluís Domènech i Montaner i Francesc Vidal, com ara la fabricació d'algunes enquadernacions luxoses, en canvi, tant Enric Gómez com Josep Vilaseca i Antoni Gaudí van compartir destacats projectes amb Vidal. De entre tots ells, i deixant de banda els encàrrecs reials i municipals, algunes de les col·laboracions més reeixides van ser amb Gaudí, a Comillas (1881) i al Palau Güell (*c.* 1888), i amb Vilaseca, autor de dissenys de mobiliari per al taller *F. Vidal* des del mateix 1879 i el projecte de l'edifici de *F. Vidal y Compañía*, inaugurat l'any 1884 a la cantonada entre els carrers Bailén i Diputació. Alhora, Vilaseca també compartia amistat amb Frederic Vidal, amb els germans Masriera Manovens, pels quals l'any 1882 projectà el temple-taller del carrer Bailèn.

Si analitzem l'estil de bona part dels conjunts decoratius projectats entre 1879 i 1889 tant per Francesc Vidal com per Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, i puntualment per l'Antoni Gaudí més jove, descobrirem que en nombroses ocasions tots ells van recórrer a unes formes compositives novedoses, modernes i originals, alhora que sovint molt similars, aquelles que caracteritzen l'Esteticisme que definí Cirici, l'*estil renaixença* del qual

parlava Bletter com a biògrafa de Vilaseca.[1178] Tots ells eren joves prometedors que, havent passat inicialment per l'Escola de Llotja i per l'Escola d'Arquitectura, havien començat la seva activitat professional a finals de la dècada de 1870, coincidint amb els inicis de la Febre d'Or. Edificis com la Casa Pomar de Camprodon (1882) i els tallers de Francesc Vidal (1884), de Josep Vilaseca, l'edifici de l'editorial Montaner i Simón (1880), de Lluís Domènech i Montaner, peces de mobiliari projectades per Vilaseca per als tallers Vidal l'any 1879 i per Gaudí per la farmàcia Gibert (1879), o bé els elements decoratius de forja dibuixats per Domènech a l'Ateneu Canetenc entre 1884 i 1885, mostren els mateixos trets estilístics que apareixen als nous mobles que Francesc Vidal va projectar per decorar les cases més benestants de la ciutat. Ens referim a unes formes decoratives caracteritzades per la geometrització i esquematització, per la mecanització progressista, combinada amb la introducció d'elements de fantasia i de naturalisme, tals com dracs, quimeres o formes vegetals estilitzades. Segurament no és casualitat que on aquests trets estilístics es veuen de manera més clara i contundent és a l'edifici de les indústries *F. Vidal y Compañía*, construït per Josep Vilaseca i decorat pels artesans del taller de Francesc Vidal.

6.2.3.1.3. *F. Vidal* (1879-1884)

El 13 de setembre de 1878 Frederic Masriera, joier, i Francesc Vidal, *fabricante de estuches finos para joyas y de objetos decorativos*, van comparèixer davant de notari per llogar durant cinc anys a Josep Togores una botiga amb soterrani situada al núm. 3 del recent construït passatge del

[1178] Bletter, 1977, pp. 19-21.

Crèdit.[1179] En aquell espai s'hi va obrir l'any següent un nou tipus de botiga de caràcter artístic fins aleshores desconegut a la ciutat.

El pare va retirar-se vers l'any 1878 i Francesc Vidal es va fer càrrec del *Taller de Vidal* del passatge de la Pau, on la jove família Vidal i Puig hi acabava d'establir la seva nova residència. El local va passar a mans del fill per tal que esdevingués el taller on s'hi confeccionarien els objectes i el mobiliari que es vendria al nou establiment del passatge del Crèdit, obert el 29 de març de 1879. D'aquesta manera, seguint els passos dels germans Masriera Manovens, Francesc Vidal va tancar l'establiment familiar que el pare havia obert al carrer Argenteria l'any 1858 per traslladar el negoci a l'epicentre del luxe i l'ostentació comercial de la ciutat. L'emplaçament era esplèndid: un modern passatge construït a la manera parisenca a pocs metres del carrer Ferran i de la joieria Masriera. No obstant, per tirar endavant un negoci de grans aspiracions com el que Vidal tenia en ment, a més del talent era necessari un important capital econòmic del que no disposava. Segurament va ser aquest el motiu que va unir a Frederic Masriera, com a soci capitalista, i a Francesc Vidal, com a soci gerent. Es van associar i van pactar un projecte comú, *F. Vidal*, que va formalitzar-se l'any 1879.

Prop de mig any després de la inauguració de l'establiment, el 30 d'agost de 1879, Francesc Vidal, identificat encara *de profesión estuchista*, i Frederic Masriera, van constituir formalment la societat *F. Vidal* amb un capital social inicial de 30.000 pessetes procedent íntegrament del patrimoni de Frederic Masriera. La finalitat de la nova empresa, deien, *será la venta de muebles y objetos artísticos y decorativos fabricados en los talleres*

[1179] AHPB, José Falp, vol. 1736, 13 de setembre de 1878, fol. 3081-3084v. L'acord es va signar dos dies després de la inauguració de la luxosa joieria de Genaro Carreras, oberta just davant de l'entrada al passatge.

particulares del señor Vidal, y además la compra y venta de iguales o semejantes objetos procedentes de fábricas nacionales o extranjeras.[1180] L'acord precisava que, si bé Frederic Masriera no treballaria de manera habitual a l'establiment, Francesc Vidal, soci industrial i gerent, quedaria obligat a dirigir personalment totes les operacions i decisions referides a l'establiment. D'altra banda, amb independència de la gestió de *F. Vidal*, Francesc es reservà el dret de continuar treballant per al seu anterior negoci de fabricació i venda d'estoigs.



Frederic Masriera i Francesc Vidal a finals de la dècada de 1870, quan funden *F. Vidal* (1879) al passatge del Crèdit. AFM/AFV.

Tot i que *F. Vidal* es va anunciar com a especialitzat *en el decorado de habitaciones*, com a centre per aquells qui volien disposar de les millors i més modernes decoracions d'interiors, el punt fort dels primers anys va ser la venda d'objectes artístics i petites peces manufacturades als tallers de Vidal. La tarja publicitària de *F. Vidal* dibuixada per Vilaseca oferia *bronces. Tapices. Fotografias. Exposición y venta de obras artísticas. Objetos decorativos y de utilidad. Fabricación de muebles de lujo. Cofres. Arquillas. Albums. Carteras. &.*

[1180] AHCB, Marià Barallat, vol. 445, protocol de 1879, 30 d'agost de 1879, fol. 644.

A l'establiment, hi destacava l'exposició i venda d'escultures i quadres de pintors de l'entorn dels gerents de l'empresa, és a dir, artistes com germans Masriera Manovens, Simó Gómez, Modest Urgell i Rossend Nobas, entre d'altres.[1181] D'altra banda, es venien bronzes i tapissos fets a altres tallers de la ciutats o bé importats, com eren també les peces orientals i els productes de les cases *Christofle et Cie*, *Aug. Klein* i les fotografies artístiques de la casa madrilenya *J. Laurent y Cía*. A finals de 1881, per exemple, el *Diario de Barcelona* descrivia un conjunt d'objectes artístics exposats a l'establiment: davant d'un fons cobert amb seda brodada xinesa, Vidal hi havia col·locat una escultura de bronze de procedència francesa, dos gerros xinesos, algunes teles i tapissos d'Orient i una pantalla per a xemeneia de vidres de colors fabricada a Anglaterra, representativa ja, probablement, de la primerenca introducció de l'*Aesthetic Movement*.[1182] L'aposta internacional de l'establiment era ben clara. Tot i que inicialment els tallers de Francesc Vidal només van fabricar mobles de luxe, taules, catifes, arquetes, cofres, així com àlbums, marcs i estoigs, a mesura que va començar a rebre encàrrecs decoratius cada cop més ambiciosos, Vidal va anar deixant de banda la venda d'obres d'art d'altres artistes, cosa que ja feia amb prou èxit la Sala Parés, per especialitzar-se en el luxós i complet agençament de les estances burgeses.

[1181] Els germans pintors Francesc i Josep Masriera Manovens tenien les portes sempre obertes a exposar a *F. Vidal* atesos els seus vincles directes amb un dels dos gerents del negoci, Frederic Masriera, format al taller de l'escultor Rossend Nobas. El mateix succeïa amb Simó Gómez, íntim amic de Francesc Vidal, i amb Modest Urgell, amb qui Vidal va compartir formació i càrrecs a l'Ateneu Barcelonès (els mobles del taller d'Urgell eren de Francesc Vidal). Josep i Francesc Masriera, Gómez i Urgell van ser els pintors que amb més freqüencia van exposar al local de *F. Vidal* entre 1879 i 1882.

[1182] *Diario de Barcelona*, núm. 362, 28 de desembre de 1881, p. 15603.

6.2.3.1.4. Comillas i la consolidació de *F. Vidal* (1881-1883)

Al document fundacional de *F. Vidal*, Francesc Vidal va deixar clar que un dels objectius de la nova empresa era la realització de projectes d'interiorisme de caràcter global. Aquesta era una de les finalitats d'una botiga que no tan sols exposava mobles sinó tota mena d'objectes decoratius. Des del mateix 1879 Vidal es va ocupar de la decoració de diversos interiors d'habitatges de la ciutat però no va ser fins l'any 1881 que va rebre el primer gran projecte que va servir per donar-se a conèixer realment com a interiorista: la decoració de les estances per a la família reial espanyola a les residències que Antonio López López tenia a la població de Comillas (Santander).

Antonio López va comissionar la direcció de les obres d'adequació de tots els espais necessaris dels seus edificis construïts a Comillas als arquitectes Cristòfor Cascante (1851-1889) i Josep Oriol Mestres. Alhora, López va encarregar a *F. Vidal* la decoració de les sales dels tres edificis on l'amfitrió tenia previst allotjar tota la família reial; a les cases conegudes com a Ocejo, Portilla i Covaduca, totes elles al barri de Sobrellano.[1183] La família reial hi va viatjar els estius de 1881 i 1882 aconsellada pels metges, que parlaven dels beneficis saludables de l'aire de mar. Tan bon punt com van rebre l'encàrrec, l'estiu de 1881, els tallers de Francesc Vidal van començar a treballar amb el projecte des de Barcelona. Frederic Masriera va escriure al seu germà Josep el dia 9 de juliol:

> *Gran noticia. Pasado mañana marcha Vidal a Comillas acompañado de Claudio López y diez o doce operarios nuestros para arreglar en 8 días tres palacios para recibir a la familia real y albergar a los López y Güell.*

[1183] García-Martín, 1993, pp. 63-66.

> *Vidal se lleva todos los muebles que han podido terminarse en tan breve tiempo, telas, tapices, etc, y gran parte de cosas de Lopez y Güell, entre otras la vajilla que tu sabes. ¡Que te parece! La cosa es gorda! Pecho al agua y endavant sempre.*[1184]

El dia 11 de juliol de 1881, Francesc Vidal va partir amb Claudi López cap a Comillas, acompanyat del pintor Josep Planella, de l'ebenista Camp i d'una desena d'artesans més del seu taller, per ocupar-se de la decoració completa dels palaus.[1185] Durant el mes d'agost, alhora que continuaven els treballs de construcció del Palau de Sobrellano projectat vers l'any 1878 per Joan Martorell – del qual aleshores se n'inaugurà la capellà-panteó–, es van afegir a les feines de les diferents cases un gran contingent de treballadors, entre els que es comptaven, entre tapissers, escultors, pintors, fusters, ferrers i paletes, més de dues-centes persones. Tots ells, sota la direcció de Cascante i Mestres, van treballar intensament per tenir-ho tot enllestit pel dia 25 de setembre, dia en què la família reial va arribar a Comillas.

A l'edifici on es van allotjar els reis i la infanta, Vidal va decorar les diverses sales amb estils diferents, amb mobiliari d'estil Lluís XIII, Pompadour i Enric II. De la intervenció dels operaris i artesans de *F. Vidal*, n'ha quedat constància, per exemple, amb els arrambadors i la xemeneia del saló de la casa d'Ocejo, duts a terme per l'ebenista Camps, així com les pintures dels sostres, atribuïdes a Josep Planella. Així mateix, d'entre els motius decoratius que es conserven a la casa d'Ocejo, en destaquen les pintures ornamentals de línia sensual, alhora que molt simplificada, a la manera anglesa de William Morris i l'*Aesthetic Movement*.[1186]

[1184] AFM, Caixa 31, doc. 1246, 9 juliol de 1881.

[1185] AFM, Caixa 31, doc. 1244, 17 juliol de 1881.

[1186] Arnús, 2004, pp. 39-40.

Era especialment luxosa una galeria de cristalls prop de la qual Vidal hi va adequar una habitació de fantasia que va ser decorada a la japonesa amb grans gerros del Japó, un paravent d'*urushi* i amb un *magnífich vetllador de fusta de ferro talla japonesa*.[1187] En aquest sentit, tant a la residència dels reis, a les habitacions preparades per a la princesa d'Astúries, com a l'edifici on s'allotjaren les infantes, la casa de Covaduca, Francesc Vidal va decidir col·locar-hi llits i mobles de bambú, una opció original a l'època.[1188] Una influència, la japonesa i l'anglesa, que, d'altra banda, Cristòfor Cascante també va aplicar aquell estiu al pavelló de la platja del mateix recinte de Comillas. Però l'originalitat de Vidal no raïa tan sols en el mobiliari japonès, sinó en la decoració de tot el conjunt, caracteritzada per l'èmfasi que es donava als elements estructurals dels espais.[1189]

A més de les intervencions a les sales dels tres edificis destinats a residència reial, Vidal es va encarregar de dur el mobiliari per una original glorieta, *de gust extremat*, projectada per Antoni Gaudí i que va ser decorada amb cortinatges de Benet Malvehy, pintures d'Alexandre de Riquer i Manuel Ferran (1830-1896) i una estructura de fusta construïda per Eudald Puntí.[1190] Els bons resultats d'aquestes intervencions van agradar a la família López i

[1187] *La Renaixensa,* núm. 363, 9 d'agost de 1881, pp. 4991-4992.

[1188] *La Vanguardia*, núm. 297, 10 d'agost de 1881, p. 4185. *La Ilustración Española y Americana*, núm. 30, 15 d'agost de 1881, p. 3.

[1189] En aquest sentit, Maria Isabel Rosselló assenyala com a possible model a Viollet-le-Duc, arquitecte que ja podem relacionar directament amb els estudis duts a terme per Vidal a París. Tant Elies Rogent com Joan Martorell, Josep Vilaseca i Antoni Gaudí, col·laboradors de Vidal, també van ser en dates paral·leles clars seguidors i difusors de l'obra i les idees de l'arquitecte francès. Rosselló, 2005, pp. 338-339.

[1190] Eudald Puntí i Antoni Gaudí ja havien treballat per encàrrec d'Antonio López realitzant el mobiliari de la capella de Sobrellano l'any 1878. *La Renaixensa,* núm. 320, 14 de juliol de 1881, núm. 320, p. 4383. *La Renaixensa*, núm. 358, 5 d'agost de 1881, p. 4901.

Güell, motiu pel qual posteriorment també en va sorgir l'encàrrec per confeccionar el mobiliari de fusta de noguera, cadires, sofàs i setials, les làmpades i les majestuoses llars de foc de fusta i de pedra del Palau de Sobrellano.[1191] Al mes de març de 1883, amb motiu de la mort d'Antonio López, Francesc Vidal es va ocupar de realitzar un baldaquí de ferro d'estil neogòtic projectat per Joan Martorell per a la capella ardent instal·lada al presbiteri de la Catedral de Barcelona.[1192]

De nou a Barcelona, al setembre de 1881, Vidal va continuar rebent encàrrecs, cada cop més freqüents i cada cop de major valor. Tant és així que al juny de 1882 van veure la necessitat d'atorgar poders a un dels seus treballadors de confiança, Federico Navarrete, per tal que pogués actuar com a representant de l'empresa fent totes les operacions de compra-venda necessàries sense haver de passar per les mans de Vidal o Masriera.[1193] A mesura que els encàrrecs li començaven a venir d'arreu de la Península i d'Amèrica, el negoci va començar a plantejar-se la conveniència d'ampliar els espais i d'augmentar-ne també el capital. L'any 1882, la residència de Francesc Vidal, situada al primer pis del núm. 2 del passatge del Crèdit, va quedar petita i entre els mesos de març i abril es va traslladar amb la seva família a un domicili de prestigi, a la planta noble del núm. 149 del passeig de Gràcia, on el 14 de juny d'aquell mateix any hi va néixer el seu primer fill

[1191] De les diverses intervencions de Francesc Vidal a Comillas se n'han conservat algunes fotografies d'època que certifiquen l'autoria del mobiliari que encara actualment es troba al Palau de Sobrellano, edifici de clar regust neogòtic encarregat aquell mateix 1881 a l'arquitecte Joan Martorell. Igualment, també es conserven a Comillas les conegudes pintures que Eduard Llorens, futur soci de Vidal, va començar a fer l'any 1881 pel Seminari i el mateix Palau de Sobrellano. García-Martín, 1993, pp. 165 i 234-240.

[1192] *La Ilustració Catalana*, núm. 82, 15 de març de 1883, pp. 65 i 74.

[1193] AHPB, Marià Barallat, vol. 459, 27 de juny de 1882, fol. 342-343v.

que, apadrinat per Frederic Masriera, va ser batejat amb els noms de Frederic, Eugeni i Bernat: Frederic Vidal i Puig (1882-1950).[1194]

Francesc Vidal havia obert el seu establiment en un moment immillorable i el negoci prosperava. Acompanyant l'extraordinari creixement de l'Eixample de Cerdà, una *febrada d'or* envaïa la ciutadania. Narcís Oller veia com *el goig resplendia en totes les cares, la gent corria esbojarrada pels carrers, l'alè de benestar que arreu es respirava empenyia el més retingut a gastar i a canviar l'or reunit a còpia de suors i privacions per aquells trossos de paper, gravats a mitges tintes, que el crèdit escampava a carretades*.[1195] En tan sols dos anys, entre 1880 i 1881, Barcelona va veure néixer vint-i-quatre nous bancs, companyies de ferrocarril, empreses constructores, societats de crèdit i un sense fi de negocis basats en l'especulació bursàtil. El resultat era una població adinerada i encegada que es desvivia pel luxe. *Les quincalleries i ebenisteries*, narrava Oller, *anaven en orri per fer lloc al nombre creixent de grans argenteries i magatzems de mobles sumptuaris*;[1196] un dels quals, un dels més prestigiosos, va ser el de Francesc Vidal.

6.2.3.1.5. La constitució de *F. Vidal y Compañía* (1884)

L'arxiu de la família Vidal conserva un manuscrit sense data, probablement d'inicis de l'any 1884, redactat per Francesc Vidal on es fa palès l'èxit que des d'un primer moment van tenir els productes de *F. Vidal*. El document mirava d'establir les bases pel projecte d'ampliació de capitals a fi d'aprofitar i donar resposta a la creixent demanda:

[1194] AMCB, Registre Civil, Naixements, 1882, núm. 187. 14 de juny de 1882. Rudo, 1996, p. 39.

[1195] Vidal, Aisa, 2004, pp. 134-135.

[1196] Oller, 1980, p. 69.

Hasta hoy día y desde su fundación, la Fábrica con todas sus dependencias ha realizado ventas por un valor anual de 500.000 pesetas. ... Téngase en cuenta que este resultado se ha obtenido durante un periodo de organización de la Industria e instalación de sus diversas secciones, con medios escatimados para tomar el vuelo conveniente a una beneficiosa explotación. La marcha de la Sociedad es tan próspera que hoy trabajan en sus talleres 160 operarios ocupados casi exclusivamente en la ejecución de pedidos pendientes de entrega, cuyo valor aproximado es en la actualidad de 300.000 pesetas. Precisamente por esta extensión que han tomado los pedidos y que exigen los trabajos, se ha ido haciendo necesario el aumento de capitales que han de tenerse disponibles. Los rendimientos obtenidos en los años anteriores han dado al capital propio y prestado un rendimiento general equivalente al 17%.

Trabajando con entero desahogo y dando a las ventas tal extensión, que permita contar con el mayor numero de compradores en toda España, los beneficios alcanzarán más ventajosos resultados; pero aun admitiendo el caso más desfavorable esto es, que los rendimientos líquidos no fuesen mayores que las 85.000 pesetas anuales que hasta ahora se han obtenido, agregando a ellas las 65.000 pesetas pagadas además como intereses de las cantidades tomadas a préstamo, que se han pagado también de los rendimientos de la Industria, se obtienen ya anualmente 150.000 pesetas que implica un 8,13% de interés para el Capital con que se trata de reconstruir la nueva Sociedad.[1197]

[1197] AFV, *Proyecto de Sociedad en Comandita bajo la razón F. Vidal y Cía c.* 1884.

El projecte de fer créixer la raó social *F. Vidal* havia anat madurant des de feia com a mínim dos anys. Això és el que es desprèn de la compra que va fer Frederic Masriera el 29 de desembre de 1881 de part d'un gran solar de 3.436 m^2 a la cruïlla entre els carrers Bailèn i Diputació, fins aleshores propietat de Joan Soler Casamitjana. Masriera va adquirir pel preu de 40.000 pessetes un terreny de 704 m^2 on hi havia construïts els fonaments d'un edifici anterior.[1198]

Aquell terreny hauria de servir per establir-hi les noves indústries artístiques de Francesc Vidal i Frederic Masriera, indústries instal·lades a un edifici encarregat a l'arquitecte Josep Vilaseca. D'aquesta manera, durant l'any 1882, a pocs metres de distància els barcelonins van poder veure com s'aixecaven dos temples projectats pel mateix arquitecte: l'estudi-taller dels germans Masriera Manovens, al carrer Bailèn núm. 70-72, i els tallers de Francesc Vidal i Frederic Masriera, al carrer Bailèn núm. 60.

Francesc Vidal que, com en ocasions anteriors, no disposava d'un patrimoni econòmic tan ampli com els germans Masriera, va recórrer als germans Domingo i Josep Sert Rius, propietaris de la prestigiosa indústria tèxtil *Sert hermanos y Solá*, per tal d'aconseguir un préstec de 250.000 pessetes. L'objectiu de la concessió, deien els dos germans, *era el de facilitar el desarrollo de la indústria de fabricación y venta de objetos artísticos que Don Francisco Vidal tiene establecida en esta ciudad*.[1199] L'abril de 1883, els tres germans Masriera, Josep, Francesc i Frederic, van assistir a l'acta notarial com a fiadors de la concessió a Francesc Vidal. Els germans Sert i Solà ja havien col·laborat amb *F. Vidal* en diverses ocasions, com Alexandre de Riquer, com Josep Vilaseca o com els mateixos germans Masriera, i per tant, estaven interessats en participar i veure créixer el projecte artístico-

[1198] AHPB, Jose Falp, vol. 1753, 29 de desembre de 1881, fol. 3699-3708.

[1199] AHPB, Antoni Vehils, vol. 8321, doc. 200, 12 d'abril de 1883, fol. 577-580.

industrial que els degué presentar Francesc Vidal. Així és com el crític d'art i periodista Carles Pirozzini presentava en aquells moments en un article publicat a *La Renaixensa* el paper renovador que ja estaven tenint les indústries *F. Vidal*:

> *Donar a la industria, aspre y material de sí, formas bellas; fer dels objectes de la vida usual, alguna cosa mes que simples objectes, ha sigut tasca no poch difícil en tots los paisos y casi imposible entre nosaltres, ahont la protecció que s'ha dispensat a la Industria no ha permes al treballador rebre aquellas inclinacions o nocions artistiques que combinades ab lo material aumentessen lo numero de condicions estetiques que en sí requereix tota obra bella.*
>
> *Los mobles, en sas multiples y variades escepcions y'ls mil y mil objectes de la vida domestica, han sufert sucessivament notables modificacions, retratant fidelment la ilustració, 'ls coneixements y'l gust de les diverses epoques de son us. Per això sens dubte la època actual, ab un gust refinadissim y ab un coneixement extraordinari, dona a totes les manifestacions de la Industria un sello caracteristich y decidit d'art que'ls ennobleix y fa moltes vegades d'un objecte trivial una obra d'art. (…)*
>
> *Un dels artistas que ab mes constancia s'ha dedicat, entre nosaltres, a aquesta classe de treballs, lograntdonarhi verdadera importancia, es lo senyor Vidal, qui imposantse sacrificis de tota mena, esta montant uns grandiosos tallers d'art aplicat a la Industria, ab lo qual emancipará completament a Espanya de la concurrencia estrangera, en aqueixa classe de treballs.*[1200]

[1200] Pirozzini, 1883, pp. 810-181.

Amb les obres de construcció de l'edifici del carrer Bailèn-Diputació molt avançades, els tallers de Francesc Vidal ja es consideraven modèlics. El que més admirava Pirozzini era la capacitat de concebre projectes globals incorporant totes les tècniques i tots els estils en pro d'un nou art. En aquest sentit, Pirozzini destacava dues peces exposades als aparadors del passatge del Crèdit: les reixes de ferro forjat projectades per Josep Vilaseca per a les portes del nou edifici, d'un caràcter plenament esteticista, publicades a *Arte y Letras* (1882), i una gran vidriera de colors d'estil japonès, *de manera que'l conjunt de la vitrina presentes lo caàácter y la entonació de las mamparas y tapissos d'estil japonès*.[1201] En altres paraules, dues mostres de la introducció de l'Esteticisme i el Japonisme als tallers de Francesc Vidal. Pirozzini concloia afirmant:

> *Los objectes expresats en primera linia y los mil y mil que'l Sr. Vidal te escampats en son elegantissim establiment, sortits molts d'ells dels estensos tallers que baix sa entesa direcció funcionan en aquesta ciutat, demostran que Catalunya y en sa consecuencia Espanya, poden emanciparse del jou estranger, essent cuestió d'honra nacional deixar la mesquina presunció de que molts dels objectes d'art suntuari únicament portan lo sello d'elegancia, bondat y bellesa quan portan lo passaport estranger.*[1202]

Aquell mes de setembre de 1883 Francesc Vidal es va ocupar de la decoració del despatx i la sala de conferències de l'alcalde Rius i Taulet. Tots els mobles i accessoris van ser fabricats amb els tallers encara no inaugurats. Vidal va aportar tot el mobiliari, des de les taules i cadires fins les aranyes i

[1201] Pirozzini, 1883, p. 811.

[1202] Pirozzini, 1883, p. 811.

làmpades i els vidres gravats, mentre que els teixits, les catifes, les teles i els tapissos, van ser aportats per la indústria *Sert hermanos y Solá*. Just acabats aquests treballs, el 20 d'octubre, *F. Vidal* va ser nomenat proveïdor de la Reial Casa i va rebre la concessió de la Casa Reial per utilitzar les Armes Reials a les factures, etiquetes i anuncis de l'empresa. Es va argumentar tal concessió pel mèrit que van assolir els seus treballs des de la seva intervenció a Comillas l'any 1881, *pues todos los muebles del palacio de Lopez en Comillas están construidos por el*.[1203] També a finals d'any va decorar les habitacions del Palau de la Capitania general destinades a allotjar el príncep hereu d'Alemanya durant la seva visita a la ciutat.[1204]

L'any 1883 va ser un any de gran creixement. Aprofitant encara la bonança que la borsa havia viscut entre 1880 i 1881, molts clients que poc després es van veure endeutats van decidir encarregar nous i importants projectes a la casa Vidal. Tanmateix, Vidal ja no tractava tan sols amb la burgesia catalana sinó que mirava d'establir una nova clientela a Madrid i, a ser possible, també a París.

El cas de París, del qual en tenim molt poques dades, és més interessant ja que, consultant el *Bottin du Commerce*, el principal anuari comercial francès, vam descobrir que un dels anuncis més destacats publicats l'any 1884 va ser, sorprenentment, el de Francesc Vidal.[1205] S'anunciava ocupant mitja pàgina de l'anuari, fet insòlit, com a fabricant de mobles, decorador d'interiors i com a representant a Barcelona de *Christofle et Cie*, *Mintons*, *Webb* i *Winfield*, és a dir, algunes de les indústries artístiques amb més

[1203] AGP, Administració General, Proveedores, llig. 5311.

[1204] *La Renaixensa*, núm. 1788, 13 de desembre de 1883, p. 7420.

[1205] L'anunci, tot i ser publicat l'any 1884, data del 1883 ja que encara apareixia la firma *F. Vidal*, la representació de *Christofle et Cie* i la direcció del passatge del Crèdit.

prestigi de França i Anglaterra. Era evident que l'any 1884 Francesc Vidal faria un salt en endavant definitiu per la seva carrera.

A primers de 1884, *F. Vidal* comptava amb un important capital format principalment pels terrenys i l'edifici dels nous tallers de l'Eixample, valorats en 403.000 pessetes, per la maquinària, els mobles i els productes produïts, valorats en 767.000 pessetes i pels capitals dels gerents fundadors Frederic Masriera i Francesc Vidal. Tal i com apareix anotat al *Proyecto de Sociedad en Comandita bajo la razón F. Vidal y Cía* els dos socis gerents, Vidal i Masriera, creien que *para trabajar con desahogo y dar a los centros de venta la estensión que requiere, la que se ha dado a la fabricación de los importantes ramos que con creciente éxito se esplotan, establecer una sucursal en Madrid todo con capital propio de la Sociedad, debe ampliarse este hasta la suma de 1.600.000 pesetas*.[1206] La decisió estava presa i ara tan sols calia buscar socis capitalistes, socis que ràpidament van començar a ser localitzats i van permetre la constitució de la nova societat el mes de març de 1884.

El dia 10 de març de 1884, Francesc Vidal i Frederic Masriera van comparèixer davant de notari com a socis gerents de l'antiga raó social *F. Vidal* acompanyats dels nous socis comanditaris: Antoni Rigalt Blanch, Eulàlia Manovens Roldós, Josep Masriera Manovens, Lluís Rouviere i Bulla, Joaquim Marés, Nemesio Singla Masanet, Joan Coma Xipell, Joaquim Prats Roquer, Antoni Salvadó Prim i Josefa Castelló Carreras. Tots ells van ampliar i reconstituir *F. Vidal* per convertir-la en una nova societat en comandita: *F. Vidal y Compañía*.[1207]

El document notarial, com també els estatuts que immediatament després van publicar, determinava que l'administració de la Societat aniria a càrrec

[1206] AFV, *Proyecto de Sociedad en Comandita bajo la razón F. Vidal y Cía c.* 1884.

[1207] AHPB, Ezequiel de Cortada, vol. 1374, doc. 193, 10 de març de 1884, fol. 931-944.

de Francesc Vidal i Frederic Masriera, essent el primer el director general de l'establiment i el segon responsable de la comptabilitat i la caixa de l'empresa. Vidal s'encarregaria, tal i com havia fet fins aleshores, de dur la iniciativa de l'empresa i la direcció de tot el que feia referència a la producció artístico-industrial, mentre que Masriera actuaria com a gestor i administrador. Els estatuts obligaven a que Vidal no pogués dedicar-se a cap altre negoci industrial i a que, *para el mejor desempeño de su cometido tendrá habitación franca en el mismo edificio-fábrica de la Sociedad, destinándose a ella la parte necesaria del primer piso de dicho edificio*.[1208]

L'ampliació de capital, però, no semblava suficient així que, passats vuit mesos de la reconstitució de l'empresa, al 30 de desembre del mateix 1884 *F. Vidal y Compañía* va aconseguir el capital econòmic necessari per acabar de tirar endavant el seu magne projecte. Als socis comanditaris del mes de març s'hi van sumar les importants inversions de Josep Ferrer i Vidal, Eduard Llorens i Masdeu, Raimundo Udaleta Arediabala, Josep Rosés i Ricart, Anselm Coma i Xipell així com els representants de les societats *Parellada, Flaquer y Compañía* i *Coma, Ciuró y Clavell*.[1209] Sumaven, entre tots, un capital total d'un milió de pessetes:

Don Francisco Vidal, ciento quince mil pesetas	*115.000*
Don Federico Masriera, trescientas diez mil pesetas	*310.000*
Don Luis Rouviere, cincuenta mil pesetas	*50.000*

[1208] AHPB, Ezequiel de Cortada, vol. 1374, doc. 193, 10 de març de 1884, fol. 932. El sou dels dos gerents seria des d'aleshores de 15.000 pessetes anuals per a Francesc Vidal i 5.000 pessetes per a Frederic Masriera, el qual, val a dir, es va continuar ocupant també de la gestió de la joieria familiar.

[1209] AHPB, Ezequiel de Cortada, vol. 1377, doc. 849, 30 de desembre de 1884, fol. 3365-3136.

Don Joaquín Marés, cincuenta mil pesetas	*50.000*
Doña Josefa Castelló, cincuenta mil pesetas	*50.000*
Don Nemesio Singla, veinte y cinco mil pesetas	*50.000*
Don José Rosés, setenta y cinco mil pesetas	*75.000*
Doña Eulalia Manovens, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don Juan Coma, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don José Masriera, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don Joaquín Prats, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don Antonio Salvado, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don Antonio Rigalt, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don Raimundo Udaleta, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don Anselmo Coma, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don José Ferrer, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Don Eduardo Llorens, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Sres. Coma, Ciuró y Clavell, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Sres. Parellada, Flaquer y Compañía, veinte y cinco mil pesetas	*25.000*
Total	*1.000.000 pesetas*

Aquesta ampliació era una noticia extraordinària perquè donava volada i llum verda a la proposta de futur de Francesc Vidal i Frederic Masriera. Els socis comanditaris avalaven, artística, econòmica i industrialment, l'èxit de les indústries artístiques *F. Vidal y Compañía*.

Artísticament, *F. Vidal y Compañía* comptava amb la plena implicació de la família Masriera, amb Josep Masriera, germà del soci gerent, i amb Eulàlia Manovens, mare d'ambdós i propietària de la joieria del carrer Ferran. Alhora, entrava també com a soci comanditari Antoni Rigalt, *dibujante*. Antoni Rigalt i Blanch havia compartit estudis artístics a l'Escola de Llotja els curs 1866-1873 amb Vilaseca i amb els germans Masriera. Rigalt,

inicialment format com a gravador i il·lustrador de *La Ilustración Española y Americana*, l'any 1882 havia obtingut el càrrec de professor auxiliar de dibuix a l'Escola de Belles Arts i durant els últims quatre anys s'havia començat a especialitzar en la fabricació de vidrieres de colors, tal i com demostrà amb el discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona titulat "Las vidrieras con colores en la decoración del templo cristiano". Rigalt va prendre possessió del títol d'acadèmic, a l'edat de trenta-quatre anys, tan sols dos mesos més tard de constituir-se *F. Vidal y Compañía*, i essent apadrinat en el seu nomenament pels seus nous consocis industrials, Frederic Masriera i Josep Masriera. Rigalt, que anys més tard es va convertir en un dels principals fabricants de vitralls de l'època del Modernisme, era una magnífica incorporació per als tallers de Francesc Vidal, especialment per projectar vitralls i per dirigir la secció de fabricació vidres.

Un cas similar al de Rigalt era el d'Eduard Llorens Masdeu. Format a l'Escola de Belles Arts de Barcelona entre 1858 i 1864, simultàniament al de Vidal pas per Llotja, va continuar la formació artística a París, on va ser deixeble de Charles Gleyre (1806-1874), primer mestre dels impressionistes. Com a pintor, la seva obra, influida a través de Claudi Lorenzale per la pintura natzarena d'Overbeck, va ser present a les exposicions de Belles Arts de Madrid i Barcelona de les dècades de 1860 i 1870. A més de pintures com *Judith* (1864), *La processó de Corpus a Catalunya* (1864) o *Una demanda de prometatge* (1866), a partir de 1870 va compartir taller amb l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa i es va encarregar de la decoració pictòrica d'algunes de les grans cases de la burgesia catalana, especialment per a les residències dels marquesos de Comillas. Segurament és per aquest últim motiu que era un pintor que tenia molt a aportar a les indústries Vidal; ja havia decorat amb frescos el Palau Moja de Barcelona (1880) i el Seminari de Comillas (1883).

Per raons evidents, no era menys interessant la incorporació de tota la família Masriera, una de les sagues d'artistes més influents i destacades de la Barcelona del vuit-cents. Així mateix, d'entre els socis comanditaris, destacava també l'enginyer Lluís Rouviere Bula, membre de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, director de diverses companyies ferroviàries, president de l'Associació d'Enginyers Industrials des de 1885 i delegat general de l'Exposició Universal de 1888, així com el reputat industrial i banquer Josep Ferrer i Vidal, a qui ja hem fet referència com a un dels primers col·leccionistes d'art japonès de la ciutat. Josep Ferrer, a més de ser diputat i senador del partit conservador, i membre de les principals institucions culturals i econòmiques de Catalunya, va ser el fundador, juntament amb l'estampador manresà Josep Ponsa i Riu (1816-1882) de la fàbrica tèxtil *José Ferrer y Cía* posteriorment coneguda com a *Hijos de José Ponsa* i *Ponsa Hermanos*.[1210]

Deixant de banda a la indústria tèxtil de *Coma, Ciuró y Clavell*, representada a la societat *F. Vidal y Compañía* per Joan Coma Xipell,[1211] inversor també a compte individual, no podem oblidar dos altres importantíssims mecenes del Modernisme implicats a les indústries de Francesc Vidal que apareixen indirectament representats a les actes constituents de la nova societat a través de Marià Parellada: Eusebi Güell Bacigalupi (1846-1918) i Claudi López Bru (1853-1925), socis components de la *Societat Parellada, Flaquer y Compañía*.

[1210] *Hijos de Ponsa* va ser una de les primeres indústries d'estampats en seguir els models de *La España Industrial* i introduir la moda del Japonisme en el camp del tèxtil. Canals, 2005, p. 37.

[1211] Els orígens de *Coma, Ciuró y Clavell* cal buscar-los al gener de 1877 amb la creació de la societat *Coma, Ciuró, Clavell y Borras*, hereva de *Coma, Ciuró, Clavell y Compañía*. Per a la història de la empresa, vegeu els protocols dels notaris Moragas i Bruguera: AHPB, Ferran Moragas, vol. 5254, 6 de gener de 1877, fol. 53-55. AHPB, Melitó de Llosellas Bruguera, vol. 4000, 14 de novembre de 1883, fol. 1306.

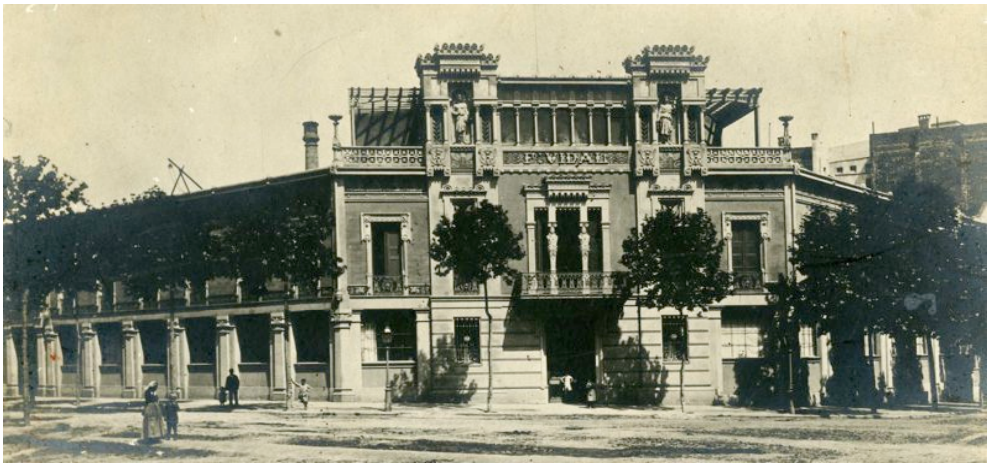
Parellada, Flaquer y Compañía, que participava a *F. Vidal y Compañía* amb un capital de 25.000 pessetes, tenia els seus orígens al Vapor Vell de Sants i a l'empresa *Güell, Ramis y Cía* creada per Joan Güell i Ferrer l'any 1856. Reformada i anomenada successivament *Güell y Compañía*, *Ascacibar y Compañía* i *Pascual Flaquer y Compañía*, l'any 1875 va ser reconstituïda com a *Parellada, Flaquer y Compañía*. L'empresa, dedicada a la fabricació de panes i filats i establerta a Sants amb un capital de més de tres milions de pessetes, tenia com a soci principal, a Eusebi Güell, hereu de Joan Güell i, en segon terme, al marquès Antonio López com a gerent d'*Antonio López y Compañía*, al baró Francesc Solernou, a la marquesa Maria de la Consolació de Moragas i a Eduard Flaquer, Isidre Pons, Esteve Gatell i Marià Parellada.[1212]

Així doncs, Francesc Vidal, recolzat per les inversions de la família Masriera i per l'elit de la burgesia catalana, Eusebi Güell, Claudi López, Josep Ferrer i Lluís Rouviere, amb el suport també dels continus encàrrecs de la Casa Reial espanyola i uns tallers cada cop més ben equipats, un nou planter de joves artistes de la talla d'Antoni Rigalt, Enric Gómez, Gaspar Homar i Joan Gonzàlez (1868-1908), i amb les col·laboracions d'Alexandre de Riquer, de Josep Vilaseca, d'Antoni Gaudí, de Lluís Domènech i Montaner, dels germans Sert, de Benet Malvehy i de *La España Industrial*, entre d'altres, iniciava l'època daurada de les seves indústries artístiques. El temple, s'acabà de construir aquell mateix 1884.

L'edifici de les indústries *F. Vidal y Compañía*, en funcionament l'any 1883 i conclòs l'any 1884, era una de les construccions més modernes i

[1212] Vegeu les actes notarials a: AHPB, Magí Soler Gelada, vol. 7391, 12 de juliol de 1856. AHPB, Luis Gonzaga Soler i Pla, vol. 7455, 19 de gener de 1875. AHPB, Luis Gonzaga Soler i Pla, vol. 7497, 29 de març de 1883, fol. 1508-1513.

estèticament més treballades de la ciutat.[1213] La façana principal, adornada amb cariàtides al balcó central, estava decorada amb ornaments simbòlics i frisos renaixentistes i pompeians. Al capdamunt, dues fornícules flanquejaven la inscripció *F. Vidal* amb dues estàtues de Manuel Fuxà, bon amic de Vidal, que representaven l'Art i la Indústria, els dos pilars que guiaven el sentit de *F. Vidal y Compañía*.



Fotografia de la façana de *F. Vidal y Cía* (*c.* 1887). AFV.

El pis inferior, dedicat als tallers, tenia grans finestrals de vidres senzills i funcionals, mentre que al pis superior les obertures eren en forma de balcó, al centre, i finestrals amb vidres gravats, amb baranes de ferro forjat i amb

[1213] AMCB, Foment, exp. 1244-J, Diputació 326 / Bailèn 60. Santi Barjau (1996) cita dos altres expedients de construcció de l'edifici (Expedient 921 – AG / Expedient 922 – AG) que es trobaven al mateix l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona però que, segons ens van indicar les arxiveres, no es poden consultar perque s'han perdut (consultes dels anys 2007 i 2009). Afortunadament, una còpia del projecte es conserva a l'*Archive of Catalan Art and Architecture* de l'*Art Institute of Chicago*. Vegeu: Bletter, 1977, pp. 48-49.

porticons. Les baranes de la façana principal, encara conservades, mostren el que és sens dubte el símbol principal de l'edifici: una abella mecanicista, representada tant en ferro forjat a les baranes com amb relleu escultòric al basament de les dues fornícules superiors. A cada un dels dos eixos principals de la façana un ser fantàstic es repetia fins a quatre ocasions, de tal manera que, sumades les baranes de la resta de l'edifici, la representació d'aquest ser apareixia fins a vint-i-dues ocasions: es tractava d'un ser que partia del dibuix d'una abella dibuixada per Vilaseca per, a partir d'un procés de simplificació i mecanització, convertir-se en un animal fantàstic, mig abella, mig drac, ben propi de la iconografia de l'Esteticisme. De simple a complexa, cada pis tenia una decoració més profusa, passant de la simplicitat de la planta baixa a les dues pèrgoles i galeria superior, desapareguda amb la reforma de l'arquitecte Enric Sagnier (1858-1931). Les dues torretes laterals, així com l'obertura del saló principal, estaven coronades amb merlets.

A la planta baixa s'hi situaven els tallers de daurar i cisellar, lampisteria, fusteria, ebenisteria, talla, tapisseria i amb seccions específiques de tornejar, serrar i motllurar, *provisto de máquinas y aparatos los más modernos*.[1214] A més de l'ampli espai per a aquests tallers, l'edifici disposava d'una zona exterior amb cobert; tot el perímetre interior estava envoltat per una gran porxo que donava pas al jardí posterior, utilitzat com a magatzem per a les fustes de noguera i de roure eslau.

El pis principal, segons el projecte signat per Vilaseca, es dividia en dues seccions. El costat del carrer Bailèn, estava destinat a habitatge particular de la família Vidal, amb la corresponent cuina, rebost, rebedor, menjador, sala, alcova i dormitoris. A la zona central i a l'ala corresponent al carrer Diputació, s'hi trobaven els tallers de vidrieria, pintura i gravat sobre vidre i

[1214] Roca, 1884, p. 285.

fotografia. A partir de mitjan de 1884, però, tots els tallers, ocupats per vora dues-centes persones sota la direcció general d'*el francès*,[1215] es van traslladar a la planta baixa i es van deixar lliure, com a residència i com a espai d'exposició, tota la planta noble. Al centre d'aquesta planta, accedint directament des d'una escalinata monumental d'on hi penjaven grans tapissos, hi havia una galeria i un gran saló; saló que presidia l'edifici i que estava destinat a exposició i sala de mostres de les produccions dels diversos tallers. Destacaven una sala principal i tres de menors decorades per Eduard Llorens amb pintures pompeianes, renaixentistes i japoneses, *para que los compradores puedan de antemano juzgar del efecto de los muebles, eligiendo así mejor los objetos que se deseen*.[1216]

6.2.3.1.6. *F. Vidal y Compañía* (1884-1889)

Els tallers de Francesc Vidal estaven equipats amb la tecnologia més moderna de l'època. A més d'un important subministrament elèctric, tenien un ascensor hidràulic, forns per corbar i esmaltar vidres i diversos motors a vapor que donaven vida a tota la maquinària dels tallers.[1217] Un altre signe de modernitat era el taller de fotografia, on s'inventariaven les peces que es produïen.

Des de la inauguració del primer establiment l'any 1879, Francesc Vidal havia considerat la fotografia com un producte més a vendre, tal i com apareix al full publicitari projectat per Josep Vilaseca, i tal i com es va fer patent en convertir-se en representant a Barcelona de la casa fotogràfica

[1215] *El francès* era com es coneixia el responsable de la direcció de tots els tallers, el nom francès real del qual no ha perdurat. Mainar, 1976, p. 278.

[1216] *La Ilustración*, núm. 177, 23 de març de 1884, p. 162.

[1217] *La Renaixensa*, núm. 1747, 19 de novembre de 1883, p. 6885. *Diario de Barcelona*, 12 de juny de 1884, p. 7140. Roca, 1884, p. 285.

madrilenya de Jean Laurent (*J. Laurent y Cª*). Als nous tallers de l'Eixample, la venda de fotografies de la casa Laurent, ben conegudes a la ciutat des que es van mostrar per primera vegada de manera extensa l'any 1872 al Palau de Belles Arts, va ser substituïda per uns laboratoris propis on es feien reproduccions fotogràfiques, com ara les que Antoni Rigalt va oferir en nom de l'empresa a *La Ilustración Española y Americana* per tal de reproduir les primeres vistes de la recent inaugurada Biblioteca-Museu de Víctor Balaguer.[1218] Amb tot, la missió principal del laboratori i galeria de fotografies, situat al primer pis, vora els salons d'exposició, consistia a catalogar les peces que es fabricaven als mateixos tallers, tant mobles com objectes decoratius.[1219] D'aquell repertori en queden més de dues-centes fotografies incloses en quatre àlbums de vellut on s'hi recullen moltes de les peces fabricades entre 1884 i 1889, des del bressol del rei Alfons XIII i el llit de la Reina Regent utilitzat durant l'Exposició Universal, fins al mobiliari projectat pel Palau Güell i pel Palau de Sobrellano. Es tracta d'un repertori molt destacat ja que permet conèixer les característiques dels objectes artístics i mobles fabricats per *F. Vidal y Cía*.

Amb tot, la modernitat de *F. Vidal y Compañía* no es basava tant en la introducció de nova maquinària o de la fotografia com en la introducció a Barcelona, a Catalunya i a tot Espanya, d'un nou model d'indústries artístiques importat de l'estranger i abocat a la integració de les arts en plena consonància amb els ideals que propugnava el moviment de les *Arts & Crafts* d'Anglaterra. La capacitat que tenia de fabricar tant estoigs i arquetes

[1218] *El Eco…*, 1884, p. 407. *La Ilustración Española y Americana*, núm. 49, 8 de novembre de 1884, p. 267.

[1219] Així mateix ho feien altres empreses de mobiliari com la casa *Folch y Cía* o bé la casa Busquets, amb la col·laboració del fotògraf Audouard. *El Porvenir de la Industría*, núm. 547, 4 de setembre de 1885, p. 359.

com vidres gravats i pintats, llits, tapissos, làmpades o reixes, i l'extens personal d'artistes i artesans capaços de projectar des d'un canelobre fins a les pintures murals de qualsevol tipus d'estança, conferien a F. *Vidal y Compañía* el privilegi de poder-se ocupar de projectes artístics globals a través de tots els passos del procés de fabricació; *una indústria ont tenia a gloria fersho tot, y tot per treballadors catalans*.[1220]

Des d'aleshores, Francesc Vidal va deixar de ser l'ambaixador d'indústries artístiques europees, franceses, angleses i austríaques, com *Christofle & Cie*, *Mintons* o *Webb*, per convertir-se en creador de noves manufactures equiparables a les estrangeres. Es va erigir des d'aleshores en l'autèntic pare de la integració de les arts decoratives a Catalunya abans que no ho fessin els tallers de l'època del Modernisme. I així els seus exemplars tallers van esdevenir un veritable institut politècnic on es van formar artistes decoradors tant destacats com Gaspar Homar, Antoni Rigalt o Santiago Marco (1885-1949). Aquest canvi de direcció del negoci i les característiques del taller van ser perfectament descrites l'estiu de 1889 per Frederic Rahola (1858-1919):

> *El primer ensayo de Vidal se redujo a mobiliario de lujo y a decorado interior de habitaciones, a nada más. Los bronces artísticos, las esculturas de salón, las lámparas suntuosas, los cristales grabados, los latones decorativos, todo esto lo solicitaba de los artífices extranjeros. Con su fuerza de voluntad inacabable, con su facundia maravillosa, con el auxilio del capital que ha acudido solicitado en su apoyo, produce ahora todos estos objetos con gran perfección, sin chapucerías, con la pulidez y el primor de los artistas italianos del Renacimiento.* (...).

[1220] *Ilustració Catalana*, núm. 593, 18 d'octubre de 1914, p. 542.

> *De este modo el taller de Vidal es a la par escuela de artes, lugar donde se produce y sitio donde se aprende, recinto en el cual se elaboran a la vez objetos artísticos y artífices. Si el Estado hubiese fundado un instituto para desarrollar la enseñanza artística entre nuestros obreros, de fijo que con doble numero de años no hubiera conseguido el resultado que ha obtenido Vidal, hostigado por la necesidad de formar operarios diestros e inteligentes que colaborasen en su primorosa labor.*[1221]

El 21 de maig de 1884, és a dir, en ple procés d'expansió i augment de capitals de les indústries *F. Vidal y Compañía*, el seu gerent Frederic Masriera va ingressar a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona amb la lectura d'una memòria titulada "Breves consideraciones sobre la aplicación del arte a la indústria" on presentava la idea d'art global que s'aplicava als tallers de Francesc Vidal:

> *Dado el movimiento artístico actual siempre creciente y dadas las especiales y difíciles circunstancias por qué atraviesa nuestra industria, es de absoluta necesidad imprimir en muchas de ellas un marcado carácter artístico y a ese fin que artistas e industriales entren en estrechas relaciones.*
>
> *Que el artista dibujante no desdeñe proyectar una alfombra, o imprimir su personalidad artística en los detalles de un mueble; que el escultor recuerde al celebre Cellini que lo mismo modelaba una estatua que cincelaba una bandeja, y que cejen algunos artistas en su empeño, muchas veces temerario, de producir grandes obras maestras y se dediquen con preferencia a prestar su*

[1221] Rahola, 1889, p. 4. Vegeu també: Mainar, 1976, p. 278.

> *ayuda a la industria, campo vastísimo donde pueden alcanzar justo renombre y merecido provecho.*[1222]

L'oferta de les indústries de Francesc Vidal era singular tant a Barcelona com arreu d'Espanya; pocs tallers oferien el luxe, la qualitat i la diversitat artística, d'estil i de materials, que proporcionava Vidal. Per això des de feia dos o tres anys atreien els millors clients del país. A tall d'exemple, entre 1884 i 1886 van rebre l'encàrrec de proporcionar el mobiliari i projectar l'agençament i la decoració del saló principal i la Peixera del Cercle del Liceu, van fabricar una rica garlanda de bronze per envoltar el monument de Bonaventura Carles Aribau projectat per Josep Vilaseca i Manuel Fuxà, van enquadernar un àlbum de poesies amb una portada dibuixada per Alexandre de Riquer destinat a la infanta María de la Paz, i es va ocupar de construir tots els mobles i objectes artístics, la majoria d'ells d'estil xinès, japonès, renaixentista i neogrec, per decorar una luxosa casa del centre de Madrid.

Madrid va significar la consolidació definitiva. Així va ser, gràcies a l'exposició que el mateix Francesc Vidal va organitzar el novembre de 1884 al centre de la ciutat, a l'establiment de Ruiz de Velasco situat al carrer Alcalá. El diari madrileny *La Época* afirmava sense complexes:

> *Todo el Madrid elegante y distinguido, todas las personas de aficiones artísticas van a experimentar dentro de breves días la sorpresa, mejor diremos, el asombro, de saber que en España se*

[1222] Federico Masriera, *Breves consideraciones sobre la aplicación del arte a la industria* (Sessió del 21 de maig de 1884), text manuscrit conservat a la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. Doñate, 1996, pp. 214-215.

fabrica un mobiliario de lujo que puede, sin temor, competir con Francia, Alemania e Inglaterra.[1223]

Vidal va dur a Madrid una selecció de mobles i peces artístiques que conformaven diversos grups decoratius i diverses mostres d'estances completament agençades a manera de decoracions teatrals. S'hi mostraven llibreries i cadires de roure acuradament tallades i entapissades amb vellut de Gènova, taules de roure massís d'estil neogòtic, miralls amb marcs de roure d'estil renaixentista, escriptoris i joiers, cornucòpies daurades i de bronze, sofàs, bibelots, taules d'estil Felip II, guardajoies d'estil Enric II, llits de fusta amb cortinatges de rica pelfa d'estil Lluís XIII, butaques entapissades amb vellut d'estil Lluís XV, prestatgeries, llits i cadires del modern estil rus imposat per Vidal, taules de centre i paravents de fusta, sedes de Manila, mobles de saló d'estil japonès amb incrustacions de nacre, pedestals, catifes, cortinatges, tapissos, canelobres, espases, làmpades de gas i d'electricitat, reixes i objectes decoratius de ferro forjat, vidres gravats i pintats amb formes geomètriques, d'estil Venècia, gòtic, japonès i un llarg etcètera que va deixar tothom qui ho va visitar, inclosa la família reial, inesperadament sorpresa. Els elogis inacabables es van multiplicar unànimement a tots els diaris de la capital; tota la premsa de Madrid i de Barcelona es va fer ressò de l'èxit de l'exposició.[1224] Tal va ser l'èxit que els elogis van arribar fins a París. L'any següent, *La Revue des Arts Décoratifs* publicava una breu ressenya de l'exposició:

[1223] *La Época*, núm. 11.597, 26 d'octubre de 1884, p. 3.

[1224] Vegeu alguns dels comentaris a: *La Dinastía,* núm. 627, 2 de novembre de 1884, p. 6930. *La Renaixensa*, núm. 2334, 4 de novembre de 1884, p. 7197. *La Época*, núm. 11.612, 11 de novembre de 1884, p. 2. *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190. *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190. *El Salon de la Moda*, núm. 24, 24 de novembre de 1884, p. 190. *El Eco…*, 1884, pp. 249, 376 i 404.

> *Une exposition de l'art décoratif, organisée par les soins de M. Francisco Vidal, fabricant de meubles artistiques à Barcelone. Tous les objets de l'ameublement sont representés dans cette exposition qui, suivant la fière déclaration de la Epoca, a pour but de demontre aux Espagnols que les Espagnols sont capables, non seulement d'égaler, mais même de batre les étrangers sur le terrain des beaux-arts et des art décoratifs.*[1225]

Fruit de l'èxit a la capital, Francesc Vidal i Frederic Masriera van decidir obrir-hi un establiment de manera permanent com a espai de venda i exposició dels seus productes. De retorn de Madrid, Vidal va fer el mateix a Barcelona presentant-se, excepcionalment, a l'Exposició d'Arts Industrials amb aplicació al decorat d'habitacions organitzada per l'Institut del Foment del Treball Nacional, inaugurada el 16 de desembre de 1884. Durant els últims anys, Barcelona havia vist sorgir diverses empreses que, sense la diversitat de manufactures de *F. Vidal y Compañía*, responien al nou esperit de la integració de les arts i la indústria. Era el cas dels teixits de *La España Industrial* i *Parellada, Flaquer y Cía* les catifes i cortinatges de *Sert hermanos y Solá*, les tapisseries de Malvehy, els serveis de taula de Ramon Florensa, els papers pintats de Miquel Tarragó, els pianos de la casa *Bernareggi Gassó y Cía* els paviments hidràulics de *Serra y Compañía* o els sostres enteixinats de Jaume Comerma. Vidal hi va participar de manera especialment destacada ja que se li va reservar un saló tan sols per a ell, *y es uno de los que más llaman la atención del público*, deia *La Dinastía*.[1226] Allà hi va exposar mobles i peces decoratives de tots els estils; un llit, un bufet, una xemeneia,

[1225] *Revue des Arts Décoratifs*, 1884-1885, París, p. 58.

[1226] *La Dinastía*, núm. 706, 19 de desembre de 1884, p. 7970.

butaques, miralls, vidres gravats i de colors, làmpades, cornucòpies i objectes decoratius de ferro forjat, com ara una arqueta adquirida per Eusebi Güell.[1227] Convé destacar que aquesta mostra, organitzada el 1884 pel president de l'Institut del Foment Nacional del Treball, Lluís Muntadas, bon amic de Vidal, va ser l'única d'Espanya on *Francesc Vidal y Compañía*, es va presentar com a expositor, potser per donar a conèixer les noves indústries recent creades. Des d'aleshores, a diferència del que feien tots els fabricants del seu ram, Vidal va decidir no tornar a participar a cap més exposició organitzada a la ciutat. A l'Exposició Universal de 1888 s'hi va presentar fora de concurs.[1228]

L'empresa anava tan bé que en un any el capital es va duplicar i va arribar als dos milions de pessetes, 2.078.020,09 pessetes. L'inventari general que els gerents van enviar a tots els socis comanditaris el 17 de juliol de 1885 no deixava marge a cap mena de dubtes.[1229] Tan sols les manufactures fabricades als tallers ja sobrepassaven el milió de pessetes repartides entre els magatzems de Barcelona, la sucursal de Madrid i els mobles dipositats als establiments de *P. Casals y Cía* [*Pijoan, Casals y Cía*], *E. Comella* [Esteve Comella][1230] i els enviats per encàrrec a París:

[1227] *Catálogo de los objetos…*, 1884, pp. 13, 15 i 18.

[1228] El mateix succeeix en intentar esbrinar la producció que oferia el seu pare Lluís Vidal; com a estotgista només es va presentar a l'Exposició Universal de París de 1867. Contrastant amb l'ambició del projecte de Francesc Vidal, sorprèn l'absència dels tallers Vidal tant a les grans exposicions barcelonines de 1860, 1871 i 1877, així com a l'exposició d'arts sumptuàries de 1878, a l'exposició d'arts decoratives i industrials de 1880 i a exposicions internacionals de Viena (1873), Filadèlfia (1876) i París (1878 i 1889).

[1229] AFM, Caixa 667. *F. Vidal y Cía*. 17 de juliol de 1885.

[1230] Vidal, col·laborador de Gaudí, alhora que soci d'Eusebi Güell, tenia diversos dels seus productes dipositats a l'establiment d'Esteve Comella. Val la pena destacar el vincle que

En almacen	*955.165,37*
Sucursal Madrid	*200.350,39*
Dep. P. Casals y Cª	*27.672,71.*
Dep. E. Comella	*3.639*
Muebles en Paris	*2.244,17*

Al cap de sis anys de treballar com a soci-gerent simultàniament per als tallers de Francesc Vidal i a la joieria familiar, finalment, l'octubre de 1885, Frederic Masriera va pactar amb els seus dos germans i la seva mare abdicar de tota responsabilitat de la raó social *Viuda de Masriera e hijos en liquidación*.[1231] Probablement F*. Vidal y Compañía* requeria la seva dedicació a temps complet, i és que els encàrrecs ni paraven d'arribar i Masriera tenia en ment obrir dins dels tallers una nova secció dedicada a la fosa artística.

Així com l'any 1885 es van ocupar de la corona fúnebre de ferro forjat per a la caixa mortuòria del rei Alfons XII, a la primavera de l'any següent la Casa Reial encarregà a Vidal el bressol del futur rei Alfons XIII. Van continuar rebent altres encàrrecs singulars, des de l'enquadernació de l'àlbum artístic dedicat a l'antic Governador de Barcelona, Antonio González Solesio, fet a partir d'un projecte de Lluís Domènech i Montaner i pintat sobre pergamí per Josep Pascó, fins l'agençament complet del Palau Casades (*c.* 1885) o del Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, sota la direcció de Francesc Soler i Rovirosa i Ramon Tusquets (1837-1904). De tots

aquesta noticia ens permet establir entre Vidal, Comella, Gaudí i Güell. Recordem que la vitrina que Antoni Gaudí va dissenyar per la guanteria d'Esteve Comella (Exposició Universal de París, 1878) va ser el punt d'encontre del jove arquitecte amb el seu futur mecenes, Eusebi Güell.

[1231] Pel fet de sortir de la Societat, va cobrar les 82.290 pessetes que li corresponien com a soci capitalista. AHPB, Mariano Barallat, vol. 462, 13 d'octubre de 1885, fol. 415-421.

els encàrrecs del 1886, però, el projecte més ambiciós va ser el de la fosa de l'estàtua de Colom.

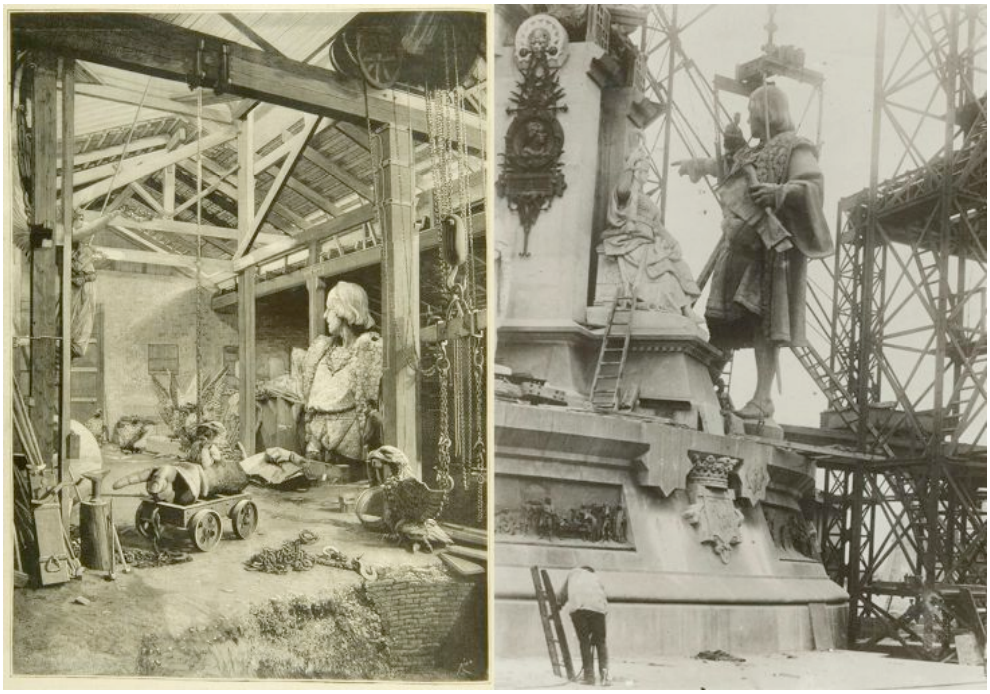
Barcelona feia pocs anys que havia vist néixer les primeres cases de fosa artística monumental. Tot just l'any 1884 el taller de Pere Mir, situat a Hostafrancs, havia fet la primera escultura de bronze de la ciutat: l'estàtua del monument a Antonio López esculpida per Venanci Vallmitjana (1826-1919).[1232] Deixant de banda els tallers industrials d'Alexandre Wolghemuth, la competència en el camp de les foses artístiques barcelonines es limitava tan sols a la casa *Comas hermanos*, autora de l'estàtua d'Espartero (1884) i del Duc de la Victòria (1885), i en menor mesura altres tallers com els de Francesc Isaura i Llorenç Dugros. D'aquesta manera, les indústries de Francesc Vidal eren a temps de fer-se un lloc també en aquest sector. L'ocasió va arribar l'any 1886 en anunciar-se el concurs per a la fosa del monument de Colom.[1233]

El 28 d'octubre de 1886 la Comissió encarregada de les obres del monument a Colom va sol·licitar a *F. Vidal y Cía*, a *Comas hermanos*, a *Herederos de Francisco de P. Isaura* i a *Lorenzo Dugros* un pressupost per a la fosa dels diversos conjunts escultòrics, és a dir, l'estàtua de Colom de bronze, de 6'6 metres d'alçada, quatre genis alats de bronze, quatre recolzaments compostos d'una semiesfera i dues àguiles de bronze, quatre coronaments també de bronze i vuit lleons fosos en ferro. Van presentar el seu pressupost tots els tallers sol·licitats, per bé que el de Francesc Vidal va

[1232] *La Dinastía,* núm. 545, 14 de setembre de 1884, p. 5783.

[1233] A diferència del que generalment s'ha comentat respecte *F. Vidal y Compañía*, l'empresa no va tenir foneria artística fins l'any 1886 i els tallers no es van consolidar fins a la marxa de Francesc Vidal, durant la dècada de 1890 i especialment a partir de 1893, quan es va introduir el procediment de fosa a cera perduda (*Federico Masriera y Compañía*, *Marisera y Campins*, des de 1896). Així ho demostren tant la documentació familiar de Vidal i Masriera com també els anuncis de l'empresa.

ser el més econòmic, valorat en 125.000 pessetes. *F. Vidal y Cía* va ser l'empresa escollida per fondre les peces de bronze del monument a la nova foneria artística que tant desitjava Frederic Masriera i que tot just acabava de ser instal·lada al solar de la part posterior dels tallers de Diputació-Bailen.[1234]



Estàtua de Colom fosa als tallers de *F. Vidal y Cía* (1888).

[1234] Vidal va signar el contracte per a la fosa de totes les peces de broze a partir de vint tones de metall procedents de canons del castell de Montjuïc cedits per l'Estat, material que va ser enviat als tallers de Diputació-Bailèn. Wohlguemuth va ser escollit per fondre els vuit lleons de ferro. Tota la documentació es conserva al fons de la Comissió del Monument a Colom, a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. AMCB, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 37, 42, 43, 45, 111, 112, 265. AFM, Caixa 31, doc. 1281, 21 de juliol de 1887.

De totes aquestes peces, la més espectacular va ser l'estàtua de Colom, fosa a partir del motlle de guix realitzat per l'escultor Rafael Atché (1854-1923).[1235] Bona part de les peces foses als tallers de *F. Vidal y Compañía* van ser entregades l'octubre de 1887 i van ser traslladades al peu del monument a primers de gener de 1888.[1236] Allà, gràcies a la bastida construïda per *Wolhegmuth y Cía*, van ser col·locades al seu lloc corresponent i l'obra va quedar enllestida just abans de la inauguració de l'Exposició Universal.[1237]

Com a contrapunt d'aquest encàrrec, l'Ajuntament de Barcelona, que coneixia les preferències de la Casa Reial espanyola, al mes de març de 1888, a dos mesos de la inauguració de l'Exposició Universal, també va encarregar a Francesc Vidal el mobiliari i l'agençament de les Cases Consistorials per convertir-les en residència temporal de la família reial durant la seva estada a la ciutat.

Malgrat l'oposició d'un important nombre de ciutadans que creia que la Casa de la Ciutat no podia convertir-se en residència privada deixant de banda les seves obligacions com a administració pública, la proposta va

[1235] AMCB, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1887-1888, vol. 7, doc. 16, 57 i 93. *La Renaixensa*, núm. 3746, 3 de març de 1887, p. 1305.

[1236] L'estàtua de Colom va ser fosa a l'últim moment, entre els mesos d'abril i maig de 1888. *La Renaixensa*, núm. 4406, 7 d'abril de 1888, p. 2094. *La Renaixensa*, núm. 4445, 1 de maig de 1888, p. 2607. *La Vanguardia*, núm. 202, 1 de maig de 1888, p. 2. *La Ilustración – Revista Hispano Americana*, núm. 392, 6 de maig de 1888, p. 303. *La Vanguardia*, núm. 227, 15 de maig de 1888, p. 2.

[1237] La casa Wolhgemuth s'encarregà de la fosa del basament, el fust, el capitell i el coronament de la columna del monument, mentre que a la Vidal s'ocupà de la fosa dels elements escultòrics del mateix monument. AMCB, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 209 i 210; vol. 7, doc. 101, 142 i 143. *La Vanguardia*, núm. 111, 9 de març de 1888, p. 1.

començar a prendre forma el mes de gener de 1888.[1238] Lluís Domènech i Montaner va calcular un pressupost de prop de mig milió de pessetes per adequar i decorar l'Ajuntament com a Palau Reial i, sota la seva direcció, van iniciar-se les obres el mateix mes de febrer.[1239] Alhora, Francesc Vidal va intervenir en aquest projecte ocupant-se de la decoració de les habitacions de la reina Maria Cristina, el rei Alfons XIII, la princesa d'Astúries, la infanta i tot el servei de Palau. Vidal es va fer responsable de tota l'obra, des dels papers de paret, fins als cortinatges, mobiliari, pintura, tapissos i il·luminació. Totes les sales van ser decorades amb grans tapissos i catifes, de seda i de vellut, dels colors més diversos, i agençades amb una gran diversitat de mobles, de formes i estils també diversos, malgrat que, pel fet de ser estances per a l'ús privat de la família reial, poca gent les va poder veure.[1240]

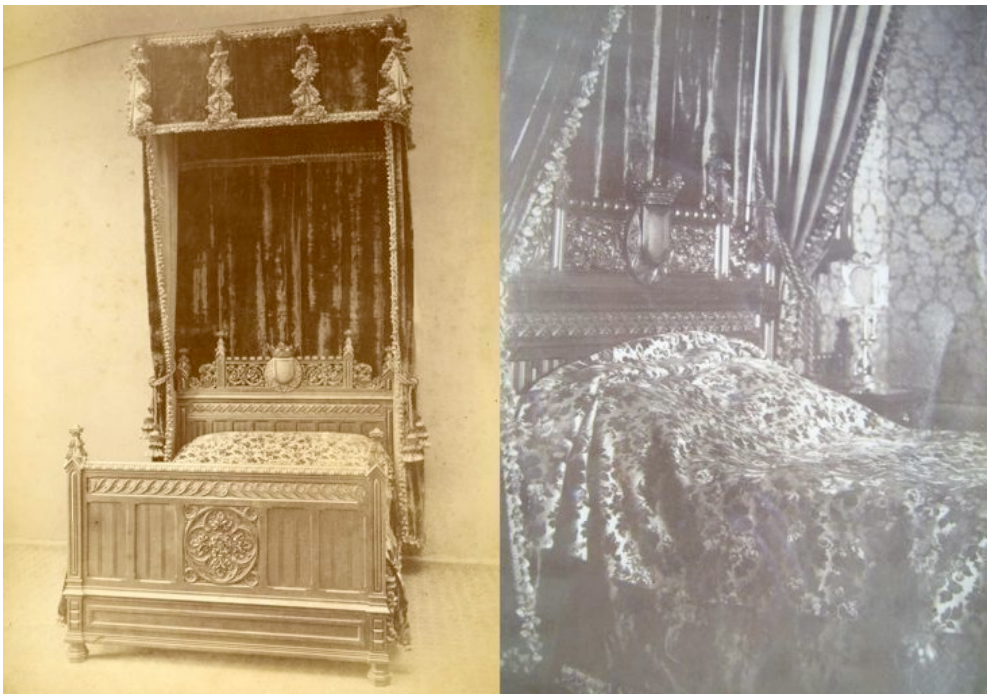
El que tothom va poder admirar va ser la gran instal·lació que *F. Vidal y Compañía* va preparar per a l'Exposició Universal, certamen que precisament coordinava com a delegat general Lluís Rouviere, un dels socis comanditaris de l'empresa. L'empresa comptava aleshores amb tres-cents treballadors i una facturació que, gràcies als encàrrecs dels dos últims anys, havia augmentat substancialment. A l'Exposició es va presentar amb un gran pavelló de 60 m^2 situat a la galeria dedicada a l'Art aplicat a la Indústria on hi va exposar bronzes, butaques, cofres, joies, reixes, ferros artístics, armaris, vidres gravats, transparents, busts i un llarg etcètera d'objectes artístics.

[1238] AMCB, Governació, Serie D, expedient 490-D, 1888, doc. 1 i 2.

[1239] AMCB, Governació, Serie D, expedient 490-D, 1888, doc. 3.

[1240] Vegeu una acurada descripció a: *El Noticiero Universal*, 15 de maig de 1888, p. 2. Gràcies a aquesta intervenció, el 5 de juliol la Reina va concedir de nou a *F. Vidal y Compañía* el títol de proveïdors de la Reial Casa. AGP, Administració General, Proveedores, llig. 5311. AMCB, Exposició Universal, caixa 42549. AMCB, Governació, Serie D, expedient 490-D, 1888, doc. 3. AFM, s/n, 12 i 16 de març de 1888. AMCB, Exposició Universal, caixa 42532, doc. 45 i ss.

Vidal, que fins aleshores tan sols havia participat a l'exposició d'indústries artístiques del Foment del Treball de 1884, va decidir presentar-se fora de concurs.[1241]



Llit de la Reina Regent, fotografiat als tallers de *F. Vidal y Cía* i instal·lat a l'edifici de l'Ajuntament de Barcelona durant l'Exposició Universal de 1888. AFV / Fotografia Esplugas. Museu de les Arts Decoratives de Barcelona-DHUB.

Aquell 1888 *F. Vidal y Cía* va lluir no tan sols a la residència reial de l'Ajuntament, al monument a Colom i a l'estand de l'empresa al Pavelló de la Indústria, sinó que també era present en d'altres punts de l'Exposició, des dels mobles dels estands dels germans joiers Masriera Manovens i de *Sert*

[1241] AMCB, Caixa 42635, Instal·lacions Delegació General. *F. Vidal y Cª*.

hermanos y Solá fins a la vitrina per exposar l'àlbum de l'Exposició Universal, encarregada per Lluís Rouviere, l'àlbum de bronze per a la casa Reial, encarregat per la Comissió del monument a Colom, o bé el mobiliari per al Palau Güell, d'Antoni Gaudí, i als actes oficials presidits per la Reina Regent. I és que, de la mateixa manera que al 1886 havia fabricat el bressol d'Alfons XIII, amb motiu de l'Exposició s'ocupà de fer també la cadira de braços de la reina i la trona d'infant Alfons pels actes més solemnes del certamen, peces que actualment encara es conserven al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona.[1242]

L'opinió dels visitants respecte la participació dels tallers de Francesc Vidal a l'Exposició Universal va ser unànime; *Vidal posee como artista tan gigantes alientos que, sin temor a una exageración, puede reputársele como el más famoso de Europa*, gosaven dir algunes veus.[1243] *La Ilustración* afirmava que *la instalación de Vidal es la más brillante manifestación del arte español*,[1244] mentre que Salvador Sanpere i Miquel, a la seva conferència celebrada l'any següent a l'Ateneu Barcelonès recordava heroicament *F. Vidal y Compañía* com la millor indústria artística creada fins aleshores al país:

> *Quiero decíroslo, señores, cuando dominado por la angustia que me causaba la fiebre de mi patriotismo, que no se satisfacía con admirar las bellezas de un producto nacional, sino con el conocimiento cierto de que aquel producto era realmente de fabricación española, dudaba de cuanto veía, de cuanto se me*

[1242] AMCB, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1889, vol. 8, doc. 325. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42722, factures. De Puig *et alii*, 1990, pp. 189-200.

[1243] Serrate, 1888, p. 358.

[1244] *La Ilustración*, núm. 426, 30 de desembre de 1888, p. 839.

decía y me creía víctima de una gran mistificación; para serenar mi espíritu me iba a visitar la instalación de los Sres. Vidal y Compañía y me refrescaba habiendo que mi turbado corazón cayera una por una como gotas de reparador rocío, las palabras de aquel cartelón que decían:

"Los objetos expuestos, proyectados y dirigidos por don Francisco Vidal, han sido ejecutados por operarios españoles, en los grandes talleres de fabricación de muebles, tapices, lámparas, vidrieras de colores, cristales grabados, bronces fundidos, cincelados y repujados y cerrajería artística de Francisco Vidal y Compañía".

Y ya comprendéis, señores, que, al terminar esta lectura, me sentía hinchado del mayor orgullo y de la mayor confianza; si todo esto es nuestro, me decía, todo lo podemos, puesto que todo lo sabemos hacer, y me retiraba de la instalación del Sr. Vidal, aturdido por los aplausos que en mis oídos resonaban y eran los que mi alma tributaba a los obreros españoles del Sr. Vidal.[1245]

L'estiu de 1889 Frederic Rahola va visitar els tallers Vidal entusiasmat pels treballs de forja i de fosa artística d'alguns dels principals escultors de la ciutat. En aquella ocasió, Rahola va poder veure un document on es feia palès el reconeixement que *F. Vidal y Compañía* va rebre per l'esplèndida i tan elogiada presència a l'Exposició Universal:

El Jurado de la clase 11. Sección 1ª. Arte Industrial.

[1245] Sanpere, 1889, p. 599.

> *Manifiesta y certifica, en lo que se menester, haber visto con gran pesar que los señores F. Vidal y Cª hayan puesto sus productos fuera de concurso.*
>
> *A pesar de los deseos de los referidos industriales, el Jurado en toda su agrupación, desea hacer constar su admiración a esos artistas, únicos en su género, por su maravillosa fabricación y exquisito gusto. Y por lo tanto consideran que no siendo bastante a premiar tanto mérito la medalla de oro, propone y vota por unanimidad la recompensa mayor, la más elevada que puede serles acordada. Siguen las firmas.*[1246]

Participant fora de concurs, *F. Vidal y Cía* va aconseguir el seu objectiu: no igualar-se a la resta d'indústries artístiques del país sinó distanciar-se'n per superar-les i per ser vist, des d'un graó més alt, com el millor taller d'art industrial de l'època.

6.2.3.1.7. L'acabament de les indústries *F. Vidal y Compañía*

Al mes de juliol de 1887 Frederic Masriera va enviar una carta del tot optimista al seu germà Josep en la que es referia als beneficis i els bons resultats de les indústries *F. Vidal y Cía*, de les que tots dos n'eren partícips, un com a gerent i l'altre com a soci comanditari.[1247] A priori, res feia pensar

[1246] Rahola, 1889, p. 5.

[1247] AFM, caixa 31, doc. 1281, 21 de juliol de 1887: *Pagados todos los intereses, sueldos etc y cerca de 6.000 $ de amortización en la maquinaria, herramientas, edificio etc ha resultado un beneficio liquido de 56.271 pesetas que representa el 6 y 30 por ciento del capital efectivo. Todo esto se ha podido hacer además de haber atendido el movimiento general de la casa y haber instalado el taller de fundición que queda casi pagado del todo.* (...). *A la Junta general asistieron solamente los sres Coma, Prim, Llorens, Vidal y yo. Todos han quedado muy satisfechos y como puedes colegir yo más que nadie. Para*

que amb menys de dos anys tant els deutes com una greu crisi interna acabarien amb l'empresa. Tanmateix, durant els últims anys, i especialment a partir de 1887, la situació del negoci va començar a fer un gir.

L'any 1885 Josep Rosés havia abandonat l'empresa i havia cedit a Frederic Masriera tota la part del capital de *F. Vidal y Compañía* que li corresponia, mentre que a finals de 1886 Eulàlia Manovens, també sòcia comanditaria, havia mort deixant en herència als seus fills la seva participació a l'empresa de Francesc Vidal. Així mateix, cap a l'any 1886 Antoni Rigalt, soci de *F. Vidal y Compañía* des de la seva creació al 1884, va començar a independitzar-se com a professional.[1248] L'any 1886, Rigalt treballava simultàniament com a dibuixant als tallers Vidal i com a ajudant de la Segona Escola de Districte depenent de l'Acadèmia de Belles Arts i, a l'any següent, la seva pròpia empresa de recent constitució, *A. Rigalt y Cía*, va començar a rebre encàrrecs destacats per a la fabricació de vitralls de colors i gravats.[1249] *A. Rigalt y Cía* va obrir els seus tallers ben a prop dels del Vidal, al carrer Bailèn núm. 72, i des d'allà es va començar a ocupar d'encàrrecs com els vitralls per al cambril de la Verge de Montserrat, projectat per

animarnos para el porvenir puedo anticiparte que suben ya unos 50.000$ los encargos presentes.

[1248] A l'edat de trenta-cinc anys, l'abril de 1886, es va presentar a la plaça de professor de l'Escola de Dibuix d'Hostafrancs que oferia l'Acadèmia de Belles Arts ARABASJ, 306.7.1. – *Solicitudes presentadas al segundo concurso abierto para la plaza de Profesor de la Escuela de Dibujo de distrito de Hostafranchs*, 1886.

[1249] La raó social es va constituir formalment amb un capital de 20.000 pessetes davant de notari el 18 d'abril de 1890. L'empresa estava formada per Antoni Rigalt, Josepa Manresa, Mercè Granell, Teresa Granell i Jeroni Granell i es va crear amb l'objectiu de construir i vendre vidrieres de colors i vidres gravats. L'any 1903 el negoci va passar a ser *Rigalt, Granell y Cía*.

l'arquitecte Villar Carmona, o bé els vitralls de motius japonesos i renaixentistes per al cafè-restaurant de l'Exposició Universal de 1888.[1250]

A banda de la marxa d'alguns dels socis, des dels inicis *F. Vidal y Compañía* havia hagut de conviure amb el retard en el pagament de certes comandes, i en ocasions amb l'impagament d'alguns encàrrecs, però en un moment de bonança tot plegat no havia afectat de manera significativa l'economia de l'empresa. La situació es va començar a agreujar entre 1887 i 1888 a partir de l'aposta que Vidal i Masriera feren per introduir a l'empresa el nou taller de fosa artística, creat amb una forta inversió a inicis de 1887. En aquest sentit, la inversió feta per produir l'estàtua de Colom ja va resultar ser més costosa del que es s'havia calculat inicialment i es van fer paleses les primeres dificultats econòmiques de l'empresa. El 5 de maig de 1887, Francesc Vidal va escriure a la Comissió del monument a Colom demanant un ingrés anticipat immediat de 30.000 pessetes a fi de continuar la fosa de les peces que li havien estat encarregades:

> *El grado de adelanto que hemos logrado alcanzasen los trabajos que por esa Ilustre Comisión se nos encargaron, nos permite asegurar el feliz cumplimiento de la contrata que tuvimos el honor de suscribir.*
>
> *Para su logro no hemos perdonado sacrificios, habiendo hecho considerables desembolsos para instalar nuestros talleres de fundición a la altura de la importancia de la obra que nos ocupa.*
>
> *Para disponer holgadamente de todos los elementos necesarios hasta la terminación de los trabajos, nos ayudaría poderosamente el anticipo de alguna cantidad a cuenta, y sobre*

[1250] *La Dinastía,* 21 d'abril de 1887, p. 2.

> *la cual haríamos gustosos un descuento que redundaría en beneficio del Monumento.*[1251]

Van ser diverses les dificultats afegides que van haver de superar-se per dur a bon port el contracte del monument a Colom. I és que l'estàtua que *F. Vidal y Compañía* va haver de fondre va ser més gran del que s'havia estipulat per contracte; s'havia acordat una escultura de 6 metres d'alçada però, en canvi, van rebre un motlle per fondre de 7'60 metres. A més, durant els últims mesos el valor del bronze havia anat significativament a l'alça fent que l'import del metall que hagueren de comprar per complementar les 20 tones rebudes per la Comissió ascendís a 15.000 pessetes, quantitat que el 8 de maig de 1888 van haver de demanar a la Comissió del monument a Colom com a indemnització.[1252] Per si això fos poc, a finals de setembre de 1888, *F. Vidal y Compañía*, alhora que rebia l'encàrrec per realitzar les làpides de bronze de la base i interior del monument, sol·licitava encara cobrar 89.460 pessetes de les 140.460 que havien invertit en tota la fosa, diners que la Comissió no va pagar fins l'abril de 1889.[1253]

Probablement l'estàtua de Colom va marcar un punt d'inflexió en el sí de les indústries artístiques de Francesc Vidal. Fins aleshores dedicades a la producció de mobiliari i objectes decoratius, la fosa de grans escultures va

[1251] AMCB, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 209 i 210.

[1252] AMCB, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1887-1888, vol. 7, doc. 143.

[1253] AMCB, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1887-1888, vol. 7 i 8, doc. 41, 142, 235 i 324. El cost de les làpides de bronze no va ser pagat a l'empresa fins el dia 2 de desembre de 1889, pocs dies abans que *F. Vidal y Compañía* desaparegués.

implicar introduir un nou concepte de treball i una nova dinàmica dins de l'empresa. És probable que aquest gir promogut per Frederic Masriera no agradés a Vidal, persona, d'altra banda, a qui no li agradava veure qüestionada la seva autoritat. Si bé a la carta escrita per Frederic Masriera el juliol de 1887, abans de començar a fondre les peces del monument a Colom, tot just amb el nou taller de fosa enllestit, es parlava de la bona marxa del negoci, en acabar la fosa, les coses ja no anaven tant bé. Durant l'estiu de 1888 el pintor Antoni Casanova Estorach (1847-1896) es referia a Frederic Masriera com a un amic *siempre ocupadísimo con sus negocios de muebles de lujo*, - i afegia a una carta al seu germà Josep– *deseo y anhelo con toda mi alma que todo marche a medida de sus deseos*.[1254]

Alhora que s'acabava la bonança econòmica d'inicis dels 80 i la crisi econòmica s'estenia per Catalunya, durant els anys de l'Exposició Universal havien anat sorgint noves indústries, més petites però igualment competitives, que oferien productes i serveis similars als de *F. Vidal y Compañía* amb menors luxes i a preus més raonables, com era el taller i establiment de mobiliari i objectes decoratius del moblista Lluís Folch Brossa o els tallers de fosa artística de *Comas hermanos*. Quant a la nova secció dedicada a la fosa artística, aquesta, impulsada pel prestigi que donava la realització de l'estàtua de Colom, l'any 1888 va començar a rebre alguns encàrrecs singulars l'estàtua d'Antoni López, d'Agapit Vallmitjana (1833-1905), per a Comillas, l'estàtua de Jovellanos esculpida per Fuxà i destinada a Gijón, la sol·licitada *Cabeza a pájaros* de Josep Reynés, els busts del difunt rei Alfons XII modelats per Venanci Vallmitjana i Josep Reynés, presentats a l'Exposició Universal i destinats al nou *Café del Siglo XIX* dels jardins de la Casa Gibert, o bé la còpia del Moisès de Miquel Àngel, destinada a presidir l'entrada a la planta noble del Palau Güell. Però aquests encàrrecs no eren suficients per encarar la competència que també oferien altres foses,

[1254] AFM, caixa 31, doc. 1142, 24 de juliol de 1888.

especialment els bronzes artístics que des de feia diversos anys produïen els tallers de *J. Comas y hermanos* al carrer de Ferlandina.[1255]

A l'augment de competència i a la pèrdua de clients, calia afegir-hi l'agudització de la crisi, la fi de la Febre d'Or que va dur algunes famílies a la ruïna. Durant els anys anteriors, les bones famílies de la ciutat havien gastat grans sumes de diners per bastir salons luxosos i per ostentar les riqueses efímeres que brotaven per arreu. Així és com descrivia Narcís Oller un d'aquells salons:

> - *L'ha vist bé, aquest saló? Miri que em costa un ull de la cara! Veu els cortinatges? Els cortinatges, més de cent duros cada un. La silleria cinc-cents cinquanta. Aquella consola, veu? Tres-cents. L'aranya, cent cinquanta-cinc. Aquell gerros* [japonesos]…
> - *Papà, deixi-ho córrer.*
> - *Quina borratxada! – exclamà la vella.*
> - *Ah! Però és hermós – féu la Pauleta.*
> - *Tan hermós com vulgueu, però més m'estimaria els diners.*[1256]

És significatiu veure com a partir de 1887 *F. Vidal y Compañía* es va haver de començar a enfrontar, tant a Barcelona com a Madrid, amb els retards i els impagaments de mobles, cadiratges, làmpades, cortines i agençaments complets que no van poder ser costejats per qui els havia encarregat.

[1255] Els tallers de *J. Comas y hermanos*, fundats l'any 1830, s'havien ocupat durant els últims anys de la fosa de l'estàtua de Roger de Flor del Parc de la Ciutadella (1884), de la del general Espartero de Madrid (1885-6), de les vuit estàtues de catalans il·lustres del Saló de Sant Joan (1885-1888), la del primer duc de la Victòria (1885), l'estàtua eqüestre del general Prim (1886-7) i la de Josep Anselm Clavé (1887), entre d'altres.

[1256] Oller, 1980, pp. 56-57.

Joaquim Sans, per exemple, havia encarregat a mitjan de 1887 a *F. Vidal y Compañía* la fabricació del mobiliari del menjador, del dormitori, d'una saleta i quarto de bany de la seva residència, situada a la cantonada entre la Rambla de Catalunya i la Gran Via de les Corts Catalanes, i, en no pagar les factures que ascendien a 10.916 pessetes, Frederic Masriera i els seus operaris van haver d'anar a retirar tot el mobiliari ja instal·lat.[1257] Més greu va ser l'impagament de 45.749 pessetes corresponents al mobiliari i objectes artístics encarregats per Joaquim Jover Costas per a la seva residència del passeig de Gràcia.[1258]

Acabada l'Exposició Universal, el 27 de desembre de 1888, l'Institut del Foment del Treball Nacional va reunir els principals comerciants i industrials de la ciutat amb l'objectiu d'animar-los a participar a l'Exposició Universal que es preparava per a la pròxima primavera a París. Fruit d'aquella reunió, es va constituir un Comitè executiu per coordinar la participació d'expositors catalans a París: Andrés de Sard va ser nomenat president, Marià Parellada vicepresident, Josep Masriera secretari general i Francesc Vidal, entre d'altres, membre constituent. De totes maneres, malgrat la presència de diversos socis de *F. Vidal y Compañía* en l'organització de la participació catalana a París, l'empresa de Francesc Vidal va decidir no participar.

F. Vidal y Compañía no va participar a l'Exposició Universal de París de 1889 atès l'empitjorament de la situació econòmica que des de feia uns mesos tenia l'empresa. No obstant, sí que va decidir sumar-se a un altre certamen: a la *Spanish Exhibition* de Londres, decisió que després Francesc

[1257] Joaquim Sans tenia la casa a l'entresòl del núm. 273 de la Gran Via, cantonada amb la Rambla, residència que des d'alguns mesos tenia llogada a Manuela C., viuda de Ferrer. AHPB, Ezequiel de Cortada, 22 i 24 de desembre de 1887, fol. 338-341 i 354.

[1258] Joaquim Jover vivia al núm. 75-77 del passeig de Gràcia. AHPB, Josep Fontanals, vol. 2857, 17 d'agost de 1888, fol. 3135-3138.

Vidal va considerar com un greu error. A finals del mes de maig, Vidal va ser nomenat membre del Comitè de Catalunya a la *Spanish Exhibition*, juntament amb el moblista Josep Tayà, el tapisser Benet Malvehy i el pintor Baldomer Galofre (1845-1902), entre d'altres.[1259]

L'estiu de 1889 Francesc Vidal va traslladar-se a Londres per preparar la participació de l'empresa a *la falsa llamada Exposición Española*, inaugurada l'1 de juny, i per mirar de promocionar el negoci a Anglaterra, a Londres, a Birmingham i a Manchester.[1260] En obrir-se l'exposició, el dia 1 de juny, Vidal es va sentir enganyat pels organitzadors en veure que la mostra espanyola era ridícula i va estar formada, segons ell, per tan sols dos expositors més, Benet Malvehy i un fabricant d'olles i terrissa de Martorell:

> *Todo lo demás es procedencia italiana, francesa o inglesa, en fin, con decirte que, hasta los que visten de torero y cantan peteneras son italianos. Presiento que la Exposición será un desastre para la empresa, un camelo para los visitantes y un desengaño para los expositores. Me vuelvo con la idea que, con mis compatriotas, no se va a ninguna parte.*[1261]

[1259] "Londres. Exposición española según la prensa inglesa", *La Vanguardia*, núm. 868, 14 de maig de 1889, p. 3. *La Vanguardia*, núm. 890, 26 de maig de 1889, p. 2.

[1260] AFV, correspondència, Londres, juny de 1889. El seu domini de l'anglès, la venda de productes i els acords signats amb indústries angleses, la decisió de participar al certamen de Londres més que no pas el de París de 1889, els diversos viatges pel país així com la decisió d'enviar del seu fill Frederic anys més tard a formar-se també a Londres, semblen demostrar l'interès que Francesc Vidal tenia per l'art i les indústries d'Anglaterra, l'*Aesthetic Movement* i les *Arts & Crafts*.

[1261] AFV, correspondència, Londres, 14 de juny de 1889. Rudo, 1996, p. 47.

El prestigi que hauria pogut donar-li l'Exposició Universal de París era incomparable amb l'aire provincià que respirava la mostra de Londres; aquest va ser l'error que Vidal va reconèixer tan bon punt va veure les característiques de la mostra anglesa.

El fracàs de *F. Vidal y Cía* a Londres va ser absolut i, en tornar a Barcelona a finals de juny, la situació de l'empresa va arribar al seu punt límit. Des de l'última Junta General celebrada el 20 de juliol anterior, i especialment a les juntes consultives i de gerència dels dies 16 i 23 de novembre, havien estat reflexionant respecte la greu situació que vivia l'empresa. Finalment, el 26 de novembre de 1889 la Junta Consultiva de *F. Vidal y Compañía*, formada per Joan Coma Xipell, Marià Parellada i Lluís Rouviere, va fer comparèixer als despatxos de l'empresa al notari Josep Fontanals a fi d'aixecar acta de l'última junta Junta General Extraordinària celebrada pels dos gerents i tots socis comanditaris. Aquesta Junta extraordinària tenia com a objectiu posar sobre la taula tots els problemes per mirar de trobar-hi alguna solució. A l'acte, van ser-hi presents els dos gerents, Francesc Vidal i Frederic Masriera, i els socis comanditaris Anselm Coma, Josep Masriera, Eduard Llorens, Joaquim Marés, així com Joan Coma, en nom propi i en representació de Joaquim Prats, Marià Parellada, en nom propi i en representació de Josep Ferrer i la societat *Parellada y Compañía*, i Lluís Rouviere, en nom propi i en representació de Nemesio Singla i Josep Castelló.[1262]

Les dificultats que havien dut a la crisi de *F. Vidal y Compañía* eren degudes a la creixent competència, a l'escassetat de vendes, la manca de comandes, la gran quantitat de material i manufactures elaborades que s'acumulaven al material i les càrregues que pesaven sobre aquestes. El problema principal, però, raïa en la gerència que compartien Francesc Vidal i Frederic Masriera, en la manca d'unitat i d'entesa entre ells dos a l'hora d'encarar el futur del negoci i d'afrontar la crisi:

[1262] AHPB, Josep Fontanals, 26 de novembre de 1889, fol. 4491-4494.

> *Uno de los gerentes, Don Federico Masriera, indicó que se veía impotente para continuar en el cargo que desempeña por la dificultad de hacer frente a las obligaciones de la sociedad; mayormente hallándose en discordancia con su cogerente Don Francisco Vidal respecto a varios puntos, y que por su parte estaba resuelto a rescindir sus poderes a fin de que los señores presentes con más libertad pudiesen tomar una resolución.*[1263]

Masriera plantejava aquest ultimàtum perquè sabia que tenia el recolzament de la majoria de socis comanditaris. En aquest sentit, Lluís Rouviere va intervenir en la discussió manifestant que era necessari, o bé canviar urgentment el rumb de l'empresa o bé liquidar la Societat. Rouviere recolzava els projectes que Masriera tenia per reconvertir *F. Vidal y Compañía* en una indústria especialitzada en la fosa artística i, per tant, es va posicionar en contra de Francesc Vidal acusant-lo en públic d'haver agafat 88.000 pessetes del capital que havia invertit en l'empresa per a usos particulars:

> *El socio Don Luis Rouviere manifestó a la concurrencia que realmente a su entender era del todo punto necesario tomar una resolución en el sentido de modificar la marcha seguida hasta ahora o de liquidar la sociedad a fin de evitar un desastre. Añadió que tenia conocimiento por el señor Singla que el gerente señor Vidal había retirado para sus atenciones particulares parte del capital que dicho señor había aportado a la sociedad y con este motivo se examinó la cuenta corriente de ambos socios gerentes, de cuyo examen resultó la certeza de lo manifestado, pues que el*

[1263] AHPB, Josep Fontanals, 26 de novembre de 1889, fol. 4492v.

> *señor Vidal se hallaba en descubierto de unas ochenta y ocho mil pesetas, a lo que objetó dicho señor que extrañaba que se hiciese cuestión de esto toda vez que era ya sabido de los señores socios, y que no creía que hubiere divergencias de criterio con el otro gerente.*[1264]

En examinar els llibres de comptes de la Societat per conèixer l'autèntic estat de l'empresa, es va poder comprovar que el capital actiu, format en gran part per l'immoble i les manufactures elaborades, era el doble del passiu, de manera que per tirar endavant era necessari recórrer a nous crèdits. Els socis comanditaris no podien entendre perquè Vidal, que era soci gerent i coneixia perfectament l'estat dels comptes, havia retirat part del seu capital social, de manera que van demanar que, tal i com havia ofert Masriera, renunciés al seu càrrec de gerent. Frederic Masriera no va dubtar de posar el seu càrrec a disposició dels socis però Francesc Vidal va demanar que se li concedís un termini de vint-i-quatre hores per reflexionar i prendre una decisió. Per unanimitat, doncs, es va suspendre la sessió per continuar-la al cap de dos dies.

El dia 28 de novembre, de nou davant de notari, es va convocar per segona vegada la Junta General Extraordinària però Francesc Vidal no s'hi va presentar sinó que va optar per enviar-hi en representació seva a l'advocat Jaume Torné.[1265] Torné va llegir la comunicació que Vidal havia escrit aquell mateix matí dirigida a l'altre soci gerent, Frederic Masriera:

[1264] AHPB, Josep Fontanals, 26 de novembre de 1889, fol. 4493.

[1265] AHPB, Josep Fontanals, 28 de novembre de 1889, fol. 4505-4508.

Barcelona, 28 de Noviembre 1889

Sr. D. Federico Masriera,
No permitiéndome el estado de mi salud asistir hoy en la junta general de Sres socios comanditarios de la Sociedad "F. Vidal y Cª" de la cual soy gerente, he nombrado al letrado D. Jaime Torné, dador de la presente, para que, me represente en la aludida junta general de señores comanditarios a los que te ruego lo comuniques.

F. Vidal

Sorprèn que Vidal no pogués assistir a la reunió, tenint en compte que aquesta tenia lloc a pocs metres de l'habitació on suposadament estava descansant, al mateix edifici de les indústries *F. Vidal y Cía*. Admesa la representació de l'advocat de Francesc Vidal i amb els aires enrarits, la situació es va acabar de girar en contra de Vidal. Els socis van deixar a mans de la Junta Consultiva i al gerent Frederic Masriera la llibertat perquè, d'acord amb Francesc Vidal, poguessin resoldre la situació de l'empresa, ja fos dissolent-la o modificant-la. La pressió per a Francesc Vidal es va fer insostenible i no va tardar a prendre una decisió. La setmana següent, el dia 4 de desembre de 1889, Francesc Vidal va renunciar al seu càrrec de gerent i va posar fi a les indústries *F. Vidal y Compañía*:

No habiendo podido ponerse de acuerdo ambos gerentes acerca de la marcha de la espresada compañía, don Francisco Vidal y Jevellí ha resuelto separarse de la misma.[1266]

[1266] AHPB, Josep Fontanals, 4 de desembre de 1889, fol. 4564.

Com a resultat d'aquesta marxa voluntària, alhora que forçada, la societat va canviar de raó social i es va passar a anomenar *Federico Masriera y Compañía, sociedad en comandita*. Frederic Masriera va constituir-se com a gerent i únic soci col·lectiu. A Vidal, per la seva banda, se li van assignar 51.854 pessetes en concepte de capital invertit i bonificacions, quantitat que va ser ingressada de manera íntegra a mitjan de 1890. Mai en va transcendir el perquè d'aquest final; *malauradament per causes financeres que no és el cas esmentar*, recordaria encara l'any 1926 Frederic Masriera.[1267]

A Francesc Vidal i a la seva família se'ls van concedir setanta dies per desocupar el primer pis dels tallers on havien residit des de 1884.[1268] Aquell mateix mes de desembre de 1889 la família es va traslladar al núm. 400 del carrer Aragó. De l'anterior residència, Vidal tan sols se'n va endur el piano.[1269]

A primers de 1890 Frederic Masriera va reorganitzar i modificar la societat com a fosa artística (*Federico Masriera y Cía*), Antoni Rigalt i la familia, viuda i fills, del recent difunt mestre d'obres Jeroni Granell Mundet (1834-1889) van constituir formalment la raó social *A. Rigalt y Cía* mentre que Francesc Vidal va crear de nou la raó social *F. Vidal*, anunciada des d'aleshores com a fabricant de mobles, mobiliari i objectes artístics amb seu, despatx i tallers, al núm. 75 del carrer Bruc, i, des de finals de 1893, al carrer Rosselló núm. 284.[1270] Francesc Vidal es va endur amb ell alguns dels seus

[1267] Masriera, 1926, p. 6.

[1268] AHPB, Josep Fontanals, 4 de desembre de 1889, fol. 4566-4567.

[1269] AMCB, Registre Civil, Naixements 1892, 197/2. 12 de maig de 1892.

[1270] *F. Vidal*, de Francesc Vidal i Jevellí, no l'hem de confondre amb la raó social *Vidal y Compañía. Sociedad en Comandita*, creada per Rodolf Vidal Baltó, habitant de Tànger, Joan Gustau Wemberg i la *Compañía Trasatlántica*, de Barcelona, creada el 3 de juny de 1890 i reformada el 16 de març de 1892 (*Vidal, Wemberg y Compañía*). *Vidal y Compañía* es dedicà al comerç i transport entre Espanya i el Marroc. AHPB, Josep

millors artistes i artesans, entre els quals Gaspar Homar i va recuperar la direcció dels seus tallers de mobiliari i arts decoratives.

Frederic Masriera, malgrat que inicialment va continuar tenint pèrdues econòmiques, va acabar aconseguint un gran èxit en posicionar la seva empresa com a principal indústria de fusions artístiques del país. Francesc Vidal també va mantenir-se a l'elit cultural de la Barcelona de fi de segle fins a inicis de segle XX i el seu negoci va seguir rebent encàrrecs de prestigi per clients com el Liceu, el Palau de les Heures, el Palau Simón, la casa de Pia Batlló, encàrrecs de les famílies Bertrand, Balet, Gassol, Puig, Pons i Mansana, així com per a la seu del Crèdit Mercantil i per a l'Hotel Ritz, entre d'altres. Tanmateix, Vidal va haver de lluitar per mantenir-se en una ciutat on la competència era creixent i on els tallers de mobiliari artístic eren més cada cop més habituals. La primavera de 1892 Alexandre de Riquer i el seu cosí Manel van crear les indústries de mobiliari, metal·listeria i decorat d'habitacions *A. Riquer y Compañía* i uns mesos més tard Gaspar Homar es va independitzar de Vidal i va constituir amb el seu pare la raó social *Pere Homar e hijo*, estaberts a la Rambla de Catalunya, núm. 129. El mateix va succeir amb un altre dels treballadors dels tallers de Francesc Vidal, Concordi Gonzàlez, en obrir també l'any 1892 el seu propi establiment a la Rambla de Catalunya núm. 6. A tots ells, calia sumar-hi altres prestigiosos moblistes de la ciutat, com els Busquets, Ribas i Folch, entre d'altres.

El projecte artístic de *F. Vidal y Compañía* potser havia estat massa idealista i poc pragmàtic. El seu èxit va conviure amb la Febre d'Or i la seva caiguda va anar estretament lligada amb la crisi econòmica que la ciutat va viure des de mitjan de la dècada de 1880. Tot i que Oller volia deixar clar a

Fontanals, vol. 2366, 14 de febrer de 1890, fol. 505-528; vol. 2367, 11 de març, 18 d'abril, 27 de maig de 1890, fol. 840-841, 1239-1244 i 1737. ANC, Güell-Comillas, 50, 2.6.1, Constitució de la Societat *Vidal y Cía S.C.* 3 de juny de 1890. *Diario de Barcelona*, núm. 152, 1 de juny de 1890, p. 6733.

les seves memòries literàries que cap personatge real havia estat traspassat a la seva novel·la, la Barcelona real de la dècada de 1880 va quedar-hi perfectament retratada. Oller escrivia a Galdós: *Hasta ahora ando muy despacio; tengo esa obra por superior á mis fuerzas, he de contenerme además para desfigurar los retratos a fin de evitar el escándalo y tal vez los palos que caerian sobre mi y escribo muy cohibido. Veremos.* (…). I encara afegí posteriorment, *per escriure La Febre d'Or no vaig haver de fer més que deixar-me dur per les observacions personals. Tanta realitat hi ha en aquell llibre, que encara avui podria anomenar, pel seu nom veritable, molts dels seus personatges*.[1271] És molt probable que Narcís Oller partís d'històries i personatges reals, com va ser Francesc Gumà i Ferran (1833-1912), encarnació de Gil Foix. Tanmateix, l'alienació mental de Gil Foix, com a personatge literari fictici, augurava una fi similar per a Francesc Vidal, per bé que si en el cas de Foix es basava en el fracàs econòmic dels seus negocis, en el cas de Vidal va ser produïda per una sèrie de desgràcies familiars i pel propi caràcter de patriarca intransigent.[1272] Sigui com sigui, Gil Foix va acabar com havia començat i com acabaria anys més tard Francesc Vidal: *de fuster va sortir, a la fusta torna*.[1273] Si aquesta no va ser ben bé la història de Francesc Vidal, com a mínim si que ho va ser de *F. Vidal y Compañía*.

[1271] Domènech, Martínez, 1987, p. 4.

[1272] Sobre el caràcter i la malaltia de Francesc Vidal, ens remetem a la biografia de Marcy Rudo (1996). A finals de 1894 el mestre tapisser Enric Tintorer adverteix per carta a Francesc Serra, treballador de *F. Vidal* i mà dreta de Francesc Vidal, que tingui cura de com el tracta: *si contestas a esta última pregunta hazlo particularmente porque si el Sr. Vidal se enterase se empreñaría más de lo que está contigo porque ya me dijo respecto a la carta que le dirijiste ha el, que tu no eras quien devia de darle lecciones (ojo, Serra, haz el favor de fijarte un poco más cuando escribas al Sr. Vidal de no reñirle pues ya sabes te dije en otra que le disgustaba mucho que sus dependientes le hicieran observaciones de esta índole).* AFV, correspondència, 3 de desembre de 1894.

[1273] Oller, 1980 (II), p. 183.

6.2.3.1.8. Els mobles i interiors de Francesc Vidal (1879-1889)

> *Barcelona sofrí un temps particularment miserable, orfe del més insignificant ordre estilístic i al qual posà fi l'aparició d'una figura extraordinaria voltada d'uns quants altres grans coneixedors. Ens referim al vell moblista Vidal. Ell de fet fou el que introduí en el gust general la necessitat de la submissió als cànons d'un estil. Trencà la rutina de l'utillament d'un pis a la poca-solta, d'aquell pis del qual només ha quedat la cama torçada d'un lavabo i el darrer metall de l'hòrrid paraigüer; fou el que assenyalà vigorosament les particularitats peculiars de cada art establert.*[1274]

Les manufactures artístiques de *F. Vidal y Cía* van seguir sovint l'eclecticisme i els *revival* propis de la segona meitat del segle XIX però, tal i com afirmava el crític d'art Enric Fernàndez Gual a *Mirador*, Vidal va establir algunes de les bases per al sorgiment dels primers professionals de la decoració d'espais interiors.

Aquestes peces de mobiliari, els projectes per a taules i llits, per a marcs o per a canelobres, no eren fets per Francesc Vidal. Ell dirigia les línies d'actuació, controlava i supervisava tots els treballs; probablement feia els esbossos i dibuixava els projectes a gran traç però els dissenys concrets generalment eren confiats als responsables de cada secció, com ara Antoni Rigalt, *dibujante en los talleres de mobiliario y objetos de arte de D. F. Vidal y Cía*,[1275] o bé Gaspar Homar, per la secció de mobles, i Joan Gonzàlez, per a la secció de metalls. Això si, tal i com afirmava ell mateix l'any 1890, tot el

[1274] Gual, 1933, p. 7.

[1275] ARABASJ, 306.7.1.1.

que sortia dels tallers havia de tenir el seu vist-i-plau.[1276] L'any anterior, Frederic Rahola va observar la mateixa manera de treballar als tallers de *F. Vidal y Cía* del carrer Diputació. Vidal formava artistes i artesans que, sempre sota la seva supervisió, eren capaços de dur a la pràctica de manera exquisida els seus projectes i els dels seus dibuixants:

> *Lo más hermoso del caso es que ha sacado de la nada una hueste de artífices, tallistas en madera, repujadores del hierro, pulidores del bronce, dibujantes, fundidores, todos los cuales llevan en sí el soplo del arte y el afán de pulcritud que caracteriza a Vidal. Ha logrado lo que el maestro concertador que de unos cuantos musiquillos desperdigados forma admirable orquesta y excelentes profesores. Todo pasa bajo su inspección, desde el informe diseño del dibujante hasta el último golpe del buril que requiere la escultura de salón.*[1277]

Les obres que sortien dels tallers de Francesc Vidal eren, tècnicament, impecables, d'una perfecció que va quedar exemplificada amb peces com el lligador o la *chaise-longue* dissenyats per Gaudí per al Palau Güell, o el mobiliari utilitzat per la família reial a l'Exposició Universal de 1888. Segons recordava la família Vidal anys més tard, per fer els encàrrecs més exclusius, el moblista destruïa els esbossos i dibuixos originals un cop fabricades les

[1276] *Tout s'exécute dans mes ateliers de la calle del Bruch nº75, nous dit M. F. Vidal; je dessine le projet et tout se fait sous mes yeux, construction des meubles, sculpture sur bois, ciseleure, tapisserie, vitraux, etc. Mais à quoi bon entrer dans le détail? Celà nous entraînetait trop loin.* "La décoration artistique en Espagne. F. Vidal", *Journal de l'industrie*, s.n., 1890, p. 3.

[1277] Rahola, 1889, p. 4.

peces davant del client, generalment membres de l'alta burgesia, l'aristocràcia i la monarquia.

Quant a la disposició del mobiliari a les estances, com a *architecte d'apartements*,[1278] tal i com es definia el mateix Vidal, projectava els conjunts a patir dels interessos i els gustos de cada client:

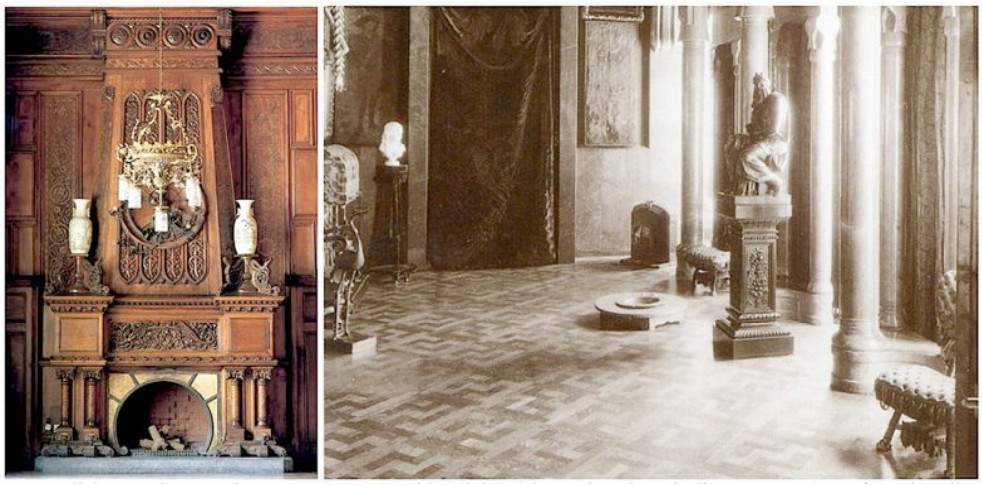
> *Y, él mismo, anticipándose a épocas sucesivas y a modernos mueblistas, cuando tenia que disponer una habitación, dejaba en ella una docena de sillas de enea y encargaba a la familia, que debía habitarla, que las dispusiese de modo que resultase práctico para los diferentes quehaceres o entretenimientos a que se dedicase el aposento. Después él levantaba el plano de aquella colocación y, a base de ella, estructuraba el mueblaje definitivo.*[1279]

Observant les fotografies de taller de les produccions realitzades durant la dècada de 1880, es fa palès que sovint els mobles de *F. Vidal y Cía* van adoptar estils històrics com ara el renaixentista i el gòtic. Els seus tallers van treballar amb pràcticament tots els estils de l'historicisme per a respondre a les demandes d'una clientela diversa i sovint exigent. Tanmateix, malgrat la diversitat d'estils amb què va haver de treballar, els mobles del taller de Francesc Vidal també van apostar per una nova via estètica encarada a renovar, modernitzar i embellir les arts industrials a partir de nous models i noves formes. I, en aquest sentit, és interessant destacar que la manera habitual de procedir de Francesc Vidal no va partir tant de la còpia mimètica d'estils del passat històrics com de la selecció d'aquells trets que poguessin

[1278] "La décoration artistique en Espagne. F. Vidal", *Journal de l'industrie*, s.n., 1890, p. 3.

[1279] De Nadal, 1942, p. 75.

ser-li útils per configurar un nou tipus de mobiliari i d'interior, al gust del client. Alguns anys abans, William Morris i Charles Locke Eastlake (1836-1906) van expressar la mateixa opinió en recomanar *the readoption of no specific type of ancient furniture which is unsuited, whether in detail or general design to the habits of modern life*.[1280] Una de les característiques de Francesc Vidal era, doncs, la capacitat que tenia per integrar i combinar diversos estils, gustos i tipus d'objectes creant uns conjunts decoratius homogenis, únics i personals: *como artista de gran sentimiento, combina por manera maravillosa las telas, los metales, las maderas, los relieves, el colorido, el barniz, la talla y cuantos elementos pone a contribución para producir siempre una obra de arte*.[1281]



Palau Güell (*c.* 1889), d'Antoni Gaudí. Tant la xemeneia, com el baül, la cadira, el pedestal i l'estàtua que apareixen a la fotografia van ser fets als tallers *F. Vidal y Compañía*.

[1280] Eastlake, 1969, p. viii.

[1281] Serrate, 1888, p. 358. La sumptuositat d'aquest interiors ricament decorats amb mobles, objectes i tapisseries, és la que Narcís Oller descrivia a *La Febre d'Or*. Sala, 2006, p. 45.

Una mostra dels interiors que acostumava a projectar Francesc Vidal és el mobiliari i la decoració de la sala gran del Cercle del Liceu, datada del 1884. Aquesta incloïa, com a mínim, una otomana, vuit cadires, vint cadires de braços, tres consoles amb mirall, el parquet, l'arrambador i l'enteixinat, així com una decoració interior que incloïa alguns objectes artístics, principalment els grans gerros Satsuma japonesos popularitzats a Europa durant la dècada anterior.

També podríem remarcar com a paradigmàtic dels models decoratius de Francesc Vidal, el menjador i la sala de confiança del Palau Güell. Aquests espais estaven presidits per una llar de foc, projectada per Camil Oliveras i realitzada per Vidal, amb una decoració similar a la de les llars de foc del Palau de Sobrellano, amb dracs, formes geomètriques i naturalistes, d'inspiració mecanicista i orientalitzant acompanyades de dos gerros japonesos flanquejant el conjunt central. Diverses dependències del Palau Güell mostraven peces japoneses, com ara un gran gerro al saló de visites, o diversos plats, també japonesos, situats a una estança annexa al menjador.[1282] La presència d'objectes japonesos, principalment plats i gerros de ceràmica i de porcellana, combinats amb altres peces d'estil egipci o renaixentista, era ben freqüent en els interiors de Vidal, tal i com mostren, a més del Liceu i el Palau Güell, les fotografies de residències com la Casa Pladellorens, la Casa Bertrand i les cases de Comillas. En part, es tractava d'interiors artístics, d'*aesthetic interiors*, com els que proposava l'*Aesthetic Movement* a través d'obres com *Decoration & Furniture of Town Houses* (1881), de Robert W. Edis.[1283]

[1282] Puiggarí, 1894, p. 28. Una altra mostra de l'interès primerenc de la família Güell pel Japonisme n'és la pintura *La família del comte Güell* (1877), de Francesc Miralles, on apareix representat el comte Güell amb un paravent d'estil japonès al seu darrera.

[1283] Aslin, 1969, p. 52 i ss.

Els interiors de Francesc Vidal encara tenien un altre tret distintiu: el seu estil. A finals de 1884, el diari *La Dinastía* es referia a un conjunt de mobles de noguera de la casa Vidal descrivint-los al *estilo ruso*, *estilo que es de todos el más nuevo y menos usado y por el cual muestra tanta preferencia como es el arte con que lo maneja el Sr. Vidal*.[1284] Igualment, a l'exposició de 1884 del Foment del Treball Nacional s'hi van presentar peces de tota mena, des de ferros forjats d'estil renaixentista, a fanals de bronze amb vidres de colors o mobles d'estil gòtic, romà, Lluís XIII; no obstant, entre totes les peces va destacar una xemeneia de noguera decorada també segons l'anomenat *estil rus*.[1285] En aquest sentit, quatre anys més tard, amb motiu de l'Exposició Universal de 1888, Josep Maria Serrate va parlar dels tallers de Vidal també com a creadors d'estil: *crea estilo, y tienen todas sus obras un sello especial tanto que al recorrer sus almacenes y talleres, difícilmente se encuentra un objeto del que se puede asegurar haber visto otro igual*.[1286] Quin era aquest l'*estil rus*, o *estil pirotècnic* segons el van anomenar Apel·les Mestres i Pompeu Gener, al qual clients i curiosos es referien en parlar dels mobles de Francesc Vidal?

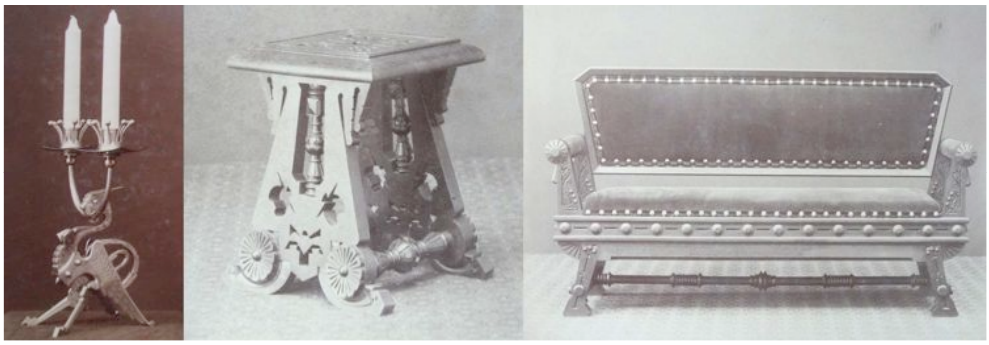
Aquel estilo ruso que impuso el mueblista Vidal,[1287] segons deia Lluís Masriera, era identificable pel seu caràcter mecanicista o, segons la terminologia establerta per Mainar, pel seu caràcter progressista. Eren, doncs, els mobles que millor definien l'Esteticisme que Francesc Vidal, juntament amb Vilaseca, Domènech, Martorell i Gaudí, van difondre a tota mena d'indústries artístiques des de finals de la dècada de 1870.

[1284] *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190.

[1285] *Catálogo de los objetos…*, 1884, p. 15. *La Renaixensa*, núm. 2407, 17 de desembre de 1884, p. 8113.

[1286] Serrate, 1888, p. 358.

[1287] Masriera, 1954, p. 9.



Peces progressistes dels tallers de *F. Vidal y Compañía* (1884-1889). AFV.

Els de *F. Vidal y Cía* eren uns mobles que, lluny de ser senzills i fràgils, es caracteritzaven per les seves estructures robustes, sovint feixugues, compactes i treballades amb formes geomètriques i angulars, com ara rodes dentades, bieles, clavilles, compassos, palmetes gregues descompostes o esquematitzades, estrelles de cinc puntes o bé amb motius fantàstics i naturalistes de caire oriental, com ara quimeres, dracs alats, ocells misteriosos de bec afilat i fulles d'heura i de flors composades aparentment a l'atzar i de manera natural.[1288] Així, deixant de banda les grans capacitats per crear luxosos espais interiors, moderns i originals, els tallers de Francesc Vidal, amb la col·laboració de l'arquitecte Josep Vilaseca, van apostar des d'un primer moment per l'aplicació d'aquest nou tipus de decoració:

[1288] Mainar descrivia el progressisme com una *modalitat ornamental força interessant però que no pogué arribar a prendre com un estil transcendent (…) apareixien els atributs mecanicistes de la roda dentada, la biela, la bancada i les clavilles còniques; i quan es tractava de la composició no hi mancava l'enclusa, la locomotora, el triangle o el compàs; altres motius més intencionats eren el trípode coronat per la cambra fotogràfica; i més idealistes encara eren la lira, el llorer, l'heura, l'olivera i, d'una manera insistent i amb preferència, l'estrella de cinc puntes*. Mainar, 1976, p. 272.

> *Aitals estudis quan els fa un artista de talent, geni i erudició i grans coneixements tècnics, com els posseïa en Vilaseca, son d'imponderable valor i en ell varen consolidar i afirmar la seva personalitat professional, creant un estil propi que, recordant els clàssics, s'atemperés a les necessitats i constums modernes.*[1289]

Es tractava de tot un programari estètic que, sent present a la façana dels tallers de Bailèn-Diputació, va ser adoptat per diversos artistes de la dècada de 1880 tant en el camp de l'arquitectura com en el de la il·lustració, l'enquadernació, el mobiliari i d'altres objectes artístico-industrials. Aquest nou sentit decoratiu, en ocasions combinat amb primerencs *coup-de-fouet*, va ser descrit també per Feliu Elias en refer la biografia d'Enric Monserdà, decorador format segons els models estilístics divulgats per Vidal:

> *Monserdà començà la seva carrera de decorador dintre una escola que aleshores podria passar per modernista, dintre un estil que no tenia cap semblança amb els estils clàssics. Era un estil conjuminat per la fantasia de tres arquitectes: Lluís Domènech i Montaner, Joan Martorell i Josep Vilaseca. En aquell estil hi havia reminiscències de tots els estils, particularment dels orientals, però tan ben dissimulades i barrejades amb les formes que dóna el ferro forjat i l'arquitectura de fusta, que tot plegat prenia una gran originalitat, no molt bella ni gaire arquitectònica, però realment exornativa. Un dels temes més sol·licitats per aquell estil era un cert motiu angular en forma de quadrant o ventall de barnilles sobreeixints ingents o bé ondulades. D'aquí li'n previngué la denominació d'estil pirotècnic que li penjaren Apel·les Mestres i Pompeu Gener. Aquest estil sofrí mil variants, les quals, com el mateix estil inicial, responien, a*

[1289] Masriera, 1926, p. 6.

> *Barcelona, a una semblant revolució estilística que, de París, irradiava arreu, d'ençà del segon Imperi, particularment per obra del decorador francès Gallant, que Monserdà admirava.*[1290]

Eren uns trets estilístics ben identificables que es van popularitzar a finals de la dècada de 1870, coincidint amb l'obertura de l'establiment de Vidal, i que es van emprar fins a mitjan de la dècada de 1890, superada l'Exposició Universal. Les indústries de Francesc Vidal, com a cap visible del progrés i l'èxit de les arts industrials a la ciutat, es van erigir com a màximes representants d'aquest nou estil. Mostra de la reputació adquirida per *F. Vidal y Compañía* són les paraules publicades l'any 1890 a París per un periodista del *Journal de l'Industrie* en visitar els nous tallers del carrer Bruc:

> *C'est alors que surgit à Barcelone un homme de talent, doné d'un flair artistique extraordinaire, spécialiste en son genre et, en même temps, hardi, audacieux, passionné pour son métier, qu'il allait élever à la hauteur d'un art. Nous avons nommé M. Vidal, dont la réputation n'est plus à faire ni en Espagne, ni dans les colonies espagnoles, ni même en fin dans toute l'Amérique du Sud ou son nom est universellement répandu.* (…). *M. Vidal qu'il est le seul createur de la décoration artistique en Espagne. Il a fait faire un pas énorme à l'art; il s'est placé an premier rang de l'industrie.* (…).
>
> *Dans ce salon ou nous causons avec M. F. Vidal, qui se prête avec une bonne grâce infinie à notre curiosité sans fin de journaliste inquisiteur, nous trouvons à la fois Tous les styles et toutes les époques: C'est l'Allemagne, c'est l'Espagne, c'est la Chine, c'est le Japon, c'est l'univers entier en un mot.* (…)

[1290] Elias, 1927, p. 32.

Entre les mains de M. F. Vidal, un hotel, une maison bourgeoise se transforme. Ah! Vous pouvez le laisser faire. Pas une note ne détonnera dans ce concert, et je vous garantis bien que tout sera du meilleur goût de la cave an grenier, tout, depuis le grand buffet à étagéres qui ornera votre salle à manger, depuis le délicieux sofa salon, jusqu'á la patère à laquelle vous accrocherez votre chapeau dans le vestibule. Tout sera du meilleur style, du dessin le plus par, du travail le plus fin.[1291]

6.2.3.1.9. Vidal i la introducció del Japonisme europeu a les arts decoratives de Barcelona

Ara que ja hem descobert l'abast i la cabdal importància que van tenir les indústries artístiques de Francesc Vidal a l'època anterior al Modernisme, és el moment de valorar fins a quin punt la seva aposta per l'estil japonès va ser clau de cara a la introducció del Japonisme a les arts decoratives i industrials de la Barcelona prèvia a l'Exposició Universal.

L'establiment que els socis Francesc Vidal i Frederic Masriera van idear entre 1878 i 1879 estava inicialment pensat per a vendre tot tipus d'obres d'art, perquè actués com a galeria d'art, amb l'exposició de pintures, escultures i arts decoratives, i alhora com a botiga per vendre mobiliari i manufactures artístiques tant de producció pròpia com importades des de l'estranger. Tal com hem comentat en parlar dels primers establiments amb venda d'objectes d'art japonès, des del moment de la seva inauguració, aquesta botiga va apostar per la venda d'objectes artístics japonesos, així com d'altres d'estil japonès. Per veure fins a quin punt Vidal coneixia l'abast del fenomen del Japonisme i estava disposat a introduir-lo, tan sols cal observar com va procurar convertir-se en representant d'algunes de les cases

[1291] "La décoration artistique en Espagne. F. Vidal", *Journal de l'Industrie*, s.n., 1890, p. 3.

que més van destacar com a difusores de l'estètica nipona. Així, els primers esforços que va fer a l'estranger van ser per intentar convertir el seu negoci en agent i representant de la firma *Christofle et Cie* (1842), indústria capdavantera en la introducció del Japonisme al camp de l'orfebreria ja des de l'Exposició Universal de 1867, visitada en la seva etapa de joventut pels dos gerents, Vidal i Masriera.[1292]



Peces d'estil japonès presentades per *Christofle et Cie* a l'Exposició de París (1878).

El mes de setembre de 1879, passat tan sols mig any de l'obertura de l'establiment del passatge del Crèdit, Francesc Vidal es va dirigir a la casa *Christofle et Cie* de París demanant ser-ne el representant a Barcelona.

[1292] La fama de *Christofle et Cie* com a empresa impulsora del Japonisme, també havia arribat feia anys a Espanya. L'any 1871, amb motiu de la celebració de la Primera Exposició Internacional Anual de Londres, *El Museo de la Industria* es referia a la moda del Japonisme dient *Las novedades son raras, lo cual quiere decir que no faltan en absoluto; así se advierte en las imitaciones de los bronces japoneses damasquinados con plata, de M. Christofle. En general puede decirse que las imitaciones chinas y japonesas han extendido mucho su dominio y se han puesto de moda*. "La Exposición Internacional de Londres, en 1871", *El Museo de la Industria. Revista menusal de las artes industriales*, núm. 3, desembre de 1871, p. 36.

Christofle va respondre positivament el 20 de setembre i Vidal va escriure de nou l'1 d'octubre per tancar els acords necessaris per assumir la concessió que desitjava, la qual es va fer efectiva el dia 4 del mateix mes d'octubre.[1293] Fins l'any 1883, *F. Vidal* es va convertir en l'única casa representant de *Christofle et Cie* a Barcelona anunciant en exclusiva grans assortits de serveis de te i de cafè, aranyes de metall, canelobres i accessoris diversos.[1294]

Aquest fet va implicar que, a més de la presència de ceràmiques, porcellanes, bronzes i esmalts *cloisonné* importats indirectament del Japó, l'establiment de Francesc Vidal va incorporar a la seva oferta les preuades orfebreries japonitzants de *Chistofle et Cie*. A la recent celebrada Exposició Universal de París l'any 1878, l'èxit del Japonisme a les arts decoratives franceses s'havia fet ben palès de nou gràcies a l'orfebreria i esmalts presentats per *Christofle et Cie*, sobretot aquells dissenyats per Émile A. Reiber, i als vidres i cristalls de *Baccarat*.[1295] Així ho recalcava la *Gazette des Beaux Arts*:

> *Ici, pour continuer à parler de la maison Christofle, il conviendrait d'ouvrir une longue parenthèse et de remonter jusqu'à l'introduction dans nos moeurs de ce goût japonais, qui, depuis quelque dix ans, a si profondément modifié nos idées décoratives. C'est une étude qui vaut qu'on s'y arête et que j'entends faire autre part; mais encore que cette influence soit*

[1293] Agraeixo la consulta dels arxius de *Christofle et Cie* a Anne Gros, conservadora del *Musée Bouilhet Christofle* de París.

[1294] L'acord es va mantenir vigent fins l'any 1883, data en que *Olivella hermanos y Cuspinera*, *Pijoan Casals y Cía* (1887) i la casa de Pere Llibre (1888) van agafar el relleu.

[1295] Quant al paper preponderant de *Christofle et Cie* en el si del fenomen del Japonisme, vegeu: Josse, "L'art japonais. A propos de l'exposition organisée par M. Gonse", *Revue des Arts Décoratifs*, París, 1882-1883, pp. 329-338.

> *bonne ou mauvaise, profitable ou dangereuse, il faut dire que MM. Christofle et Bouilhet s'y sont libres des premiers, et que c'est chez eux qu'il faut aller chercher le grand prêtre du Japonisme, en la personne de Reiber, que nous avons déjà nommé.*[1296]

No obstant, segons remarcava el mateix article de la *Gazette des Beaux-Arts*, el Japonisme també era ben visible en altres indústries artístiques franceses, angleses i americanes, com *Tiffany*, *Deck*, *Wedgwood*, *Mintons* i *Sèvres*. *Mintons*, precisament, va ser la casa anglesa que Francesc Vidal va escollir per ser-ne també el representant a Barcelona.



Orfebreria amb motius japonesos de *Christofle et Cie* d'inicis de la dècada de 1880. MBC.

Mintons & Co era una de les principals manufactures de ceràmica de l'*Aesthetic Movement* i, tal i com ja va destacar Kume Kunitake, des d'inicis de la dècada de 1860 va apostar per la producció de ceràmiques d'estil japonès.[1297] Els motius decoratius que aplicaven a les seves ceràmiques,

[1296] *Gazette des Beaux-Arts*, vol.XVIII, 2 període, París, 1878, p. 230.

[1297] Durant, Oorthuys, 1972, pp. 26-29. Spencer, 1973, pp. 64-66. A. R. De Liesville, "Les industries d'art au Champ de Mars. La céramique moderne", *Gazette des Beaux-Arts.*

d'artistes com Christopher Dresser, es basaven sovint en l'estudi d'ukiyo-e, porcellanes, laques, esmalts i bronzes japonesos.

A l'anunci publicat per Francesc Vidal al *Bottin du Commerce* París l'any 1884, el moblista i decorador deia ser representant de la casa *Christofle et Cie*, amb serveis de taula, i de cafè i de tè, i de la casa *Mintons*, amb serveis de porcellana, plats i vasos decorats. A aquestes dues cases, encara hi afegia dues representacions més: la de la casa *Webb*, amb cristalleries ordinàries i decorades, i la de la casa *Winfield*, amb làmpades de ferro i de bronze. Eren totes elles indústries representatives de l'*Aesthetic Movement* que Francesc Vidal va veure triomfar a l'Exposició Universal de París de 1878.[1298] Així, malgrat que l'any 1883 Vidal ja no apareixia com a representant de la casa austríaca *Aug. Klein*, alguns dels seus productes s'associaven perfectament a les manufactures d'aquesta i d'altres cases angleses, com *Barnard Bishop & Barnard*, i a la renovació estilística que en el camp del mobiliari i les arts decoratives proposaven, des de França i Anglaterra, Thomas Jeckyll, Émile Rieber, Alphonse Giroux i Christopher Dresser, entre d'altres.

Un establiment com el de *F. Vidal*, que s'anunciava a Barcelona com a *semejante a los que existen en París, Roma, Londres*,[1299] bé havia de dedicar un cert interès també el Japonisme, nou fenomen que ja aleshores

Courriere Européen de l'art et de la curiosité, vol.XVIII, 2 període, París, 1878, p. 688. L'any 1884 Mintons era present també a Madrid, on s'anunciaven *azulejos ingleses Mintons*. *El Imparcial*, núm. 6229, 5 d'octubre de 1884, p. 4.

[1298] *Thomas Webb & Sons* va ser en època victoriana una de les manufactures de vidre més destacades d'Anglaterra, equivalent al paper que *Baccarat* va tenir a la França vuitcentista. Thomas Wilkes Webb (1836-1891), fill del fundador de l'empresa, va aconseguir els màxims reconeixements internacionals amb el *Grand Prix* de l'Exposició Universal de 1878, on va presentar diverses peces inspirades en models de l'Àsia oriental i on degué sorprendre a Francesc Vidal. Woodward, 1978, pp. 17 i 29.

[1299] *Diario de Barcelona*, núm. 88, 29 de març de 1879, p. 3728.

trasbalsava les principals indústries d'art europees. Per això, a més de les peces d'estil japonès o oriental que poguessin arribar de cases com *Christofle et Cie*, *Minton*, *Winfled*, *Thomas Webb* o *Auguste Klein*, el mateix Vidal va començar a produir objectes artístics que imitaven l'estil japonès. Ja ho hem vist amb els mobles de bambú i amb els gerros, paravents i peces decoratives japoneses que es va endur l'estiu de 1881 per arreglar les estances de Comillas que van servir d'allotjament de la família reial. En aquest sentit, la pèrdua de l'arxiu de l'empresa *F. Vidal* i la manca de documentació al respecte, fa difícil la tasca d'intentar reconstruir fins a quin punt Francesc Vidal va apostar per la introducció de l'estil japonès. De totes maneres, les dades recollides, apunten a què va ser una introducció del tot decidida.



Targeta de *F. Vidal* dibuixada per Josep Vilaseca (1879) i anunci de la casa publicat al *Bottin du Commerce* de París l'any 1884. BC/ANF.

Des d'un primer moment els tallers del passatge de la Pau es van ocupar de la fabricació de mobiliari d'estil tant japonès com xinès. L'any 1881 l'establiment ja va començar a exposar ceràmiques, bronzes i mobles d'estil

oriental, en ocasions descrits clarament com a peces *de gusto japonés*.[1300] Al febrer de 1882, per exemple, s'hi va exposar un mirall pintat per Ramon Tusquets amb una composició de flors i fulles similar al que es conserva al Palau Güell. Es tractava d'un mirall decorat amb la nova estètica naturalista iniciada contemporàniament per Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer, col·laboradors del mateix Francesc Vidal.[1301] Com en aquest cas, a inicis de 1883 el *Diario de Barcelona* d'*una vidriera de colores, de grandes dimensiones y estilo japonés fabricada en los grandes talleres que tiene establecidos en la calle de la Diputación*.[1302] Aquesta última era una gran vidriera amb diversos compartiments on s'hi representaven, amb una gran diversitat de colors, figures, ocells i flors *perfectamente imitados, así en el dibujo, como en el color, de las que se ven en los tapices y cerámica de la China y del Japón*. Era una de les moltes obres fetes als tallers de *F. Vidal* que crítics i clients elogiaven comparant-les, no per atzar, *con las mejores en su género que se fabrican en Inglaterra y Alemania*.[1303]

Maglrat que no hem vist gaires mobles d'estil japonès de la casa Vidal, alguns formen part de col·leccions privades, com la col·lecció Gomís, mentre que altres es poden trobar reproduïts en fotografies i en gravats d'època, com és potser el cas del mobiliari que al 1883 va fer per al despatx i sala de conferències de l'alcalde Rius i Taulet, del que en destacava un paravent d'estil japonès. En la majoria de casos, els mobles, aranyes i làmpades de

[1300] *Diario de Barcelona*, 4 de gener de 1881, p. 2.

[1301] *Diario de Barcelona*, núm. 36, 5 de febrer de 1882, p. 1563. Vegeu també: *La Renaixensa*, núm. 670, 9 de febrer de 1882, p. 895.

[1302] *Diario de Barcelona*, núm. 34, 31 de gener de 1883, p. 1356.

[1303] *Diario de Barcelona*, núm. 34, 31 de gener de 1883, p. 1356.

bronze, cristalls gravats i accessoris d'estil japonès es feien als mateixos tallers de Francesc Vidal.[1304]



Moble orientalitzant amb incrustacions d'ivori dels tallers de Francesc Vidal (*c.* 1880-1890). Armari d'estil japonès projectat per Alphonse Giroux reproduït l'any 1880 a *The Art Amateur*.

[1304] *Catálogo de los objetos...*, 1884, p. 5.



Mobiliari per a salons orientals fabricat als tallers de Francesc Vidal (*c.* 1884-1889). AFV.

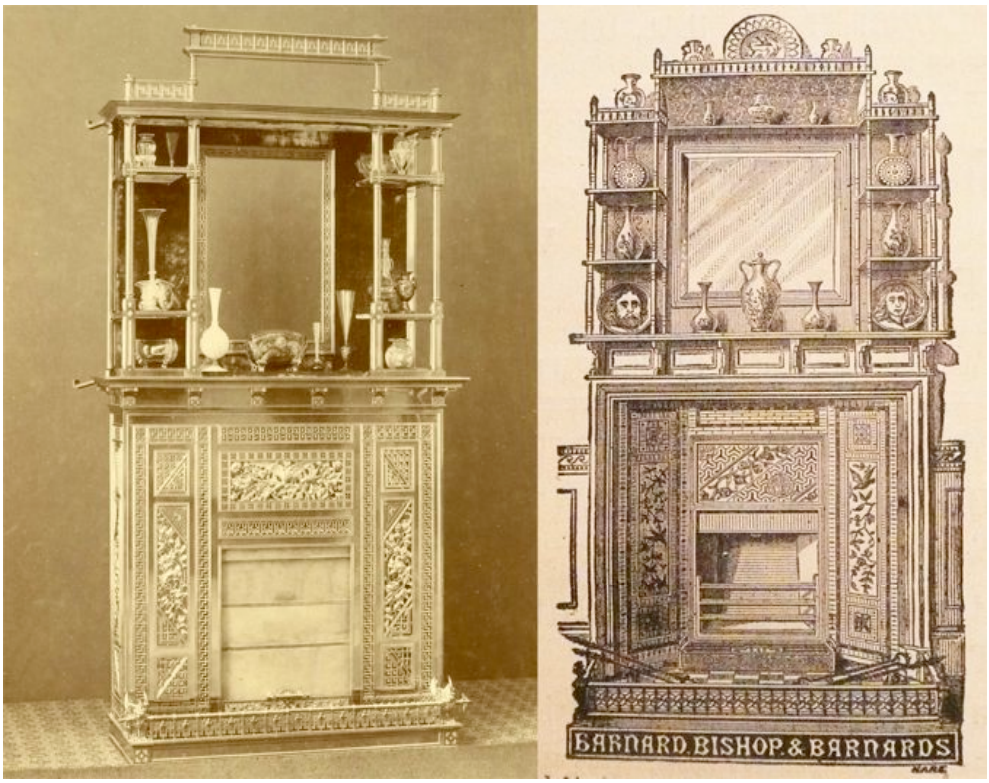
Cal matisar, però, que no tot el mobiliari de caràcter orientalitzant que produïa Francesc Vidal era d'estil japonès. Si bé és cert que en el cas de les seccions de vidrieria i metal·listeria, o bé en objectes menors de fusteria, sí que es prenien com a model dibuixos i indústries artístiques japoneses, en el cas de grans peces de mobiliari, tals com cadires, butaques, sofàs, taules o armaris, generalment es tractava de peces híbrides que imitaven models xinesos. En el cas dels armaris, en algunes ocasions, aquests podien incorporar decoracions de caràcter natural inspirat en els motius japonesos *kachô*, de flors i ocells, o bé podien estar dissenyats amb una estructura compartimentada a la manera dels armaris-prestatgeria *shodana*, com els que van ser exposats durant l'Exposició Universal de 1888. En el cas dels mobles, aquesta decoració era feta amb el cisellat de la fusta buidant les formes desitjades per aconseguir, a manera d'esgrafiat, les línies fines i esveltes dels elements vegetals que seguien les traces dels dissenys nipons. En última instància, els mobles d'estètica oriental de *F. Vidal y Compañía*, tenien l'objectiu de decorar salons exòtics o bé moderns on hi lluïen artesanies japoneses i xineses, sovint tant hi feia:

> *En los talleres de muebles y objetos de arte que D. Francisco Vidal tiene abiertos en las calles de la Diputación y Bailen, se han ejecutado unos ricos muebles de estilo chinesco para la casa de un opulento propietario avecindado en Madrid. Dichos muebles han de hacer juego con magníficos ejemplares de la China y del Japón que posee el dueño de la indicada casa. El señor Vidal ha combinado hábilmente el carácter del mobiliario con las exigencias de la vida moderna, poniendo en el sofá y en las sillas, que presentan una forma muy original en su conjunto, un pié esculturado y dorado y tapizándolos con lujosos pañuelos bordados de Manila.*[1305]

Així doncs, les peces de mobiliari oriental dels tallers de Francesc Vidal podien ser tant d'estètica xinesa com japonesa. Entre els models que conservem dels tallers Vidal, no hem trobat suficients mobles com per parlar de la fabricació sistemàtica de peces similars a l'*anglo-japanese furniture*, per bé que ocasions es parlava de mobles amb un estil *neo-japonés*.[1306] Sigui com sigui, convé destacar que, tot i que en termes generals la influència nipona es va mostrar principalment amb la introducció de motius decoratius naturalistes, *F. Vidal y Compañía* també va experimentar amb noves tipologies, formes i estructures compositives d'arrel japonesa extretes probablement a partir de la còpia o interpretació de models anglesos de l'*Aesthetic Movement*, procedents d'indústries artístiques com *Barnard, Bishop & Barnards* o *Chubb & Sons*. D'aquestes peces se'n conserven algunes fotografies d'època, mobles apareguts en subhasta i fins i tot alguns dibuixos original on la composició japonitzant es fa evident.

[1305] *Diario de Barcelona*, 12 de juny de 1884, p. 7140.

[1306] *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190.



Armari d'estètica oriental produït als tallers de Francesc Vidal (*c.* 1884-1889). A la dreta, moble dels tallers de *Barnard, Bishop & Barnards* (*c.* 1885). AFV.

A banda d'armaris, taules i cadires, les peces que més van rebre una influència directa de l'art japonès van ser les que van sortir dels tallers de tèixits, serralleria, fusteria i vidrieria. Els marcs per a fotografies, vidres gravats, jardineres, gerros, safates, recipients i objectes decoratius de bronze, safates o respatllers per a cadires, van ser alguns dels productes on més es va fer palpable l'estètica del primer Japonisme. En aquest sentit, és ben significativa l'aposta que l'any 1884 Francesc Vidal va fer per l'estil japonès com a estil global per decorar habitacions, tant fabricant grans peces de mobiliari com petits objectes i complements decoratius. Una mostra

palpable d'aquest fet és que des de l'estiu de 1884, un dels salons del pis principal de d'edifici de *F. Vidal y Compañía* va ser decorat per Eduard Llorens amb pintures de caràcter nipó a fi i a efecte de col·locar-hi a manera d'exposició totes les creacions d'estil japonès que sortien dels mateixos tallers.[1307]

Resulta complicat conèixer la quantitat d'interiors japonesos que van ser encarregats durant aquells anys a Francesc Vidal, tot i que la decisió de dedicar una sala d'exposicions a l'estil japonès semblar indicar que aquests van ser nombrosos. Estaríem parlant d'interiors com el saló japonès que va decorar al Palau Simón de Domènech i Estapà, *verdadera tacita de plata donde se admiran panneaux, platos, jarros y un soberbio paravent en madera de laca y raso bordado, todo ello rigurosamente auténtico*.[1308] Sent conscients que el Japonisme va arribar en termes generals més tardanament a Madrid, on Francesc Vidal hi passava bones temporades treballant per encàrrec de les principals cases i palaus de la capital, és probable que, de la mateixa manera que va servir com a moblista i decorador reial a Alfons XII i la Reina Regent, també s'hagués ocupat de decorar alguns dels primers salons japonesos de la capital, com *el primoroso gabinete decorado a la japonesa* que Antonio Cánovas del Castillo tenia a la seva residència del carrer Fuencarral.[1309]

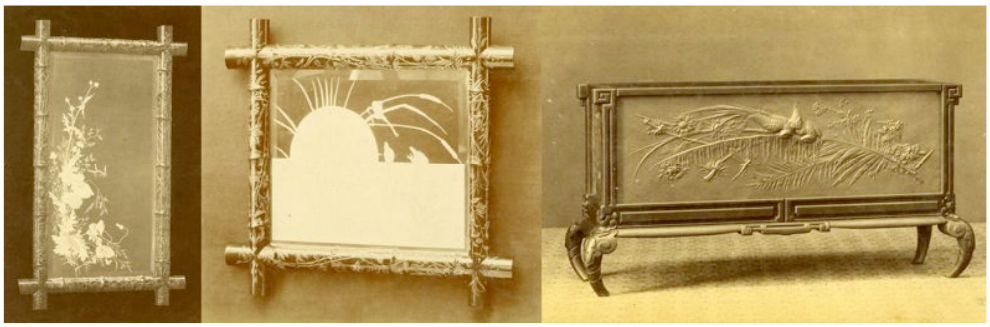
El Japonisme a *F. Vidal y Cía* va ser de vegades del tot evident i es va manifestar amb la representació d'imatges extretes de gravats japonesos o d'indústries artístiques, dones amb quimono, para-sols, dracs, carpes o motius naturals; models que podien ser extrets d'àlbums japonesos com el *Manga* de Hokusai, a mans de Francesc Vidal. En altres ocasions, però, el

[1307] Roca, 1884, p. 285.

[1308] *Diario de Barcelona*, núm. 53, 22 de febrer de 1898, pp. 2274-75.

[1309] *La Ilustración – Revista hispano americana*, núm. 327, 6 de febrer de 1887, p. 7.

Japonisme es confonia amb la renovació estilística que oferia l'Esteticisme i que es manifestava de manera més subtil en la decoració amb motius naturals, ocells, flors, branques o fulles soltes com els que apareixen en diverses de les peces fotografiades i incloses als àlbums de *F. Vidal*, com ara les enquadernacions decorades amb aplicacions de ferro i bronze representant motius naturals dels àlbums dedicats a *Parellada, Flaquer y Cía* (*c.* 1886), a José María Pereda (1886), a Antoni González Solesio (1886) o *Viuda de José Tolrá* (*c.* 1887).



Miralls amb vidre gravat i jardinera d'estil japonès dels tallers de *F. Vidal y Cía* (1884-1889). AFV.

L'estil naturalista de to japonès era amè i volgut, i era aquell mateix que la *Kiriu Kôshô Kaisha* va presentar amb els seus productes artístico-industrials a l'Exposició Universal de 1888 i a l'establiment d'*El Mikado*. Era un estil que, des d'un punt de vista occidental, s'adaptava perfectament al concepte de decoració moderna de finals del vuit-cents i que va tenir una gran influència en el desenvolupament dels motius ornamentals modernistes. D'aquesta manera, amb aquesta mena de dissenys que anys abans havien explotat indústries artístiques representades per Vidal com *Christofle et Cie* o *Mintons*, el Japonisme europeu va entrar de ple als tallers de *F. Vidal y Compañía* animant-los a apostar per la difusió d'aquesta nova estètica i aquest nou art. Un art i una cultura que va fascinar molts dels ciutadans.

Tant és així que, amb motiu de la mort de Frederic Masriera, l'any 1932, una nota necrològica afirmava:

> *Les dues passions que havien constituit la tragèdia de la seva vida eren: els grans negocis i els grans viatges. Per als primers era massa optimista, i per córrer món ho hauria deixat tot. Així, coneixia tot Europa, inclús Russia i una gran part d'Amèrica. Va morir amb la recança de no conèixer el Japó. "Em manca conèixer el Japó", deia molt sovint, i a 82 anys encara hi hauria anat.*[1310]

6.2.3.2. Moblistes i decoradors. El Japonisme i l'agençament d'espais interiors

Els interiors d'estil japonès, els mobles xinescs i els gabinets orientals es van difondre als tallers de Barcelona cap a mitjan de la dècada dels vuitanta i es van popularitzar durant i a partir de l'Exposició Universal de 1888. Tanmateix, a data d'avui resulta molt complicat mirar de fer una aproximació crítica i exhaustiva a les característiques d'aquest fenomen. Ho diem per diversos motius: d'una banda per la pràctica total desaparició d'aquests espais, coneguts tan sols a través de descripcions i algunes poques imatges, i, de l'altra, per la gran diversitat de propostes.[1311]

Comencem dient que, a la Barcelona de 1880, parlar un interior japonès sovint era sinònim, senzillament, d'un interior decorat amb motius orientals, amb mobiliari sovint extret de models xinesos o de les primeres

[1310] *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, març de 1933, p. 94.

[1311] Els espais japonesos i orientals, no tan sols els *extrem-orientals* sino també aquells *neo-àrabs*, van anar desapareixent de manera paulatina a partir d'inicis de segle XX i, a mitjan de segle, aquests ja eren molt pocs.

indústries Meiji, i amb peces ornamentals de l'Àsia Oriental, com ara ceràmiques i porcellanes, adquirides a establiments de la ciutat. En ocasions es projectava l'agençament complet d'algun saló, motiu pel qual s'encarregava des de la pintura o els papers de paret fins a la confecció del sostre, el paviment i tot el mobiliari. En altres casos, però, l'anomenat *estil japonès* apareixia tan sols mitjançant la introducció de tapissos i entapissats amb motius naturalistes, amb sedes brodades per a les parets o bé senzillament amb la presència peces decoratives de col·leccionista. La diversitat era molt gran per bé que els resultats mai van arribar a respondre a la còpia d'autèntics models japonesos, com ho va ser la casa construïda per la *Kiriu Kôshô Kaisha* al parc de la Ciutadella, ans tot el contrari: els espais interiors de la Febre d'Or, sovint saturats d'elements decoratius, l'únic que tingueren en comú amb els diàfans espais de planta lliure de l'arquitectura japonesa va ser, a parer dels barcelonins, el seu caràcter "exòtic" i "modern", poc més. En qualsevol cas, per arribar a produir aquests gabinets orientals era necessari disposar d'una oferta suficient, és a dir, no tan sols que els comerços tinguessin a disposició dels seus clients porcellanes, bronzes o sedes japoneses, sinó també que els moblistes i els decoradors fossin capaços de produir peces adequades a aquest estil, i això no va succeir fins a la dècada dels vuitanta.

Tal com va passar en el cas de la pintura, en el món de l'interiorisme França i Anglaterra van jugar un paper molt important en la introducció d'aquesta nova moda a Barcelona. La presència de models japonesos en la decoració d'interiors era freqüent a Europa de la dècada de 1870, per bé que hi havia diversos precedents força anteriors; ja l'any 1860, per exemple, John La Fargue s'havia ocupat de la decoració d'un sostre a l'estil japonès. Així, mentre a la dècada de 1870 a Catalunya predominaven els estils historicistes, l'estètica francesa (estils Lluís XV i Lluís XVI), l'estil neogòtic, el renaixentista, el mudèjar i un incipient gust romàntic de caire orientalitzant, a França arrelava el Japonisme i a Anglaterra començava a aparèixer en

l'àmbit de l'arquitectura i l'interiorisme l'aplicació de l'estètica japonesa en el sí del *Aesthetic Movement*. Era el cas d'Edward W. Godwin, William Eden Nesfield (1835-1888), Thomas Jeckyll o James McNeill Whistler que a partir d'aquesta tradició va poder oferir uns plantejaments revolucionaris amb dissenys com la *Peacock Room* (1876-77) de la casa de Frederick R. Leyland de Liverpool, amb la *White House* de Chelsea (1877) o bé amb la creació dels primers mobles anglo-japonesos dels tallers de *Gilloe & Co*, *Josiah Wedgwood & Sons*, William Watt i James Forsyth.

A Barcelona, les decoracions japoneses van ser propostes sorgides des de l'àmbit privat i amb una funció generalment de caire exclusivista. Les sales japoneses i els gabinets orientals es trobaven generalment a palaus i cases de la burgesia benestant i servien com a lloc de trobada per a festes privades, balls, recepcions, etcètera. Com a ambient privat, també tenien una funció destacada com a espais representatius d'un estatus social que volia mostrar-se tant amant del luxe com de l'art i la cultura. Les relacions que la ciutatva tenir amb París i Londres, així com també les relacions comercials directes que va establir amb Japó a partir de la dècada de 1880 van fer possible que aquesta moda interiorista es desenvolupés amb més força seguint la dinàmica europea. Inicialment van ser tan sols objectes orientals comprats a la mateixa ciutat o importats, però a mesura que aquesta moda es va anar estenent, l'oferta es va anar diversificant i van sorgir noves propostes decoratives cada cop més ambicioses que passaven per la mà dels decoradors i interioristes que aportaven una nova mentalitat esteticista en els habitatges particulars. La introducció de l'estètica japonesa a la vida quotidiana probablement va ajudar que es difongués amb més èxit aquest gust esteticista, pròxim al que s'havia desenvolupat a Anglaterra, que uns anys més tard va donar peu al Modernisme català. La imatge del Japó com a país llunyà, misteriós i exòtic feia d'aquests interiors espais fascinants i atractius, moderns i alhora suggerents, apropiats per aquell col·lectiu social que basava

bona part del seu gust estètic tant en l'ostentació com en el refinament de les noves propostes artístiques.

6.2.3.2.1. Alguns primers exemples: Vidal i Folch

A Barcelona, on d'es d'inicis de la dècada de 1870 s'hi podien trobar peces japoneses, cap a finals de la mateixa dècada van començar-se a vendre també obres i productes d'artistes occidentals que imitaven l'estil japonès. Peces japoneses i d'estil japonès van servir per decorar les estances privades; vitrines amb figures d'ivori, xemeneies i llars de foc decorades amb gerros de porcellana, murs decorats amb paper de paret i diversos plats de ceràmica penjats, armaris, bufets, escriptoris i prestatgeries amb objectes decoratius japonesos o d'estil japonès van ser les solucions més freqüents a l'hora de començar a integrar estils orientals als interiors de l'època. Quant als mobles d'estil japonès de fabricació catalana, probablement van començar a ser fabricats a Barcelona entre finals de la dècada de 1870 i inicis dels anys 80, pensats inicialment per acompanyar salons orientals, essent un dels primers exemples ben documentats els salons del Museu d'objectes japonesos obert per Richard Lindau al passeig de Gràcia (*c*. 1880).

A la dècada de 1860, arran de l'obertura de la ciutat i el creixement comercial, s'havien començat a instal·lar a l'Eixample els primers tallers de mobiliari. Fins a la dècada de 1870 les ebenisteries de la Barcelona vella havien compartit al mateix obrador, el taller i la vivenda dels seus propietaris, principalment a l'entorn dels carrer Banys Nous, Ciutat i Escudellers. Un exemple representatiu d'aquest canvi que va anar *in crescendo* van els tallers de la casa *Ribas y Pradell*, traslladats l'any 1870 a un nou edifici de l'Eixample equipat amb una de les primeres màquines de vapor *El Vulcano*. Sense sortir d'intramurs, altres dels tallers de mobiliari destacats d'aquesta època eren les cases *Pons y Ribas* i Busquets, als núm. 5 i 9 respectivament del carrer Ciutat, i els tallers i botiga de Josep Tayà, al

carrer Ferran núm. 30, oberts entre 1840 i 1861. A mitjan de la dècada de 1870 van començar a aparèixer els primers mobles que imitaven estils de l'Àsia Oriental malgrat que, malauradament, es tracta de casos que coneixem d'una manera molt pobra:

> *En la antigua y acreditada quinquillería de Bach vimos ayer unos grandes jarrones que seguro atraerán las miradas de los aficionados a los objetos artísticos. Son de estilo japonés, de dibujo perfectamente entendido y ejecutado con una holgura que da a aquellos objetos verdadero carácter suntuario. Los trípodes de madera negra en que van colocados y que guardan consonancia con su estilo, realzan su riqueza y la brillantez de su colorido.*[1312]

Contrarestant aquestes migrades notícies anònimes, l'any 1879 va aparèixer l'establiment de Francesc Vidal com a un dels primers en apostar de manera ferma per la introducció de models de l'Àsia Oriental en el disseny de mobiliari; tant models xinesos, aplicats principalment en cadiratges i tauletes, així com també models japonesos, aplicats principalment en la decoració de superfícies de caràcter naturalista. L'actitud de Vidal, ja ho hem vist, seria clau de cara a la introducció del Japonisme als interiors burgesos de Barcelona.

Francesc Miquel i Badia va publicar al 1879 el llibre d'història del moble *Muebles y tapices* on, fent un repàs per l'evolució del moble des d'època mesopotàmica, incloïa un breu apartat al mobiliari japonès i a la tècnica de l'*urushi* argumentant-ho amb què era una moda que es tornava a reviure: *Con estos muebles cuadran también perfectamente las arquillas o bufetillos*

[1312] *Diario de Barcelona*, núm. 146, 15 de juny de 1876, p. 6907.

o secretaires, como guste llamarles, de laca negra o roja del Japón y de la China y los jarrones de igual procedencia que estuvieron de moda en los postrimeros años del XVIII y primeros del XIX, como vuelve a estarlo también en los tiempos que alcanzamos. (...) *objetos que como no ignoras se han pagado a precios fabulosos en la Exposición Universal de París de 1878*.[1313] Ja a l'any 1872 la fàbrica de vernissos i betums de *Merly, Serra y Sivilla*, de Sant Gervasi, dirigida per Agustí Urgellés de Tovar, venien vernissos que simulaven lacats, *negro del Japón*, de la casa de *Félix Urgellés e hijo*.[1314] Igualment, revistes com *El Museo de la Industria* oferien als fabricants de mobles formules per crear lacats orientals.[1315] Francesc Vidal, atent als certàmens internacionals i especialment a l'Exposició Universal de 1878, previa a l'obertura del seu establiment, era conscient d'aquest nou fenomen, i del Japonisme en general. Era als ebenistes i tapissers a qui s'encomanava la decoració de les dependències de la burgesia catalana de manera que l'únic que calia era que algun d'ells s'animés a importar i a començar a oferir sense por l'estil japonès a Barcelona.

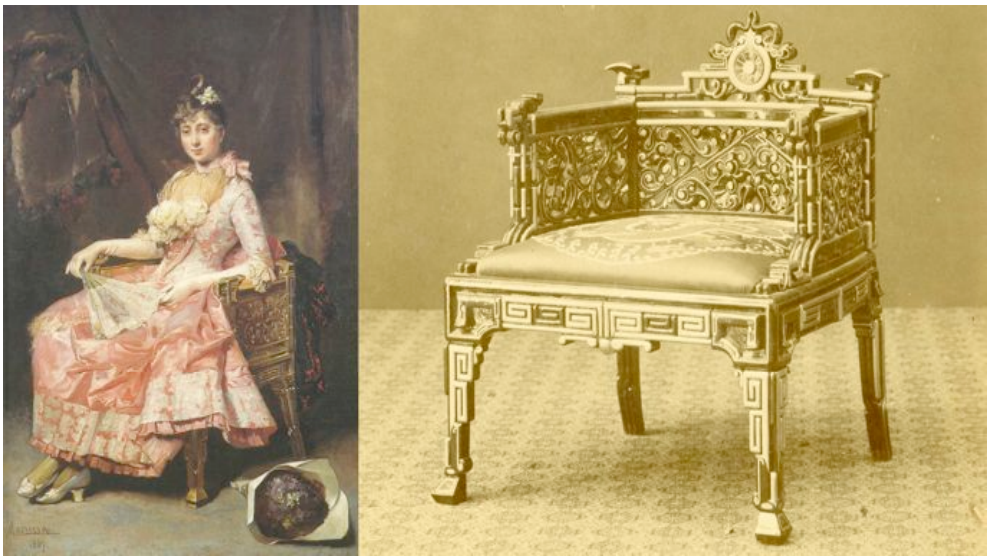
Que fos el taller d'indústries de Francesc Vidal on s'apostés per primera vegada de per les decoracions japoneses és del tot significatiu per entendre la difusió que amb pocs anys va tenir aquesta moda, ja que és innegable que va ser aquest un punt de referència dins del camp del disseny i les arts decoratives durant els inicis del Modernisme. Ja hem vist que per allà hi van passar alguns dels artistes que anys més tard es van convertir en màxims exponents del Modernisme català i, per tant, si afirmem la clara vinculació que s'ha de remarcar entre l'Esteticisme, Modernisme del nou-cents i l'art

[1313] Miquel, 1879, pp. 101-104.

[1314] Leon, 1872, p. 80.

[1315] *El Museo de la Indústria. Revista mensual de las artes industriales*, núm. 3, desembre de 1870, p. 48.

japonès, esdevé crucial el tenir present la tasca que es va dur a terme en el si de les Indústries d'Art de Francesc Vidal. Per allà hi van passar figures com Antoni Rigalt, Santiago Marco o Joan Gonzàlez i alhora, als mateixos tallers, s'hi va gestar la figura de l'*ensemblier*, el decorador d'interiors d'habitatges; entre ells Gaspar Homar, que anys més tard es va fer especialment conegut per l'aplicació de marqueteries inspirades en models prerafaelites. Homar és un clar exemple de la influència que van poder exercir els tallers de Francesc Vidal, com mostren dissenys de composició oriental (1888) d'un naturalisme clarament japonitzant. Però va ser a partir de la dècada de 1890, en consonància amb la producció de mobiliari d'altres artistes, quan la relació entre l'estil japonès i la producció d'Homar es va manifestar de manera més evident.



Cadira oriental de *F. Vidal y Compañía* reproduïda per Francesc Masriera al retrat de la senyora Cuyàs (1887) i fotografiada als tallers de Francesc Vidal. Col. part./AFV.

Un dels primers moblistes a seguir les passes de Francesc Vidal va ser Lluís Folch amb un establiment d'ebenisteria i fusteria artística obert el febrer de 1882 al centre de Barcelona. Diem que va seguir els passos de Vidal perquè des del primer moment es va anunciar tant com a constructor de mobles funcionals i decoratius, propis per a la col·locació de *bronzes, barros, jardineras, quadros, porcellanas y demes objectes d'art*, com també *especialitzat en decorats per a botigas, escriptoris y despatxos*.[1316] Els seus tallers, tal i com feien els que Vidal tenia al passatge de la Pau, construïen no tan sols mobles, sinó també objectes decoratius que es venien, juntament amb d'altres importats, a la botiga oberta inicialment al carrer de santa Anna núm. 21.[1317]

Com en el cas de Francesc Vidal, Lluís Folch i Brossa va obrir el seu negoci en un bon moment, quan hi havia una demanda creixent per decorar i moblar les grans cases que la burgesia s'estava construint al nou Eixample. Tan és així, que, a fi d'ampliar capitals fins a les 40.000 pessetes, a primers de gener de 1883 Folch es va associar amb l'advocat Pere de Rosselló i Puig i va formalitzar la constitució de la raó social *Luis Folch*.[1318] El projecte d'aquesta nova Societat incloïa l'obertura d'un nou establiment d'exposició i venda de productes al núm. 9 de la plaça de Santa Anna, les obres del qual s'havien iniciat el desembre de 1882. Al cap de quatre mesos de la seva creació, la

[1316] *La Renaixensa*, núm. 1212, 1 de gener de 1883, p. 8742.

[1317] Igualment, seguint a una escala menor el model de de *F. Vidal y Cía*, l'any 1885 els tallers de Lluís Folch contaven amb una moderna maquinària per a la producció de mobles, amb serres de gran potència, seccions de modelatge, d'escultura, de cadiratge, de tapisseria, d'ebenisteria, i fins i tot una galeria fotogràfica on s'exposava tot el catàleg fotogràfic dels mobles i els objectes artístics que produïen.

[1318] AHPB, Francesc Maspons, vol. 4812, doc. 11, 3 de gener de 1883, fol. 29-32.

societat es va dissoldre de comú acord i Rosselló va abandonar el projecte.[1319] Tanmateix, en paral·lel a aquesta dissolució, el 15 de maig de 1883, Lluís Folch va trobar un nou soci, Jaume Soca, amb qui va constituir la nova raó social *Luís Folch y Compañía*, amb un capital de 57.304 pessetes.[1320] L'establiment de la plaça de santa Anna, situat a la cantonada amb el carrer de santa Anna, va obrir les seves portes el 20 de setembre d'aquell 1883.

La botiga de *Luís Folch y Compañía* a la plaça de Santa Anna lluïa per l'acurat treball de tota la seva decoració: l'enteixinat de guix que imitava el Palau de la Diputació, la fusteria dels mateixos tallers Folch, la pintura decorativa de Joan Parera i els vitralls de colors, pintats i gravats, de la casa Amigó, es complementaven i sumaven en una imatge de conjunt projectada pel pintor escenògraf Francesc Soler i Rovirosa i l'arquitecte August Font. Igualment, seguint el primer model de botiga de Francesc Vidal i Frederic Masriera, l'establiment de Lluís Folch no tan sols va proposar-se vendre mobles artístics, sinó peces decoratives d'allò més divers i obres d'art contemporani:

> *Molts y variats objectes que cridan justament la atenció dels tranzeunts y en particular lo moblatge, entre'l qual devem fer especial menció d'un bufet, un banch-escó, una llibreria ab prestatges per a la colocació d'objectes d'art, un tager, varias taulas, cadiras y caixas incrustadas d'or i marfil, jardineras, llenyeras y altres objectes, alguns d'ells imitant mobles antichs y essent tots de fusta de noguera. La secció dels moderns està*

[1319] El dia 19 de maig Folch va retornar a Rosselló el capital invertit en l'empresa i els costos de lloguer del nou local. AHPB, Francesc Maspons, vol. 4814, doc. 537, 19 de maig de 1883, fol. 1914-1917.

[1320] AHPB, Antonio Vehils, 1 d'agost de 1885, fol. 1201-1206.

tambe a igual altura en gust y riqueza, aixis com la magnifica colecció de travallats en tapissos de seda del Japó, coixins brodats, bronzes, cerámica y demes objectes d'art que omplen la botiga, cridant molt especialment la atenció dos patges de metall, bronzejats, d'una grandaria mes del natural, sostenint un grupo de llums de gas.

Altres objectes que cridan tambe la atenció es, lo retrao al oli del malaguanyat compositor D. Anselm Barba, d'una notable semblanza, degut al pinzell del senyor Cuyas y que esta colocat sobre un cortinatge de vellut carmesí que serveix de fondo al quadro sostingut per una galeria móvil de peu dret. Dos bustos de fanch representant a Cervantes y Fortuny y una imatge de la Purísima, degut respectivament als esculptors senyors Novas y Font, completan lo conjunt de la exposició d'objectes sortits de ma d'artista.[1321]

Visitant l'establiment de Lluís Folch els clients podien trobar des d'un paravent pintat per Torrescasana (1845-1918), passant per escultures de Rafael Atché i Tomàs Riu i fins a pintures de Josep Cuyàs. Tampoc hi van faltar les indústries artístiques japoneses tant apreciades per a decorar els nous interiors barcelonins: ceràmiques, porcellanes i sedes brodades. I no tan sols s'hi van vendre peces japoneses, sinó que els mateixos tallers van començar a produir mobles d'estil oriental, mobiliari inspirat en models xinesos i amb motius decoratius tant xinesos com japonesos, com és la taula que va comprar Francesc Masriera vers l'any 1882, reproduïda a l'oli *La fatigada* (1894), i que va utilitzar com a pedestal per una escultura budista

[1321] *La Renaixensa*, núm. 1649, 21 de setembre de 1883, p. 5625. *La Renaixensa*, núm. 1646, 19 de setembre de 1883, p. 5592. *Diario de Barcelona*, núm. 266, 23 de setembre de 1883, p. 11108.

adquirida en dates similars. De fet, a finals de la dècada de 1880 l'avant-taller de l'estudi dels Masriera, on s'hi mostrava la col·lecció d'art japonès, comptava amb diversos mobles orientals de característiques similars procedents dels tallers de Lluís Folch i de Francesc Vidal.[1322]



Tauleta oriental del taller de Lluís Folch adquirida per Francesc Masriera (*c.* 1882-1883) i reproduïda a la pintura *La Fatigada* (1894), del mateix artista. Col·lecció Masriera.

Hauriem de creure que la presència de mobiliari d'estil oriental en aquests primers anys era, segons es desprèn de l'escassetat de notícies, força minoritària i s'incloïa en la tendència d'una societat que reclamava tant interiors japonesos com d'altres d'estil isabelí, renaixentista, àrab, egipci, grecs o simplement híbrid i eclèctic. A l'exposició de l'Institut del Foment del Treball Nacional de 1884, per exemple, el fabricant Vicens Mogas, establert a la plaça de santa Anna, va presentar una llibreria de caoba i un

[1322] Alguns d'ells es poden veure a les reproduccions de la sala publicades el gener de 1890. *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 479, gener de 1890, pp. 12-13.

botiguí forrat de pelfa i amb vidres pintats en estil japonès.[1323] Quant a la introducció de l'estil japonès a la decoració d'espais arquitectònics, van destacar també les decoracions interiors i de la façana de la casa Bruno Cuadros, coberta de motius orientals per Josep Vilaseca, així com les decoracions japoneses encarregades anteriorment per Richard Lindau. Tanmateix, deixant de banda el mobiliari i les peces decoratives que van sortir dels tallers de *F. Vidal* i *F. Vidal y Compañía*, que des de 1884 s'exposaven a la sala japonesa de Bailèn-Diputació, les peces puntuals sorgides tallers com els de Lluís Folch i el mobiliari de fabricació autènticament japonesa que es venia des de 1885 a *El Mikado*, la majoria de moblistes i decoradors de la ciutat no van començar a fabricar mobiliari d'estil japonès, o potser més ben dit oriental, fins passada la segona meitat de la dècada dels vuitanta, i especialment a partir de l'Exposició Universal de 1888.[1324]

6.2.3.2.2. Difusió del mobiliari d'estil japonès

Alhora que es van començar a fabricar els primers mobles d'estil plenament oriental, l'Esteticisme iniciat a finals de la dècada de 1870 va aportar també motius, principalment d'arrel japonesa, per a decorar nous repertoris de mobiliari. Els primers exemples els trobem amb els mobles projectats per artistes com Antoni Gaudí, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner i Josep Pascó, fabricats majoritàriament als tallers d'Eudald Puntí i de Francesc Vidal.[1325]

[1323] *El Diluvio*, núm. 78, 18 de març de 1880, p. 2140. *La Renaixensa*, núm. 2407, 17 de desembre de 1884, pp. 8116-8118. *Catálogo de los objetos...,* 1884, p. 16.

[1324] Sala, 1994, p. 146.

[1325] És curiós observar que les taules de treball de tots tres arquitectes, Domènech i Montaner, Vilaseca i Gaudí, les dues primeres a Canet de Mar i a la Casa-Museu Gaudí

Mobles i objectes decoratius, com la làmpada dibuixada per Vilaseca el juliol de 1879 per als tallers de Francesc Vidal,[1326] mostren com des de finals de la dècada de 1870 les formes progressistes, i el caràcter mecanicista dels motius ornamentals, acompanyades d'altres formes naturalistes, van començar a ser introduïdes als edificis més moderns de la Barcelona vuitcentista. A inicis de la dècada de 1880 formes com el *coup-de-fuet*, ja present a algunes cadires de Francesc Vidal o a la forja de la façana de l'edifici les indústries Montaner i Simón, i sobretot els motius naturalistes precursors als del Modernisme, van començar-se a introduir a la decoració mobiliària i a l'agençament d'interiors.

La nova sensibilitat artística de l'Esteticisme propugnava la combinació dels models decoratius progressistes amb d'altres de naturalistes, entenent la representació de la natura de manera gens estricta, molt lliure. Podia tractar-se tant d'una natura mecanitzada i esquematitzada com d'una natura esvelta i desbocada. Deixant de banda les palmetes i els populars dracs i ratpenats, repertori iconogràfic habitual de la Renaixença, en el camp del mobiliari i la decoració d'objectes es van anar introduint motius naturals de fulles i tiges esveltes, de flors i d'insectes; un ampli repertori naturalista complexa, ric i ple de plantes, insectes, animals i animalons que decoraven des dels recolzabraços a les tapisseries. D'aquesta manera, el naturalisme decoratiu es va començar a estendre als principals tallers dels moblistes de Barcelona a la dècada dels vuitanta. Des de la marqueteria japonitzant que Francesc Vidal va fer servir l'any 1886 per decorar el bressol d'Alfons XIII, els primers projectes d'un jove Gaspar Homar i les tapisseries orientals de la casa

respectivament i la tercera coneguda a través d'una fotografia, van ser dissenyades pels mateixos arquitectes entre 1878 i 1879 responent a la nova estètica progressista.

[1326] Bletter, 1977, p. 81.

Busquets, fins a les decoracions naturalistes fetes sobre vidres gravats o vidres pintats per a jardineres, armaris, bufets o finestres.

L'Exposició Universal va significar la consolidació de la moda japonesa a la ciutat. La importació que Ot Vinyals feia d'art japonès a Barcelona des de la seva oficina a Yokohama, l'obertura de noves botigues especialitzades en productes nipons i la difusió generalitzada de la moda oriental en tots els àmbits de la vida quotidiana són una realitat d'aquest moment que expliquen i contextualitzen aquesta moda que va ser adoptada per molts altres moblistes i interioristes a finals de la centúria.

Durant l'Exposició Universal, la quantitat d'edificis i d'interiors decorats segons l'anomenat *estil japonès* va ser significatiu, en part motivat per les preferències que la Casa Reial espanyola tenia per aquest nou estil. Per exemple, el Pavelló Reial destinat a veure les regates de l'exposició, va ser decorat en estil japonès, mentre que aquella mateixa tardor la casa *Pons y Ribas* va moblar i decorar les habitacions del Palau Reial per allotjar el rei de Portugal amb set paravents japonesos.[1327] D'altra banda, un dels salons adjunts al Consell de Cent va ser completament recobert amb brodats d'estil japonès i les galeries exteriors del Palau de la Indústria van ser il·luminades amb fanals japonesos realitzats als tallers de Benet Escaler, mentre que les habitacions que durant el mes de maig es van adequar a Montserrat per a la visita de família reial van ser decorades per la casa de Pere Llibre amb diversos paravents japonesos de seda amb brodats d'or i amb diverses *lamparas al estilo japonés, muy vistosas y bonitas*.[1328] D'aquests moments també devia datar el saló japonès que el jurista Maurici Serrahima va

[1327] AMCB, Exposició Universal, caixa 42532, doc. 45. *La Vanguardia*, núm. 239, 22 de maig de 1888, p. 2.

[1328] *El Noticiero Universal*, núm. 30, 14 de maig de 1888, p. 2. *El Noticiero Universal*, núm. 42. 26 de maig de 1888, p. 3. AMCB, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42722, factures.

encarregar pel seu pis del carrer Petritxol, decorat amb algunes de les adquisicions fetes a l'estand japonès de l'Exposició Universal.

Tot plegat, evidentment, no era obra només de Francesc Vidal sinó que havia estat produït per altres moblistes i decoradors barcelonins que des de feia també alguns anys també havien començat a introduir models nipons a la decoració d'interiors. En plena Exposició Universal, Josefa Pujol, redactora de la secció "Páginas para las damas" de *La Vanguardia* destacava com d'encertat resultava escollir l'estil japonès i mobles japonesos i xinesos per a la decoració dels espais interiors, per sales i salons dels habitatges particulars:

> *Las elegantes y variadas instalaciones de ebanistería y japonesas, que figuran en la Exposición, hacen pensar a cuantos las visitan en el arreglo de sus respectivas casas, y éste, lindas lectoras mías, es tema que comprende y aun exige una revista de modas, porque el arreglo del hogar es una variante en extremo simpática del buen gusto.* (…). *En un salón elegante no reina ya aquella monotonía de otros días, que cubría todos los muebles de un mismo color; actualmente componen los juegos más elegantes de salón y gabinete, sillas y taburetes de distintos colores y formas, y en las paredes y sobre las mesas brillan esos mil caprichos artísticos, esas monadas y chucherías, que son el refinamiento del más exquisito gusto. La China y el Japón, dentro de su típico estilo, ofrecen a las moradas europeas desde el amplio recinto de nuestra Exposición, innumerables objetos, dignos de figurar en aristocráticos salones, especialmente en biombos bordados, los hay que acreditan maravillosa y pacientísima labor, y como el precio es relativamente razonable, a no excesivo coste, se pueden elegir en aquellas curiosas instalaciones, infinidad de caprichos, que*

> *colocados después en nuestras casas, prestan al hogar doméstico ese aspecto artístico, esa elegancia cosmopolita, que es el único espíritu que impulsa el movimiento de los modernos tiempos.*[1329]

És a dir, el mobiliari japonès, i xinès, i les peces orientals de col·leccionisme permetien dotar les llars d'un ambient modern, elegant i cosmopolita; clar fruit de l'assentament del Japonisme a la ciutat. Un exemple d'aquest auge produït durant l'Exposició Universal són els fabricants de transparents. Com Francesc Vidal, Ot Vinyals venia transparents japonesos des d'inicis de 1886 a *El Mikado*, anunciats com a transparents de seda *pintats y brodats primorosament*,[1330] però a partir del 1888 els principals productors d'aquestes peces a la ciutat van començar a fabricar-ne d'estil japonès. Un dels primers en fer-ho va ser Jaume Boada a l'abril de 1888 des del seu establiment *Al Rhin*, a la Rambla dels Estudis, seguit posteriorment altres fàbriques amb locals oberts al carrer Petritxol i Carme.[1331]

També va ser vers l'any 1888 que la casa Busquets va començar a oferir conjunts japonesos per als habitatges. Els seus *gabinets orientals*, coneguts especialment durant la dècada de 1890, havien començat a aparèixer a finals de la dècada anterior, com ho palesen els inventaris generals de la casa, del 1888 i 1894, on s'hi comptaven algunes peces japoneses i xineses.[1332] D'aquesta manera, així com al 1891 se'ns informava que als magatzems de Joan Busquets s'hi trobaven tapissos japonesos per a la decoració d'interiors,

[1329] *La Vanguardia*, núm. 336, 31 de juliol de 1888, p. 1.

[1330] *La Renaixensa*, núm. 3674, 19 de gener de 1887, p. 387.

[1331] *El Noticiero Universal*, núm. 5, 19 d'abril de 1888, p. 4. *El Noticiero Universal*, núm. 396, 15 de maig de 1889, p. 1. *Diario de Barcelona*, núm. 339, 5 de desembre de 1891, p. 14217. *El Noticiero Universal*, núm. 2154, 1 de març de 1894, p. 2.

[1332] Sala, 1994, p. 147.

el desembre de 1895 presentava *un saloncito fumadero ... muy original ... adornado a la japonesa con taburetes y mesitas incrustadas, tapices bordados al oro al gran realce y mezclando en ello algun detalle de decoración moderna*, és a dir, combinant l'estil nipó a partir de la còpia de models japonesos o peces autèntiques, amb d'altres dissenys de caràcter pròpiament modernista.[1333] L'octubre següent tornava a mostrar un nou mobiliari de delicat estil japonès que s'havia construït segons un disseny del jove Joan Busquets, que havia obtingut la primera medalla a l'últim curs de l'Escola de Belles Arts; es tractava d'un conjunt per decorar una sala d'estil japonès combinant els mobles del taller amb peces originals com ara els cortinatges, procedents del Japó.[1334] Dos mesos més tard, al desembre de 1896, s'exposaven *los muebles, cortinajes, aparatos de iluminación, armas y objetos decorativos, de estilo japonés, destinados a alhajar el salon de una opulenta família de esta capital*, mentre que a la III Exposició d'Indústries Artístiques de Barcelona (1896) va sobresortir, precisament, *un armario japonés de mucho mérito y arte*. A l'Exposició de Madrid de l'any següent ho va fer de nou amb un moble per a gabinet *de caràcter japonès i silló a joc*.[1335]

El mobiliari japonès anunciat pels Busquets el formaven sovint cadires, butaques, tauletes i armaris que partien majoritàriament de models xinesos, peces decorades amb or i policromies que anaven acompanyades d'entapissats de sedes de variats cromatismes.[1336] Com documenta Teresa-M. Sala, a l'hora de copiar els models orientals dels cadiratges, sovint es recorria

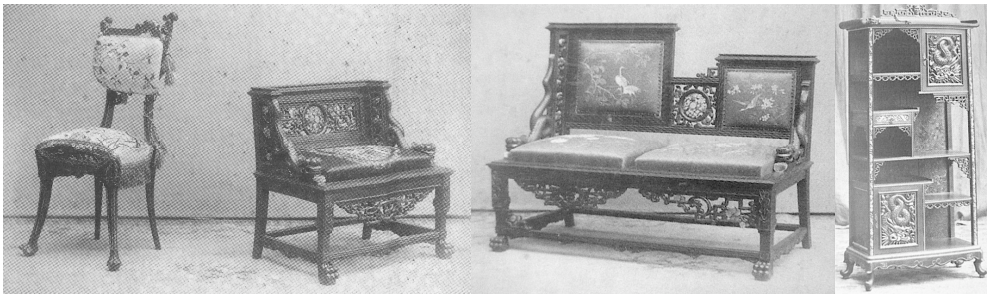
[1333] *Diario de Barcelona*, núm. 339, 5 de desembre de 1895, p. 14590. Sala, 1994, p. 147.

[1334] *Diario de Barcelona,* núm. 280, 6 d'octubre de 1896, p. 11772.

[1335] *Diario de Barcelona*, núm. 357, 22 de desembre de 1896, p. 15186. *La Dinastía,* núm. 6275, 20 d'agost de 1897, p. 2. Sala, 1994, p. 147.

[1336] *Diario de Barcelona*, núm. 357, 22 de desembre de 1896, p. 15186.

a recursos com la utilització de la noguera o la caoba daurada o pintada per a substituir materials nobles com el jade, el marbre o com l'*urushi*, tècnica aquesta última que no va arribar a Barcelona fins a la dècada de 1920.[1337] Els motius iconogràfics recorrien principalment a imatges naturalistes de caire vegetal o animals fantàstics com el drac, com feia Vidal amb models similars.



Mobiliari d'estil xinès, amb tapisseries japoneses, per a gabinets orientals de la Casa Busquets (*c.* 1890). Sala (2006).

Passada l'Exposició Universal, nous establiments de mobiliari van començar a oferir mobles, cadiratges i cortines d'estil japonès i xinès per a habitatges privats, com l'establiment d'Antolín Sunyol, la casa *Pons y Ribas* i l'ebenisteria de P. Reig; així com per altres espais com els salons del nou vapor Alfons XIII, botat a l'aigua el setembre de 1888.[1338] Durant aquestes mateixes dates l'estil japonès va ser introduït també als establiments de Josep Ribas i de Pere Clapés. En el cas de Ribas, a la inauguració de la botiga de la Rambla de Catalunya, l'octubre de 1892, s'hi destacava *un contador o*

[1337] Sala, 1994, pp. 147-150.

[1338] *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 436, 10 de març de 1889, p. 13. *Diario de Barcelona*, núm. 97, 7 d'abril de 1890, p. 4388. *La Dinastía,* núm. 4169, 18 d'octubre de 1891, p. 3 *La Vanguardia*, 18 de maig de 1892, p. 3.

bufetillo japonés con delicadas incrustaciones i al maig de 1893 exposaven una variada col·lecció de mobles d'estil japonès fabricats a la mateixa casa.[1339] Quant a la casa *Clapés y Compañía*, a més de ser un dels principals establiments de venda d'art japonès a finals de segle, també va produir tota mena de mobles d'estil japonès, armaris i cadires d'estil xinès i mobles de bambú.[1340] Els exemples de la fi de segle, però, van ser molts més.

6.2.3.2.3. Interiors japonesos i gabinets orientals

Al que inicialment eren estances amb alguns elements d'estil japonès, com els salons del Cercle del Liceu o la casa Bertrand, van seguir-s'hi conjunts cada cop més luxosos i més explícitament orientalitzants. A mesura que el col·leccionisme d'art japonès es difonia i a mesura que l'oferta de productes del Japó augmentava, van apareixer clients cada cop més exigents que demanaven conjunts més luxosos i rics, amb pintures japoneses i una ambientació que va arribar a casos especialment rics, com el que ens mostra una fotografia de la sala japonesa de la casa de l'exalcalde Joan Coll i Pujol, a Badalona. En aquest últim cas, Coll i Pujol disposava d'una sala adequada amb un paviment imitant tatami, una col·lecció de peces japoneses i tots els murs decorats amb la còpia d'estampes d'Utagawa Kunisada i d'altres artistes de finals d'època Edo o inicis del periode Meiji, unes pintures que atribuïm a l'escenògraf Fèlix Urgellés (*c.* 1897).[1341] Es tractava d'una proposta decorativa similar a molts exemples contemporanis de l'estranger,

[1339] *Diario de Barcelona*, núm. 294, 20 d'octubre de 1892, p. 12231. *Diario de Barcelona*, núm. 126, 6 de maig de 1893, p. 5470.

[1340] Bru, 2010B, pp. 270-271.

[1341] L'atribució a Urgellés i la data les extreiem de *La Construcción Moderna* (núm. 8, 13 d'abril de 1913, p. 117) i *El Noticiero Universal* (núm. 3.416, 6 d'octubre de 1897, p. 2).

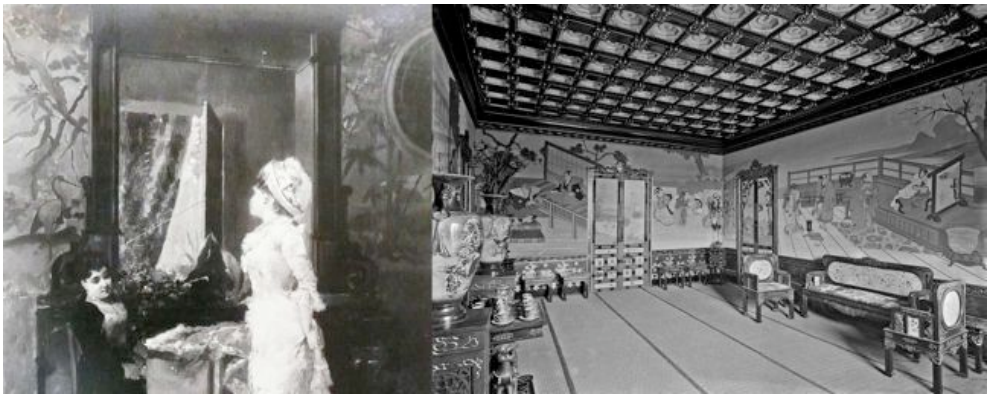
com ara la decoració que Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938) va fer per la casa del poeta francès Théodore de Banville (1823-1891) a París o les pintures murals d'Adolphe Crespin, fetes l'any 1891-1892 a partir també de la còpia d'estampes japoneses, per a una casa de la població belga de Saint-Gilles.[1342] Més properament, es conserva a Espanya un altre exemple sorprenent com és el saló japonès del Palau dels ducs de Santoña de Madrid, decorat cap a l'any 1876 seguint els models que aportaven les estampes ukiyo-e i acompanyat d'una sèrie de mobles nipons expressament importats des del mateix Japó.[1343] Encara una altra mostra d'aquests interiors amb els murs decorats amb pintures japoneses la podem trobar observant fotografies d'època, com la d'una pintura, no localitzada, de Francesc Masriera.

Quant al mobiliari utilitzat, els mobles anomenats d'*estil japonès* sovint van seguir projectant-se amb una estructura d'origen xinès i amb motius decoratius nipons, amb estampats de producció nacional o amb teixits importats de Filipines, Xina o el Japó. Copiaven peces tan xineses com japoneses, difícilment diferenciables per la majoria de barcelonins de l'època, a partir de models de taules, tauletes i cadires com les que es van presentar tant als estands de l'Exposició Universal. Acompanyant els mobles principals, l'oferta de peces complementaries d'estil japonès era molt més àmplia. Ja hem vist que a l'Exposició Universal de Barcelona fabricants japonesos com Tanaka Rishichi, Nakamura Naojirô, Inagaki Masashichi, Mihashi Yoshibei o Matsuura Yoshimatsu havien exposat cortines, teixits per a entapissar, paravents i pantalles per a xemeneies totes elles decorades en estil japonès. Peces com aquestes i les de la *Kiriu Kôshô Kaisha* van ser ben presents a la ciutat des de mitjan de la dècada de 1880 i especialment

[1342] Houssais, 2000, pp. 47-59. Fragments de la decoració de Rochegrosse es conserven al *Musée Anne de Beaujeau*, a Moulins. Schoonbroodt, 2005, p.13-15.

[1343] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, num. 292, 20 d'octubre de 1876, p. 1.

durant els anys 90 i van poder servir perfectament de model per als artistes i fabricants catalans.



Interior japonès reproduït a una pintura de Francesc Masriera (c. 1880-90). A la dreta, interior del saló japonès de la casa Coll i Pujol de Badalona (c. 1897).

A banda de la presència de mobiliari d'estil oriental, el saló japonès de la casa Coll i Pujol mostra un altre dels trets característics de les sales japoneses: les decoracions murals. Des que l'any 1881 Urgellès i Moragas van pintar les escenografies del *Pavelló Imperial Japonès* de la Gran Via, Fèlix Urgellès es va postular, juntament amb Eduard Llorens, pintor decorador de les indústries *F. Vidal y Compañía*, en un dels responsables de les decoracions pictòriques d'estil japonès als interiors dels edificis de la Barcelona vuitcentista com ho va ser l'establiment del fotògraf Areñas, on en va projectar tant les pintures com el mobiliari. Com Urgellès i com Llorens, altres decoradors van rebre encàrrecs similars, com Emili Saumell Llavallol i Jaume Vilaró Calvó.

Emili Saumell, procedent d'Almeria, estudiant a l'Escola de Llotja des de 1864 i amb companys d'estudis com Josep Vilaseca, Antoni Rigalt i Aleix Clapés, havia començat a treballar com a pintor decorador a la dècada de

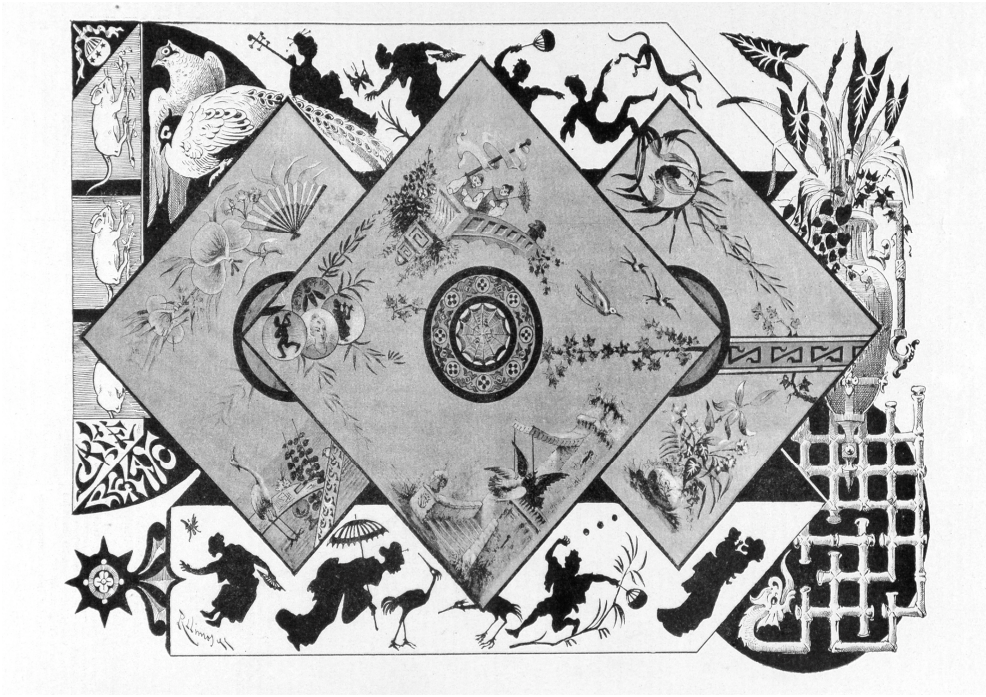
1870 amb projectes com l'establiment de *Duarry y compañía* (1879), restaurat sota la direcció de Vilaseca. A inicis de la dècada dels vuitanta es va associar amb el pintor Jaume Vilaró per formar la societat *Saumell y Vilaró*, responsable de les decoracions pictòriques d'alguns dels principals interiors públics i privats de l'època, com el restaurant *Cambrinus* (1881), els magatzems *El Siglo* (1881), la sucursal del Banc de Mataró al carrer Avinyó (1882), l'establiment que Domènech i Montaner va projectar per la casa *Torra y San* (1883), la botiga de papers pintats de Salvador Salvia (1887), la joieria Macià (1894) projectada per Puig i Cadalafch o bé la pintura decorativa del saló principal del Palau de Belles Arts (1888), els elements decoratius del Pavelló Reial de l'Exposició Universal (1888) i els esgrafiats dibuixats per Llimona, Baixeras i Riquer pel Gran Hotel Internacional (1888). El projecte de l'Hotel Internacional incloïa dues sales de descans, un d'ells amb elements extrets de l'estètica japonesa, mentre que a l'exterior hi destacaven els frescs al·legòrics representant algunes de les principals ciutats i països del món, entre les quals, a la façana principal, el Japó. *Saumell y Vilaró*, pintors decoradors especialitzats en esgrafiats i la imitació de tapisseries, fustes, marbres i *fayences*, van ser també els autors de la decoració japonesa al cel-ras d'un dels salons del nou local del Foment del Treball Nacional obert a la plaça de santa Anna el febrer de 1890.[1344]

L'abril de 1891 es va inaugurar la restauració del Cafè *Pelayo* amb noves decoracions d'estil japonès dutes a terme pels pintors Gelabert i Martínez. Aquest cas és especialment interessant perquè, gràcies a una reproducció apareguda a *La Ilustración Musical Hispano-americana*, podem veure que és el que s'entenia a l'època per *estil japonès*.[1345] Els dibuixos, obra de Ricard Llimós, combinaven, com era d'esperar, motius tant japonesos com xinesos.

[1344] *Diario de Barcelona*, núm. 46, 15 febrer de 1890, p. 2124.

[1345] *Ilustración Musical hispano-americana*, núm. 78, 15 d'abril de 1891, p. 504 i 506.

A la il·lustració publicada aquell mateix any, es poden distingir dues franges d'ombres xineses reproduint personatges japonesos i iconografies pròpies del Japó: una dona amb un ventall a la mà perseguint una papallona, una altra amb el pentinat típic de les geisha i les cortesanes tocant un shamisen, una figura femenina amb quimono i amb ombrel·la i diverses dues grues. El centre de la composició, en canvi, era completament xinesa, similar a les composicions que *La España Industrial* estampava als seus teixits en dècades anteriors. Els laterals eren decorats amb estructures de bambú, elements naturalistes, fulles, branques i tiges, tres ratolins i el nom del cafè, *Cafe Pelayo*, amb una tipografia que s'intentava acostar als ideogrames orientals.



Decoració japonesa del Cafè *Pelayo* de Barcelona. *La Ilustración Musical* (1890).

Altres exemples similars podrien ser el saló d'estil japonès decorat el febrer de 1895 pel pintor Rusalo pel Cercle de l'Esquerra de l'Eixample, la confiteria *Al Japón* decorada per Josep Vilaseca o bé la botiga *Economat Imbert*, totes elles de 1895-1896, o ja més tardanament el saló japonès decorat per Francesc Vidal al Palau Simón. El veí Palau Montaner, obra de Lluís Domènech i Montaner, també mostrava diversos elements decoratius d'estètica japonesa, com ara els vitralls atribuïts a Antoni Rigalt.[1346] Des d'inicis de la dècada de 1880, com veurem, tots aquests interiors van comptar també amb el suport de l'oferta no només de la indústria de vidres gravats i pintats, sinó també del sector del tèxtil ja que els tallers d'indústries com *La España Industrial*, *Sert hermanos y Solà*, Malvehy o Balcells o Torres, van proporcionar les teles de seda o de cotó d'estil japonès per a fer els entapissats, cortinatges i catifes.

6.2.3.2.4. Mobles de bambú

Per ara, els mobles de bambú duts per Francesc Vidal l'any 1881 a Comillas són els únics que hem pogut documentar fabricats a la Barcelona de 1880. Tanmateix, revista madrilenya *La Moda Elegante* de mitjan de la dècada dels setanta i de la dècada dels vuitanta ens dona diverses pistes de la ràpida introducció d'aquest tipus de mobiliari amb la publicació de diverses il·lustracions on apareixen reproduïts mobles de bambú, alguns d'ells amb elements d'influència japonesa: *mesita de labor, espejo de tocador, pantalla japonesa, rinconera japonesa, silla fumadora, jarrón rústrico, jaula de bambú, taburete de bambú, rinconera de bambú, mesita de bambú, cubremacetas de bambú*.[1347] El mobiliari de bambú, de procedència oriental

[1346] Gil, 1998, p. 135.

[1347] *La Moda Elegante*, núm. 12, 30 de març de 1872, pp. 94-95. *La Moda Elegante*, núm. 19, 22 de maig de 1873, p. 146. *La Moda Elegante*, núm. 47, 22 de desembre de 1873, p. 375.

sovint indeterminada i inicialment conegut gràcies a Espanya a les importacions de Filipines, aviat va adoptar models estilístics xinesos i, en ocasions, motius decoratius japonesos.

Descripcions com les que apareixen a *La Vanguardia* (1888), ... *el comodoro se dejó caer sofocado en la butaca de bambú y guardó silencio* ...,[1348] o dibuixos com els que feia Apel·les Mestres en dates similars ja indiquen que els mobles de bambú també eren coneguts a Barcelona. Pel seu clar regust oriental, per bé que no sempre precisament japonès, van ser sovint utilitzats per a estances luxoses expressament decorades seguint els models que oferia la moda del Japonisme. En aquest sentit, alguns exemples conservats, com la cadira de fusta daurada imitant bambú del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, indiquen que paulatinament l'ús del bambú es va anar estenent per a encàrrecs particulars com a resultat, un cop més, de les modes que arribaven d'Europa, d'Anglaterra i de França.

De totes maneres, malgrat que sabem que *El Mikado* venia peces de bambú fabricades al Japó i que a mitjan de la dècada dels vuitanta aquest material s'utilitzava de manera freqüent per a barnillatges de paraigües i per a bastons, en venda a establiments com *El Siglo* o la casa *Bruno Cuadros*, no tenim proves de la fabricació seriada de mobles fins a inicis de la dècada següent, a partir de l'obertura, l'any 1892, d'*El Imperio del Japón*, de Pere Clapés Trabal. La casa Clapés, amb seu a Barcelona, tallers a Badalona i oficina a Yokohama, va ser una de les primeres de la ciutat en especialitzar-se en la fabricació de mobles de bambú i d'estil japonès.

La Moda Elegante, núm. 13, 6 d'abril de 1878, p. 98. *La Moda Elegante*, núm. 3, 22 de gener de 1881, p. 18. *La Moda Elegante*, núm. 31, 22 d'agost de 1883, p. 242. *La Moda Elegante*, núm. 4, 30 de gener de 1884, p. 26. *La Moda Elegante*, núm. 30, 14 d'agost de 1883, p. 234. *La Moda Elegante*, núm. 22, 14 de juny de 1884, pp. 169-170.

[1348] *La Vanguardia*, núm. 443, 18 de setembre de 1888, p. 1.

6.2.3.3. Japonisme als programes decoratius esteticistes aplicats a l'arquitectura

L'any 1878 l'infuent diplomàtic Sir Rutherford Alcock va sentenciar que *in architecture, the Japanese, have produced scarely anything*.[1349] Aquesta és la impressió que va arribar a molts dels primers europeus que no van tenir l'oportunitat de visitar el Japó i, per tant, aquest àmbit de la producció artística nipona no va entrar en consideració en la majoria d'estudiosos d'Orient ben bé fins a finals de segle. No va ser fins al 1882 que Christopher Dresser va publicar *Japan, its Architecture, Art and Art Manufactures*, on es va oferir per primera vegada una visió de conjunt del que era l'arquitectura japonesa.Posteriorment, els capítols i articles de Louis Gonse, Léopold Paulhan, William Anderson o Victor Champier dedicats a l'arquitectura a revistes com *Magazine of Art* i *Le Japon Artistique* i a monografies com *L'Art Japonais* (1883) o *Au Japon. Kamakura et Nikko* (1886), van marcar un punt d'inflexió per als arquitectes europeus i nord-americans que van començar a mostrar una especial atenció vers aquest art a partir de la dècada de 1890, sobretot a partir de l'esplèndida participació japonesa a l'Exposició de Chicago (1893).[1350]

A Barcelona, el coneixement de l'arquitectura japonesa abans de la inauguració de l'Exposició Universal de 1888 era molt pobre, tot i que no pas completament desconegut. Els interessats que hi va poder haver en conèixer aquest tipus d'arquitectura, inicialment no van tenir més opció que consultar els migrats estudis de l'estranger, visitar les Exposicions Universals o bé, si s'ho podien permetre, viatjar al Japó. Això és el que va fer Carles

[1349] Alcock, 2005, pp. 15-16.

[1350] Les primeres monografies no es van publicar fins a finals de segle, amb obres com *Japanese Homes and their Surroundings* (Edward Morse, 1895) o bé *Impressions of Japanese Archirecture* (Ralph Adams, 1905).

Maristany, que en tornar, l'any 1881 va reconstruir a la seva manera un temple japonès en plena Gran Via de les Corts Catalanes. Tant el *Grandiós Pavelló Japonès*, envelat d'espectacles d'acrobàcia del 1879, com el *Pavelló Imperial Japonès*, de 1881, tots dos bastits al mateix solar de la Gran Via, van ser els dos primers intents d'emular l'arquitectura japonesa a Barcelona.

Sent realistes, però, fins al certamen de 1888, el que els ciutadans van poder aprendre sobre l'arquitectura del Japó era el que podien trobar a publicacions foranies com les de Christopher Dresser, com puntuals conferències i especialment a través d'imatges i reproduccions; d'una banda aquells gravats i descripcions d'edificis japonesos que es van anar publicant amb relativa freqüència a monografies com *El mundo en la mano* (1875) i *Biblioteca de viajes* (1880) i a revistes com a *La Ilustración hispano-americana* (1884-1886), i d'altra banda, a través de les fotografies o bé els gravats japonesos, tant els que estaven en venda a la ciutat com els que van exposar Maristany i Lindau. A més, malgrat que les nocions d'arquitectura oriental que Elies Rogent impartia a la recent creada Escola d'Arquitectura durant la dècada de 1870 no apareixia pas l'arquitectura del Japó, en canvi, l'any 1886 Lluís Domènech i Montaner va fer una clara demostració dels coneixements que havia adquirit sobre aquest tema al primer volum de la *Historia General del Arte*. A banda d'aquest fet, tots els arquitectes, i ben especialment Domènech, Vilaseca i Gaudí com a arquitectes de l'Exposició Universal de 1888, van tenir ocasió de visitar la casa de la *Kiriu Kôshô Kaisha* al Parc de l'Exposició; el primer edifici tradicional íntegrament japonès construït a la ciutat.[1351]

[1351] García, 1888C, pp. 417-418, 425 i 431-432.



Gravat publicat a *La Ilustración* (1884), reproducció d'edificis tradicionals japonesos a la *Historia General del Arte* de Domènech i Montaner (1886).

A manca de coneixements fidels, reals i detallats sobre l'arquitectura japonesa, la influència del Japó en el camp de l'arquitectura es va limitar, almenys fins a l'any 1888, a l'aplicació puntual de motius decoratius nipons, tant a murs i sostres interiors, com puntualment a la decoració exterior, finestres o revestiments. Això no treu, però, que des d'un punt de vista més obert, l'estètica japonesa com a element característic de l'art i els motius decoratius de la dècada de 1880 i 1890, es fes present en més exemples en el si de la renovació arquitectònica prèvia a l'aparició del Modernisme.

Anys abans de l'Exposició Universal, ocasió que es va aprofitar per celebrar el Segon Congrés d'Arquitectes, havien aparegut a Barcelona diverses reflexions rellevants de joves arquitectes que pretenien impulsar una nova arquitectura d'acord amb aquells nous temps. Arquitectes com Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Antoni Gaudí, Camil Oliveras o Josep Domènech i Estapà, van projectar en època de la Febre d'Or i la Renaixença de edificis tant rics i diversos com els de la Casa Vilaseca (1874-77), els tallers Montaner i Simón (1879), la casa Vicenta Vilató (1882-1883), els tallers de Francesc Vidal (*c.* 1882), *el Capricho* de Comillas (1883), la Casa Vicens (1883), l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (1883), la reforma de la Casa Cuadros (1885), el Palau Güell (1886), el Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal (1887), l'Hotel Internacional (1887) o bé el Palau

Montaner (1889-1893). Aquestes i altres construccions dels anys 70 i sobretot de la dècada de 1880, demostren com, en paral·lel a la creació de l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona (1870), va desenvolupar-se entre els joves arquitectes de la ciutat un gran interès per les arts decoratives i l'aplicació d'aquestes a l'arquitectura, tant en façanes com en interiors dels establiments comercials i de les residències i palaus que la burgesia començava a construir a l'Eixample. L'any 1876 Josep de Manjarrés, defensor de la completa interacció entre l'art i la indústria, afirmava: *las artes suntuarias proceden de la arquitectura: mas constituyen la arquitectura interior*.[1352] En aquest sentit, la importància de l'interior en l'arquitectura va anar lligat també una la nova concepció estètica dels edificis directament vinculada al ressorgiment de les indústries artístiques. És interessant remarcar com molts dels arquitectes de l'Esteticisme van passar tots tant per l'Escola d'Arquitectura, la de Madrid o la de Barcelona, com per l'Escola de Belles Arts, obtenint així una doble formació tant tècnica i científica com artística. És en aquesta voluntat embellidora on hi trobem, de manera puntual, propostes decoratives que ens acosten a l'estètica de l'Orient i del Japó.

Per parlar de la renovació arquitectònica iniciada a l'entorn de Barcelona cap a la dècada 1870, és especialment destacat l'article que Lluís Domènech i Montaner va publicar a *La Renaixensa* el 28 de febrer de 1878. El text, titulat "En busca de una arquitectura nacional" era tota una declaració de principis de l'arquitecte que, als vint-i-vuit anys ja demanava caminar cap una nova direcció en busca d'un estil arquitectònic propi, modern i adequat a la realitat del país. Per Domènech, l'ús de noves tècniques fruit dels avenços tecnològics i de noves formes basades en les arts del passat tot adaptant-les als temps moderns havien de ser la clau per configurar un nou llenguatge

[1352] Manjarrés, 1876, p. 233.

arquitectònic que tot just havia començat a plasmar, juntament amb Josep Vilaseca, al monument a Clavé (1874) i al projecte de les Institucions Provincials (1877-1882). Tan els edificis de l'editorial Montaner i Simón (1879-1885), l'Ateneu de Canet (1887), l'Hotel Internacional (1887) i el Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal (1887-1888), com els seus primers projectes per a mobiliari i en el camp de les arts gràfiques, com ara les enquadernacions del taller familiar, els projectes de la *Biblioteca Arte y Letras* o les capçaleres de *La Renaixensa* (1879) i *Arte y Letras* (1882), ens mostren com Domènech va apostar per les formes decoratives pròpies de l'Esteticisme desenvolupat en consonància amb els projectes de Josep Vilaseca i Francesec Vidal.

Domènech i Montaner, persona culta i oberta al conèixement, va mostrar en diverses ocasions els seus coneixements sobre l'arquitectura, l'art i l'estètica japonesa. Sens dubte la coneixia, ni que fos indirectament, perque així ens ho mostren tant treballs d'enquadernació de la casa Domènech com obres tan representatives com la *Historia General del Arte*, iniciada l'any 1886, on hi va incloure un extens capítol sobre arquitectura xinesa i japonesa escrit pel mateix Domènech. D'altra banda, al seu entorn professional més immediat hi havia tant a Josep Vilaseca i com a Francesc Vidal, dues figures obertament atretes per l'art japonès. Amb tot, però, quant a l'aplicació de l'estètica japonesa a l'arquitectura de Domènech, per ara tan sols en tenim una noticia del 1887 que parlava de la decoració projectada per un dels dos menjadors de l'Hotel Internacional de l'Exposició, decorat amb motius moderns, deien, *un género nuevo, mezcla de japonés y egipcio, que será soberbio*.[1353]

[1353] *La Vanguardia*, núm. 562, 1 de desembre de 1887, p. 7523.

6.2.3.3.1. L'aportació de Josep Vilaseca

L'arquitecte Josep Vilaseca, a qui ja ens hem referit en nombroses ocasions en tractar les obres de l'Exposició Universal i els projectes dels seus companys Francesc Vidal i Lluís Domènech i Montaner, va ser un altre dels personatges cabdals dins de la renovació arquitectònica de la dècada dels vuitanta. El seu interès per l'art del Japó mereix una aproximació més detallada.

Vilaseca havia rebut el títol d'arquitecte l'any 1872, després de deu anys d'estudis repartits entre l'Escola de Mestres d'Obres de Barcelona, on va cursar la carrera de mestre d'obres (1865-1868), l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona i l'Escola d'Arquitectura de Madrid, on va aconseguir el títol d'arquitecte. L'estiu de 1873 va iniciar amb Domènech i Montaner un llarg viatge d'estudis per Europa que el va dur a visitar les principals construccions de França, Anglaterra, Bèlgica, Alemanya, Suïssa, Àustria, Itàlia i Grècia.[1354] A Àustria, va fer una breu però significativa parada a Viena per visitar l'Exposició Universal, on hi va presentat un projecte escolar i on, com a bon arquitecte i artista, degué prestar especial atenció al país que, pel fet de mostrar-se per primera vegada de manera oficial a l'estranger, va aconseguir més elogis i més comentaris: el Japó.

Que Vilaseca va desenvolupar un concepte d'arquitectura altament decorativa és un fet evident observant les seves obres. Podem pensar que, arrel del seu pas per l'Acadèmia de Belles Arts (1862-1865), des de jove va sentit tanta atracció per l'arquitectura com per les arts plàstiques, fet que es va reflexar a la majoria dels seus projectes. No en va, amb motiu la seva mort

[1354] Bletter, 1977, p. 11. Vegeu també: Pirozzini, 1885, p. 385. Bassegoda, 1910, p. 6. Masriera, 1926, p. 5.

l'any 1910 Bonaventura Bassegoda (1862-1940) ja va destacar com *Vilaseca de jove despuntà en el dibuix y'l colorit, qualitats qu'han avalorat sempre'ls seus progectes. Havía nascut per a l'art y sentía la forma y'l color com un veritable artista*.[1355]

Els primers projectes arquitectònics van ser fets associat amb Lluís Domènech i Montaner: el panteó dedicat a Josep Anselm Clavé (1824-1874), construït l'any 1875 al Cementiri de l'Est, la restauració del cambril de Nostra Senyora de la Bonanova (1876) i un gran complex escolar projectat l'any 1877 per a la Ronda de Sant Pere a partir dels estudis de la nova arquitectura alemanya de Schinkel i Semper. Van ser uns projectes que va compartir amb les tasques de docència com a professor adjunt de la recent creada Escola d'Arquitectura de Barcelona. Ben aviat, però, tan bon punt Francesc Vidal i Frederic Masriera van crear les indústries de *F. Vidal* i *F. Vidal y Cía*, Josep Vilaseca va entrar en estret contacte amb les arts decoratives de l'Esteticisme. Vilaseca va projectar cadires i taules de fusta de noguera, làmpades de gas metàl·liques, reixes i garlandes de bronze i tota mena d'objectes decoratius que van ser realitzats als tallers del seu amic Francesc Vidal, a l'edifici projectat pel mateix arquitecte l'any 1882. Les dues figures que presidien la façana de l'edifici, resumien el credo dels seus artistes: l'unió de l'Art i la Indústria. El vincle entre Vilaseca i Vidal, expliquen que molts dels seus projectes respiressin una mateixa estètica i seguissin un mateix caràcter decoratiu, el caràcter, de nou, de l'Esteticisme.

A l'Escola de Llotja, on va compartir assignatures amb els seus bons amics germans Gómez, és on l'any 1868 va conèixer Jaume Comerma i Torrella. La seva visió global de la decoració arquitectònica i l'espai interior l'animà a associar-se als trenta-dos anys, amb Comerma, mestre d'obres terrassenc que acabava de patentar un nou sistema d'enteixinats.[1356] L'octubre de 1880

[1355] Bassegoda, 1910, p. 16.

[1356] AHPB, Josep Fontanals, vol. 2328, fol. 1058-1061.

tots dos van fundar la societat *Vilaseca y Comerma* amb l'objectiu de crear una indústria de construcció i decoració de sostres artístics d'enteixinat.[1357] Vilaseca tenia molt clar el paper crucial de les indústries artístiques en el sorgiment d'una nova arquitectura adequada als nous temps, de manera que la seva associació amb Jaume Comerma era del tot coherent. Al gener de 1882, Jaume Comerma va obrir al passeig de Sant Joan un establiment íntegrament dedicat a la venda dels seus sostres enteixinats de fusta i d'estuc, els quals ràpidament, i amb molt poca competència, es van estendre per tot l'Eixample.

En paral·lel a la construcció de les indústries de *F. Vidal*, l'any 1882 Vilaseca va projectar l'estudi dels germans Josep i Francesc, a pocs metres de distància dels tallers de Vidal. Partint de la *Maison Carrée* de Nimes, es tracta de l'exemple més clar de l'aplicació del Neoclassicisme a l'obra de Vilaseca, molt contrastat amb la majoria dels projectes del mateix període. A banda de la Casa Pomar (1882), la seva pròpia casa a la plaça Urquinaona (1874-77), i els tallers Vidal (1882) i Masriera (1882), fins a mitjan de la dècada dels vuitanta les intervencions dutes a terme a la ciutat van ser força menors: projectes d'altar per a l'església del Pi (1874) i Sant Just i Pastor (1875), un oratori (*c.* 1878), decoracions murals pel teatre del Liceu (1877), l'establiment de *Duarry y Cía* del Saló de Sant Joan (1879) i l'aparador de la joieria *Hermanos Soler*, del carrer Ferran (1880). Tanmateix, un cop va finalitzar els prestigiosos edificis encarregats per Francesc Vidal i els Masriera, Vilaseca va començar a rebre encàrrecs amb major freqüència i de major rellevància: les oficines d'Enric Batlló a la Rambla de Catalunya (*c.*

[1357] *AHPB, Josep Fontanals, vol. 2328, fol. 758-763. 11 d'octubre de 1880. L'acta constitucional de la Societat, amb un capital de 30.000 pessetes, definia a Josep Vilaseca com a responsable de la part comercial i a Jaume Comerma com a responsable de la part industrial, per bé que la gestió i l'administració seria compartida.* La Renaixensa*, núm. 11, 8 de gener de 1881, p. 163.*

1884), la casa de Narcís Plà al carrer Pelai (*c.* 1885), el sepulcre de la família Batlló (1885), el monument a Carles Aribau (*c.*1885), la casa Bruno Cuadros de la Rambla (1885) o bé la casa Rufino Batlló, de la Rambla de Catalunya (1885).[1358]

Josep Vilaseca va demostrar als seus projectes arquitectònics un gran interès per l'estudi dels estils del passat i del present. La mostra més evident d'aquesta visió rica i diversa dels estils de l'art i l'arquitectura la trobem al dibuix que va fer per anunciar l'any 1879 el primer taller i establiment de Francesc Vidal al passatge del Crèdit. Enmig d'una escena mecanicista i progressista de sers alats, rodes dentades, palmetes i formes de compàs, hi trobem representat des de l'art renaixentista fins a l'àrab i l'egipci; tan sols hi faltava l'estil japonès. Amb tot, tal i com feu Vidal amb la fabricació de mobles i objectes artístics, Vilaseca, a més d'infondre l'egiptomania a monuments i edificis com a la tomba de la família Batlló (1885), la Casa Cuadros (1885) i la Casa Pujol de Lloret de Mar (*c.* 1885), també va aplicar el Japonisme a la seva arquitectura.

El primer projecte arquitectònic amb caràcter japonès dibuixat per Josep Vilaseca va ser la reforma de la casa de l'empresari Bruno Cuadros, establiment que, com hem vist en parlar dels comerços d'art japonès, funcionava al pla de l'Òs de la Rambla des de 1858. Tal i com mostra la pintura a l'oli del pla de la Boqueria obra d'Achille Battistuzzi (1873, MNAC), inicialment la casa només comptava amb uns rètols amb lletres daurades sobre negre i un paraigua a la cantonada. Partint d'aquest edifici previ, l'any 1885 Josep Vilaseca va reformar la façana afegint-hi un nou pis amb elements decoratius neoegipcis a la coberta superior i amb decoració clarament japonitzant al pis inferior.

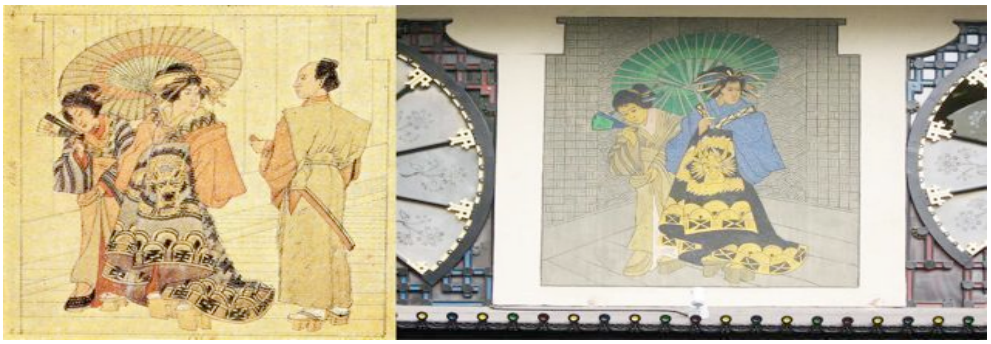
Feia anys que havien sorgit propostes com la del Cafè *Pelayo*, on des de l'estiu del 1876 deixava ventalls japonesos als clients que seien a les seves

[1358] Bletter, 1977, pp. 39-40.

taules. A més, Cuadros havia vist com l'estètica nipona estava en plena concordança amb els productes que ell oferia: els ventalls eren els productes més sol·licitats del Japó. Així doncs, els esgrafiats de la façana, realitzats l'any 1885, van ser fets partint de models del Japó. En aquest sentit, malgrat que en diverses ocasions s'ha apuntat la possibilitat que la decoració fos fruit d'una estada prèvia de l'arquitecte al Japó,[1359] ens inclinem a pensar que Vilaseca va partir de gravats o làmines disponibles a la ciutat tant a l'abast com a casa dels seus amics, al taller de Francesc Vidal o bé a l'establiment *El Mikado*, obert l'estiu del mateix any, uns dos mesos abans que Vilaseca dibuixés els esgrafiats. Convé matisar també que no tota la decoració que ara es pot observar a l'edifici data del mateix moment sinó que és fruit de, com a mínim, quatre o cinc intervencions al llarg dels anys, en alguns punts difícils de datar. La primera d'elles, data del 1885, quan es van realitzar els esgrafiats i les finestres metàl·liques amb vidres gravats i de colors de caràcter decoratiu, la segona del 1895, quan aprofitant la instal·lació de llum de gas impulsada a la Rambla pel mateix Cuadros, es van incorporar els paraigües i ventalls metàl·lics que decoren tota la façana i els llums dissenyats imitant canyes de bambú amb branques de cirerer florit. Va ser en aquest període, entre 1885 i 1895 quan Vilaseca es va ocupar també de tota la reforma de l'interior, el que va suposar dotar l'establiment de mobiliari inspirat en formes de bambú i, el més sorprenent, decorar tots els sostres amb grans pintures plenes de color evocant espais i escenes japoneses, tals com un gran

[1359] Hipotesi plantejada per l'arquitecte restaurador de la Casa Cuadros, Jordi Romeu, durant la recerca feta els anys de restauració de l'obra. Vam parlar tant amb Lluís Permanyer com amb Jordi Romeu sense aconseguir dades prou convincents com perquè puguem suposar, per ara, l'estada de Josep Vilaseca al Japó durant aquests anys. Lluís Permanyer, "Placas para la vergüenza ajena", *La Vangardia*, 30 de març de 1992, p. 9. Lluís Permanyer, "Japón en Barcelona", *La Vanguardia*, 26 de novembre de 2009, p. 10.

volcà fumejant, evocació del mont Fuji, dracs o un vaixell tripulat en alta mar, totes elles escenes amb fragments extrets, un cop més, de l'estudi i còpia de les estampes ukiyo-e.[1360]



Dibuix al temple i tinta sobre paper de calc, datat del 14 d'agost de 1885, i esgrafiat a la casa Bruno Cuadros del mateix any, restaurat l'any 1980.

Una tercera intervenció a la Casa Cuadros, de l'entorn del tombant de segle, va servir per col·locar el famós drac de llauna, obra de Josep Lomàs, procedent del portal de la *Compañía Asturiana de Minas* del Carrer Princesa i exposat durant l'Exposició Universal de 1888.[1361] Posteriorment, l'any 1914 es va fer una neteja general de la façana i es van repintar els elements

[1360] Part dels dibuixos originals fets per Vilaseca, es troben al *Archive of Catalan Art and Architecture* de Chicago, on s'hi conserven diversos calcs fets directament sobre estampes de cortesanes datades del tercer quart del vuitcents i d'algun artista de l'escola Utagawa. La documentació i planols dels projectes de Josep Vilaseca, estudiats per Bletter (1977), es conserven al George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture de la Ryerson and Burnham Library, a l'Art Institute de Chicago. Agraeïxo la consulta d'aquest material a la Dra. Mireia Freixa.

[1361] A finals de març de 1888 *La Esquella de la Torratxa* ja publicar una primera il·lustració on apareix reproduït el drac. *La Esquella de la Torratxa*, núm. 481, 31 de març de 1888, p. 199.

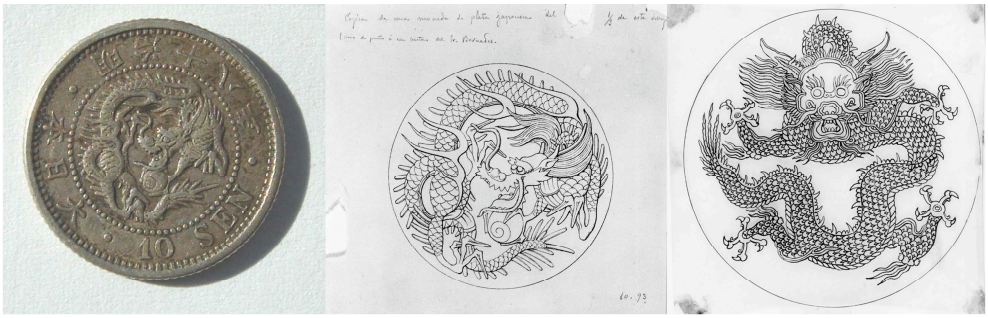
decoratius i, finalment, l'última intervenció coneguda data de l'any 1980, quan es van restaurar els esgrafiats, es van repintar els elements decoratius metàl·lics i quan l'arquitecte restaurador de l'obra va decidir cobrir un espai buit per la pèrdua d'una antiga placa-anunci, a la cantonada de la façana amb la Rambla, amb la reproducció d'una famosa obra de la pintora japonesa Uemura Shoen (1875-1949), datada de l'any 1918 i conservada al Museu Nacional de Tòquio.

No podem arribar a datar amb precisió cadascun dels elements però, com a mínim, sabem que bona part de la decoració situada a peu de carrer data de la primera intervenció, prèvia a l'Exposició Universal. D'una banda, en destaquen els esgrafiats, d'un dels quals se'n conserva el dibuix original de Vilaseca amb data de 14 d'agost de 1885, on es representen de cortesanes i samurai extrets, tal i com demostren els calcs conservats, de gravats japonesos. Aquests esgrafiats s'alternen amb gelosies metàl·liques que, amb una estructura en forma de pai-pai, reprodueix tipologies decoratives de procedència oriental, principalment xinesa. Alhora, al nivell inferior, entre aparador i aparador, Vilaseca hi va projectar diverses pintures naturalistes en format vertical, a manera de rotlle *kakejiku*, decorades amb motius decoratius plenament japonesos, amb flors de cirerer, de crisantem, canyes de bambú, petits ocells i libèl·lules.

L'interior de l'establiment també estava decorat amb motius orientals, alguns dels quals restaurats i preservats. Així ho mostren altres dibuixos signats per Vilaseca, com ara un drac projectat per una de les parets de l'escala que duia a l'entresòl.[1362] En aquest cas, és interessant veure altres dracs dibuixats per Vilaseca perquè ens indiquen quines van ser les possibles fonts per als seus dissenys. En una ocasió, aprofitant l'augment de la demanda de bastons de bambú a partir de 1887, Vilaseca va dibuixar un drac

[1362] Bletter, 1997, p. 77.

per al mànec d'un d'aquests bastons fets per encàrrec l'octubre de 1893; l'arquitecte va calcar una moneda d'un yen adquirida potser durant l'Exposició Universal. En d'altres ocasions, els dracs resulten molt similars als que es reproduïen als gravats i llibres il·lustrats japonesos, com per exemple a *Le serpent à huit têtes*, publicat per Hasegawa l'any 1885, adquirit per Apel·les Mestres i reproduït a *Hispania* l'any 1900.[1363] Un d'aquests dracs va servir li a Vilaseca per decorar l'any 1896 la confiteria *Al Japón*, tota ella amb una estètica mig japonesa mig xinesa similar a la de la l'establiment de Bruno Cuadros.



Moneda d'1 yen de l'any 1888, còpia de la moneda per un pom de bastó (1893) i drac projectat també per Vilaseca pel sostre del pis superior de la casa Bruno Cuadros. COAC.

Finalitzada la intervenció a la casa Cuadros, Vilaseca es va ocupar de la reforma de la casa de Rufino Batlló (1885-1895), a la plaça de Catalunya, la reforma de l'establiment comercial de Baldomer Garriga, i els projectes de les cases encarregades per Manuel Martí (1886-1896) i Carles Galí (1887-1889). Tanmateix, el projecte amb més ressò i rellevància d'aquests li va ser encomanat l'any 1887 per Elies Rogent: l'Arc de Triomf de l'Exposició Universal de Barcelona. L'Arc de Triomf resumeix quins eren els principis

[1363] El drac dibuixat per Vilaseca a la casa Cuadros va ser reproduït a *La Ilustración Artística* l'any 1901.

de la nova arquitectura basada en la utilització decorativa i funcional de materials de construcció com el maó i el ferro, tal i com Elies Rogent havia aplicat a l'edifici dels *Docks* (1874) i Domènech i Montaner als tallers de la casa Montaner i Simón.

6.2.3.3.2. Antoni Gaudí, un cas singular

Entre la data d'obtenció del títol d'arquitecte, l'any 1878, i l'acabament de les obres de construcció del Palau Güell, en època de l'Exposició Universal de 1888, ens trobem amb els deus primers anys en què Gaudí va gestar una arquitectura personal i diferenciada que va començar a modelar públicament un arquitecte únic a la ciutat. Durant aquest anys, però, Gaudí no visqué aïllat, sinó que estigué vinculat a agrupacions com l'Ateneu Barcelonès o l'Assocació Catalanista d'Excursions Científiques, on va coincidir amb els arquitectes Domènech i Montaner i Vilaseca i amb el diplomàtic Eduard Toda. Així mateix, els primers projectes de Gaudí, com ara la reforma de la farmàcia Gisbert (1879), els projectes de Comillas (1881, 1883) o la construcció del Palau Güell (1886-1889), el van posar en contacte amb els principals artífexs de l'Esteticisme i alguns dels impulsors del Japonisme, Vilaseca, Domènech, Riquer i Vidal, entre d'altres.

Els primers passos, els havia iniciat abans d'acabar la carrera en col·laborar amb el Mestre d'obres Josep Fontserè (1829-1897), director de les obres del parc de la Ciutadella. Entre 1875 i 1877, Gaudí havia col·laborat com a delineant dels projectes de la cascada i de les reixes de l'entrada al parc. I tant a la seva intervenció a les obres del parc, com a l'encàrrec dels fanals de la plaça Reial (1878) i en d'altres projectes primerencs actualment desapareguts, com la reforma de la farmàcia Gibert o el dibuix d'una cadira mecanicista (*c.* 1876-1878), Gaudí es mostrava coneixedor de la nova

estètica naturalista, fantàstica i progressista que començaven a difondre els mobles i interiors dissenyats per Francesc Vidal i Josep Vilaseca.



Projectes primerencs de Gaudí de caràcter mecanicista i esteticista: cadira (1876-1878), farmàcia Gibert (1879) i glorieta de Comillas (1881).

L'estiu de 1881, en un acte d'autoafirmació i de propaganda pública, Antonio López i López, va convidar a la seva població natal, Comillas, a la família del rei Alfons XII. Per a tal ocasió, i coincidint amb la inauguració de la capella-panteó del Palau de Sobrellano, obra de Joan Martorell, López va encarregar a Gaudí una glorieta esteticista que va sorprendre per l'original i ric programa decoratiu de gust oriental.[1364] Era un petit templet deliciós, de forma hexagonal, on, amb l'acurada intervenció d'alguns dels millors artistes industrials de Barcelona, Gaudí aconseguia plasmar els ideals d'una arquitectura repositària de l'Art Total; una nova arquitectura basada en la utilització de la llum, del color i de la decoració tant interior com exterior

[1364] *La Renaixensa*, núm. 358, 5 d'agost de 1881, p. 4901.

com a elements indispensables per aconseguir espais estèticament bells i unitaris. Escrivia *La Renaixensa* l'agost de 1881:

> *Es la forma d'aquesta glorieta sumament original y son conjunt ofereix un cop de vista sorprenent, denotat tot un seguit de gust extremat en sa composició, variada, severa y rica y coneixements extraordinaris en lo jove arquitecte, nostre colaborador senyor Gaudí, que es quí l'ha projectada y dirigida*. (…). *Dificilíssim, per no dir imposible, es fer una exacte y ben clara descripció d'aqueix complicadissim templet que sens apartarse del gust oriental, tant apropiat a aquestas lleugeras construccions ostenta un luxo y una riquesa sens exhuberancia y reuneix un carácter de novetat que'l fa agradable a primera vista*. (…). *En una paraula y per terminar, la glorieta tant destrament projectada y dirigida per don Antoni Gaudí y executada ab tres setmanas, ab tanta pulcritut, gust y justesa per los artífices catalans que hi ha intervingut, es una joya que demostrarà a tots quants la vegin y molt particularment als Monarcas y cortesans espanyols que la estrenaran lo molt que val y pot Catalunya, que may se cansa del travall y del estudi, per mes que no's dispensi la protecció oficial que mereix la industria de son pais*.[1365]

El que va ser descrit pel *Boletín de Comercio de Santander* com a *kiosco chinesco*[1366] era, en realitat, un petit templet d'un exotisme indefinit decorat amb pintures d'Alexandre de Riquer i Manuel Ferran, amb fanalets de setí de la casa Malvehy, i amb una armadura central de fusta, polida per l'escultor Llorenç Matamala (1856-1925) sota la direcció d'Eudald Puntí,

[1365] *La Renaixensa*, núm. 358, 5 d'agost de 1881, p. 4901.

[1366] Arnús, 2004, p. 51.

que quedava coronada per una cúpula de caràcter orientalitzant amb esferes de bronze i campanetes de cristall que sonaven amb la brisa del jardí. Gaudí jugava amb la confusió entre estructura i decoració tot creant una filigrana d'art i de treballs industrials integrats en una única idea compositiva i de conjunt que convertiren aquesta petita peça d'arquitectura en un magnífic exemple d'Esteticisme.[1367]

Davant d'aquesta glorieta, s'hi va alçar l'anomenada *caseta del rey*, un pavelló de fusta i de vidre, projectat per l'arquitecte Cristòfor Cascante, que va ser destinat als banys de la família reial. Segons destaca Arnús, es tractava d'un edifici construït als tallers de Lluís Folch i que va ser dissenyat seguint un interessant orientalisme racionalista i funcional d'influència japonesa; unes característiques que, com els mobles de bambú duts per Francesc Vidal, denotaven l'*entusiasmo por la simplicidad del arte japonés*.[1368]

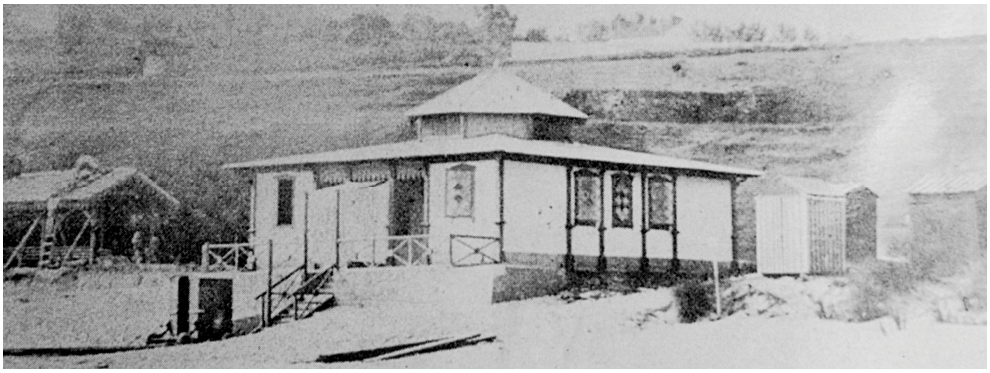
Cristòfor Cascante i Colom havia nascut a Esparreguera l'any 1851 i havia estat company d'estudis amb Gaudí, a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, i company també de projectes amb el mateix Gaudí, amb qui havia col·laborat en la urbanització del Parc de la Ciutadella. Per ara, desconeixem cap altra vinculació directa de Cascante amb l'art japonès i amb l'arquitectura oriental però és interessant destacar que aquesta caseta de platja, projectada a Barcelona l'estiu de 1881, coincidia de ple amb la construcció del *Pavelló Imperial Japonès* que de manera contemporània s'estava alçant al solar situat entre la Gran Via i el passeig de Gràcia sota la direcció dels escenògrafs Miquel Moragas i Fèlix Urgellès.[1369] Era, com en el cas de

[1367] Segons Antonio Sama, el quiosc es va muntar de nou l'any 1882 en ocasió d'una nova visita de la familia reial i, posteriorment, va ser desmuntat i traslladat a la finca d'Eusebi Güell de Pedralbes. Sama, 1991, pp. 37-52.

[1368] Arnús, 2004, pp. 16, 35 i 40.

[1369] Un vincle indirecte entre Cascante i l'art japonès el tenim amb la figura de Josep Casas Chocomeli, alcalde d'El Bruc, el qual va encarregar a Cascante la construcció de la seva

l'edifici de Cascante, una construcció que combinava la fusta i el vidre, seguint les formes simples i racionals de l'arquitectura tradicional japonesa.



Cristòfor Cascante. *Caseta del rey* construïda a Comillas l'any 1881.

Gaudí, que tot just quatre mesos abans de construir el quiosc de Comillas s'havia ocupat de la decoració del local que l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques tenia al carrer Paradís amb motiu de la diada de sant Jordi, també va col·laborar amb Camil Oliveras en l'execució del mobiliari per la capella-panteó que s'acabava d'enllestir a la mateixa Comillas. Eusebi Güell havia conegut a Gaudí després de veure's sorprès per la vitrina de la guanteria d'Esteve Comella que l'arquitecte havia dissenyat per a l'Exposició Universal de París de 1878. Tanmateix, l'impacte que va causar el quiosc en Eusebi Güell i en Máximo Díaz de Quijano (?-1885), germà de la cunyada d'Antonio López, és el que va acabar d'obrir-li les portes a nous projectes més ambiciosos: la construcció d'*El Capricho*, a Comillas, la reforma d'una de les propietats d'Eusebi Güell a Pedralbes i la

casa, Can Casas. Josep Casas Chocomeli era el germà de Joan Maria Casas Chocomeli, soci d'*El Mikado* resident al Japó durant l'any 1888.

construcció del Palau Güell, projectes tots ells iniciats entre els anys 1883 i 1886.[1370]

L'edifici d'*El Capricho* (1883-1885), era un encàrrec personal de Díaz de Quijano, el qual volia una nova casa dins del recinte del Palau de Sobrellano, propietat del seu concunyat marquès de Comillas. Aquesta casa, projectada per Gaudí i dirigida per Cascante, era un pas més de Gaudí dins de l'Esteticisme exòtic i colorista dels seus primers projectes. Les característiques formals eren força similar a les altres dues grans obres creades en els mateixos anys: la casa Vicens (1883-1888) i els pavellons Güell. Així per exemple, *El Capricho* incorporava la mateixa ceràmica decorativa de revestiment que la utilitzada a la terrassa de la casa Vicens; una casa, aquesta última que, atesa la seva esplèndida decoració exterior i interior, va ser qualificada per Cirici com potser la primera obra arquitectònica on el programa de l'Esteticisme va agafar el caràcter d'un estil format.[1371] Cirici tenia els seus motius, i és que l'obra es va convertir en un destacat i ambiciós projecte decoratiu.

La decoració de la casa Vicens era d'una gran riquesa. La façana va ser coberta de rajoles de colors esmaltats en relleu representant fulles verdes i flors de gira-sol, *el record de les flors que vivien en aquell indret quan tot estava per edificar*,[1372] combinades amb peces de terracota i maons formant files intercalades. A l'interior, aquesta arquitectura policroma s'accentuava amb un acurat programa decoratiu que tenia com a referents els interiors anglesos de l'*Aesthetic Movement* com eren els de William Morris, Robert

[1370] Arnús, 2004, p. 16.

[1371] Cirici, 1973, p. 50. Partint de la primera biografia escrita per J.F. Ràfols, tant Cirici com Mainar, dataven el projecte de la Casa Vicens a l'any 1878, malgrat que, com va demostrar posteriorment Joan Bassegoda, el projecte i expedient de la Casa Vicens data de 20 de febrer de 1883.

[1372] Bonet, 1964, p. 45.

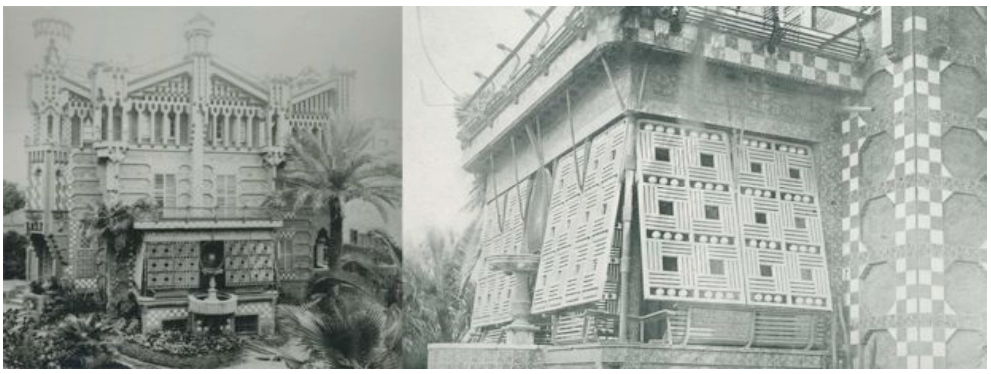
William Edis (1839-1927) o Thomas Jeckyll. En aquest sentit, el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva la pintura d'un interior sumptuós de l'any 1882 signada per l'artista aragonès Emilio Perich Fuster que ens recorda aquest mateix tipus d'interior burgès.



Antoni Gaudí. Interior de la Casa Vicens (1883-1887).

El menjador de la planta baixa, junt amb els espais contigus, mostrava diversos elements estèticament renovadors tals com les peces de ceràmica entre les bigues, les bigues de fusta policromada i els mocàrabs multicolors, combinat amb les pintures de Josep Torrescasana, els diversos treballs en relleu duts a terme per Antoni Riba Garcia (1859-1943) i les lloselles de cartró comprimit d'Hermenegildo Miralles. El repertori decoratiu d'ocells i aus aquàtiques pintades als murs, els plats de ceràmica japonesa i mediterrània, les rajoles esmaltades de colors, així com les maduixeres i la natura desbordant de canyes i d'heures salvatges esgrafiades trepant per les parets eren més pròxims a les propostes de l'*Aesthetic Movement* i el naturalisme japonitzant que no pas cap altra referent o model arquitectònic del país. D'aquí la seva novetat. Gaudí també va projectar un fumador d'estil àrab i encara un altre espai a la casa que es va decorar seguint una estètica oriental amb mobiliari eclèctic i variat, tant d'estil xinès i japonès com també arabitzant.

De tots els elements de to orientalitzant de la Casa Vicens, el que més clarament pot vincular-se a l'arquitectura japonesa són les antigues finestres, dissenyades pel mateix Gaudí, que van desaparèixer l'any 1925 fruit d'una reforma duta a terme per l'arquitecte Joan Baptista Serra Martínez, amb l'aprovació del mateix Gaudí, que també va suprimir el sortidor original. Fins aleshores, la galeria que donava al jardí de la casa, havia tingut unes originals finestres que tenen el seu model més immediat en l'arquitectura japonesa, en les portes-finestra anomenades *shitomi*.[1373]



Antoni Gaudí. Finestres i porticons de la casa Vicens, incorporats cap a l'any 1888, alguns d'ells eliminats l'any 1925.

Tal i com es pot apreciar a les fotografies d'època, la galeria disposava d'uns finestrons que s'elevaven horitzontalment cap a l'exterior a través d'una barra fixada a la cornisa superior de la galeria aconseguint, en obrir-se, una integració total de la galeria amb el jardí. Aquest intent de fusionar l'arquitectura amb el seu entorn natural trencant la frontera entre l'interior i l'exterior de la casa era un dels trets propis de l'arquitectura japonesa, la qual en ocasions utilitzava portes corredisses, *shôji* o *fusuma*, i en d'altres ocasions les portes-finestra d'obertura vertical *shitomi*. Així ho descrivia

[1373] Torii, 2002, p. 128.

Antonio García Llansó el juliol de 1888 en parlar de l'edifici construït al Parc de la Ciutadella per la *Kiriu Kôshô Kaisha*:

> *El sistema de puertas que cierran sus cuatro fachadas y que se elevan por entre las ranuras de sus marcos a modo de los telones de nuestros teatros, permiten la circulación del aire y hacen que la permanencia en su interior, durante la estación veraniega, sea agradable e invite al reposo prestando mayores atractivos el delicado aroma que se desprende de las olorosas maderas de que se halla construida.*
>
> *La distribución interior ha debido sujetarse a las necesidades de la exposición. Existe, sin embargo, un saloncito japonés, elevado cincuenta centímetros sobre el plan terreno, cubierto su pavimento de preciosas y bien tejidas esterillas y adornado con ricos muebles, lacas trasparentes, bronces y cuantos objetos de uso y de lujo emplean los japoneses en el decorado de sus salones.*[1374]

Sabem que l'any 1888 la decoració de la casa Vicens encara no estava completament enllestida i per tant, les finestres podrien datar-se perfectament de l'entorn del 1888, any en què Gaudí va poder observar la casa japonesa de l'Exposició. Aquesta hipòtesi ve reafirmada pel fet que Gaudí va emprar les mateixes finestres al pavelló de la *Compañía Trasatlántica* de l'Exposició Universal, situat al mateix parc i a pocs metres de la casa japonesa.[1375] Sens dubte, Gaudí va estudiar amb deteniment

[1374] García, 1888C, p. 432.

[1375] Del pas de Gaudí pel recinte de l'Exposició n'ha quedat el carnet d'accés, propietat de l'Institut Municipal de Museus de Reus, i les paraules de Bonaventura Bassegoda, que el recordava treballant a peu d'obra durant tota la construcció del pavelló.

l'arquitectura japonesa, única i excepcional en una Barcelona plena de Japonisme.[1376]

El fet de datar el projecte de la Casa Vicens el 1883 i de situar la seva construcció i decoració majoritàriament entre els anys 1885 i 1888, permet posar en relació directe aquest projecte, no tan sols amb *El Capricho* de Comillas, sinó també amb els pavellons Güell de Pedralbes, tots dos amb elements tant d'estil mudèjar com japonitzant. En aquest sentit, l'any 1969 Joan Bassegoda remarcava la presència, no tan sols a la casa Vicens sinó també als pavellons Güell, d'unes *celosias de madera que recuerdan las geométricas formas japonesas*.[1377] Certament, les senzilles gelosies de fusta dels pavellons de Pedralbes, algunes d'elles similars als porticons d'algunes finestres laterals de la Casa Vicens, recorden tant portes i finestres a manera de gelosia anomenades *itoyagôshi* (糸屋格子) i *degôshi* (出格子) com fins i tot les proteccions de carrer *inuyarai* (犬矢来) de l'arquitectura tradicional japonesa. Els murs de tàpia de les cavallerisses van ser decorats amb uns motius geomètrics molt característics de l'estètica japonesa, unes formes semicirculars conegudes com a *seigaiha* (せいがいは).[1378] I alhora, les llenques horitzontals subdividides regularment per files de maó que tanquen

[1376] A l'hora d'establir una relació entre la casa Vicens i l'arquitectura japonesa també és interessant destacar que les finestres originals de la galeria de què parlem ja van ser significativament descrites per George R. Collin com a *Japanese blinds* i per Roberto Pane com a para-sols de fusta amb dibuixos japonesos. Potser, atesa la imprecisió amb què a l'època els artistes reproduïen l'art japonès, sovint confonent les diverses arts de l'Orient, Bassegoda afirmava que *sería mejor calificarlos simplemente de orientales y, quizá, de origen chino, hindú o cairota.* D'altra banda, el mateix Bassegoda descrivia l'interior del menjador com a *indudablemente inspirado en las formas extremo-orientales, pero interpretadas con absoluta libertad compositiva*. Collin, 1960, p. 12. Bassegoda, 1989, pp. 249 i 251.

[1377] Bassegoda, 1969, p. 39.

[1378] Torii, 2002, pp. 124 i 128.

el recinte de la finca també són similars a les estructures de fusta de les cases japoneses i recorden diversos comentaris anotats per Gaudí l'any 1878 al *Cuaderno de notas*: *en el Oriente todo se funda al soporte horizontal y montantes verticales, el arco es un simple motivo de ornamentación que se enclava entre el sistema de pilares y dinteles*, *... las formas son más perfectas exigen menos ornamentación*.[1379]

A banda de la puntual presència japonesa, l'element oriental, més concretament d'origen àrab i mossàrab, el trobem tant a la Casa Vicens com als Pavellons Güell i també al pavelló de la Transatlàntica de l'Exposició Universal de 1888, on l'arquitecte va revestir l'interior amb emmotllats en guix de l'ornamentació de l'Alhambra. Un tipus de decoració orientalista, Josep F. Ràfols el va atribuïr l'any 1928 a la influència anglesa de Walter Pater (1839-1894), deixeble de John Ruskin i mestre d'Oscar Wilde:

> *La construcció i encara més la decoració dels musulmans, qui foren de moda pels volts de l'Exposició Universal de Barcelona, és adoptada i superada (a semblança que en obres coetànies) als dos joisosos pavellons de la Companyia Transatlàntica, i encara, en certs aspectos, a les cases de Gràcia i de Comillas, on decorativament empra l'arquitecte amb la mateixa devoció un personal mudeixarisme que gairebé la còpia, i no sols el reflex, dels temes per a ornat que a Anglaterra varen néixer sota el mestratge estètic i a la vegada social de Walter Pater, com ho palesa una revista – de les poques revistes estrangeres de documentación que en Gaudí conservava – on veiem en un dels seus dibuixos el precedent del ritme en els guarnits de parets i cortinatges de la Casa Vicens, i en un altre dibuix, exacte gairebé,*

[1379] Gaudí, 2002, p. 67.

> *la flora que es destaca damunt dels blau celatges figurats que hi ha als plafons en cercle que encostren la tribuna de la mateixa casa.*[1380]

Es tracta d'una referència prou interessant perquè malgrat que en diverses ocasions s'ha parlat de les estades a Anglaterra d'Eusebi Güell i de la seva possible relació amb alguns dels artífex de l'*Aesthetic Movement*, com William Morris, creiem que encara manca un estudi que analitzi amb profunditat els vincles reals del comte de Güell amb el corrent estètic anglès i la influència que aquesta possible experiència va poder tenir en el jove Gaudí. Així, a l'espera de noves recerques, i centrant-nos exclusivament en els vincles entre els primers projectes de Gaudí i l'arquitectura japonesa, cal destacar encara una altra obra de cabdal importància: el Palau Güell.

Els plànols de la nova residència del comte de Güell al carrer Nou de la Rambla daten de l'any 1886, és a dir, quan l'arquitecte es troba treballant simultàniament als pavellons de Pedralbes, a la Sagrada Família i a la Casa Vicens. No per això, però, va prestar menys dedicació al nou encàrrec. Es tractava de la construcció d'un edifici completament renovador creat a partir del model dels palaus medievals i renaixentistes però transformat i reinterpretat després de passar pel sedàs de la imaginació de Gaudí. En aquest cas, la racionalitat amb què l'arquitecte va projectar els porticons de les finestres del saló central, així com les estructures de fusta a manera de gelosia que recorren les llindes de les portes del mateix espai, recorden, de nou, models japonesos de finestres i portes d'estructura *gôshi* (格子) i *ranma* (欄間). En aquesta obra, Tokutoshi Torii també hi destacava certs elements propis de l'arquitectura nipona:

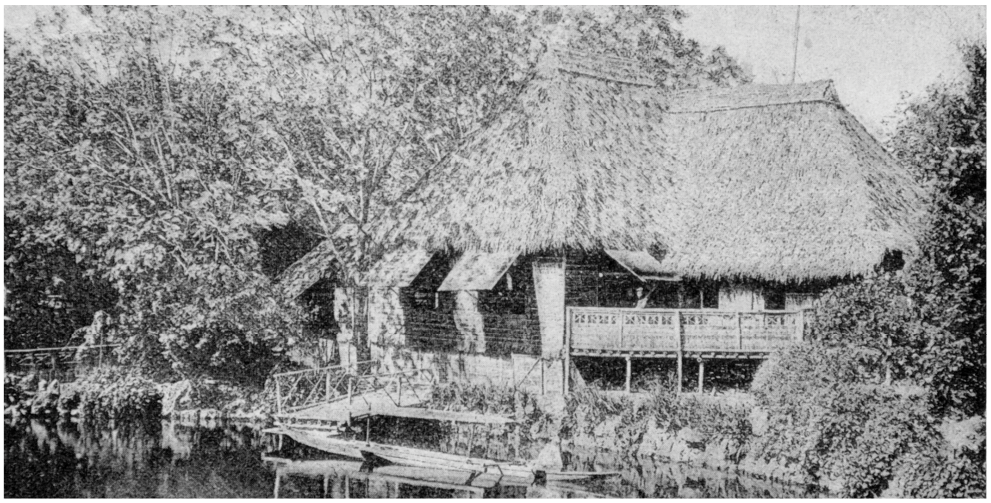
[1380] Ràfols, 1928, p. 56, 90.

> *En aquest saló* [central amb cúpula parabòlica] *tenien lloc reunions de l'alta societat, concerts, peces de teatre, etc., i servia, doncs, per a usos múltiples. Si hi afegim, a més, que en obrir les portes de la capella, aquesta es transformava en un altar i el saló en un oratori, ens trobem davant del sistema japonès d'utilitzar la mateixa habitació per a funcions diferents segons el mobiliari disposat.*[1381]

La multifuncionalitat dels espais que Gaudí va projectar Palau Güell l'any 1886, així com la planta lliure que va idear vint anys més tard per a la Casa Milà, també fan pensar en l'edifici japonès de l'Exposició Universal. En aquest sentit, tenint en compte que l'any 1888 s'estaven enllestint les obres del Palau, hi ha una dada que ens permet relacionar l'arquitecte amb les novedoses mostres arquitectòniques del Japó i de Filipines. Ambdós països havien mostrat als barcelonins com el bambú era un excel·lent material no tan sols per a la fabricació d'objectes i mobiliari sinó també per a l'arquitectura, especialment palès a la casa de bambú construïda per a la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*.[1382] És, doncs, en aquesta direcció, que podem destacar dues cartes inèdites referents a la utilització de canyes de bambú procedents de la casa de Filipines per al Palau Güell que Gaudí tot just estava enllestint.

[1381] Torii, 2004, p. 129.

[1382] Els plànols i diversos documents referents a les cases de Filipines de la Ciutadella es poden consultar a: AMCB, Exposició Universal de 1888, caixa 42529, Comissió executiva, setembre 1888.



Fotografia del pavelló de bambú la *Compañía General de Tabacos de Filipinas* construit al costat del llac del Parc de la Ciutadella (1888).

Encara amb l'Exposició Universal oberta al públic, el 10 d'octubre de 1888 es van sol·licitar seixanta-set canyes de bambú del recinte filipí per a la construcció de la carrossa d'Oceania de la cavalcada de Colom, i cent canyes més requerides per Eusebi Güell *para el decorado del terrado de la calle del Conde de Asalto num.3 y 5*, al Palau Güell.[1383] Amb l'objectiu d'obtenir el màxim partit dels materials sobrants de la casa de la colònia Filipina, el dia 11 d'octubre van ser entregades les canyes sol·licitades a un cost total de 125 pessetes. A aquesta compra, el mes següent s'hi va afegir l'entrega a Eusebi Güell de *siete rollos de caña en pedazos, uno id partidas y uno de estera por el precio corriente de sesenta y siete pesetas,* procedents també dels materials de construcció sobrants de les cases de la colònia filipina a l'Exposició.[1384] Recordem que en la primera ocasió en què Francesc Vidal i Antoni Gaudí

[1383] AMCB, Exposició Universal, caixa 42530, doc. 86.

[1384] AMCB, Exposició Universal, caixa 42530, doc. 88.

van treballar en un mateix projecte, a Comillas l'any 1881, Vidal va utilitzar el bambú per a les estances reials d'Antonio López. En aquesta ocasió, Vidal col·laborava de nou amb Gaudí confeccionant els mobles projectats per l'arquitecte, però probablement les intencions d'aquest últim eren unes altres; transformar la terrassa del Palau Güell cobrint-la, o bé senzillament decorant-la, amb canyes bambú.

6.2.3.4. Vidres gravats i pintats

El Japonisme al camp del vidre, sobretot als vitralls, va ser un dels fruits d'anys de recerca i d'esforços per recuperar unes arts que just aleshores, a mitjan segle dinou, començaven a renéixer. A la segona meitat del vuit-cents, els fabricants catalans va començar a seguir, un cop més, els passos d'Anglaterra i el camí iniciat per les *Arts & Crafts* en la recuperació de les arts de l'Edat Mitjana, i més concretament les tècniques de fabricació de vitralls de color emplomats que tan belles obres havien produït en època gòtica.[1385] Els seus projectes sovint van deixar traspuar la influència del Japonisme, estètica que ho impregnava tot.

Les indústries artístiques que van fabricar vidres pintats i gravats van ser unes de les que més van mostrar la influència de l'art japonès. Ho van fer en dos vessants, amb dos tipus de motius decoratius: d'una banda amb decoracions de temàtica naturalista, aplicada principalment als vidres gravats, i de l'altra, amb la representació d'escenes japonitzants de caire més estereotipat als vidres de colors caracteritzats per la presència d'elements típicament japonesos com ara dones amb quimono, guerrers samurai, petits temples, màscares de teatre, ventalls, ombrel·les, etcètera.

[1385] Vila-grau, Rodon, 1982, pp. 35 i ss.

No s'han trobat gaires notícies que permetin identificar quins van ser els principals fabricants de vidres gravats i pintats amb motius japonesos durant els anys 70, 80 i 90, per bé que tot apunta que aquesta va ser una pràctica generalitzada de bona part de les indústries; els tallers d'Amigó, Espinagosa, Vidal, Rigalt, Ortega i Badia i *José Pujol y Cía*, juntament amb d'altres menys coneguts, com ara els d'*Álvarez y Cía*, *Munné y Cía*, Josep Guinea o Pere Pascual.

En el cas d'Espinagosa, es conserva una vidriera signada a la farmàcia Pradell del carrer sant Pere més baix que ens permet acostar-nos a l'estil de les seves obres. L'any 1870 la Casa Espinagosa, on ben aviat i va entrar a treballar Joan Espinagosa Farrando (1858-1932), va obrir al carrer de les Moles, núm. 27, un taller de vidres pintats, decorats a mà i gravats a l'àcid. Segons Manuel García-Martín, Espinagosa va produir la majoria de vitralls gravats dels cancells de l'Eixample, per bé que va rebre encàrrecs d'altres poblacions catalanes, alguns d'ells tan destacats com els de la Seu de Girona. Les seves factures, anunciaven la casa *J. Espinagosa* com a especialitzada en la fabricació de vitralls per a esglésies, així com vitralls per a salons i galeries. De manera puntual, altres cases també van signar alguns dels seus vitralls. Així va ser, a l'època del Modernisme, en el cas de la casa *Ortega y Badía*, *José Pujol y Cía* o bé *Maumejean Hnos*. Tots tres són exemples interessants perquè ens demostren com produïen simultàniament, entre d'altres, vitralls tant emplomats com gravats amb motius naturalistes. Ens ho mostren, per exemple, el cancell del portal núm. 289 del carrer Mallorca (*Ortega y Badía*), els vitralls dels germans Maumejean conservats al recent obert Museu del Modernisme Català, o bé el mostrari de vitralls publicat per Josep Pujol, casa establerta a Gràcia i amb oficina oberta al cèntric portal de l'Àngel, cap a l'entorn de 1880. En la majoria d'ocasions, però, les obres no anaven signades i les referències que en tenim sovint es limiten a escadusseres dades publicitàries i comptades descripcions. És el cas d'altres indústries de l'època que convé citar, com la d'Antoni Aymat Segimon (1851-?), establert com a

vitraller especialitzat en la producció de vidres gravats al carrer Ample núm. 63 o bé la de Joan Segalés, establert inicialment al carrer Sepúlveda núm. 88, tots dos presents a l'Exposició Universal juntament amb d'altres fabricants.

Tenim documentats altres tallers de vidre poc coneguts i gens estudiats de la dècada dels vuitanta, com ara el d'*Antonio Mensa y Compañía*, el de la casa *Castellet, Urpina y Compañía* (1883), del vidrier Mateu Urpina Nicolau, així com el negoci de Modest Casademunt Nonell (*Sucursal de M. Casademunt*), venut l'any 1884 als germans Giralt i Laporta i a Joan Duran Casasa, el taller de Ramon Banyeres o bé el de Vicente Mogas i el de Lluís Oriach. Tanmateix, de tots ells, dues de les indústries de vidres i vitralls artístics més destacades de la dècada de 1880 van ser les de les cases Eudald Ramon Amigó i la de Francesc Vidal, així com posteriorment la d'Antoni Rigalt i Jeroni Granell.

La casa Amigó, fundada l'any 1701 pel pintor de vitralls Josep Ravella, era una de les més antigues que existia a la ciutat dedicada a la fabricació de vitralls artístics, gravats, esmaltats, pintats i emplomats. A banda de la seva producció més coneguda de vitralls de colors per al Paranimf de la Universitat de Barcelona i per a edificis religiosos com l'església de Montserrat, Sant Martí de Provençals, els jesuïtes de Casp, Santa Maria del Mar, l'església del Pi, la catedral de Barcelona, Santa Maria de Ripoll, la Sagrada Família o la seu de Manresa, també va rebre molts encàrrecs per fer vidres gravats. Moltes d'aquestes obres van ser fetes seguint projectes dibuixats per artistes i arquitectes com Joan Martorell, Camil Oliveras, Josep Llovera, Francesc Soler Rovirosa i Josep Monserdà.[1386] L'època daurada del seu negoci es pot situar a inicis dels anys 80, quan va emprendre la reforma del seu establiment del carrer Tapineria núm. 44 tot reinaugurant-lo de nou el febrer de 1883. Allà hi mostrava tota mena de vidres i cristalls produïts a

[1386] Támaro, 1888, p. 2.

la seva fàbrica, cristalls de colors, llunes de miralls i, com a novetat, cristalls gravats en una sola peça pintats a mà amb l'aplicació d'esmalts transparents.

És interessant comprovar com, si bé els vitralls emplomats a color amb decoracions religioses anacròniques acostumaven a ser per als edificis de culte, els encàrrecs de vidres gravats i pintats segons els diversos gustos de la clientela solien fer-se per decorar establiments i habitatges privats. Entre els establiments més destacats on es trobaven cristalls gravats obra dels tallers Amigó dels anys 80, hi havia la botiga de Bernat Castells (1881), la joieria de Joaquim Feliu (1881), els grans magatzems *El Siglo* (1881), el Cafè *Condal* (1882), la joieria Guimet (1882), la botiga de mobles de luxe de *Folch y Compañía* (1883), la botiga de queviures *Torra y San* (1883), el cafè restaurant *Gran Continental* (1884), la sastreria *La Ciudad de Londres* (1887), la perfumeria *Lafont* (1887) o bé la confiteria *La Palma* (1889). Algunes vegades treballava amb col·laboració amb altres fabricants, com les cases Picó, Casas o Aymat, i d'altres encomanava els dibuixos a artistes com Francesc Morell o Monserdà. Deixant algunes puntuals excepcions, en la majoria dels casos però, es tractava de dibuixos convencionals que tenien una certa tradició, figures al·legòriques, personatges simbòlics, figures femenines, etcètera.

Juntament amb Amigó, els altres taller destacats d'aquest període previ a l'època del Modernisme van ser els de Francesc Vidal, als que ja hem fet referència anteriorment. Va ser precisament en aquests tallers on a partir de 1884 Antoni Rigalt i Blanch va entrar-hi per dibuixar els primers encàrrecs destacats per a vitralls de colors i per a cristalls gravats de Barcelona. Tant Vidal com Rigalt, treballant tant conjuntament com de manera independent, van produir una gran diversitat de vidres pintats i gravats d'estil japonès durant les dècades de 1880 i 1890; ells són els dos fabricants que en aquest sentit tenim més ben documentats. Rigalt, format a Llotja, es va independitzar com a fabricant de vidres pintats i gravats a mitjan de 1880, poc després d'entrar com a dibuixant dels tallers Vidal. Cap a l'any 1888

Rigalt va establir-se a uns nous tallers del carrer Bailèn, al núm. 72, on l'abril de 1890 es van constituir com a societat en comandita, *A. Rigalt y Compañía*, en associar-se amb la família Granell Manresa. Al cap dels anys, Antoni Rigalt, associat amb Jeroni Granell, es va convertir en el gran vitraller de l'època del Modernisme.

6.2.3.4.1. Motius naturalistes

Els dissenys de llibres com *Ehon mushi erabi*, d'Utamaro, així com els motius *kachô*, de flors i ocells, que arribaven a través de les indústries artístiques japoneses, eren fàcilment visibles tot voltant pels establiments de la ciutat. Si tenim present que des de la dècada de 1870 es va començar a defensar l'art japonès com un elegant i renovador model a seguir per les indústries artístiques catalanes, es fa encara més evident que no és pas una mera coincidència que molts motius decoratius naturalistes presents a tota mena d'objectes artístics produïts a Barcelona siguin semblants als dissenys d'empreses com la *Kiriu* i als de col·leccions com l'*Onchizuroku*. Sense anar més lluny, ens podem remetre a artistes ja comentats: Mestres, Riquer i Pascó. Tenint en compte que, normalment, els dissenys dels vitralls eren fets per pintors, dibuixants o arquitectes, no ens ha d'estranyar el ràpid traspàs d'aquests models al camp de la decoració de vidres.

Els motius de caràcter naturalista i japonitzant a què fem referència no eren una aportació pròpia dels tallers catalans sinó que tenia precedents i paral·lels contemporanis, un cop més, a les indústries europees. *Baccarat*, *Christofle et Cie*, *Maison Havilland*, Dresser, *Mintons*, són alguns dels molts noms què hauríem de citar. De totes maneres, el que si resulta singular de Barcelona és la gran quantitat de vidres gravats que es van arribar a produir amb aquesta mena de motius. Malgrat que tristament hem de denunciar que actualment s'estiguin destruïnt molts d'aquests vidres, motivats per les

reformes de locals suposadament de disseny, encara se'n conserven prous com per adonar-nos de l'expansió i difusió que aquests motius van arribar a tenir a la Barcelona vuitcentista.[1387]

Per destacar algunes de les característiques de la producció de vidres amb motius naturals, resulta interessant fer-ho a partir de la conferència sobre la influència de l'art japonès pronunciada l'any 1884 per Josep Masriera, on va enumerar alguns dels trets diferencials que es poden aplicar a les indústries artístiques que hem anat veient fins ara i especialment al camp de la decoració de vidres gravats. Masriera va ser el primer en diferenciar dos tipus de Japonisme, un primer marcat per la còpia mimètica o per la influència de les produccions japoneses produïdes per a l'exportació, com les ceràmiques Satsuma, clarament influenciades pels gustos d'una estètica occidental en busca de la geisha i el samurai, i un segon tipus d'art japonès, aquell més autòcton i autènticament original, que apostava per continuar l'herència d'uns valors i d'una tradició rica i honesta.

Segons Josep Masriera, els models japonesos van ensenyar a superar les composicions tancades, de marc rectangular, simètriques. És a dir, d'aquella mena de vitralls de dones frontals, gerres o cornucòpies de vidre glaçat es podria passar a una nova manera de pensar l'estructura del disseny on la composició ultrapassés els marcs *dejando en la vaguedad el principo y el fin de los contornos externos de la composición*.[1388] Això mateix és el que es pot veure als vidres gravats de molts cancells de l'Eixample. Són composicions dominades per una natura esvelta i lliure; una natura que no està dominada per la mà de l'home. Hi ha un segon tret diferencial potser més obvi: la nova manera de representar la natura. Com destacava Masriera, la llibertat de composició anava acompanyada d'una manera també molt més lliure de

[1387] Vegeu una primera versió d'aquest capítol a: Bru, 2007A, pp. 21-56.

[1388] Masriera, 1884, p. 104.

mostrar la natura *sirviendole de tema los animales y las plantas con los cuales exornan los espacios arquitectonicos, evitando casi siempre la repetición y prescindendo de la euritmia en lo concreto de la composición exornativa*.[1389] Igualment, el format vertical que adoptaven els vidres gravats, tant a les finestres com a les diverses obertures dels cancells dels edificis, permetia aplicar amb molta més comoditat i coherència un tipus de composicions influïdes pels dissenys de *kakejiku* (*kakemono*).

Els motius japonesos tan podien aplicar-se amb vidres de color com amb vidres gravats, i així es com es va començar a fer cap a finals de la dècada de 1870 i especialment a partir d'inicis dels anys 80. En són exemple la jardinera de ferro forjat projectada per Camil Oliveras i amb vidres pintats per Alexandre de Riquer de l'any 1883, o bé la llibreria *con cristales pintados imitando a japonés* que Vicent Mogas va presentar a l'Exposició d'Arts Industrials de 1884.[1390] Un cas similar aplicat al vidre gravat, és el mirall que Eudald Ramon Amigó va presentar el juny de 1884 a la Sala Parés:

> *Un artistich mirall, elegantment presentat, destacantse sobre la lluna, una garlanda de flors, entre las quals voltejan algunas papallonas, pintadas ab extraordinari gust i elegancia. Es lo referit mirall un objecte decoratiu, transformat en verdadera obra d'art, en la qual s'agermanan conceptes apropiats y d'una senzilles d'execució molt recomanable*.[1391]

[1389] Masriera, 1884, p. 104.

[1390] *Catálogo de los objetos…*, 1884, p. 16.

[1391] *La Renaixença*, núm. 2085, 11 de juny de 1884, p. 3485.



Jardinera de ferro forjat de Camil Oliveras amb vidres pintats per Alexandre de Riquer (*Arte y Letras*, 1882).

L'aplicació de motius decoratius naturalistes en el camp del vidre servia per a ornamentar tota mena d'objectes, des de miralls i jardineres, fins a cancells i finestrals. En aquest sentit, qui millor permet acostar-nos a aquesta diversitat és Francesc Vidal i els seus tallers, on l'estil japonès s'utilitzava amb freqüència. Els vidres gravats que encara avui es poden veure col·locats a les finestres de les antigues sales d'exposicions dels tallers de *F. Vidal y Cía*, a Diputació-Bailèn, són la mostra més clara d'aquest fet. Malgrat les reformes que va fer a l'edifici l'arquitecte Sagnier, es conserven *in situ* diversos vidres datats aproximadament cap al 1883, que, juntament amb el

cas citat d'Ortega i Badia, són un dels rars exemplars a què se'ls pot assignar autoria i data de realització. Un cop més, els dissenys dels vidres creats als tallers Vidal es basaven en els motius *kachô* que es trobaven a la ciutat. No deixa de ser significatiu aquest comentari del Brusi el mateix 1883:

> *Ocupa uno de los aparadores de la tienda de objetos artísticos del señor Vidal, en el pasaje de Crédito, una vidriera de colores, de grandes dimensiones y de estilo japonés, ejecutada para la casa de un industrial de esta ciudad. En los varios compartimientos en que está dividida la vidriera, hay figuras, pájaros y flores, perfectamente imitados, así en el dibujo, como en el color, de las que se ven en los tapices y cerámica de la China y del Japón* [per a un barceloní de la època, Xina i Japó era a la pràctica el mateix]. *Los vidrios de colores están muy bien combinados, produciendo el conjunto elegante efecto.* (...). *Estas obras pueden parangonarse con las mejores en su género que se fabrican en Inglaterra y Alemania y honran al señor Vidal que las ha llevado a cabo en todas sus partes en los grandes talleres que tiene establecidos en la calle de la Diputación, en donde ha sido fabricada también la vidriera japonesa.*[1392]

Com Francesc Vidal, Antoni Rigalt, Alexandre de Riquer, Vicens Mogas o Eudald R. Amigó, van ser molts més els artistes que van fer projectes decoratius de caràcter naturalista per a vidres i vitralls. Entre ells, fins i tot potser s'hi podria incloure a Apel·les Mestres, il·lustrador plenament

[1392] *Diario de Barcelona*, 31 de gener de 1883, p. 1356.

esteticista, el qual, segons Masferrer, va pintar vitralls per les Seus de Barcelona i Manresa i per a cases particulars.[1393]



Miralls amb vidres gravats del taller de *F. Vidal y Cía* (*c.* 1884-1889). AFV.

Deixant de banda comptades descripcions com aquesta, la principal font per a l'estudi dels vidres gravats produïts als tallers de Francesc Vidal són els seus àlbums fotogràfics. Aquests, mostren com, a més de produir vidres de color emplomats per a projectes de grans dimensions, els tallers que duia Antoni Rigalt també fabricaven vidres gravats i especialment miralls, miralls de formes i tipologies diverses. Així com els miralls d'armaris i bufets anaven sense decoració, se'n fabricaven d'altres d'independents, per penjar o per recolzar, que es decoraven amb pintures naturalistes, com mostra l'exemplar realitzat pel Palau Güell o el que s'exposà el febrer de 1882 a l'establiment del passatge del Crèdit:

> *Casa Francesc Vidal. Entre'ls molts objectes que poden admirarse en aqueix establiment, crida actualment la atencio un riquissim mirall notable per sa elegancia y originalitat. En sa brillant y argentada lluna hi ha pintat lo Sr. Tusquets un*

[1393] Masferrer, 1925, p. 38.

> *grupo de flors y fullas executadas ab un coneixement una veritat y una pulcritut tan admirables que fan ilusió completa*.[1394]

A banda dels vidres pintats, en el cas dels tallers Vidal, allà on més s'hi van representar aquesta mena de motius naturals va ser als vidres gravats. El repertori iconogràfic es basava en la representació d'insectes i petits amfibis, principalment libèl·lules, papallones i granotes, en petits espais naturals protagonitzats per plantes de tiges esveltes i sobretot per flors i ramatges. El més interessant és veure com la influència japonesa, que partia en part de l'estudi de les artesanies nipones presents a la ciutat, començava a ser palpable a les produccions artístico-industrials de la ciutat. I en el cas de la decoració de vidres gravats i pintats, aquesta influència generalment es basava en la utilització de models naturalistes similars als dels motius que proposaven els dissenys d'*Onchizuroku* o la *Kiriu*. En cas que es volgués emfasitzar l'aspecte oriental i exòtic de la peça, els marc de fusta es construïen en ocasions imitant les canyes de bambú.

On millor i més àmpliament s'aprecien les característiques d'aquest nou repertori estilístic és als cancells de l'Eixample, als vidres gravats que decoren encara avui moltes de les porteries i alguns grans finestrals de la ciutat de finals del vuit-cents, com ara la casa Rodolf Juncadella (1888-1891) de la Rambla de Catalunya. Actualment tenim documentats una quarantena de porteries decorades amb vidres gravats de temàtica naturalista, esteticistes, que es poden situar, gràcies a les dates de construcció dels edificis, aproximadament entre els anys 1880 i 1900.[1395] Quant als motius decoratius utilitzats, si bé cada cas te les seves particularitats, eren en general

[1394] *La Renaixensa*, núm. 670, 9 de febrer de 1882, p. 895.

[1395] Bru, 2007, pp. 21-56.

força semblants, similars també als que documenten els àlbums de Francesc Vidal.



Als laterals, motius decoratius del recull *Onchizuroku* (1874-1881, UAM). Al centre, vidre gravat del carrer Tallers núm. 2 (*c.* 1876).



Disseny *kachô* de la *Kiriu Kôshô Kaisha* (1876-1891). A la dreta, vidre gravat de la Casa Rodolf Juncalleda de la Rambla de Catalunya (*c.* 1890). UAM.

Les representacions més abundants eren les de canyes arundines, canyes de bambú, margalló, palmetes diverses, lliris, peònies, papallones, libèl·lules i pardals; és a dir, una selecció pròxima a la que trobem en els models japonesos clàssics i contemporanis. Una de les característiques interessants a destacar és que la flora representada a bona part d'aquests vidres gravats té

un cert caràcter feréstec, o si més no, verge i en el seu estat pur. Les branques i les tiges ballen lliurement, van de punta a punta superant els propis marcs de les portes, creixen aleatòriament del terra o sorgeixen de l'aigua mentre els ocells i les papallones volen lliurement. Era la flora i la fauna del jardí ideal, una natura fantasiosa però tanmateix real. Real perquè les qualitats estètiques d'aquests gravats es basaven també en unes representacions amb un alt grau de verisme, amb una voluntat d'aproximació a la realitat natural, propera als principis decoratius de l'escola de Nancy i Émile Gallé, on l'observació directa i l'estudi científic de les plantes tenien un paper important.

Els inicis d'aquest tipus de representació natural es trobaven, a Barcelona, a la dècada de 1870 que és precisament quan la ciutat va viure el primer gran boom constructiu i quan va començar a fer-se patent el debat art-indústria i la necessitat de buscar la sortida a un període que, almenys estilísticament, semblava estar estancat. La major part dels exemples localitzats daten però de la dècada de 1890. L'Esteticisme, el Premodernisme o el Protomodernisme, vagi amb l'etiqueta que vagi aquest període, va caracteritzar-se per ser un moment de canvis i transformacions en què va ressorgir un interès per les formes naturals recolzat pel positivisme científic i les idees progressistes europees. Com en el cas de l'Escola de Nancy, aquesta posició és la que va trobar en l'art japonès una bellíssima forma d'expressió. Només cal comparar algun dels dissenys dels tallers de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, l'empresa dirigida pel soci d'Ot Vinyals, Matsuo Gisuke, o bé aquells seleccionats pel *Seihin Gazu-gakari* per a les Exposicions Universals, per veure el grau de semblança que hi ha amb uns models produïts a partir de la mateixa dècada de 1870 i difosos a través de diversos camins durant els decennis següents.

Per parlar de la influència de l'art japonès en el camp de la decoració del vidre a Barcelona caldria ampliar molt més l'estudi fent referència a les obres

modernistes, ni que fos simplement fent referència a les vidrieres *cloisonné* dels tallers Vidal de l'entorn del 1900, però l'abundància de cancells esteticistes és ja un exemple prou il·lustratiu per constatar el grau d'influència de l'art japonès a les indústries artístiques dels anys 80.

6.2.3.4.2. Motius figuratius

Un cas força excepcional és el de Josep Pujol i la seva fàbrica de vitralls artístics de Gràcia. Els tallers de *José Pujol y Cía* establerts al carrer Aribau núm. 82 i amb oficina al Portal de l'Àngel, produiren una gran varietat de vidres gravats, emplomats i pintats. Parlem d'un cas excepcional perquè no és normal que es conservin catàlegs de productes de les indústries artístiques dels anys 80, i això és el que succeeix amb un dels catàlegs de *José Pujol y Cía*, datable estilísticament de la dècada de 1880, on es mostra la diversitat de motius que oferien aquests tipus de tallers alhora de decorar vidres gravats i pintats per a portes i finestres.[1396] Entre composicions de grans vitralls per a esglésies i salons, a més dels recurrents estils neogòtic i Lluís XVI, hi destacaven cinc projectes de clara influència japonesa, tres dels quals eren anunciats per la mateixa casa com a *Vidrieras estilo japonés*.

Un dels models del catàleg de *José Pujol y Cía* és molt similar a uns vitralls conservats a la casa Barraquer de Barcelona. El model, el formaven tres composicions de format vertical, a manera de *kakejiku*, amb fons de motius geomètrics, triangulars, circulars, motius *seigaiha*, i amb diversos elements figuratius clarament orientals, ventalls, una màscara de teatre Nô, un drac i, curiosament, un home xinès en primer terme. En el cas de l'exemplar de la

[1396] Francesc Fontbona situa el catàleg entre els anys 1878 i el 1897. La presència d'aquests motius japonesos i les característiques de la resta de composicions, ens fan pensar en una publicació de la dècada de 1880, similar a les composicions, per exemple, de Ginés Codina Sert.

casa Barraquer, en lloc de la figura xinesa apareixen flors de lotus i algunes altres formes geomètriques multicolors, per bé que l'estructura i els motius principals es mantenen com al projecte original. Es tracta d'una mostra de com els models japonesos es van difondre per la ciutat amb lleugeres modificacions. El catàleg de Josep Pujol, doncs, així com l'exemple que ofereix la casa Barraquer, pot servir perquè no oblidem que, a banda de l'aplicació de motius naturalistes, el Japonisme també va motivar el disseny i la fabricació d'altres vidres decorats amb aquells motius que millor representaven l'imaginari del Japó: dones amb quimono, grues, motius geomètrics o bé paisatges rurals. Això mateix és el que apareix a dues finestres del Palau Montaner de Lluís Domènech i Montaner, atribuïdes a Antoni Rigalt.

Si del Palau Simón n'han quedat les descripcions de la fi de segle que ens parlen d'un saló japonès decorat per Francesc Vidal, l'edifici veí, el Palau Montaner, conserva encara actualment diversos vitralls de colors de caràcter explícitament japonès. D'una banda, vidres pintats amb motius naturals de flors i d'ocells, pardals, orenetes, flors de cirerer i de prunera, i, de l'altra, vidres emplomats on, en un paisatge presidit pel que podria representar el mont Fuji i algun dels llacs de Hakone, apareixen dues noies i dues dones amb quimono.

Núria Gil ja ha destacat la influència que l'art japonès va tenir en els dissenys de vitralls modernistes d'Antoni Rigalt com a mínim a partir de 1888, amb els vitralls de la planta baixa del Cafè-Restaurant de Lluís Domènech i Montaner, del Parc de la Ciutadella, guanyadores d'una medalla d'or. En aquell cas es tractava de dos vitralls de colors esmaltats al foc de 2,50 metres d'alçada i 1,50 d'amplada *representando un asunto japonés y un tipo del siglo XVI en la otra*.[1397] Notícies com aquesta confirmen que els

[1397] Gil, 1998, p. 135. AMCB, caixa 17, ref. 13/92/17, núm. 1 i 94.

vitralls japonitzants de Rigalt tenen el seu origen anys abans de fundar *A. Rigalt y Compañía*, als primers projectes que va fer quan encara era dibuixant de *F. Vidal y Cía* a partir de 1884.[1398] De fet, els vitralls fets per al Cafè-Restaurant van ser encarregats pel Delegat General de l'Exposició Universal, en altres paraules, per Lluís Rouviere, soci de *F. Vidal y Cía* com el mateix Rigalt.



Projecte de vitrall dels tallers de la casa *José Pujol y Cía* (*c.* 1880-1890). A la dreta, vidres de la casa *José Pujol y Cía* a la casa Barraquer de Barcelona. Biblioteca Pública Arús.

[1398] A l'Exposició Universal, malgrat que encara participava a les indústries Vidal, Rigalt ja es presentava independitzat amb el seu propi taller de vitralls al carrer Bailèn núm. 72, on va seguir desenvolupant models similars. AMCB, Exposició Universal, caixa 42647, B3-A-6, exp. *A. Rigalt*, 11 d'agost de 1888.



Vitralls del Palau Montaner, atribuïts a Antoni Rigalt.

Antoni Rigalt, tal i com havia fet fins aleshores com a cap del taller de vidres de Francesc Vidal, va començar a projectar vitralls d'estil japonès, en ocasions amb motius naturalistes i d'altres vegades figuratius. Un altre exemple, el podríem trobar a l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de Barcelona, del 1892, on Rigalt va presentar *dos vidrieras esmaltadas estilo japonés* valorades en 200 pessetes.[1399] Antoni Rigalt, havia abandonat els tallers de Francesc Vidal, i era aleshores professor de l'Escola de Dibuix del districte d'Hostafrancs. Gil documenta diversos vitralls més del mateix autor fetes seguint clarament models japonesos a finals del segle XIX i inicis del segle XX i caracteritzades per diversos motius de caràcter naturalista tals com els iris, el bambú, les grues i els pardals, juntament amb la representació de dones amb quimono i ombrel·la.[1400] En aquest sentit, estem convençuts que, un cop sigui consultable l'Arxiu Rigalt i Granell, recentment donat al

[1399] *Catálogo de la Exposición…*, 1892, p. 266.

[1400] Gil, 1998, pp. 136-139.

fons del DHUB, podran aparèixer nous exemples de projectes d'Antoni Rigalt d'influència japonesa en el camp del vidre gravat i emplomat, tant amb motius naturalistes com figuratius.[1401] Tanmateix, cal afegir que cap a finals de segle XIX la decoració dels vitralls va evolucionar cap a un estil més sintètic i abstracte, aquell més característic del Modernisme, segurament atesa la influència que va marcar la difusió dels vitralls emplomats de Rigalt. Poc a poc, les flors i els ocells que durant els anys 80 i 90 s'havien gravat amb àcid als cristalls de manera minuciosa i detallista van anar perdent els seus pètals per projectar-se en superfícies planes i monocromes.[1402]

6.2.3.5. Indústria tèxtil

6.2.3.5.1. Japonisme a les exposicions i empreses tèxtils

L'any 1888 Benet Malvehy era, a més d'un prestigiós fabricant de sedes, el president del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona. Amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona, Malvehy va adoptar un paper rellevant com a membre del Consell General del certamen i com a vicepresident del jurat encarregat de valorar les indústries tèxtils mostrades a l'Exposició. Malvehy, com altres industrials van fer a títol personal, va tenir l'oportunitat d'estudiar de primera mà algunes peces dels principals fabricants del Japó,

[1401] En el moment de concloure aquesta recerca, tot el fons dels tallers d'Antoni Rigalt, l'Arxiu Rigalt i Granell (1890-1984), ha estat donat al fons del DHUB. Es tracta d'una col·lecció de 3000 peces, làmines, fulletons, repertoris, fotografies, dibuixos i esbossos originals actualment en procés de catalogació.

[1402] L'evolució del vitrall modernista, especialment dominada pels vitralls emplomats, no treu però, que els dissenys d'inspiració japonesa dels anys 80 i 90 poguessin perdurar fins a inicis del segle XX. Els vidres pintats i gravats de caràcter esteticista van perdurar als tallers de la ciutat d'una manera més o menys continuada durant més d'una vintena d'anys.

podent-ne premiar a molts d'ells, com Nishimura Sôzaemon o Iida Shinshichi. Tant per Malvehy com per a tots els altres productors, dibuixants i artistes del país implicats en la fabricació de teixits, l'Exposició Universal va ser una magnífica ocasió, irrepetible, per conèixer i estudiar de primera mà la indústria tèxtil japonesa i els autèntics motius ornamentals aplicats als seus teixits.

L'interès per la indumentària japonesa, *pintoresca* i *original*, però, s'havia iniciat en dates anteriors. Deixant de banda l'impacte que van causar les dues ambaixades japoneses de finals del segle XVI i inicis del XVII, tant les actuacions de la *Companyia Imperial Japonesa* a l'any 1868 com les primeres disfresses japoneses de l'entorn de 1880 o bé els vestits adquirits per Carles Maristany exposats entre 1881 i 1882 al Pavelló Imperial Japonès, són bona mostra de com van sorprendre els vestits i les robes del Japó. Els teixits i la indumentària que arribava del Japó sorprenia i atraeia l'atenció d'amateurs, de col·leccionistes, d'artistes i d'aquells qui treballaven a l'entorn de les indústries artístiques de la ciutat:

> *Proverbial es la habilidad de chinos y japoneses en la fabricación de tejidos y bordados, en especial de seda y oro, de los cuales hay gran variedad en la exposición de que nos ocupamos* [al Pavelló Imperial Japonès]*, y que en ella no solo sirven para que se vea el estado floreciente de dicha industria en aquel país, si que también para dar a conocer como visten sus habitantes, ya que entre los trajes que cubren un buen numero de maniquíes, se ven desde la modesta túnica de los nobles y señores, sin otro adorno ni distintivo que un pequeño escudo con sus armas, bordado en seda en las solapas o detrás del hombro derecho, y la de rico tejido de seda materialmente cuajado de bordados de oro, de las mujeres de mundo, y de las*

> *servidoras de las casas de te, hasta las armaduras de alambre, ballena, hierro y cuero, de los antiguos guerreros, y el traje pintado con colores indelebles sobre la misma piel de la mayoría de los individuos pertenecientes a la humilde clase de los "bayos".*[1403]

Un cas coetani i paral·lel al de Maristany va ser el del Museu de Richard Lindau, on s'hi exposava una gran diversitat de peces tèxtils, tapissos i teixits pintats i brodats de seda i d'or, quimonos i altres peces d'indumentària amb maniquins. De totes maneres, la presència de teixits japonesos no l'hem de veure tan sols vinculada a la mostra de col·leccions privades o a la celebració d'exposicions sinó també en el si dels fluxos i interessos comercials de la ciutat, i és que Barcelona va comptar al llarg dels anys amb diverses botigues on s'hi van vendre els vestits i teixits japonesos que van fornir armaris i col·leccions.

Les primeres botigues on hem trobat documentada la venda de vestits nipons són l'establiment *El Mikado* (1885) i la botiga de Pere Llibre (*c.* 1885).[1404] Tanmateix, a partir de l'Exposició Universal, la vulgarització i difusió dels teixits japonesos es va veure plasmada amb un significatiu augment de l'oferta, amb l'obertura de noves botigues i punts de venda com els establiments de Santiago Gisbert (1893), Pere Clapés (1894) i els grans magatzems de teixits orientals de *Bassals, Gotzens y Compañía* (1896).Juntament amb aquests establiments especialitzats en la importació

[1403] *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d'octubre de 1881, pp. 5709-5710.

[1404] Si bé *El Mikado* tenia una oferta especialitzada en articles d'Orient, en el cas de la botiga d'objectes artístics de Pere Llibre, en canvi, la venda de vestits del Japó va ser més ocasional. Posem per cas la que va celebrar-se l'abril de 1885: *exposición de maniquíes, paños bordados, trajes y porcelanas del Japón. Diario de Barcelona*, núm. 105, 15 d'abril de 1885, p. 4604.

de productes de l'Àsia Oriental, grans magatzems com *El Siglo* i botigues diverses degueren disposar dels teixits orientals que, sumats a l'extensa producció catalana, van permetre la plena difusió del Japonisme en el camp del tèxtil.[1405]

Com es va plasmar aquesta presència japonesa a la producció de les empreses tèxtils catalanes? Si bé és d'hora per extreure conclusions definitives, el Japonisme va arribar als tallers indústrials tèxtils cap a la dècada de 1880. O com a mínim això és el que es pot deduir tant a partir de l'anàlisi de llibres de mostra com dels catàlegs d'exposicions i dels comentaris apareguts a la premsa escrita. En aquest sentit, diverses mostres de la fabricació de teixits d'estil japonès es devien poder veure ja a l'exposició d'indústries artístiques organitzada l'any 1880 per l'Institut del Foment del Treball Nacional, *la primera exposición de artes decorativas y de sus aplicaciones a la industria*, és a dir, la primera exposició que ja de manera clara i diàfana mostrava a la ciutat la voluntat d'integrar l'art amb la indústria.[1406]

[1405] Bru, 2010B, pp. 268-277.

[1406] Cal tenir en compte que generalment els catàlegs no descrivien l'estil decoratiu dels teixits, fet que ens ha de poder permetre recular les dates a la dècada de 1870. El debat art-indústria, desenvolupat per Josep de Manjarrés i Salvador Sanpere i Miquel, es va materialitzar amb una exposició que pretenia dotar les confeccions industrials d'un caire cada cop més bell alhora que modern. La mostra, va representar els inicis d'una nova etapa caracteritzada per la modernització i generalització de la indústria tèxtil dins del camp de les indústries artístiques i de les arts decoratives: van participar fins a quaranta-dos expositors del ram del tèxtil. És precisament a partir d'aquest moment, i a l'entorn d'aquestes empreses, quan comencem a documentar la popularització i difusió de models ornamentals d'estil japonès en el si de les indústries catalanes. *Catálogo de los objetos ...*, 1881.

Una de les primeres empreses en apostar pels teixits amb motius decoratius d'influència japonesa va ser *La España Industrial* (1847), durant molts anys l'empresa cotonera més important del país.[1407] Dins del seu gran recinte fabril, on hi treballaven centenars de persones, s'hi concentraven tots els processos de transformació tèxtil: el cotó entrava en forma de bales i en podia sortir enrotllat sobre una peça de roba amb els estampats més originals, a punt per fer-ne vestits o tapisseries. L'èxit de l'empresa venia donat pel volum i sobretot per la diversitat del seu gènere: produïen des de les peces més econòmiques i senzilles a les més riques i luxoses, tot això combinat amb una gran quantitat de mostres d'estils diferents. A l'exposició d'arts decoratives del 1881, el jove Antoni Gaudí celebrava amb alegria els resultats als què estava arribant l'empresa: *celebrem ab plaer son bon dibuix i l'acertada combinació de colors, i ben bé diu lo seu mèrit l'aceptació que han tingut en les nostres habitacions*.[1408]

L'aposta de *La España Industrial* pels motius japonesos va iniciar-se gràcies a l'estudi de models francesos, anglesos i alemanys. És a dir, l'actualització de models decoratius de l'empresa va venir marcada en gran mesura per l'estudi de les produccions d'algunes de les principals indústries tèxtils estrangeres que previament havien començat a introduïr motius japonesos, com ara *Dollfus Mieg*, *Frères Koechlin*, *Steinbach Koechlin*, *Schlumberger* o la *Compagnie Lyonnaise*. En aquest sentit, els primers exemples de la influència japonesa a *La España Industrial* els trobem als mostraris dels anys 1881, 1882 i 1883, alguns d'ells presentats a l'exposició de Foment del Treball Nacional de 1884, així com especialment a partir del 1888, fet que

[1407] Coroleu, 1887, p. 236. *La Exposición*, núm. 56, 6 d'agost de 1888, p. 68. Per a l'estudi aprofundit de l'empresa en el seu vessant artístic és imprescindible la consulta dels seus fons històrics conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya i al Museu de l'Estampació de Premià de Mar.

[1408] Gaudí, 2002, p. 289.

situa de ple a l'empresa en el context de la difusió i implantació del Japonisme europeu a les arts decoratives catalanes.[1409]

La España Industrial no es trobava sola. *Sert hermanos y Solá* (1843), empresa creada inicialment amb l'objectiu de produir mocadors de llana, va ser una altra potent fàbrica tèxtil que, en dates similars, va apostar per la introducció del Japonisme a les seves indústries. En un període de gran creixement com van ser els anys posteriors a la seva fundació, *Sert hermanos y Solá* és un clar exemple de l'auge econòmic i industrial d'aquells anys: a la dècada del 1880 l'empresa ja comptava amb fàbriques a Gràcia, Taradell, Mataró, Sant Andreu del Palomar i Sant Martí de Provençals, amb prop de 3.000 treballadors en plantilla. L'èxit de la companyia es va fer palès amb col·laboracions dels millors decoradors del moment, especialment amb *F. Vidal y Cía* amb encàrrecs dels clients més prestigiosos del país i amb importants premis a les exposicions internacionals. La producció de l'empresa va ser molt diversificada, tant quant a materials com quant a productes; des de catifes, cortinatges i tapissos, a abrics per a dones, mantes o tapisseries artístiques. Va ser aquesta varietat la que va permetre incloure una sèrie de repertoris basats en motius ornamentals de caire oriental, tapisseries de seda d'estil persa i egipci, així com també japonès.[1410]

Un cas contemporani ben diferent de la influència i la introducció dels motius orientals va ser el de *Hijos de José Ponsa*, coneguda inicialment amb la raó social de *José Ferrer y Cía* (1859), fundada per un altre dels socis de *F. Vidal y Cía*. *Hijos de José Ponsa*, com s'anomenava a la dècada del 1880, o *Ponsa Hermanos* a partir del 1904, responia, a diferència de *La España*

[1409] L'evidència d'aquesta dinàmica és constatable als mostraris que conserva el Museu de l'Estampació de Premià de Mar, i confirmada per les descripcions d'època i dels catàlegs d'exposicions de la dècada dels vuitanta.

[1410] A tall d'exemple, vegeu: *Catálogo de los objetos...*, 1884, p. 11.

Industrial o *Sert hermanos y Solà*, a un model d'empresa de dimensions molt més reduïdes i d'abast mitjà, però no per això de menor qualitat. El negoci, que va perdurar durant cinc generacions, és representatiu d'un altre tipus d'empresa caracteritzada per mantenir sempre un dinàmica de caire tradicional, com va ser la utilització d'estampats al bac. Amb tot, Ponsa va aconseguir un alt nivell de qualitat i durant l'època del Modernisme va veure's afavorida la presència de destacats dibuixants al seu taller, com Francesc Pelegrí, i per la col·laboració d'artistes de renom, com Alexandre de Riquer i Josep Palau Oller. El cas dels mostraris de la Casa Ponsa és especialment il·lustratiu de l'important grau de penetració que va tenir el Japonisme a les indústries tèxtils a partir de la dècada del 1890, i fins ben entrats al segle XX.[1411]



Mostres amb motius japonitzants produïdes entre els mesos de desembre de 1881 i gener de 1882 als tallers de *La España Industrial*. Museu de l'Estampació de Premià de Mar.

[1411] Dangla, 2005, p. 88. Bru, 2011A, pp. 22-25.

Com les tres anomenades fins ara, van ser moltes més les fàbriques tèxtils que es van crear a Barcelona i al seu entorn a mitjan segle XIX: *Güell, Ramis y Compañía*, *Borrell hermanos y Cía*, *Hernández, Puig y Cía*, *Mitjans y Compañía*, *Ricart y Compañía*, un sens fi d'empreses de les quals l'escassa documentació i de mostraris no ens permet discernir amb precisió quina va ser la seva implicació amb el fenomen del Japonisme; fet que coneixem del cert gràcies a les descripcions de diaris i revistes i als puntuals mostraris d'època que hem pogut anar consultant. Altres exemples de la fi de segle que corroboren aquesta presència nipona els podem trobar a les cases Balcells i Malvehy, de Manresa i Barcelona.[1412]

6.2.3.5.2. Repertoris decoratius

En observar el gran volum i l'extraordinària diversitat de motius ornamentals creats en sèrie i utilitzats per empreses com *La España Industrial* o *Balcells Iglesias y Cía* el primer que es pot constatar és la ingent tasca feta per un selecte grup de dibuixants industrials, així com per artistes polifacètics de la fi de segle, com Joan Rabadà Vallvé (1850-1899), Josep Palau Oller (1888-1961), Mateu Culell, Pere Tarragó, Camil Cots i Antoni Saló , que van fornir la indústria tèxtil de motius d'allò més diversos,

[1412] Els mostraris de sederies de la casa *Balcells Iglesias y Cía* conservats al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, contenen destacats exemplars fabricats a partir de l'any 1892 inspirats en repertoris japonesos, mentre que en el cas de Benet Malvehy, format als tallers de Joan Escuder i dels germans Sert i Solà, fruit de les seves col·laboracions amb artistes i industrials com Antoni Gaudí, Francesc Vidal i Ot Vinyals, sovint van incloure la utilització de motius d'inspiració oriental, sobretot del Pròxim Orient i nord d'Àfrica, fruit dels seus viatges, de les modes i les demandes de la clientela benestant de l'època. Casamartina, 2004.

originals i variats, extrets d'un ampli repertori en plena consonància amb les tendències europees del moment.

En termes generals, la majoria de peces d'estil japonès que hem localitzat no es poden atribuir a autors amb nom i cognom, sinó que generalment cal situar-los dins de la dinàmica dels tallers de dibuix d'empresa. Cada fàbrica tenia el seu equip tècnic professional, una o diverses persones en funció de les necessitats, formades en escoles tèxtils, industrials, de Belles Arts o d'Arts i Oficis, per bé que en algunes ocasions també hi van col·laborar artistes externs. Dins dels tallers d'empresa destaquem especialment al pintor Joan Rabadà Vallbé, format a l'Escola de Llotja, autor de molts dels motius utilitzats als teixits estampats de *La España Industrial* a finals del segle XIX, i també a Ginés Codina Sert, pintor i director artístic de la secció de dibuixos de la fàbrica de *Sert hermanos y Solà*, col·laborador dels moblistes-decoradors Vidal i Busquets, i autor de molts dissenys d'estil japonès per a teixits, catifes i tapissos, ja des d'inicis de la dècada dels vuitanta. A més dels diversos mostraris d'estil japonès descrits als catàlegs d'exposicions, Codina Sert va fer altres projectes similars que van ser públicats com a làmines a color a la revista *La Bordadora* (1887), guanyadora d'una medalla de plata a l'Exposició Universal de Barcelona pel seu paper en la difusió de brodats artístics, i a l'*Álbum de Arte Suntuario* (*c.* 1888).[1413] Deia *La Vanguardia* l'estiu de 1886:

[1413] Joan Rabadà va entrar a l'Escola de Llotja de Barcelona a inicis de la dècada de 1860. No tan sols va treballar com a dibuixant per a *La España Industrial* i la fàbrica de porcellanes de Ramon Florensa, sinó que també va participar com a pintor paisatgista a diverses exposicions; curiosament l'any 1876 Rabadà tenia el taller de pintura a *La España Industrial* de Sants. Ginés Codina Sert va seguir una trajectòria similar, a mig camí entre la pintura i el dibuix industrial. A l'exposició d'arts industrials del 1884, Codina va presentar *un proyecto de alfombra redonda, estilo japonés* i *un borrador para tapicería, estilo japonés*. *Catálogo de objetos…,* 1884, p. 5.

> *Con el cuaderno 128, el periódico La Bordadora, de Barcelona, ha repartido un lujoso regalo á los suscritores de todo el presente año. Consiste en un modelo de gran tamaño, sobre magnífico papel, tirado al cromo á treinta colores, de un almohadón de sofá, dibujo de estilo japonés, obra del dibujante de la acreditada fábrica de alfombras barcelonesa «Sert hermanos y Sola», don Ginés Codina y Sert. La obra es rica en detalles, la combinación de colores perfectamente entendida, de exquisito gusto artístico y realizada con toda precisión en los talleres de los señores Busquets y Vidal.*[1414]

D'altra banda, d'entre els artistes del Modernisme que van estar implicats tant amb el fenomen del Japonisme com amb la creació de dissenys o motius en el camp del tèxtil cal destacar, un cop més, a Alexandre de Riquer, Gaspar Homar, Josep Pascó, Josep Triadó i potser Lluís Masriera.[1415] Per a tots ells, l'observació i l'estudi dels corrents artístics internacionals va ser fonamental. Per a tots ells, també, l'estudi i l'anàlisi de l'art japonès va ser, tal i com va destacar Josep Masriera, una magnífica font d'inspiració.

L'anàlisi dels motius decoratius d'influència japonesa l'hem fet partint de l'estudi dels llibres de mostres d'estampats de les dècades del 1880 i 1890 de *La España Industrial*, *Hijos de José Ponsa* i la casa Balcells. A partir d'aquesta recerca acotada, es poden delimitar diversos repertoris tipus que poden servir per configurar una mena de corpus representatiu del Japonisme aplicat al tèxtil: la representació basada en motius naturalistes, principalment flors, la representació de dones japoneses i objectes

[1414] *La Vanguardia*, núm. 309, 7 de juliol de 1886, p. 5.

[1415] Carbonell, Casamartina, 2002, pp. 39-73. Casamartina, 2004, pp. 39-73. Casamartina, 2003, pp. 19-31.

típicament orientals, com ara ventalls o porcellanes, així com dissenys inspirats en kanji, *katagami* i *mon*.



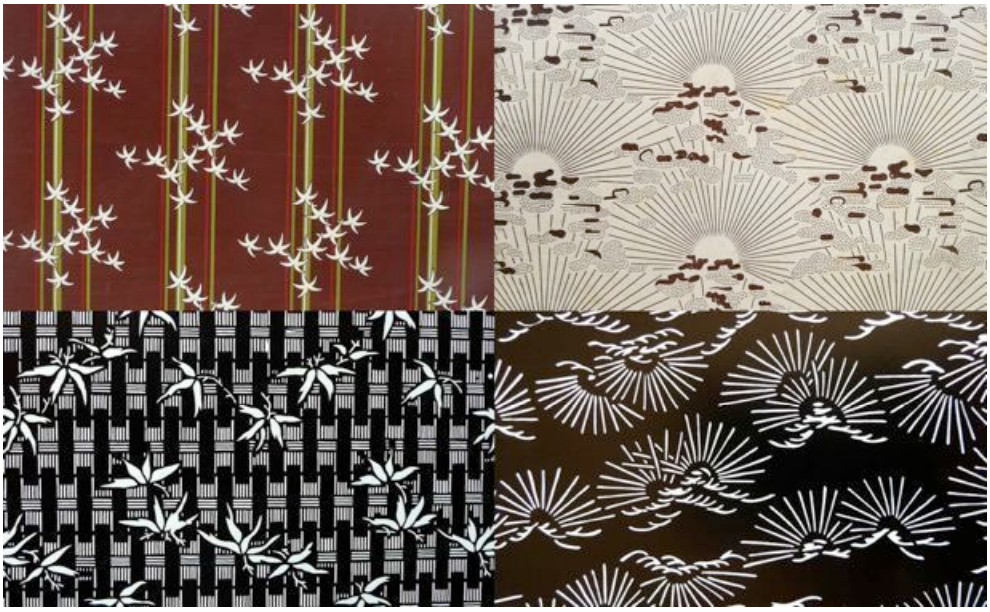
Dissenys inspirats en *kanji* als estampats de *La España Industrial*, *Hijos de José Ponsa* i *Balcells, Iglesias y Cía* (*c*. 1880-1900). Museu de l'Estampació de Premià de Mar / CDMT.

Els primers motius japonesos, cronològicament parlant, tenien un caràcter eminentment exòtic i sovint ambigu. Es tracta d'un orientalisme d'arrel japonesa que prenia el relleu a la *chinoisserie*, present encara a les indústries tèxtils de les dècades de 1860 i 1870. Fins a les dècades del 1870 i 1880, la influència de l'Àsia Oriental a les indústries tèxtils cal entendre-la en el sí dels repertoris de l'historicisme, en el gust per la recuperació i l'ús anecdòtic d'estils del passat o d'altres cultures, com va ser l'estil neoegipci, el neogrec o el neoàrab. Dins d'aquest fenomen de caràcter més superficial van començar a aparèixer durant els anys vuitanta els primers motius pròpiament japonesos: dones clarament identificables pels ventalls i les ombrel·les, els quimonos i els cabells recollits. Encara més freqüent que la representació de dones amb quimono és l'ús que es va fer dels ideogrames xinesos i japonesos

com a motiu purament decoratiu. És curiós veure fins a quin punt des de ben aviat els kanji van ser reinterpretats en un sentit eminentment ornamental i fantasiós, recarregant o simplificant, deformant i transformant les cal·ligrafies tradicionals tot convertint-les en formes incomprensibles però tanmateix suggerents als ulls occidentals. L'èxit d'aquest tipus de motius venia motivat tant per la senzillesa i el baix cost de la seva producció, ja que no requerien la utilització de més de dos colors –generalment el vermell i el negre–, com també perquè era altament efectiu atès l'exotisme i la modernitat de les seves formes. Ideogrames sense sentit ompliren metres lineals de teixits susceptibles d'utilitzar-se per a l'ús domèstic, tant per camises i camises de dormir, com per a disfresses, o també per a tapisseries i la decoració de salons d'estil japonès. Aquests motius, presents majoritàriament als mostraris francesos que recollien i estudiaven els tallers catalans, es van difondre a Barcelona durant les dècades del 1880, el 1890 i el 1900.

A més d'ideogrames i dones japoneses, es van utilitzar de manera anecdòtica d'altres motius ornamentals. La fascinació per l'Orient, arribada de la mà de porcellanes, ventalls i caixetes de laca, demanava també repertoris decoratius tèxtils basats en aquest mateix caràcter exòtic implícit en aquests objectes, factor d'atracció. No ens ha d'estranyar, doncs, trobar-nos amb freqüència la representació de ceràmiques, ventalls, paipai així com motius de carpes, castells feudals, para-sols, templets budistes, ocells i canyes de bambú o bé composicions d'origami, és a dir, tots els nous símbols de la cultura i l'estètica oriental difosos pel fenomen del Japonisme de la dècada dels vuitanta. I encara un altre nou model d'inspiració, font de nous repertoris van ser els *mon*, els blasons o emblemes heràldics circulars, i els

katgami, les plantilles de paper utilitzades al Japó Edo per a estampar teixits, uns i altres difosos amb molta rapidesa i facilitat.[1416]



A dalt, dibuix sobre guaix per a estampats i mostra estampada de *La España Industrial* (*c.* 1880-1890). A baix, dos *katagami* d'època Edo. Museu de l'Estampació de Premià de Mar.

[1416] Els *mon*, brodats o estampats generalment a la part superior dels quimono, eren els antics emblemes utilitzats per famílies i clans japonesos. Apareixien reproduïts tant a revistes com *Le Japon Artistique* com als àlbums de repertoris de Barcelona. Sila influència dels *katagami* queda palesa en un gran volum de mostres d'empreses catalanes de les dècades de 1880 i el 1890, els motius inspirats en *mon* els trobem des dels mostraris de les cases Ponsa o Balcells fins als dibuixos per a teixits de Josep Palau i Oller i Josep Mompou, realitzats entre 1912 i 1916. No calia mirar directament a Orient per rebre la influència dels *mon*, ja que aquesta havia estat explotada amb freqüència des de la dècada de 1870 per dissenyadors tan anglesos com francesos, com Christopher Dresser, Thomas Jeckyll i Émile Reiber. Mabuchi, 2006, p. 151. Carbonell, Casamartina, 2002, pp. 279-281. Casamartina, 2004, pp. 39-73. "La heràldica japonesa", *Alrededor del Mundo*, núm. 222, 27 d'agost de 1903, p. 157.

Fins ara hem repassat els principals motius basats en la còpia mimètica de models japonesos, d'icones i símbols de caràcter anecdòtic, bona part dels quals caracteritzats per la seva reproductibilitat gràcies a la utilització de registres força simples quant a formes i escassetat de colors. La simplicitat tècnica que suposava l'estampació d'aquests motius, que amb uns *rapports* d'aplicació infinita no requerien més de dos o tres motlles de bac o corrons de coure, va permetre una producció massiva, una àmplia difusió i una gran varietat de formes, mòduls i composicions utils tant per a entapissats de cadires i butaques, per a cortinatges com per a camises o altres peces de vestuari. Els teixits amb motius japonesos que produïen les fàbriques catalanes van servir també perquè sastres i modistes dissenyessin disfresses i peces d'indumentària moderna, a la moda del Japonisme.

A aquests dissenys, però, cal sumar-hi a partir dels anys de l'Exposició Universal, especialment a la dècada del 1890, un nou tipus de motius, molt més diversos i difícils de classificar, fruit de l'estudi i interiorització de les noves propostes estètiques de l'art japonès. L'estudi dels repertoris publicats i dels models ornamentals que decoraven les indústries artístiques de l'època va oferir noves possibilitats estètiques, més riques i complexes.

La manera com els japonesos s'aproximaven a la naturalesa, molt més lírica i moderna, va captivar les mirades dels tallers d'indústries artístiques i la seva influència es va deixar notar també en el camp del disseny tèxtil. Enllaçant amb el naixement del Modernisme i la influència de l'*Aesthetic Movement* anglès i l'Art Nouveau francès, ens trobem que cap a la dècada del 1890 i la fi-de-segle, sense poder precisar més, va començar a aparèixer una varietat molt més gran de motius inspirats en repertoris de la natura típicament japonesos: crisantems, lliris, flors de cirerer i flors de prunera. De tots ells, els crisantems, difosos per mitjà d'obres com *Madame Chysantheme* (1887), eren considerats a Occident símbol del Japó i de la seva Casa Imperial. Alexandre de Riquer, esteticista, simbolista i ferm

defensor de les *Arts & Crafts* a Catalunya, ens pot servir com a exemple paradigmàtic. En els seus dibuixos naturalistes, alguns d'ells inspirats en *katagami*, ben sovint apareixen repertoris florals basats en crisantems, la flor preferida de l'artista. S'afirmava al 1899 des de l'*Album Salón*:

> *Japonés por excelencia es el crisantelmo*. (...). *Para decirlo de una vez: el crisantelmo tiene el aire peculiar de los objetos de arte japoneses, que han hecho una revolución en el gusto europeo. La influencia del país del crisantelmo se conoce ahora, en todo: en el mobiliario, en los trajes, en las construcciones, en el papel de cartas, finalmente en la moda – esa ley sin sanción, promulgada a la sordina, acatada y cumplida con entusiasmo. Los dibujantes más delicados de Europa estudian despacio a sus colegas japoneses, para tomarles los moldes; y a veces lo que se llama modernismo no es sino reflejo de lo que crearon hace dos siglos los artistas del Nipón*.[1417]

El crisantem va identificar-se fermament com a símbol del Japó, però van haver-hi molts més repertoris japonesos de caràcter natural que van influenciar els dissenyadors de la indústria tèxtil. Dins d'aquest àmbit de motius de caràcter naturalista trobem exemples molt diversos, alguns dels quals destaquen per la complexitat tècnica i la riquesa artística, tant per l'estructura del dibuix com per les característiques cromàtiques. Sovint es tractava de peces de baixa producció amb un caràcter artístic més acusat i amb unes funcions específiques que requerien processos d'elaboració més complexos, amb acabats de major qualitat. És en aquestes mostres on trobem els motius més clarament vinculats a models autènticament

[1417] Emilia Pardo Bazán, "Crisantelmos", *Album Salon*, núm. 33, 1 de gener de 1899, p. 6.

japonesos, tant per la seva composició com pel seu esperit.[1418] Eren peces que, defugint criteris econòmics i de producció en sèrie, acusaven una especial sensibilitat per aproximar-se a l'estètica oriental basada en una nova manera d'entendre la composició i el dibuix, lliure i esvelt, amb nou diàleg compositiu entre l'espai i el buit, més obert i suggerent. En aquests casos, la influència del model japonès va aconseguir conduir la producció de motius ornamentals a noves formes d'expressió d'alt nivell artístic com a fruit d'un nou moment, d'una nova època que, a més d'industrial, aspirava a ser cosmopolita i moderna, Modernista.

Així doncs, la introducció de motius japonesos a la indústria tèxtil cal incloure-la inicialment dins del repertori de l'eclecticisme propi de les dècades de 1870 i sobretot 1880. No obstant, l'eclecticisme i la recuperació de repertoris d'altres cultures, va donar peu, a la dècada del 1880 i el 1890, a una renovació artística en els tallers de dibuixos d'aquestes mateixes indústries en el sí d'un moviment estètic destinat a oferir propostes decoratives novedoses que van esdevenir germen del futur Modernisme. És en el si d'aquesta renovació de models tèxtils on les influències exteriors, principalment franceses i angleses, van dur Barcelona a sumar-se al fenomen del Japonisme. Com en el cas de l'*Aesthetic Movement* i posteriorment l'Art Nouveau, l'estètica japonesa va obrir un nou ventall de possibilitats estètiques també per a la renovació dels models per a la decoració de teixits a Barcelona i a Catalunya.

[1418] El Museu de l'Estampació de Premià de Mar conserva alguns exemplars que ens recorden les produccions contemporànies de destacades empreses de Kyoto, com ara els motius decoratius de Umemura Keizan o Kôno Bairei. Artistes de la talla de Umemura i Kôno treballaven per a les companyies *Chiso* i *Takashimaya* i, per tant, alguns dels seus dibuixos haurien pogut estar representants a l'Exposició Universal de 1888. *Kyô no yûga,* 2005, pp. 14-27.



Crisantems (*kiku*) i fulles de tardor (*momiji*) representades als estampats de *La España Industrial* i *Hijos de José Ponsa* de la fi de segle. Museu de l'Estampació de Premià de Mar.

6.2.3.6. Altres indústries artístiques

6.2.3.6.1. Papers pintats

La indústria dels papers pintats s'havia anat desenvolupant a Barcelona des de mitjan del vuit-cents.[1419] L'aplicació de papers decoratius era un recurs de caràcter relativament econòmic per a les cases de famílies de classe mitjana i alta que pretenien embellir els seus espais privats o de representació. Aquells qui no es podien permetre el luxe d'encarregar a un pintor la decoració d'una estança, podien plantejar-se revestir les parets amb paper pintat.

La indústria de papers pintats, iniciada cap a finals del set-cents, va créixer ràpidament cap a mitjan del vuit-cents i durant la segona meitat de la centúria. L'any 1847 es va recollir l'adreça de fins a dotze magatzems o

[1419] Prenem com a referència els estudis de M. Teresa Canals (1999).

fabricants de paper pintat, mentre que a l'Exposició Industrial i Artística de Barcelona, de 1860, van presentar-se trenta-un fabricants de paper, alguns dels quals especialitzats en la producció de papers pintats, com ara *Los Catalanes, fábrica de papeles pintados, satinados y gofrados*, *José Marra y Cía* o bé la indústria de *Cousseau y Cía*, oberta cap a l'any 1851 pels pintors escenògrafs Antoni Cousseau i Jean Contier.[1420] A més de fabricar ells mateixos paper pintat, molts d'aquests establiments venien produccions estrangeres; tant és així que es calcula que a mitjan de segle, malgrat el proteccionisme de les mesures governatives, vora el vint-i-cinc per cent del paper pintat que es consumia a Espanya era importat, principalment procedent de França.

La indústria dels papers pintats era fonamental per a la decoració d'interiors i amb la progressiva mecanització de les fàbriques l'oferta, durant les últimes dècades del vuit-cents, es va ampliar de manera notòria responent a les demandes cada cop més exigents dels clients. L'any 1871 *El Museo de la Industria* publicava un article dedicat als papers pintats com a element determinant en la decoració d'habitacions on deia:

> *El modo más general de decorar nuestras habitaciones consiste en revestir las paredes con papeles pintados. … . Triste es ver qué falta de gusto se advierte en los papeles baratos o de precio módico que producen esas fábricas. Es cierto, no lo negamos, que los modelos de precios elevados se distinguen a veces por un vivo sentimiento de las formas y de los colores, y por la elegancia*

[1420] Leon, 1872, p. 282. Canals, 1999, p. 44.

> *del estilo; pero no por eso han de reclamar menos nuestra atención las clases más inferiores.*[1421]

A inicis de la dècada de 1870, dominaven els papers pintats de temàtica floral que, a fi d'abaratir costos per a les classes mitjanes, generalment eren d'un sol color sobre fons grisós. Amb tot, durant aquests anys i sobretot durant els anys 80, la indústria dels papers pintats es va enriquir considerablement gràcies a una creixent competència a base de noves fàbriques i nous magatzems d'importació situats al casc antic, a l'Eixample i a les poblacions de Gràcia i d'Hostafrancs. De totes elles, a la dècada dels vuitanta van destacar les cases de Rossend Moragas, oberta l'any 1868 al carrer Raurich, Josep Ventura, al carrer Petritxol des de 1881, els establiments de Miquel Tarragó i Francesc Díez, que rebien periòdicament remeses de papers pintats procedents de París, així com el dipòsit de papers pintats de Salvador Salvia, establert a un luxós local del portal de l'Àngel amb venda de producció tant nacional com estrangera.

Tots aquests establiments oferien una gran diversitat de sostres, sanefes i papers pintats per a habitacions que imitaven vellut, fusta, marbre, metalls preciosos o fins i tot tapissos i sostres enteixinats. La majoria d'ells oferien manufactures tant de producció catalana com espanyola i estrangera, motiu pel qual fàcilment van arribar a la ciutat les tendències decoratives europees; així ho demostren les mostres del segle XIX que s'han conservat de la casa *Moragas y Cía* i *Viuda de Guasch*. En aquest sentit, és mirant cap a la producció d'empreses foràmies més ben conegudes, com *Desfossé et Karth*,

[1421] "Decorado de las habitaciones", *El Museo de la Industria*, núm. 2, novembre de 1871, p. 17.

Thierry-Mieg o *Steinbach Koechlin* que podem trobar exemples de papers pintats de clara inspiració japonesa produïts des de la dècada de 1860.[1422]



Mostres de paper de fabricació catalana i anglesa amb motius orientals de *Viuda de M. Guasch*. MADB.

Tot i que els motius decoratius d'inspiració oriental sovint remetien a models xinesos, herència de la tradició de la *chinoiserie* aplicada als papers pintats del segle XVIII i inicis del XIX, els motius japonesos van arribar cap a la fi de segle associats a l'Esteticisme i sobretot nou estil del Modernisme, i ho van fer tan a través dels establiments de papers pintats de la ciutat com per mitjà de les botigues d'objectes artístics japonesos, les quals a la fi de segle van començar a vendre productes similars importats del Japó, una

[1422] *Le Japonisme*, 1988, pp. 160-167. A elles s'hi van sumar poc després les indústries japoneses. "Le papiers peints japonais", *Revue des Arts Décoratifs*, París, 1894-1895, pp. 477-478.

indústria en creixement que ja s'havia pogut descobrir als estands de l'Exposició Universal de 1888.[1423]

6.2.3.6.2. Ceràmiques, porcellanes i paviments

La principal fàbrica de porcellanes de Barcelona durant els anys anteriors a l'Exposició Universal, *no solo la primera, sino la única de España en su genero*,[1424] va ser la de Ramon Florensa (?-1896). Estava situada a la carretera de la Bordeta, a Hostafrancs, tot i que tenia l'establiment de venda, *La Porcelana*, al carrer Escudellers. Florensa produïa tot tipus d'objectes de porcellana, des de senzills plats, fins a serveis de te i de cafè, gerros, figures i elements decoratius pels interiors més opulents, per a cases particulars, fondes, per a cafès, restaurants i vaixells. Tot i aquesta diversitat, la casa era reconeguda per la seva secció d'esmalts, on decoraven les peces al gust dels clients. Rebia molts encàrrecs per reproduir, sobre porcellana, quadres i retrats d'artistes i de persones conegudes, motiu pel qual sovint també va treballar associada a fotògrafs com els Napoleón i amb la col·laboració de pintors com Urgell i Alarcón. Les dimensions de l'empresa i la força humana i industrial dels seus moderns tallers, la van convertir en la fàbrica de porcellanes més potent i coneguda de la ciutat.

Els tallers Florensa responien a tot tipus de demandes i es van ocupar de fer les vaixelles i peces decoratives de porcellana pels principals cafès i restaurants de la ciutat, com el cafè-restaurant del Gran Continental de la Rambla de Canaletes o el Gran Cafè de Novetats:

> *Completamente restaurado se abrió el jueves el espacioso café de Novedades en el paseo de Gracia*. (…) *El mostrador corresponde*

[1423] *La Esquella de la Torraxa*, núm. 493, 23 de juny de 1888, p. 386.

[1424] Coroleu, 1887, p. 242.

> *al resto del café y aun lo aventaja en mayor lujo. Es de madera de un color claro, con lindos cuadros de porcelana, dibujados con mucho acierto y ejecutados en la fabrica del señor Florensa. De los propios talleres han salido dos preciosos jarrones de un carácter japonés, que dan idea de la perfección a que han llevado a cabo la fabricación de la porcelana los mencionados industriales.*[1425]

Com aquests gerros *de un carácter japonés*, probablement se'n van produir molts més, tan als tallers Florensa com els d'altres indústries similars, ja que l'estètica japonesa s'adequava perfectament a la decoració de ceràmiques i porcellanes. En aquest sentit, és especialment il·lustrativa la targeta publicitària del magatzem de pisa, cristall i porcellana que Francesc Llopart tenia obert des de la dècada de 1870 a la plaça Reial. El nom del propietari, Francisco Llopart i Ester, apareixia dins d'un marc de canyes de bambú asimètricament recolzat sobre uns ramatges de prunera florida; una composició tant japonitzant com les peces que, suposem, devia vendre.

Un cas similar a les ceràmiques les casa Florensa i Llopart va ser el del taller i establiment de l'industrial Magí Fita i Rovira (1850-1900). Fita, establert al carrer Escudellers, com Florensa, va dedicar part de la seva oferta a la producció i venda de ceràmiques esmaltades i terrissa d'estil japonès tal i com demostren, a tall d'exemple, els tres gerros per a flors d'*estilo japonés, con brillantes colores*, presentats a la primera Exposició d'Arts Decoratives aplicades a la indústria, de l'any 1880, i els *dos floreros grandes labrados estilo japonés* que va aportar a l'Exposició Universal de 1888.[1426] En el cas de l'exposició de 1880, ja Antoni Gaudí des del seu article de *La Renaixensa*

[1425] *Diario de Barcelona*, núm. 306, 2 de novembre de 1889, p. 13383.

[1426] *Catálogo de los objetos…*, 1881, p. 24. *La Vanguardia*, núm. 122, 15 de març de 1883, p. 1688. *Catálogo general...*, 1888, p. 250. Subías, 2006, p. 222 i 224.

enfasitzava els gerros presentats per Magí Fita; *industrials que, com lo señor Fita, fan esforços per a fer alguna cosa que s'aparti de la rutina, i per aquesta tendència, que manifesten los productes de terra envernissada que exposa dit senyor, lo felicitem, i desitjant que continuï en la via empresa.*[1427]



Targeta publicitària del magatzem de *Francisco Llopart y Ester* (*c.* 1890). Museu Frederic Marès.

[1427] Gaudí, 2002, p. 293.

Altres indústries ceràmiques en lloc de dedicar-se a la fabricació de petites peces decoratives es van especialitzar en una producció artística més massiva de revestiments o bé paviments hidràulics. Es tractava d'una indústria potent i en expansió que comptava amb el recolzament de l'auge constructiu de l'Eixample i que tenia com a fàbriques principals les de *Serra y Compañía*, *Mumbrú, Osrolá y Solá* (*Orsolá, Solá y Cía*) i *Escofet y Fortuny* (*Escofet, Fortuny y Cía*).

La fàbrica de mosaics hidràulics de Rafael Mumbrú, oberta al carrer Corribia i especialitzada en la imitació de fustes, oferia al seu catàleg valuosos mosaics figuratius, sovint amb temàtiques naturalistes de flors i d'ocells que eren la delícia dels millors clients. Així es descrivia un dels seus exemplars presentat a l'Exposició Universal de 1888:

> *En uno de los ejemplares entran como elementos del dibujo, pájaros y flores, asunto delicadísimo,… ofrece muchas veces verdaderas maravillas de imitación del reino vegetal y animal, pero exige esto dispendios y derroche, de gusto y de arte muy difíciles de realizar en los mosaicos hidráulicos. Esto quiere decor que al intentar Mumbrú esas combinaciones de pájaros y flores revela deseos é iniciativas plausibles, y por ello le felicitamos.*[1428]

D'altra banda, la fàbrica de mosaics hidràulics i objectes de marbre d'*Orsolá, Solá y Cía*, situada al carrer Consell de Cent entre Calàbria i Rocafort i amb despatx a la plaça Universitat, oferia mosaics per a paviments d'elegants dibuixos i colors que, tanmateix, no eren tan elogiats per la seva qualitat artística com els de Mumbrú; *los dibujos adolecen de la falta de originalidad, se denuncia en ellos algo así como descuido para fijar toda la*

[1428] Serrate, 1888, p. 301.

atención en el problema del color.[1429] Un dels seus treballadors, Jaume Escofet Milà (1862-1904) es va independitzar l'any 1886 per fundar una empresa similar; la fàbrica de mosaics hidràulics d'Escofet i Fortuny.

Reconstituïda l'any 1888 com a *Escofet, Fortuny y Cía* i com a *Escofet, Tejera y Cía* l'any 1895, la casa de Jaume Escofet va ser durant la dècada de 1890 i 1900 una de les principals fàbriques de mosaics hidràulics d'Espanya. El mostrari de *Pavimentos Artísticos Escofet Tejera y Comp.*, com en dates similars els de *J. Romeu Escofet* i *Bulet y Cervera y Cía* ens indica com a l'entorn del 1900 es venien diversos tipus de mosaics per a paviments inspirats en models decoratius de l'Àsia Oriental, alguns d'ells dibuixats per Josep Pascó i Joan Fabré (1868-1951), col·leccionistes ambdós d'art oriental. Com en el cas de la casa Escofet, fàbriques com ara la Pujol i Bausis d'Esplugues de Llobregat van introduir a la ceràmica de la fi de segle nous repertoris japonesos associats ja de ple a la decoració dels interiors modernistes.

6.2.3.6.3. Metal·listeria

Com hem anat veient, les indústries artístiques de F. *Vidal y Compañía* a què hem intentat fer una àmplia aproximació són probablement el millor exemple per parlar de la difusió del Japonisme, de l'estètica japonitzant, a pràcticament tots els camps de les arts decoratives dels anys vuitanta. Precisament, si s'observen amb atenció les fotografies dels mobles dels seus tallers, recolzats en prestatges i dins d'armaris apareixen col·locades tota mena de peces de metall que ens demostren com en aquest ram, potser per influència de *Christofle et Cie*, el Japonisme també hi va deixar la seva petja: plats esmaltats, petites gerres, marcs per a fotografies i peces decoratives d'argent decorats en estil japonès, amb formes naturals basades en la lliure

[1429] Serrate, 1888, p. 302.

aplicació de fulles i ramatges d'heura, de branques de prunera, de tiges de bambú, de papallones, pardals o de libèl·lules.

Aquestes peces no tenen autoria sinó que es tracta d'obres de taller que podrien haver estat projectades tant per Francesc Vidal com per Josep Vilaseca, Joan Gonzàlez o altres operaris. Amb tot, val la pena destacar que Josep Vilaseca a més de projectar les decoracions metàl·liques per la casa de Bruno Cuadros (1885) i per *F. Vidal* (1879) i *F. Vidal y Cía* (1884), també va dissenyar diverses joies, una d'elles amb forma de libèl·lula, que es mouen entre l'Esteticisme dels anys vuitanta i el Modernisme del 1900.

A banda de les petites produccions d'objectes per a la llar, cal tenir en compte que alguns escultors i algunes foneries artístiques havien realitzat amb anterioritat, o de manera contemporània a *F. Vidal y Cía*, peces de caràcter japonès. L'exemple més ben conegut és el de l'escultor barceloní Justo Gandarias (1846-1933), format a París. Gandarias va presentar a l'Exposició Universal francesa de 1878 l'escultura titulada *Japonesa*, l'èxit de la qual va suscitar l'encàrrec de la Casa Reial per que realitzés dues noves escultures foses en bronze l'any 1881: *un japonés* i *una japonesa*.[1430]

Com Justo de Gandarias, que al 1891 va exposar una nova *Japonesa*, un bust de marbre i bronze, l'any 1882 l'escultor Rafael Atché, amb qui tant Francesc Vidal com Lluís Folch havien col·laborat, va presentar a una de les exposicions de la Sala Parés una escultura titulada igualment *Japonesa*. No sabem si aquesta última escultura es conserva però, tanmateix, com Gandarias i Atché, van ser més els artistes que es van aproximar a partir dels anys 80 a la iconografia orientalitzant que proposava el fenomen del

[1430] Melendreras, 2008, p. 107.

Japonisme, amb exemples tan destacats com les obres de l'escultor sicilià Vicenzo Ragusa.[1431]

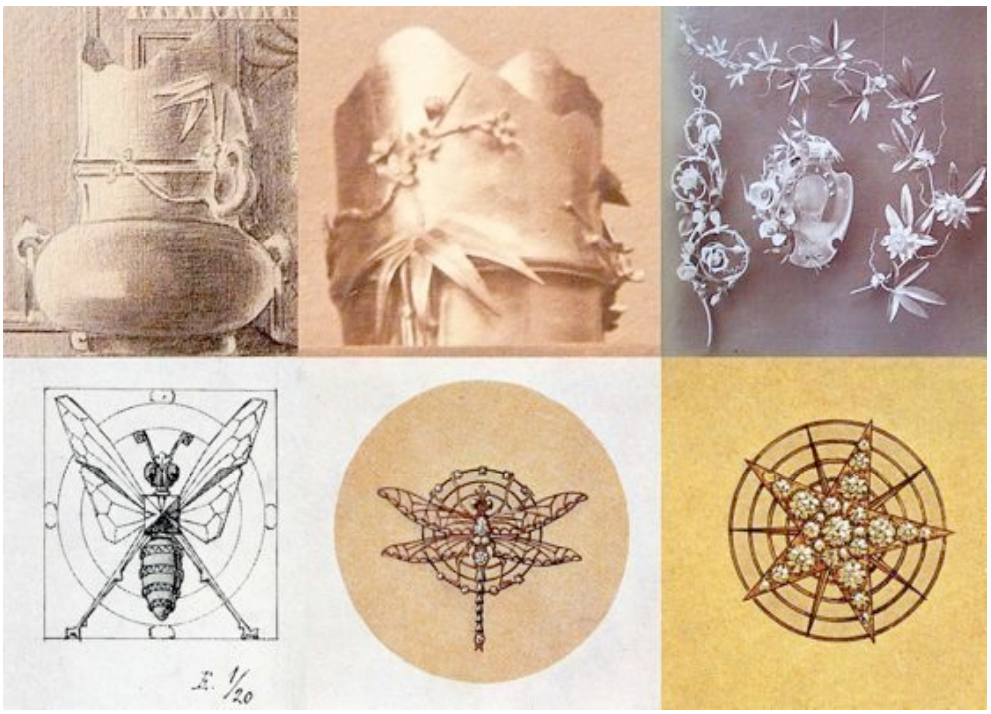


Escultures japoneses de Justo Gandarias realitzades entre 1881 i 1891. PN.

Els germans Masriera Manovens ens ofereixen un altre exemple del primer Japonisme aplicat al camp de la metal·listeria, més concretament en el camp de la joieria. A la joieria Masriera, als anys setanta ja produïen i venien peces d'estil japonès i d'altres imporades del Japó. El 22 de desembre de 1874, el

[1431] A tall d'exemple, també podem recordar uns relleus esculpits en els mateixos anys per Enric Clarassó "a la manera japonesa": *Más endiablada fue aun la idea – lindamente acogida por los compradores,- de una porción de obrillas que envió a una de nuestras Exposiciones de Bellas Artes. Sobre unos cuadrados de raso blanco a los que servían de marco sendos galones de oro sujetó unos bajos, bajísimos relieves en bronce, de estilo japonés, pero figurando personajes de nuestras tierras, y no podía ser más sorprendente la originalidad y gracia de aquellos humorísticos bonhommes; por donde se ve que al señor Clarasó no le asustan las combinaciones y se atreve a todo. La Vanguardia*, 14 d'abril de 1899, p. 4. Tot i que la presència d'estultures de caràcter japonès als antiquaris de la ciutat demostra que el Japonisme va afectar també al camp de la metal·lística i l'escultura, malauradament, la documentació per a esclarir quin va ser el grau d'influència del Japonisme en època vuit-centista és pràcticament nul·la.

Diario de Barcelona destacava als lectors la presència *en el aparador de los señores Masriera un collar japones, cada una de cuyas cuentas tiene un dibujo en esmalte distinto y que esta colocado encima del papel con caracteres japoneses en que llegó envuelto.*[1432]



A dalt, peces de metall dels tallers de *F. Vidal y Cía* (*c.* 1884-1889). A baix, dibuixos de Josep Vilaseca per a forja de F.*Vidal* i per a joieria (1879-1889). AFV/Bletter, 1977.

Uns mesos abans, en ocasió de l'exposició regional de Madrid, les pàgines de *La Ilustración Española y Americana* destacaven com, entre peces de jade oriental i pedres poc vulgars, l'estand dels Masriera mostrava joies

[1432] *Diario de Barcelona*, núm. 349, 22 de desembre de 1874, p.12513.

esmaltades, *hallándose en sus obras felices reminiscencias de la orfebrería pompeyana, de las clásicas curvas de Etruria y de Aténas y de las singulares concepciones de Mémphis, de Tébas y del Japón*.[1433]

Diverses noticis similars, com ara l'exposició l'any 1879 d'*una especie de bandeja circular inspirada en el estilo japonés, cuyas exornaciones están constituidas por unos bambúes cincelados, laterales a un grupo de flores y revoloteando a distancia un pájaro y dos mariposas atestados de pedrería*,són mostra inequívoca de l'interès que els tres germans Masriera Manovens van mostrar per l'art japonès.

Els germans Masriera, Josep, Francesc i Frederic, van ser uns dels primers en importar el Japonisme a la ciutat, des de la seva joieria i des de les indústries *F. Vidal* i *F. Vidal y Cía* així com també, com hem vist, a través de les seves pintures i amb conferències tan destacades com *La influencia del estilo japonés en las artes europeas* (1884). Quant a l'aplicació de l'estil japonès a les joies i especialment a les diverses peces d'argenteria, la casa Masriera tenia els seus referents de modernitat a l'estranger, en indústries franceses, com *Christofle & Cie*, i angleses, com *Backers & Strauss*.[1434]

Amb la defensa oberta del Japonisme, de fet i de paraula, els Masriera van obrir camí per introduir aquesta moda entre la burgesia, i per què altres joiers i orfebres, com Francesc de Paula Isaura i Artur i Alfred Santamaria, incorporessin aquest estil a les seves produccions. Així ho sembla indicar, per exemple, la caixa esmaltada d'estil japonès que a finals de gener de 1882 va ser regalada al pianista Carles Vidiella o bé el gran plat cisellat amb

[1433] *La Ilustración Española y Americana*, núm. 26, 15 de juliol de 1874, p. 403.

[1434] Val la pena destacar que, entre els diversos llibres de repertoris utilitzats durant aquells anys com a model per als projectes de la casa Masriera, hi havia un catàleg il·lustrat amb les joies de la casa *Backes & Strauss* dels anys vuitanta amb diverses mostres de caràcter japonès.

motius de pedreria d'estil japonès presentat a finals de 1888 per la joieria *Viuda de Cabot e hijos*.[1435]

[1435] *La Renaixensa*, núm. 657, 1 de febrer de 1882, p. 658. *Diario de Barcelona*, núm. 358, 23 de desembre de 1888, p. 15839.

7.

Conclusions

En iniciar la tesi doctoral, teníem certs dubtes de fins a quin punt l'art japonès es va fer present a la ciutat de Barcelona abans que ho fes de manera oficial el propi país amb motiu de l'Exposició Universal de l'any 1888. Així ho intuíem per la presència puntual d'obres i escrits, com la reforma de la casa de Bruno Cuadros (1885) o la conferència pronunciada l'any 1884 per Josep Masriera a l'Acadèmia de Ciències i Arts, però calia sistematitzar la informació per buscar-ne tant els orígens com la intensitat i el grau d'influència. Vam començar cercant com el Japó va arribar a la Ciutat Comtal, abans i durant l'Exposició, per analitzar, en última instància, com aquesta presència va esdevenir cabdal per a la renovació artística de les arts, tant abans, com durant i després del certamen de 1888.

Al primer apartat de la recerca, hem pogut comprovar com, deixant de banda uns significatius precedents al 1600, llunyans en el temps, la Barcelona borbònica es va mantenir aïllada del Japó de la mateixa manera que aquest últim ho va estar pràcticament de tot Occident. La situació va canviar amb la restauració imperial Meiji, la qual va permetre l'obertura definitiva del país el 1868. Aquell mateix any van arribar a Barcelona els primers artistes i acròbates japonesos.

Durant la dècada de 1870, el Japó es va fer-se present a la ciutat de manera gradual, mitjançant la programació d'alguns espectacles i la importació indirecta d'artesanies; indirecta perquè tant els transports com les relacions comercials i diplomàtiques entre Espanya i el Japó van ser, fins a la dècada de 1890, molt febles. La situació va començar a canviar l'any 1878, data en què se celebraren fins a quatre exposicions d'art i artesanies japoneses i que va coincidir amb la visita al port de Barcelona del vaixell de guerra *Seiki*. Així, els fructífers contactes amb l'art del Japó van tenir com a punt d'arrencada, com a moment d'inflexió aquesta data, l'any 1878, coincidint amb l'èxit japonès a l'Exposició Universal de París i amb la important inauguració de la línia de tren que, per primera vegada, va connectar la capital catalana amb la capital francesa, centre i punt neuràlgic del Japonisme. Des d'aleshores, el Japonisme va anar en augment de manera progressiva fins a l'obertura, l'any 1885, de la primera botiga d'art japonès de Barcelona, *El Mikado*.

La creixent presència d'art japonès als establiments, també va anar acompanyada del sorgiment de les primeres col·leccions particulars, d'entre les que en van destacar la de Carles Maristany, adquirida al Japó l'any 1880 i mostrada als ciutadans l'any següent amb la construcció d'un edifici japonès al centre de la ciutat, l'anomenat *Pavelló Imperial Japonès*. També va ser molt significativa del creixent interès per l'arxipèlag nipó, la col·lecció japonesa del cònsol Richard Lindau, adquirida a Tòquio l'any 1868 i exposada als barcelonins com a museu particular al passeig de Gràcia cap a l'entorn de 1880 i fins al 1900. Alhora, sense haver de sortir de la ciutat, amb pocs anys l'augment de l'oferta comercial va permetre que l'art japonès comencés a entrar a les cases d'altres col·leccionistes, com Josep Ferrer o Josep Mansana, i als tallers de destacats artistes catalans, com Francesc Masriera, Alexandre de Riquer o Apel·les Mestres.

Si a la presència d'establiments i col·leccions particulars, hi sumem les publicacions periòdiques i les monografies, tant nacionals com estrangeres, on es tractava l'art de l'Orient, es fa palès que el Japonisme va ser a tocar de tots els ciutadans de Barcelona des de finals de la dècada de 1870, i especialment a partir d'inicis de la dècada següent. El canvi més significatiu, doncs, el podem situar aproximadament entre els anys 1878 i 1882, en plena Febre d'Or, quan van augmentar el nombre d'artesanies japoneses anunciades a les botigues de la ciutat, quan es va veure ampliada l'oferta d'espectacles amb elements nipons, quan es va començar a desenvolupar el col·leccionisme d'art oriental, quan es van popularitzar els balls i les disfresses orientals, quan els pintors van començar a plasmar a les seves obres l'interès per l'art japonès descobert per Fortuny, quan es va difondre l'*estil japonès* entre les indústries artístiques i quan, en definitiva i en termes generals, es va estendre una acceptació i reconeixement públic de com el fenomen del Japonisme arrelava a la ciutat. En aquest sentit, la participació japonesa a l'Exposició Universal de 1888, l'hem de considerar com al punt culminant d'aquest procés d'introducció de l'estètica nipona, alhora que

com al punt de partida per a unes relacions directes entre ambdós països, que resultaren fructíferes i cabdals per al manteniment i l'afermament de l'interès que els artistes catalans van tenir pel Japó i les seves arts.

A l'hora de concloure la recerca podem dir que es denota una presència de l'art japonès o d'elements vinculats al Japó a la Barcelona del període de La Febre d'Or que va influir de forma decisiva en les dinàmiques artístiques de la ciutat. Si la presència té com a moment de transició determinant la primera meitat dels vuitanta, en el cas de la influència podem parlar de dues etapes, no sempre cronològicament consecutives, o més ben dit, dues maneres d'entendre el Japonisme que ja van ser apuntades per Josep Masriera. Una primera caracteritzada per la introducció de motius nipons en el context de l'Eclecticisme i l'Orientalisme, desenvolupat durant les dècades de 1860 i 1870; i una segona via d'influència, iniciada a la dècada dels vuitanta on la presència japonesa es va transformar en una apreciació i interpretació més sòlida i profunda de l'estètica de l'art japonès en el si de la configuració de l'Esteticisme a l'entorn de les arts decoratives i industrials.

La primera etapa, que arrenca amb l'obra de Fortuny com a referent per part d'una primera generació d'artistes, es caracteritzava per l'atracció de l'art japonès en el context de l'ús i la generalització de motius decoratius de tots els països i de totes les èpoques, tal i com apareixien als àlbums de làmines i als repertoris d'estil vuitcentistes. La representació de ventalls, ombrel·les, quimonos, carpes, etcètera, es va estendre tant en el cap de la pintura com en el de la il·lustració i les arts decoratives. Aquesta primera aproximació a l'Orient és la que va obrir les portes a la descoberta de l'art japonès com a font d'inspiració per a la renovació estètica de les arts.

Més enllà de la còpia mimètica, tipista i anecdòtica, l'estètica de l'art japonès va ser compresa per artistes, arquitectes i industrials joves i emergents de Barcelona, així com també per Fortuny, com a un mitjà de superació dels historicismes. I va ser compresa perquè va poder ser

estudiada de prop i de primera mà. En aquest sentit, les Indústries Vidal poden ser considerades com el paradigma de l'Esteticisme. Haver pogut desentranyar la seva història ens ha permès prefigurar el que, sens dubte, va ser un dels nuclis renovadors del panorama artístic del moment. Així, amb la creació de *F. Vidal* i *F. Vidal y Compañía,* amb la publicació de biblioteques com la d'*Arte y Letras* i les enquadernacions de Lluís Domènech i Montaner i Josep Pascó, amb les il·lustracions i pintures decoratives d'artistes com Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer, amb propostes arquitectòniques com les de Josep Vilaseca i Antoni Gaudí, amb la creació de vidres gravats com els d'*A. Rigalt y Compañía* o bé amb el disseny de nous estampats com els que oferien les potents fàbriques de *La España Industrial* i *Sert hermanos y Solá*, entre moltes més, durant la dècada dels vuitanta es va desenvolupar i consolidar l'Esteticisme com a un nou corrent estètic destinat a embellir la indústria mitjançant l'aplicació de nous programes decoratius. I en la configuració de l'Esteticisme com a moviment artístic, el Japonisme hi va tenir un paper rellevant, similar al que va tenir en la consolidació de l'*Aesthetic Movement* anglès. Josep Masriera destacava com en d'altres regions d'Europa, *los que reconocen y aplauden sus excelencias, se inspiran en el espíritu de su teoría artística* [de l'art japonès]*, aprovechan la lección que de aquel estilo se desprende y utilizan sus medios y procedimientos, pero adoptando las formas que sugiere la naturaleza de nuestro suelo para corresponder á nuestras costumbres, atender á nuestras exigencias, representar nuestras ideas y sentimientos y servir á nuestros fines y creencias*.[1448] Masriera es referia a l'art japonès com a mitjà per a la construcció de l'*estil nacional* de què parlava Domènech i Montaner l'any 1878.

L'Esteticisme tenia la seva raó de ser com a resposta a la progressiva industrialització i deshumanització de les arts. L'Art per l'Art i l'Art lligat a

[1448] Masriera, 1884, p. 104.

la Indústria, eren els objectius d'una generació d'artistes que pretenia crear paradisos artificials en una societat cada cop més mecanitzada i tecnificada, i que no disposava d'un estil propi que definís aquesta nova realitat. L'Esteticisme era una de les respostes a les demandes d'un art sincer que mostrés les ambivalències i les aspiracions de la seva gent, que apostava fermament per la indústria i el progrés, així com també admirava una natura lliure i esvelta, cada cop més allunyada dels ciutadans. Si bé la indústria i el progrés van quedar reflectits amb la introducció de motius mecanicistes i progressistes i amb la utilització de noves tècniques i materials, com el ferro, la ceràmica decorativa o el maó vist, la recuperació de paradisos fantàstics i naturals es va fer tenint com a referent una imatge mítica d'Orient, d'éssers fantàstics i de natura exuberant, *el inspirado naturalismo* que van descobrir a través de l'art japonès.[1449] Dins de l'ampli moviment de l'Esteticisme, el Japonisme aportava una nova eurítmia decorativa; mostrava una manera diferent d'afrontar el buit i de composar en l'espai de manera més lliure i asimètrica, sense marcs rígids i tancats, i sobretot una manera nova d'aproximar-se a la representació de la natura i d'interpretar les formes naturals, plantes, insectes i animals.

Si donem per vàlida la plena implantació d'un primer Japonisme a Barcelona a la dècada de 1880, podem afirmar que els orígens d'aquest fenomen es poden situar a Catalunya de manera contemporània a diversos països d'Europa. Ho va fer gràcies als contactes directes establerts amb Londres i de manera especial amb França i la seva capital, París. Així, si Bèlgica considerava que la consolidació del Japonisme tenia lloc amb la celebració de la primera exposició d'art japonès l'any 1889 al *Cercle Artistique et Littéraire* de Brussel·les, en el cas de Catalunya el punt

[1449] Masriera, 1884, p. 103.

d'inflexió es pot situar un any abans, amb la participació japonesa a l'Exposició Universal de 1888.

Tal i com opinava Kume Keiichirô, un dels protagonistes de la delegació japonesa a Barcelona, l'Exposició Universal va ser petita, i la participació nipona, comparada amb la resta de certamens internacionals, va ser relativament modesta. Certament, l'Exposició es pot incloure dins de tot aquell seguit d'exposicions *menors* que es van celebrar arreu del món al llarg de l'últim quart del segle XIX. Ara bé, des del punt de vista català, la participació japonesa va ser tot un èxit de públic, va meravellar i va deixar molt bon record. Així doncs, segurament hauríem de valorar els resultats de la presència del Japó a l'Exposició en un terme mig. Cal tenir present que un dels objectius principals que s'havien marcat les dues parts, *multiplicar las relaciones con el extranjero, generalizándolas y extendiéndolas*,[1450] es va complir. És més, en aquest sentit, gràcies al contracte signat entre Matsuo Gisuke i Ot Vinyals, es van aconseguir activar definitivament les relacions comercials directes entre el Japó i Espanya.

El certamen internacional va ser determinant per establir els primers contactes amb Japó, per conèixer el país i per aproximar les dues nacions. La instal·lació japonesa va permetre el coneixement directe dels productes artístics nipons, representats amb una gran varietat d'expositors d'alt nivell mai vista a la ciutat, entre els que hi havia la principal companyia d'indústries artístiques del país, la *Kiriu Kôshô Kaisha* i, entre molts altres, cinc futurs artistes de la Casa Imperial japonesa: Suzuki Chôkichi, Miyagawa Kôzan, Namikawa Sôsuke, Namikawa Yasuyuki i Itô Tôzan. Va servir per veure de primera mà una gran diversitat de productes i alhora per conèixer els avenços i canvis que s'estaven produint al Japó.

Més enllà dels resultats palpables dels dies de l'Exposició, de les visites a la casa japonesa o les inspeccions detallades dels bronzes i de les marqueteries,

[1450] *El Diluvio*, núm. 266, 23 de setembre de 1881, p. 7792.

cal valorar també la participació japonesa pels vincles que va aconseguir entre persones, entre Josep Mansana i Hayashi Tadamasa, entre Ot Vinyals i Ôtsuka Takuzô i sobretot entre Kume Keiichirô i Antonio García Llansó, fruit de la qual va néixer el llibre *Dai Nipon* (1905). L'any 1928, en publicar Kume uns *Records de l'Exposició Universal de Barcelona*, va començar el text amb aquestes paraules:

> *Fou l'any 1888, ja han passat quaranta anys. Aquella va ser la primera vegada en què jo vaig participar a una Exposició estrangera. La llunyania en el temps fa que no tingui una memòria massa clara però, tanmateix, els records que en tinc són molt especials. (...). Després de l'Exposició de Barcelona, no he tingut ocasió de visitar-la de nou, però és possible que aquesta sigui ara una excel·lent ciutat.*[1451]

Fruit d'una lenta maduració iniciada cap a finals de la dècada dels setanta, el Japonisme es va anar estenent durant les dues últimes dècades del vuit-cents tot esdevenint una fèrtil font d'inspiració per als artistes catalans. Sens dubte, l'Exposició Universal de 1888 va obrir una nova etapa en les relacions artístiques entre Catalunya i el Japó; una etapa molt rica que, en part, resta encara per descobrir.

[1451] Kume, 1928, p. 92.

8.

Annexos

8.1. Membres de la legació espanyola al Japó (1868-1900) [1452]

Any	Ministre - Cònsol General	Encarregat de Negocis (*Chargé d'Affaires*)	Secretari 1a classe	Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret	Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki	Seu de la legació
1870	_	Tiburcio Rodríguez Muñoz	_	Emilio de Ojeda Perpiñá (2ª) / Nicolás María Rivero Custodio (3ª)	_	Tòquio - Yokohama
1871	_	Tiburcio Rodríguez Muñoz	_	Emilio de Ojeda Perpiñá (2ª) / Nicolás María Rivero Custodio (3ª)	_	Tòquio - Yokohama
1872	_	Tiburcio Rodríguez Muñoz	_	Emilio de Ojeda Perpiñá (2ª) / Nicolás María Rivero Custodio (3ª)	Eugène Daloz (Kôbe)	Tòquio - Yokohama. *Bluff*, 35 i 142.
1873	_	Tiburcio Rodríguez Muñoz	_	Emilio de Ojeda Perpiñá (2ª) / Nicolás María Rivero Custodio (3ª)	Abel A.J. Gower (Kôbe)	Yokohama, *Bluff* 35
1874	_	Emilio de Ojeda (interí)	_	Enrique Dupuy de Lome (3ª) / José Millan (intèrpret)	Abel A.J. Gower (Kôbe) / Marcus O. Flowers (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff* 35
1875	_	Emilio de Ojeda (interí)		German de Ory (2ª) / Enrique Dupuy de Lome (3ª) / José Millan (intèrpret)	Abel A.J. Gower (Kôbe)	Yokohama, *Bluff* 35
1876	_	Mariano Álvarez	Emilio de Ojeda Perpiñá	Pedro Vargas Masuti (2ª)	Abel A.J. Gower (Kôbe) / Marcus O. Flowers (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff* 35

[1452] Les dates que aportem amb aquesta taula són aproximades ja que es corresponen al mes de gener dels anys respectius; criteri que explica que bona part dels diplomàtics, com Manuel María de Aranguren, Mariano Álvarez, Enrique Dupuy de Lôme o Luis del Castillo, no apareixen inscrits fins a l'any següent de la seva arribada al Japó. Així mateix, cal tenir en compte que, entre que els càrrec eren nomenats per Reial Ordre des de Madrid, fins que els canvis es duien a la pràctica, acostumaven a passar entre tres i quatre mesos. Fonts principals: AGMAEC / YAH / AGP / *Japan Herald Directory* / *Japan Gazette* / *The China Directory* / *Japan Directory*.

Any	Ministre - Cònsol General	Encarregat de Negocis (*Chargé d'Affaires*)	Secretari 1a classe	Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret	Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki	Seu de la legació
1877	_	Mariano Álvarez	Emilio de Ojeda y Perpiñá	_	A.A. Annesley (Kôbe) / Marcus Flowers (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff* 35
1878	_	Mariano Álvarez	Emilio de Ojeda Perpiñá	German de Ory (3ª) / Mitsui Nobouyoshi (intèrpret)	Marcus O. Flowers (Kôbe) / James Troup (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff* 35
1879	_	Mariano Álvarez	German M. De Ory	José Rica Calvo (3ª) / Mitsui Nobouyoshi (intèrpret)	Marcus O. Flowers (Kôbe) / James Troup (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff*, 35 i 1 07
1880	_	Luis del Castillo Trigueros		German M. De Ory (2ª) / José Rica Calvo (3ª) / Mitsui Nobouyoshi (intèrpret)	James Troup (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff*, 35
1881	_	Luis del Castillo Trigueros	José Rica Calvo	Manuel María de Aranguren (2ª) / Mitsui Nobouyoshi (interpret)	W. G. Aston (Kobe) / James Troup (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff*, 243
1882	_	Luis del Castillo Trigueros	_	José Rica Calvo (2ª) / Manuel María Aranguren (3ª) / Rafael Moor (3ª) / Mitsui Nobouyoshi (intèrpret)	W. G. Aston (Kôbe) / James Troup (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff*, 243.
1883	_	Luis del Castillo Trigueros	_	Manuel Pastor Bedoya (C*hargé of Consular Affairs*) / Francisco de Reynoso Mateo (3ª) / Mitsui Nobouyoshi (intèrpret)	W. G. Aston (Kôbe) / John C. Hall (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff*, 243.

Any	**Ministre - Cònsol General**	**Encarregat de Negocis (*Chargé d'Affaires*)**	**Secretari 1a classe**	**Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret**	**Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki**	**Seu de la legació**
1884	Luis del Castillo Trigueros	_	_	Manuel Pastor y Bedoya (2ª) / Francisco de Reynoso Mateo (absent) / Mitsui Nobouyoshi (intèrpret)	James Troup (Kôbe) / W. G. Aston (Nagasaki)	*Grand Hotel*
1885	_	Manuel Pastor y Bedoya	_	Francisco Chacon Silva / Mitsui Nobouyoshi (intèrpret)	James Troup (Kôbe) / J. J. Enslie (Nagasaki)	Yokohama, *Bluff*, 104
1886	José Delavat Arcas	_	_	Juan Pérez-Caballero Ferrer (3ª)	James Troup (Kôbe) / J. J. Enslie (Nagasaki)	Tòquio
1887	José Delavat Arcas	_	_	J. Rodríguez (2ª) / Juan Pérez-Caballero Ferrer (3ª)	Hauptmann Gustavus von Kreitner (Yokohama) / James Troup (Kôbe) / J. J. Enslie (Nagasaki)	Tòquio
1888	José Delavat Arcas (absent)	Pedro de Carrere Lembeye	Juan Perez / Caballero Ferrer	Kisokatsu Ushimaru (intèrpret)	Hauptmann Gustavus von Kreitner (Yokohama) / J. Troup (Kôbe) / J. J. Enslie (Nagasaki)	Tòquio. Shiba, Isaragocho, Legació 67.
1889	Luis del Castillo Trigueros	Pedro de Carrere Lembeye	_	Luis Montalvo (3ª) / Cap. Emilio Díaz Morén, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (interpret)	Luis Torres Acevedo (Yokohama)	Tòquio. Shiba, Isaragocho, Legació 67.

Any	Ministre - Cònsol General	Encarregat de Negocis (*Chargé d'Affaires*)	Secretari 1a classe	Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret	Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki	Seu de la legació
1890	Luis del Castillo Trigueros	_	_	Ramon Gaytan de Ayala (2ª) / Luis de Montalvo (3ª) / Cap. Emilio Díaz Morén, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret)	Luis Torres Acevedo (Yokohama) / J. H. Longford (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki)	Tòquio. Shiba, Isaragocho, Legació 67 - Yokohama
1891	Luis del Castillo Trigueros	_	Agustín G. del Campillo	Pablo Soler y Guardiola (2ª) / Cap. Emilio Díaz Morén (absent) / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret)	Luis Torres Acevedo (Yokohama) / J. J. Enslie (Kôbe) / J. C. Hall (Nagasaki)	Tòquio, *Imperial Hotel*. – Yokohama, *Bluff*, 151.
1892	Luis del Castillo Trigueros	_	Francisco de Soliveres	Pablo Soler y Guardiola (2ª) / Cap. Emilio Díaz Morén (absent) / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret)	J. J. Enslie (Kôbe) / J. C. Hall (Nagasaki)	Tòquio, *Club Hotel*. - Yokohama
1893	Luis del Castillo Trigueros	_	Francisco de Soliveres	Pablo Soler y Guardiola (2ª) / Cap. Emilio Díaz Morén / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret)	J. J. Enslie (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki)	Tòquio, *Club Hotel*. - Yokohama
1894	Luis del Castillo Trigueros	_	Francisco de Soliveres	Tomás Piñeiro (3ª) / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret)	Luis Torres Acevedo (Yokohama) / J. J. Enslie (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki)	Tòquio - Yokohama, *Bluff*, 266.
1895	José de la Rica Calvo	_	_	Mario Rubio Muñoz, agregat naval	Luis Torres Acevedo (Yokohama) / J. J. Enslie (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki)	Tòquio - Yokohama

Any	**Ministre - Cònsol General**	**Encarregat de Negocis (*Chargé d'Affaires*)**	**Secretari 1a classe**	**Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret**	**Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki**	**Seu de la legació**
1896	José de la Rica Calvo	_	_	Mario Rubio Muñoz, agregat naval	Fernando Gómez de Bonilla (Yokohama) / J. J. Enslie (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki)	Tòquio, Uchiyama -shitachô, *Imperial Hotel*.
1897	Luis de la Barrera Riera	_	Manuel de Cárcer	José Caro (2ª) / Cologan, agregat militar / Carlos Iñigo, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (interpret)	Fernando Gómez de Bonilla (Yokohama) / J. Carey (Kôbe)	Tòquio, Tsukiji, Legació 24.
1898	Luis de la Barrera Riera	_	Manuel de Cárcer	Antonio Benítez (2ª) / Cologan, agregat militar / Joaquin Anglada Raba, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (interpret)	Ernesto Freyre (Kôbe) / H. G. del Castillo (Nagasaki)	Tòquio, Tsukiji, Legació 24.
1899	Luis de la Barrera Riera	_	Manuel de Cárcer	Diego Saveedra (2ª) / Cologan, agregat militar / Joaquin Anglada Raba, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret)	Ernesto Freyre (Kôbe) / H. G. del Castillo (Nagasaki)	Tòquio, Tsukiji, Legació 24
1900	Luis de la Barrera Riera	_	Manuel de Cárcer	Cologan, agregat militar / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) / Julio Casares (*eléve interpréte*)	P. H. De Lucy-Fossarieu (Kôbe) / F. Steemackers (Nagasaki)	Tòquio, Tsukiji, Legació 24

8.2. Participants japonesos a l'Exposició Universal de Barcelona [1453]

Artista / Empresa / Institució	Nom japonès [1454]	Procedència	Productes presentats	Premi [1455]
Amemiya Koku	雨宮谷	Tòquio	Vi	Menció honorífica
Araki Teiemon	荒木貞右衛門	Yamagata (Nagano)	Confitures	Medalla de bronze
Dantôsha	淡陶社	Osaka	Ceràmiques	Menció honorífica
Fujimoto Sôtarô	藤本荘太郎	Sakai	Teixits	Medalla de bronze
Fukada Matsunosuke	深田松之助	Osaka	Objectes de canya	Menció honorífica
Fukagawa Yotarô	深川与太郎	Arita	Porcellana	Medalla d'or
Haga Chikayoshi [1456]		Yamagata	Sedes	

[1453] El llistat l'hem creat a partir dels expedients i documents manuscrits de l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB, caixes 42676 i 42774, s/n, s/d) i de l'Oficina Diplomàtica del Ministeri d'Afers Exteriors de Tòquio (DRO, *Supeinkoku Baruseronu fukaisetsu Bankoku Hakurankai Teikoku Seifu Sandô Ikken*, s/n, s/d), juntament amb els llistats publicats al Catàleg Oficial (*Catálogo de la Sección...*, 1888) i a les memòries de Kume Keiichirô (Kume, 1928, pp. 80-91).

[1454] No hem pogut determinar amb seguretat els kanji d'aquelles persones que, tot i aparèixer als documents de Barcelona, no són citats als manuscrits japonesos. Com a regla general, hem utilitzat els kanji que apareixen al manuscrit original conservat al lligall de l'Exposició Universal de Barcelona del DRO.

[1455] La relació de premiats varia en funció de la font que es consulta. Hem optat per seguir el llistat oficial publicat per Lacal (1889).

[1456] No l'hem pogut identificar als documents japonesos. Als llistats i al catàleg de Barcelona, el seu nom apareix de dues formes diferents: *Hoga Chikayoshi* i *Haga Chikayoshi*.

Handô Itsuga	半藤逸我	Niigata	Fusta treballada	Medalla de bronze
Hayashi Yasubei	林安兵衛	Kyoto	Ceràmiques i porcellanes	Menció honorífica
Hayashi Tokubei [1457]		Osaka	Joguines	
Hirota Hachisuke	弘田八介	Kyoto	Sedes	Medalla de bronze
Hisamatsu Genkichi	久松源吉	Kôchi	Paper japonès	Medalla de bronze
Hô Sôshichi	鳳宗七	Sakai	Dolços	Medalla de bronze
Horiki Chûtarô[1458]	堀木忠太郎	Ise	Tabaqueres	Medalla d'or
Ichikawa Kishichi	市川嘉七	Tòquio	Vermut	Medalla de plata
Ichikawa Teisuke	市川貞助	Tòquio	Paper japonès	Medalla de plata
Iida Shinshichi	飯田新七	Kyoto	Sedes. Paravent i *kakejiku*	Medalla de plata
Inagaki Masashichi	稲垣政七	Osaka	Miralls, ventalls i pantalles de seda	Medalla de bronze i menció honorífica

[1457] Als documents japonesos no hem localitzat cap expositor anomenat Hayashi Tokubei, tal com apareix al catàleg de Barcelona. Podria ser que es fos resultat d'una confusió i que es tractés de Hayashi Yasubei.

[1458] Al catàleg de la secció japonesa apareix transcrit com a *Horiki Chiutaro* mentre que al manuscrit nipó (DRO) apareix escrit com a *Horiki Chûtarô* (堀木忠太郎). En canvi, Kume (1928, p. 90) l'escriu substituint el kanji 木 (*ki*) per 本 (*moto*), de manera que en aquest cas hauríem de llegir *Horimoto Chûtarô* (堀本忠太郎). Hem optat per mantenir el nom tal com apareix als documents de 1888.

Ino Seishi Gaisha	伊野製紙会社	Kôchi	Paper japonès	Medalla de plata
Inoue Magobei	井上孫兵衛	Osaka	Miralls	Menció honorífica
Inoue Sôemon	井上惣右衛門	Osaka	Sake	Medalla de plata
Ishima Yaheiji	井島弥平次	Yokkaichi	*Shôyu*	Menció honorífica
Ishiwari Shichizaemon	石割七左衛門	Sakai	Sake	Medalla de plata
Itô Kozaemon	伊藤小左衛門	Ise	*Shôyu*. Seda	Dues medalles de plata
Itô Kumajiro [1459]		Kyoto	Teteres i fanals de metall	
Itô Ryôsuke	伊藤兩助	Suwa	Alga *kanten*	Medalla de bronze
Itô Tôzan [1460]	伊藤陶山	Kyoto	Ceràmiques	Menció honorífica
Iwahashi Zenbei	岩橋善兵衛	Osaka	Fusta tallada	Medalla de bronze
Iwamoto Genzô	岩本玄三	Kôbe	Bambú	Medalla de bronze
Kameda Rihei	亀田利兵衛	Kyoto	Sedes	Medalla de plata
Kamijyô Kiuemon	上條喜右衛門	Suwa	Alga *kanten*	Medalla de bronze
Kanzawa Heisuke [1461]	神沢平助	Suwa	Alga *kanten*	Medalla de bronze

[1459] No apareix documentat als manuscrits japonesos ni al llistat de Kume, tan sols al Catàleg Oficial de 1888.

[1460] També 伊東陶山.

Kanô Sakunosuke	加納作之助	Kyoto	Sedes	Menció honorífica
Kanô Shirozaemon [1462]		Kôbe	Arròs	Premi de bronze
Kawahara Tokuryû	河原徳立	Tòquio	Porcellanes	Medalla de bronze
Kawamoto Hideo	川本秀雄	Tòquio	Ceràmiques i porcellanes	Medalla de plata i medalla de bronze
Kawamoto Shôbei	川本庄兵衛	Kyoto	Sedes	Medalla de bronze
Kawamura Matasuke	河村又助	Yokkaichi	Ceràmiques	Medalla de plata
Kazui Tashichi	一井太七	Kyoto	Sedes	Menció honorífica
Kinkozan Sôbei	錦光山宗兵衛	Kyoto	Ceràmiques	Medalla d'or
Kiriu Kôshô Kaisha	起立工商会社	Tòquio	Art industrial Casa japonesa	Quatre medalles d'or i dues medalles de plata
Koetsuka Yohachirô	肥塚与八郎	Sakai	Sake	Menció honorífica
Kondô Rihei	近藤利兵衛	Tòquio	Vi	Medalla de bronze
Konishi Risaku	小西理作	Kôbe	Cuiro curtit	Menció honorífica
Konishi Shinemon	小西新右衛門	Kôbe	Sake	Medalla d'or
Korematsu	是松右三郎	Fukuoka	Fibres	Medalla de

[1461] Segons Kume: 神澤平助.

[1462] No apareix als documents japonesos. Tan sols està documentat a través del Catàleg Oficial (*Kano Ziroemon*) i el llistat de premiats (*Kano Djirosaemon*).

Migisaburô			vegetals	bronze
Koyama Hikotarô	小山彦太郎	Niigata	Sake	Medalla de bronze
Kumagai Kotarô	熊谷小太郎	Kyoto	Bronzes	Medalla de plata
Kumagai Naotsugu	熊谷直次	Tòquio	Tintes, essències i perfums	Dues mencions honorífiques
Kume Keiichirô	久米桂一郎	Tòquio	Porcellanes	Medalla d'or
Kuwayama Zenzaburô	桑山善三郎	Kyoto	Sedes	Menció honorífica
Kyôdô Shôshi Gaisha	共同抄紙会社	Kôchi	Paper japonès	Medalla de bronze
Makuzu Kôzan [1463]	真葛香山	Yokohama	Ceràmiques	Medalla de bronze
Matsui Heijirô	松井兵次郎	Tòquio	Agulles de cap	Menció honorífica
Matsui Matasaburô [1464]	松井又三郎	Nara	Tinta japonesa	Medalla de bronze
Matsuura Yoshimatsu	松浦吉松	Kyoto	Sedes	Medalla de bronze
Michiya Tashichi	道谷太七	Yokohama	Porcellanes	Premio de plata
Mihashi Yoshihei	三橋由平	Osaka	Ventalls	Menció honorífica
Mikami Izaemon	三上伊左衛門	Kyoto	Esmalts *cloisonné*	Medalla de plata

[1463] També *Miyagawa Makuzu Kôzan* (宮川真葛香山).

[1464] En aquest cas hem optat pel nom tal i com l'escriu Kume, ja que es correspon amb el nom tal i com apareix transcrit al Catàleg Oficial publicat a Barcelona (*Matsui Matasaburô*). Tanmateix, al llistat manuscrit japonès (DRO) apareix com a *Matsudaira Matasaburô* (松平又三郎).

Ministeri d'Agricultura i Comerç [1465]	農商務省	Tòquio	Art industrial, aliments i tabac	Cinc medalles d'or, dues medalles de plata i quatre medalles de bronze
Ministeri d'Interior [1466]	内務省	Tòquio	Fotografies, mapes, plànols i documents.	Dues medalles de plata
Ministeri d'Hisenda [1467]	大蔵省	Tòquio	Material d'escriptura	Dues medalles d'or
Ministeri d'Educació [1468]	文部省	Tòquio	Material educatiu	Dues medalles d'or i tres

[1465] Emparats sota el Ministeri d'Agricultura i Comerç, van assistir-hi els departaments d'Agricultura, Indústria i Producte Marítim, dels quals van rebre premi el Departament d'Indústria (*Kômukyoku*, 工務局) i el Departament del Producte Marítim (*Suisankyoku*, 水産局).

[1466] Emparats sota el Ministeri d'Interior, es van presentar el Departament d'Obres Públiques i el Departament de Geografia (*Naimushô Chirikyoku*, 内務省地理局).

[1467] Del Ministeri d'Hisenda, va presentar-se el Departament Nacional de Publicacions (*Insatsukyoku*, 印刷局).

[1468] Emparats sota el Ministeri d'Ensenyament, van presentar-se diversos centres educatius: Escola Normal Superior de Tòquio (*Tôkyô Kôtô Shihan Gakkô*, 東京高等師範学校), l'Escola Normal Superior de Nenes de Tòquio (*Tôkyô Kôtô Joshi Shihan Gakkô*, 東京高等女子師範学校), Escola de Secundaria Superior d'Osaka (*Osaka Kôtô Chûgakkô*, 大阪高等中学校), Escola d'Arts i Oficis de Tòquio (*Tôkyô Shokkô Gakkô,* 東京職工学校), el Museu Pedagògic de Tòquio (*Tôkyô Kyôiku Hakubutsukan*, 東京教育博物館), la Biblioteca de Tòquio (*Tôkyô Toshokan,* 東京図書館) i l'Acadèmia de Música de Tòquio (*Tôkyô Ongaku Gakkô*, 東京音楽学校).

				medalles de plata
Mitani Denjirô	三谷傳次郎	Ishikawa	*Urushi*	Medalla de plata
Mitani Asa [1469]	三谷阿佐	Sakai	Teixits	Medalla de bronze
Miyashita Kazue [1470]		Tòquio	Tabac	Medalla de bronze
Morimoto Seibei	森本清兵衛	Osaka	Sake	Medalla de bronze
Morishita Tsunejirô	森下恒二郎	Kôbe	Bambú	Medalla de plata
Murata Kyûjirô	村田久次郎	Kyoto	Sedes	Menció honorífica
Nakagawa Chôkichi	中川長吉	Yokohama	*Urushi*	Medalla de bronze
Nakagawa Shôjirô [1471]		Kyoto	Sedes	
Nakamura Naojirô	中村直次郎	Tòquio	Objectes de paper i de seda	Dues medalles de plata i una medalla de bronze
Nakamura Gihei	中村儀兵衛	Osaka	Ceres vegetals	Una medalla de plata i una medalla de bronze

[1469] Segons Kume: 三谷アサ.

[1470] No apareix al manuscrit japonès, malgrat estar inclòs al Catàleg Oficial i al llistat de premiats.

[1471] Aquest expositor tan sols apareix al Catàleg Oficial.

Namikawa Sôsuke	濤川惣助	Tòquio	Porcellanes	Menció honorífica
Namikawa Yasuyuki	並河靖之	Kyoto	Bronzes d'esmalt *cloisonné*	Medalla de plata
Nishida Sôshirô	西田宗四郎	Kyoto	Ventalls	Menció honorífica
Nishimura Sôzaemon [1472]	西村総左衛門	Kyoto	Seda	Medalla de bronze
Nobata Tokujirô	野畑徳次郎	Yokohama	Ceràmiques	Medalla de bronze
Noda Ichibei	野田市兵衛	Yokohama	Esmalt *cloisonné*.	Medalla d'or
Noguchi Kakubei	野口覚兵衛	Kyoto	Teixits	Menció honorífica
Okumura Yasutarô	奥村安太郎	Kyoto	Ceràmica	Menció honorífica
Ôsawa Nankoku	大澤南谷	Tòquio	*Kakejiku* i dissenys	Medalla de bronze
Ôta Isaburô	太田伊三郎	Kyoto	*Sake* i cervesa	Medalla de bronze
Saitô Yashichi	斉藤弥七	Tòquio	Sedes	Menció honorífica
Satô Iuemon	佐藤伊右衛門	Tòquio	Cuir estampat	Medalla de bronze
Sawagui Kayemon [1473]		Osaka	Joguines i llibres de pintures	
Setsuda Hikosuke	説田彦助	Tòquio	Sake	Medalla de bronze

[1472] No apareix al manuscrit japonès, malgrat estar inclòs al Catàleg Oficial i al llistat de premiats.

[1473] Aquest expositor tan sols apareix al Catàleg Oficial.

Shiino Kenzô	椎野賢三	Yokohama	Seda	Menció honorífica
Shimoseki Kahei	下関嘉兵衛	Tòquio	Bronzes	Medalla d'or
Shinanoya Tahei	信濃屋太兵	Osaka	Objectes de paper	Menció honorífica
Shômi Eisuke	紹美栄祐	Tòquio	Bronzes	Medalla de plata
Sugimoto Takajirô	杉本高次郎	Kyoto	Sedes	Menció honorífica
Sugiura Hanbei	杉浦半兵衛	Tòquio	Objectes de paper	Menció honorífica
Suzuki Chôkichi	鈴木長吉	Tòquio	Bronzes	Medalla de plata
Suzuki Kiichi	鈴木喜一	Yokohama	Sedes	Medalla de bronze i menció honorífica
Suzuki Makoto	鈴木眞	Yokohama	Fotografies	Medalla de plata
Taizan Yohei	帯山与兵衛	Kyoto	Ceràmica	Medalla de plata
Takahashi Monbei	高橋門兵衛	Tòquio	Sake	Medalla de bronze
Takao Tsuneshichi	高尾常七	Osaka	Bronzes	Medalla de bronze
Taku Tokubei	宅徳平	Sakai	Sake	Medalla de bronze
Taku Tsunesaburô	宅常三郎	Sakai	Sake	Medalla de plata
Tanaka Rishichi	田中利七	Kyoto	Sedes	Medalla de bronze

Tanaka Shirôemon [1474]	田中四郎右衛門	Osaka	Alges i cola vegetal	Medalla d'or
Tatsumi Seinosuke	巽清之助	Kyoto	Sedes	Menció honorífica
Terada Tsunesaburô	寺田常三郎	Tòquio	Sedes	Dues mencions honorífiques
Teramura Sanjirô	寺村三次郎	Kyoto	Sedes	Menció honorífica
Tôkyô Shôyu Gaisha	東京醤油会社	Tòquio	*Shôyu*	Medalla d'or
Torii Komakichi	鳥井駒吉	Sakai	Sake	Medalla de plata
Toyono Shôten	豊野商店	Osaka	Cuiro estampat	Medalla de bronze
Tsuchiya Magotaro [1475]		Wakayama	Tabac	
Tsujiyama Seizôsho	辻山製造所	Osaka	Bambú	Medalla de bronze
Tsukamoto Gisuke	塚本儀助	Tòquio	Ventalls i objectes de paper	Menció honorífica
Ueda Sôkurô	上田惣九郎	Ishikawa	*Urushi*	Menció honorífica
Watanabe Taroubei	渡邊太郎平	Ishikawa	Paper japonès	Medalla d'or

[1474] Al Catàleg Oficial aquest expositor apareix amb el nom *Tanaka Sirozayemon.* En canvi, tant al llistat manuscrit japonès com la llista publicada per Kume Keiichirô, el nom escrit en kanji es correspon a la transcripció *Shirouemon* (田中四郎右エ門), no pas *Shirozaemon* (田中四郎左エ門). Hem optat per mantenir el nom tal i com ho indiquen els diverses documents japonesos, ja que, en el cas del Catàleg, potser es devia tractar d'un error de lectura (右 *u*, 左 *za*).

[1475] Tan sols el tenim documentat al Catàleg Oficial.

Yasuda Genshichi[1476]	安田源七	Kyoto	Esmalt *cloisonné*	Una medalla d'or i una medalla de bronze
Yogase Kiyo	用瀬喜代	Tòquio	Puntes	Medalla de plata
Yokohama Mohei	横濱茂兵衛	Kanazawa	Paper japonès	Menció honorífica
Yonezawa Seishijô	米沢製糸場	Yonezawa	Sedes	Medalla de plata
Yoshida Shinshichi [1477]	吉田真七	Osaka	Ganivets	Medalla de bronze
Yoshida Yasubei [1478]	吉田安兵衛	Kyoto	Bronzes	Medalla de plata
Yoshikawa Inosuke [1479]	吉川猪之助	Kyoto	Sedes	Medalla de bronze

[1476] Al catàleg i llistats apareix registrat doblement com a "Yasuda Shouten" (安田商店), malgrat que creiem que es tracta de la mateixa persona (Yasuda Genshichi) – establiment (Yasuda Shôten).

[1477] Segons Kume: 吉田眞七.

[1478] Segons els documents de Barcelona, tant al catàleg oficial com als manuscrits de l'AMCB, apareix un artista amb el nom tal i com l'hem transcrit, *Yoshida Yasubei*. En canvi, al llistat japonès (DRO) apareix un nom diferent però tanmateix semblant: *Terada Yasubei* (寺田安兵衛). Segurament es tracta d'un error de lectura del kanji *Yoshi* (吉) per *Tera* (寺). Hem optat per mantenir el nom tal i com apareix al Catàleg Oficial de 1888.

[1479] Hi ha una certa confusió amb aquest nom ja que, si bé tots els textos localitzats a l'AMCB, així com el Catàleg Oficial, fan referència a *Yoshikawa Inosuke*, en canvi, el llistat japonès (DRO) l'anomena *Nakagawa Inosuke* (中川猪之助). Suposem que es tracta de la mateixa persona, de Kyoto, i que, en tot cas, aquest dubte sigui fruit de la confusió entre els kanji *Yoshi* (吉) i *Naka* (中). Hem optat per mantenir el nom tal com apareix al Catàleg Oficial.

Participació oficial del govern japonès

Catàleg Oficial de la Secció Japonesa[1480]	Noms que apareixen als manuscrits japonesos
Ministerio de Agricultura y Comercio	
Dirección del Producto Marítimo	農商務省水産局 *Nôshômushô Suisankyoku*
Dirección de Agricultura	
Dirección de Industria	農商務省工務局 *Nôshômushô Kômukyoku*
Ministerio del Interior	
Dirección de obras públicas	内務省地理局, *Naimushô Chirikyoku*
Dirección de geografia	
Ministerio de Hacienda	大蔵省印刷局 *Ôkurashô Insatsukyoku*
Imprenta del Gobierno.	
Ministerio de la Enseñanza	東京高等師範学校 *Tôkyô Kôtô Shihan Gakkô*
Escuela Normal Superior de Tokyo	東京高等女子師範学校 *Tôkyô Kôtô Joshi Shihan Gakkô*
Escuela Normal Superior de Tokyo para señoritas	
Escuela Secundaria Superior de Tokyo	大阪高等中学校 *Ôsaka Kôtô Tyûgakkô*
Escuela Secundaria Superior de Osaka	東京教育博物館 *Tôkyô Kyôiku Hakubutsukan*
Escuela de Artes y Oficios de Tokyo	
Museo Pedagógico de Tokyo	
Biblioteca de Tokyo	
Academia de Música de Tokyo	

[1480] Transcrivim els noms tal com apareixen al Catàleg Oficial de 1888.

8.3. Selecció d'articles i il·lustracions sobre el Japó a la premsa periòdica de Barcelona (1867-1890) [1452]

- Angel Bas, "Intereses españoles en el Asia y Oceanía", *Diario de Barcelona*, núm. 362, 28 de desembre de 1865, pp. 12237.
- "Exposición japonesa", *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, núm. 6, 30 de juny de 1867, pp. 86-87.
- Angel Bas, "Comercio con el Oriente", *Diario de Barcelona*, núm. 265, 22 de setembre de 1867, pp. 8924-8926.
- Angel Bas, "Comercio con el Oriente", *Diario de Barcelona*, núm. 271, 28 de setembre de 1867, pp. 9108-9110.
- "Las japonesas en la exposición", *El Siglo Ilustrado*, núm. 29, 2 de desembre de 1867, p. 84.
- "Europa en el Japón", *Diari de Barcelona*, núm. 84, 25 de març de 1868, pp. 2809-2811.
- "El Parlamento en el Japón", *Diari de Barcelona*, núm. 236, 28 d'Agost de 1868, p. 8021.
- "Los japoneses", *El Principado*, núm. 245, 6 de setembre de 1868, pp. 5670-71.
- "El te", *La abeja. Revista científica y literatura ilustrada*, vol. VI, 1870, pp. 122-124.
- "Dramas del Japón", *La abeja. Revista científica y literatura ilustrada*, vol. VI, 1870, p. 277.

[1452] Al llistat hi hem inclòs els números de la revista de Madrid *La Ilustración Española y Americana*, la qual va tenir una extensa i destacada presència a Barcelona. D'altra banda, quant als articles sobre el Japó i el Japonisme publicats a les revistes il·lustrades espanyoles entre l'últim quart del segle XIX i el primer quart del segle XX ens remetem al complet estudi de David Almazán (2000B).

- "Nueva Embajada Japonesa", *La Ilustración Española y Americana,* núm. 14, 8 d'abril de 1872, pp. 211 i 214.
- "Comentario sobre una exposición artística e industrial en Kioto", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 29, 1 d'agost de 1872, pp. 449-450.
- "Yeddo. El gran Mikado del Japon", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 33, 1 de setembre de 1872, p. 524.
- "Japón. Inauguración del Ferro-carril de Yeddo a Yokohama", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 48, 24 de desembre de 1872, pp. 758 i 764.
- "Tipos de la Exposición de Viena", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 40, 16 d'octubre de 1873, p. 655.
- "El mikado y la emperatriz del Japón", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 13, 8 d'abril de 1875, pp. 217-218.
- "Yeddo (Japon), progresos de la civilización europea: el traje de etiqueta", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 38, 15 d'octubre de 1875, p. 230.
- "El antiguo Japón", *La Imprenta*, núm. 293, 4 de novembre de 1875, pp. 6716-6718.
- "Jarrones antiguos japoneses de bronce", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 39, 22 d'octubre de 1877, pp. 249, 252 i 254.
- Eusebio Martínez de Velasco, "Una representación japonesa, cuadro de M. Adrien Moreau*", La Ilustració Española y Americana*, núm. 17, 8 de maig de 1878, pp. 286 i 300-301.
- "Correo de la Indo-China", *La Imprenta*, núm. 194, 23 de juliol de 1878, p. 4900.
- Masana Maeda, "La sociedad japonesa (por un notable japonés). I - Las clases", *La Imprenta*, núm. 223, 21 d'agost de 1878, pp. 5629.
- Masana Maeda, "La sociedad japonesa (por un notable japonés). II - Los extranjeros", *La Imprenta*, núm. 224, 22 d'agost de 1878, pp. 5655.

- Masana Maeda, "La sociedad japonesa (por un notable japonés). III - El feudalismo", *La Imprenta*, núm. 225, 23 d'agost de 1878, pp. 5686-5687.
- Masana Maeda, "La sociedad japonesa (por un notable japonés). IV - Los daimios", *La Imprenta*, núm. 226, 24 d'agost de 1878, pp. 5710-5711.
- Masana Maeda, "La sociedad japonesa (por un notable japonés). V - La nobleza de segundo grado", *La Imprenta*, núm. 229, 27 d'agost de 1878, pp. 5780-5781.
- Masana Maeda, "La sociedad japonesa (por un notable japonés). VI - La plebe", *La Imprenta*, núm. 231, 29 d'agost de 1878, pp. 5828-5829.
- Masana Maeda, "La sociedad japonesa (por un notable japonés). VII - Las mugeres", *La Imprenta*, núm. 232, 30 d'agost de 1878, pp. 5852-5853.
- "Costumbres japonesas. El dia de año nuevo en el Japón", *La Academia. Semanario Ilustrado Universal*, 7 de gener de 1879, p. 13.
- "Una cena en el Japón", *El Viajero Ilustrado,* núm. 4, 1 d'abril de 1879, p. 12.
- "Japoneses en la mesa", *El Viajero Ilustrado*, núm. 11, 1 de novembre de 1879, p. 12.
- "Descubriment fotográfich en lo Japón", *Diari Català*, núm. 239, 23 de gener de 1880, p. 167.
- "Lo Kochu y'l Yama-Bouto". Vi-raïm, *Diari Català*, núm. 281, 5 de març de 1880, p. 480.
- "Vista de un mercado en Yedo", *El Viajero Ilustrado*, núm. 11, 15 de juny de 1880, p. 5.
- P. R., "Una poetisa japonesa", *Diari català*, núm. 398, 1 de juliol de 1880, p. 472.
- "Vista de Yedo, capital del Japón", *El Viajero Ilustrado*, núm. 17, 15 de setembre de 1880, p. 1.
- "El memorialista japonés", *El Viajero Ilustrado*, núm. 22, 30 de novembre de 1880, pp. 5 i 8.

- "Los teatros en el Japón", *El Viajero Ilustrado*, núm. 23, 15 de desembre de 1880, p. 11.
- "Visita del Mikado a varias provincias del Imperio", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 47, 22 de desembre de 1880, pp. 371-372.
- "La pintura de la cara en la Xina i Japó", *La Renaixensa*, núm. 59, 5 de febrer de 1881, pp. 819-820.
- "Fiesta de año nuevo en el Japón", *El Viajero Ilustrado*, núm. 3, 15 de febrer de 1881.
- "La máscara japonesa", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 8, 28 de febrer de 1881, p. 132.
- "Lo Museu del senyor Lindau", *Diari Català,* 28 de febrer de 1881, p. 470.
- "Visita al Museo del Sr. Richard Lindau", *Butlletí Mensual de la Associació d'Excusrions Catalana*, núm. 31, abril de 1881, pp. 87-92.
- "El origen del pueblo japonés", *La Vanguardia*, núm. 247, 11 de juliol de 1881, p. 4437
- "El Pabellón Imperial Japonés", *Crónica de Cataluña*, núm. 442, 9 d'octubre de 1881.
- "El Pabellón Japonés", *Gaceta de Cataluña*, núm. 1311, 9 d'octubre de 1881.
- "Lo pabelló japones", *La Ilustració Catalana*, núm. 46, 10 d'octubre de 1881, pp. 370-373.
- "El pabellón imperial japonés", *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d'octubre de 1881, pp. 5709-5710.
- "La instrucción en el Japón", *Ilustración Artística,* núm. 22, 28 de maig de 1882, p. 176.
- "Idolo de Buddha (Japón)", *La Ilustración Ibérica*, núm. 11, 17 de març de 1883, p. 1.

- Pompeu Gener, "Exposición Japonesa", *La Ilustración Artística*, núm .70, 30 de abril de 1883, p. 139.
- "Nuestros grabados. Tipos ainos", *Ilustración Artística*, núm. 79, 2 de juliol de 1883, pp. 211, 216.
- "Habitación japonesa", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 26 de juny de 1884, pp. 326, 328.
- "El Fuzi-Hama según fotografía", *La Ilustración*, núm. 192, 6 de juliol de 1884, pp. 287-288.
- "Fantasía japonesa, cuadro por Gustavo Courtois", *La Ilustración Artística*, núm. 133, 14 de juliol de 1884, p. 227.
- "Costums japonesas de cap d'any", *La Ilustració Catalana*, 30 de novembre de 1884, pp. 345, 339.
- "La marina japonesa", *La Vanguardia*, núm. 218, 12 de maig de 1885, pp. 3019-3020.
- "Habitaciones japonesas de Berlin", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 2 d'agost de 1885, p. 485 i 490-491.
- Eusebio Martínez de Velasco, "Yeddo (Japón). Progresos de la civilización europea: el traje de etiqueta", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 38, Madrid, 15 d'octubre de 1885, p. 230.
- S. Rueda, "Esbozo japonés", *La Ilustración Ibérica*, núm. 152, 28 de novembre de 1885, pp. 762-763.
- "Los dentistas japoneses", *La Vanguardia*, núm. 587, 18 de desembre de 1885, p. 8119.
- "Un templo rústico en Kioto (Japón)", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 275, 7 de febrer de 1886, p. 85.
- "Aficiones japonesas (Cuadro de W. Gay)", *La Ilustración Ibérica*, núm. 187, 31 de juliol de 1886, pp. 481-484.

- "Sombras japonesas", *La Ilustración Ibérica*, núm. 204, 27 de novembre de 1886, pp. 755-766.
- "Costumbres del Japón", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 359, 18 de setembre de 1886, pp. 358-359.
- Yedoko, "El teatro en el Japón", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 323, 9 de gener de 1887, pp. 22-23.
- "Munich: fiesta japonesa dada por los artistas en marzo último", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 335, 3 d'abril de 1887, pp. 216-219.
- "Los ferrocarriles del Japón", *Ilustración Artística*, núm. 285, 13 de juny de 1887, p. 200.
- "Dos cuentos japoneses", *Ilustración Artística*, núm. extr., 27 de juny de 1887, p. 214.
- "Tipos japoneses", *La Ilustración Ibérica*, núm. 248, 1 d'octubre de 1887, pp. 632-633.
- "El Japón constitucional", *La Dinastía*, núm. 2437, 29 d'octubre de 1887, p. 1.
- "Un baile en el Japón", *La Vanguardia*, núm. 426, 10 de setembre de 1887, pp. 5691-5692.
- "La prensa japonesa", *La Vanguardia*, núm. 110, 8 de març de 1888, p. 1.
- Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La instalación japonesa", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 392, 6 de maig de 1888, pp. 294-295, 297.
- Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La instalación japonesa", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 393, 13 de maig de 1888, pp. 307-308.
- Carlos Mendoza, "Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. La instalación japonesa", *La Ilustración Ibérica*, 9 de juny de 1888, pp. 354-355, 360-361.

- "Un cable a través del Pacífico. Proyecto de unión de las Californias a las islas Havayenses y al Japón por medio de un cable", *La Ilustración Artística*, núm. 338, 18 de junio de 1888, p. 207-208.
- "Excursions per l'Exposició. Lo palau de la industria. Japó", *La Esquella de la Torraxa*, núm. 493, 23 de juny de 1888, p. 386.
- Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La casa japonesa", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 400, 1 de juliol de 1888, pp. 417-418, 425, 431-432.
- Josep Yxart, "Exposición universal de Barcelona. El Japón", *Ilustración Artistica*, núm. 342, 16 de juliol de 1888, pp. 233, 235-236, 238.
- "La ciencia en Japón", *La Vanguardia*, núm. 378, 14 d'agost de 1888, p. 1 .
- "El Imperio del Japón", *La Vanguardia*, núm. 390, 21 d'agost de 1888, pp. 1-2.
- "Los teatros en el Japón", *El Barcelonés*, núm. 2570, 24 d'agost de 1888, p. 2.
- "Estudios sobre el arte japonés, por Mortimer Menpes", *La Ilustración Ibérica*, núm. 295, 25 d'agost de 1888, pp. 529, 538, 540 i 542.
- "Nuevo parásito del hombre", *La Ilustración Artística*, núm 348, 27 de agosto de 1888, p. 288.
- "Palacio de la Industria. Japón", *La Exposición. Organo Oficial*, núm. 59, 24 de setembre de 1888, pp. 98-99.
- "Las ultimas erupciones volcanicas en el Japón", *El Barcelonés*, núm. 2657, 11 d'octubre de 1888, p. 2.
- Antonio García Llansó, "Exposición Universal de Barcelona. Sección japonesa". *La Ilustración Española y Americana*, núm. 43, 22 de novembre de 1888, p. 291.
- "Los progresos del Japón", *La Vanguardia*, núm. 662, 19 de gener de 1889, p. 2.
- "Comercio entre España y Japón", *La Vanguardia*, núm. 710, 15 de febrer de 1889, p. 1.

- "Comercio entre España y Japón", *La Vanguardia*, núm. 712, 16 de febrer de 1889, p. 1.
- "La nueva Constitución japonesa", *La Vanguardia*, núm. 717, 19 de febrer de 1889, p. 5.
- "El Japón tal cual es", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 452, 30 de juny de 1889, pp. 406-407.
- "Notas sobre Japón I", *La Hormiga de Oro*, núm. 85, 10 d'agost de 1889, p. 343.
- "Cartas sobre el Japón. II", *La Hormiga de Oro*, núm. 86, 17 d'agost de 1889, p. 363-364.
- "La imprenta en el Japón", núm. 492, *El Noticiero Universal*, núm. 492, 19 d'agost de 1889, p. 3.
- "Notas sobre Japón. III", *La Hormiga de Oro*, núm. 87, 24 d'agost de 1889, pp. 379-381.
- "Notas sobre el Japón. IV", *La Hormiga de Oro*, núm. 88, 31 d'agost de 1889, pp. 399-400.
- Francisco D'Hervy, "Paseo por las secciones orientales. Siam, Japón, Egipto, Persia, Turquia", *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1889, pp. 522-529.
- Federico Benessat, "Los vinos en la exposición", *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Ateneu Barcelonès, Tipo-litografia de Busquets y Vidal, 1889, pp. 326-371.
- "La fotografía en el Japón", *La Ilustración Artística,* núm. 425, 17 de febrero de 1890, p.496.
- "La Exposición de Tokio en el Japón", *La Ilustración Artística*, núm. 435, 28 d'abril de 1890, p. 584.
- Doctor Geroni, "Crónica. Cin-ko-ka", *La Tomasa, setmanari català*, núm. 102, 8 d'agost de 1890, p. 2.

- "Las relaciones comerciales de España y el Japon", *La Dinastía*, núm. 1720, 17 d'octubre de 1890, p.2.
- A. March, "Tercetto. Qüento japonès", *La Esquella de la Torratxa*, núm. 619, 22 de novembre de 1890, p. 740-741.

9.

Bibliografia

Abranches, Bernard, 1943. J.A. Abranches Pinto, Henri Bernard, "Les instructions du Pere Valignano pour l'ambassade japonaise en Europe (Goa, 12 decembre 1583)", *Monumenta Nipponica*, vol. 6, núm. ½, 1943, pp. 395-396.

Adburgham, 1975. Alison Adburgham, *Liberty's. A biography of a shop*, Londres, George Allen & Unwin, 1975.

Album de dessins..., 1885. *Album de dessins d'artistes espagnols publié en faveur des victimes des tremblements de terre en Espagne par la princesse Louis Ferdinand de Bavière María de la Paz, infante d'Espagne*, Munic, Verlagsantalt für Kunst und Wissenschaft, 1885.

Álbum de la..., 1888. *Álbum de la Exposición de Barcelona – 1888*, Barcelona, Audouard y Cª, 1888.

Álbum heliográfico..., 1878. *Álbum heliográfico de la Exposición de Artes Suntuarias*, Barcelona, imprenta del heredero de D. Pablo Riera, 1878.

Álbum pintoresco universal, 1842. *Álbum pintoresco universal*, Barcelona, Imprenta de Francisco Oliva, 1842.

Alcock, 2005. Rutherford Alcock, *Art and art industries in Japan*, Londres, Elibron Classics, 2005.

Alfonso, 1880. Luis Alfonso, "La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días", *Revista Contemporánea*, Madrid, 1880, pp. 62-83.

Almazán, 1991. Vicente David Almazán Tomás, "La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX", *Revista Española del Pacífico*, núm. 8, any VIII, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1991, pp. 403-433.

Almazán, 1999A. V. David Almazán Tomás, "La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España", *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Society of Spanish and Spanish-American Studies*, University of Colorado at Boulder, 1999, pp. 717-731.

Almazán, 1999B. V. David Almazán Tomás, "Un libro olvidado sobre el redescubrimiento de Japón en España: *La Agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón (1879)*, de José Jordana", *V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Barcelona, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 45-50.

Almazán, 2000. Vicente David Almazán Tomás, *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Tesi doctoral, 11 vol., Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2000.

Almazán, 2003. Vicente David Almazán Tomás, "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo", *Artigrama*, núm. 18, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 83-106.

Almazán, 2008. V. David Almazán Tomás, "Canales y difusión del Japonismo en España (1868-1936)", *XV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Palma de Mallorca, Comité Español de Historia del Arte, 2008, pp. 567-578.

Almazán, 2011. David Almazán Tomás, "Arte japonés y japonismo en España", *Japón y la Península Ibérica. Cinco siglos de encuentros*, Gijón, Satori, 2011, pp. 247-269.

Amati, 1615. Scipione Amati, *Historia del regno de Voxv del Giapone*, Roma, Giacomo Mascardi, 1615.

Areny de Plandolit, 1913. Pau Areny de Plandolit, *Las maravilla de la magia moderna. Manual práctico para juegos de prestidigitación propios para ejecutarse en salones, casinos y teatros*, Barcelona, Casa editorial Maucci, 1913.

Arias, 1993. Enrique Arias, "Orientalismo en el arte español del siglo XIX", *Encuentro Cultural España-Japón*, Tòquio, Sociedad Hispánica del Japón, 1993, pp. 9-54

Arnús, 2004. María del Mar Arnús, *Comillas. Preludio de la modernidad*, Mallorca, Triangle postals, 2004.

Arribas, 1999. Vicente Arribas Montes, "Enrique Dupuy de Lôme. Un diplomático español en Japón en el siglo XIX", *Cuadernos Canela*, vol. XI, 1999, pp. 123-141.

Artigas, 2007. Jordi Artigas, "Les ombres xineses d'Els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi de segle", *X Congrés d'Història de Barcelona. Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2007, pp. 1-20.

Arteaga, 1900. Fernando de Arteaga y Pereira, "A Spanish painter. Alijandro de Riquer", *The Studio*, vol. XIX, 15 d'abril de 1900, pp. 56-58 (francès), 180-187 (anglès).

Aslin, 1969. Elisabeth Aslin, *The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau*, Nova York, Praeger, 1969.

Audsley, Bowes, 1881. George A. Audsley, James L. Bowes, *Keramic Art of Japan*, Londres, Henry Sotheran & Co, 1881.

Avitable, 1995. Gunhild Avitable, "Gottfried Wagener", *The Nasser D. Khalili Collection of Japanese Art. Selected Essays*, vol. 1, Londres, The Kibo Foundation, 1995, pp. 98-123.

Aymar, 2003. Jaume Aymar, "El ferment d'una arquitectura diferent", E*l Modernisme. II. A l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2003, pp. 13-24.

Ayusawa, 1964. Ayusawa Shintaro, "Geography and Japanese knowledge of World Geography", *Monumenta Nipponica*, vol. 19, núm. 3/4, 1964, pp. 275-294.

Baekeland, Young, 1980. Frederick Baekeland, Martie W. Young, *Imperial Japan: The Art of the Meiji Era (1868-1912)*, Nova York, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1980.

Barjau, 1996. Santi Barjau, "Francesc Vidal, decorador i col·laborador d'arquitectes", *Gaudí. Circular Centre d'Estudis Gaudinistes*, núm. 2, maig de 1996, pp. 5-7

Barey, 1980. André Barey, *Barcelona: De la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 1980.

Barlés, 2003. Elena Barlés Báguena, "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama*, núm. 18, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 23-82.

Baruserona..., 1928. "Baruserona bankokuhakurankai Meiji 21 nen", *Hakurankai Kurabu. Kaigai Hakurankai Honpô Sandô Shiryô*, vol. 3, Tòquio, Nagayama Teitoku, 1928, pp. 73-77.[1493]

Bassegoda, 1910. Bonaventura Bassegoda, "L'arquitecte Vilaseca i la seva obra", *La Ilustració Catalana*, núm. 352, 6 de març de 1910, pp. 6-7.

[1493] 「バルセロナ萬國博覧会（明治 21 年）」博覧会倶楽部『海外博覧会本邦賛同史料』第 3 輯 、永山定富 東京　昭和 3 年 (1928)、73〜77 ページ。

Bassegoda, Artigas, 1911. Joaquim Bassegoda i Vicente Artigas, "Nota necrologica. Vilaseca y Casanovas", *Anuario*, Barcelona, Asociació d'Arquitectes de Catalunya, 1911, pp. 240-259.

Bassegoda, 1969. Juan Bassegoda Nonell, "El proyecto de la Casa Vicens de Antonio Gaudí", *La Vanguardia Española*, núm. 31.961, 8 de març de 1969, pp. 39.

Bassegoda, 1989. Juan Bassegoda Nonell, *El Gran Gaudí*, Sabadell, editorial Ausa, 1989.

Beasley, 1995. W. G. Beasley, *Japan Encunters the Barbarian. Japanese Travellers in America and Europe*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Beasley, 2007. W. G. Beasley, *La restauración Meiji*, Gijón, Satori ediciones, 2007.

Benessat, 1889. Federico Benessat, "Los vinos en la exposición", *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Ateneu Barcelonès, Tipo-litografia de Busquets y Vidal, 1889, pp. 326-371.

Bertran, 1929. Luis Bertran Pijoan, "Ante la Exposición de Barcelona de 1929. Cómo se hizo la de 1888: sus figuras", *Estampa*, núm. 71, Madrid, 21 de maig de 1929, pp. 6-7.

Biblioteca de viajes, 1880. *Biblioteca de viajes arrehlada por una sociedad de geógrafos*, vol. II, Madrid, Juan Vidal editor, 1880.

Bing, 1896. Siegfried Bing, "La vie et l'oeuvre d'Hok'saï", *Revue Blanche*, París, 1896, pp. 97-101.

Bletter, 1977. Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*, Barcelona, COAC, 1977.

Bohigas, 1963. Oriol Bohigas, "Vida y obra de un arquitecto modernista", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52-53, Barcelona, 1963, pp. 67-88.

Bohigas, 1973. Oriol Bohigas, "Lluís Doménech i Montaner. Arquitecte modernista", *Lluís Doménech i Montaner*, Barcelona, Lluís Carulla, 1973, pp. 10-74.

Bohigas, 1983. Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista I*, Barcelona, Editoral Lumen, 1983.

Bonet, 1964. Lluís Bonet Garí, "L'espiritualitat en l'arquitectura de Gaudí", *Antoni Gaudí*, Barcelona, Criterion Editorial Franciscana, 1964, pp. 41-62.

Boronat, 1999. Maria Josep Boronat Triu, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923,* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

Bowes, 1884. James L. Bowes, *Japanese enamels*, Londres, Bernard Quartich, 1884.

Bowes, 1895. James L. Bowes, *Notes on shippo. A sequel to Japanese enamels*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trüner & Co, 1895.

Bravo, 1986. Isibre Bravo, *L'Escenografia Catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

Brinkley, 1895. Frank Brinkley, *The Kyoto Industrial Exhibition of 1895. Held in Celebration of the Hundredth Anniversary of the City's Existence*, Kyoto, The Kyoto City Government, 1895.

Brinkley, 1904. Frank Brinkley, *Japan: It's History, Arts and Literature*, 8 vol., Londres, T.C.&E.C. Jack, 1904.

Brown, 1994. Judith C. Brown, "Coutiers and Christians. The first japanese emissaries to Europe", *Renaissance Quarterly*, vol. 47, 1994, p. 875.

Bru, 2004. Ricard Bru Turull, "Notes per a l'estudi del col·leccionisme d'art oriental a la Barcelona vuitcentista", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 18, Barcelona, 2004, pp. 233-257.

Bru, 2005A. Ricard Bru Turull, "Un museu d'art japonès a la Barcelona de 1880", *Serra d'Or*, núm. 545, Barcelona, maig 2005, pp. 41-45.

Bru, 2005B. Ricard Bru Turull, "El Japó entra en escena: la Companyia Imperial Japonesa i els primers acròbates japonesos a Barcelona", *Assaig de Teatre, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona, Universitat de Barcelona, núm. 46, juliol 2005, pp. 159-174.

Bru, 2007A. Ricard Bru Turull, "Japó a la porta de casa", *Revista de Catalunya*, núm. 227, abril de 2007, pp. 21-56.

Bru, 2007B. Ricard Bru Turull, "Interiors japonesos a la Barcelona del vuit-cents", *Espais interiors. Casa i Art*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 53-61.

Bru, 2008A. Ricard Bru Turull, "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868-1887)", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 21 (2007), Barcelona, 2008, pp. 57-86.

Bru, 2008B. Ricard Bru Turull, "Japanese influence on the decorative arts in Barcelona", *Design Discourse*, Osaka, Osaka University, 2008, pp. 1-10.

Bru, 2009A. Ricard Bru Turull, "Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro", *GOYA*, núm. 328, Madrid, 2009, pp. 236-250.

Bru, 2009B. Ricard Bru, "Ukiyo-e i japonisme a l'entorn del jove Picasso", *Imatges Secretes. Picasso i l'estampa eròtica japonesa*, Barcelona, Museu Picasso, 2009, pp. 28-53.

Bru, 2010A. Ricard Bru i Turull, "Francesc Ferriol i l'art japonès", *Revista de Catalunya*, núm. 263, Barcelona, juliol-agost 2010, pp. 61-90.

Bru, 2010B. Ricard Bru i Turull, "El comerç d'art japonès a Barcelona (1887-1915)", *Locus Amoenus*, núm. 10, Universitat de Barcelona, 2009-2010, pp. 259-277.

Bru, 2011A. Ricard Bru, "Katarunya no tekisutairu ni miru japonisumu", *Dresstudy*, núm. 59, Kyoto, Kyoto Costume Institute, 2011, pp. 22-33.[1494]

Bru, 2011B. Ricard Bru i Turull, "Casa Bruno Cuadros", *Joies del Modernisme*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2011.

Burlingame, 1891. Hardin J. Burlingame, *Around the World with a Magician and a Juggler: Unique Experience in Many Lands*, Chicago, Clyde Publishing, 1891.

Busquets, 1930. Eusebi Busquets, "L'art del lacador", *Art i Bells Oficis*, Foment de les Arts Decoratives, març de 1930, pp. 31-42.

Cabañas, 2003. María Pilar Cabañas Moreno, "Una visión de las colecciones de arte japonés en España", *Artigrama*, núm. 18, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 107-124.

[1494] リカルド・ブル、「カタルーニャのテキスタイルにみるジャポニスム」、『DRESSTUDY』、59 号京、都服飾文化研究財団、京都、2011、22〜33 ページ。

Cabañas, 2004. Pilar Cabañas, "Uemura Shoen en las Ramblas. Todavía un misterio", *Materia. Revista d'Art*, núm. 3 (2003), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004, pp. 109-114.

Cabañas, 2009A. Pilar Cabañas, "El japonismo en la obra de H. Anglada Camarasa (1871-1959)", *Estudios de Arte Español y Latinoamericano*, núm. 10, Tòquio, Asociación de Historia del Arte Español y Latinoamericano, abril 2009, pp. 28-34.

Cajal, 1897. Federico Cajal y Pueyo, *La Ornamentación, Historia General del Arte*, vol. V, Barcelona, Montaner y Simon editores, 1897.

Canals, 1999. M. Teresa Canals Aromí, *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, Tesi doctoral, 2 vol., Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.

Canals, 2005. M.Teresa Canals, "Més de 100 anys d'estampats", *L'estampació tèxtil a Catalunya. Ponsa: art, disseny i indústria*, Premià de Mar, Museu de l'Estampació de Premià de Mar, 2005.

Carbonell, Casamartina, 2002. Sílvia Carbonell, Josep Casamartina, *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), 2002.

Carbonell, 2004. Sílvia Carbonell Basté, "Els inicis del col·leccionisme tèxtil a Catalunya", *Miralls d'Orient*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), 2004, pp. 139-155.

Carbonell, 2005. Jordi A. Carbonell, *Orientalisme: l'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*, Reus, Ajuntament de Reus, 2005.

Casamartina, 2003. Josep Casamartina, "Alexandre de Riquer y sus diseños textiles", *Datatextil*, núm. 9, novembre 2003, pp. 19-31.

Casamartina, 2004. Josep Casamartina, *Miralls d'Orient*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004.

Catálogo de la Exposición..., 1860. *Catálogo de la Exposición Industrial y Artística del Principado de Cataluña*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1860.

Catálogo de la Exposición..., 1877. *Catálogo de la Exposición de Artes Decorativas antiguas y modernas. Ferias y fiestas populares. Año 1877*, Barcelona, tipografía de N. Ramírez y Compañía, 1877.

Catálogo de la Exposición…, 1892. *Catálogo de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1892.

Catálogo de la Sección..., 1888. *Catálogo de la Sección Japonesa en la Exposición Universal de Barcelona, 1888*, Barcelona, Imprenta de Luís Tasso Serra, 1888.

Catálogo de la Segunda..., 1894. *Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1894.

Catálogo de los objetos..., 1881. *Catálogo de los objetos presentados en la Primera Exposición de Artes Decorativas y de sus aplicaciones a la Industria celebrada por el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional inaugurada el dia 21 de diciembre de 1880*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de N. Ramirez y Compañía, 1881.

Catálogo de los objetos..., 1884. *Catálogo de los objetos que figuran en la Exposición de Artes Industriales con aplicación al decorado de habitaciones*. Inaugurada en 16 de diciembre de 1884, Barcelona, imprenta de Jaime Jepus, 1884.

Catálogo del Pabellón…, 1882. *Catálogo del Pabellón Imperial Japonés*, Madrid, Correspondencia ilustrada, 1882.

Catálogo general…, 1885. *Catálogo General Ilustrado de la Primera Exposición de Acuarelas, Dibujos, Pinturas al oleo y Esculturas celebrada por el Centro de Acuarelistas de Barcelona en el Museo Martorell*, Barcelona, Montaner y Simon, 1885.

Catálogo general..., 1888. *Catálogo general oficial. Exposición Universal de Barcelona 1888*, Barcelona, Imprenta de los sucesores de N. Ramírez, 1888.

Catalogue Officiel..., 1883. *Catalogue Officiel de l'Exposition Internationale, Coloniale et d'Exportation Genérale d'Amsterdam*, Brussel·les, Tyographie et Lithographie E. Guyot, 1883.

Cataluña en la Exposición..., 1867. *Cataluña en la Exposición Universal de París de 1867*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Luis Tasso, 1867.

Cerdà, 1981. Maria Àngela Cerdà i Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, Barcelona, Curial, 1981.

Chesneau, 1878. Ernest Chesneau, "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 18, vol. II, París, setembre-novembre de 1878, pp. 385-397, 841-856.

Cirici, 1951. Alexandre Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá editor, 1951.

Cirici, 1973. Alexandre Cirici, "Un període poc estudiat. L'esteticisme", *Serra d'Or*, núm. 165, Barcelona, 15 de juny de 1973, pp. 48-51.

Cirici, 1979. Alexandre Cirici Pellicer, *Botigues de Barcelona*, Barcelona, Editorial Lumen, 1979.

Clapés, 1881. Pere Clapés Trabal, "Visita al Museo del Sr. Richard Lindau, Cónsul General de Alemania lo dia 27 de febrer de 1881", *Butlletí Mensual de la Associació d'Excusions Catalana*, any IV, núm. 31, Barcelona, abril de 1881, pp. 87-92.

Clarasó, 1931. Enric Clarasó, *Notes viscudes*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1931.

Cobbing, 2000. Andrew Cobbing, *The Satsuma students in Britain. Japan's early search for the "essence of the West"*, Avon, Japan Library, 2000.

Coben, Ferster, 1982. Lawrence A. Coben, Dorothy C.Ferster, *Japanese Cloisonné. History, Technique and Appreciation*, Tòquio, Weatherhill, 1982.

Codina, 1888. Ginés Codina Sert, *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, Barcelona, *c.* 1888.

Coll, 1985. Isabel Coll Mirabent, "L'art orientalitzant, particularment el d'arrels japoneses, a Europa, i els seus reflexos a la Barcelona del vuitcents", *D'Art*, núm. 11, Barcelona, Universitat de Barcelona, març de 1985, pp. 245-254.

Collin, 1960. George R. Collin, *Antoni Gaudí*, Nova York, G. Braziller, 1960.

Collinot, Beaumont, 1883. E. Collinot, A. de Beaumont, *Ornements du Japon. Recueil de dessins pour l'Art et l'Industrie*, dins de la sèrie "Encyclopédie des Arts Décoratifs de l'Orient", París, Canson Libraire-èditeur, 1883.

Comentario sobre..., 1872. "Comentario sobre una exposición artística e industrial en Kioto", *La Ilustración Española y Americana*, any XVI, núm. 27, Madrid, 1 d'agost de 1872, pp. 449-450.

Cornet, 1876. Cayetano Cornet Mas, *Guia de Barcelona. Edición de 1877*, Barcelona, Libreria Eduardo Puig, 1876.

Coroleu, 1887. José Coroleu, *Barcelona y sus alrededores. Guía histórica, descriptiva y estadística el forastero*, Barcelona, Jaime Seix, 1887.

Correspondance adressée..., 2001. *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa*, Tòquio, Centre Nationaux de Recherche pour les Propriétés Culturales (Kokushokankôkai), 2001.

Cuesta, 2004. Cristina de la Cuesta Martín, "Santiago Rusiñol y el arte japonés", *Japón: arte, cultura y agua*, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 103-112.

Dalmau, 1947. Antonio R. Dalmau, *El circo en la vida barcelonesa. Crónica anecdótica de cien años circenses*, Barcelona, Ediciones Librería Milla, 1947.

Dangla, 2005. Assumpta Dangla, "Art en moviment: més d'un segle de dissenys per a l'estampació", *L'estampació tèxtil a Catalunya. Ponsa: art, disseny i indústria*, Premià de Mar, Museu de l'Estampació de Premià de Mar, 2005.

Dans la galerie..., 1873. "Dans la galerie japonaise", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 21, Viena, 16 d'agost de 1873, pp. 324 i 326.

Davillier, 1875A. Jean Charles Davillier (Baró de Davillier), *Fortuny: sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, Chez Auguste Aubry, 1875.

Davillier, 1875B. Jean Charles Davillier (Baró de Davillier), *Atelier de Fortuny*, París, Imprimerie de J. Claye, 1875.

De Leon, 1737. Antonio de Leon Pinelo, *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental, Nautica y Geografica*, Madrid, Francisco Martínez Abad, 1737.

De Nadal, 1942. Joaquín María de Nadal, *Barcelonerías*, Barcelona, Librería Dalmau, 1942.

De Puig *et alii*, 1990. Jaume de Puig, Antoni Gonxález, Raquel Lacuesta, Josep M. Moreno, M. Gràcia Salvà, *El Palau Güell*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.

De Sande, 1590. Eduardo de Sande, *De missione legatorum Iaponensium ad Romanam curiam*, Macau, 1590.

Delaporte, 1984. Guillemette Delaporte, *L'Exposition Universelle de 1855 a Paris. Apports des pays non-occidentaux dans le contexte de l'art industriel européen*, Tesi de llicenciatura, París, Universite de Paris I – Pantheon-Sorbonne, 1984.

Domènech, 1877. Lluís Domènech i Montaner, "Á propósit de la Exposició d'Arts Suntuarias", *La Renaixensa. Revista Catalana*, núm. 10, Barcelona, 31 d'octubre de 1877, pp. 292-302.

Domènech, 1878. Lluís Domènech i Montaner, "En busca de una arquitectura nacional", *La Renaixensa, Revista Catalana*, núm. 3, Barcelona, 15 de febrer de 1878, pp. 149-152.

Domènech, 1913. Rafael Domènech, "Japonismo. Cartas a un pintor I", *ABC*, Madrid, 28 de juliol de 1913, p. 4.

Domènech, Martínez, 1987. Josep M. Domènech i Gibert, Montserrat Martínez i Guerra, "Francesc Gumà i Ferran, un personatge per a una novel·la: "La Febre d'Or" de Narcís Oller", *Quaderns de Llengua i Literatura*, núm. 2, 1987, pp. 3-15.

Doñate, 1996. Mercè Doñate, "La foneria artística Masriera i Campins", *Els Masriera*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, p. 214-215.

Doñate, Quílez, 2003. Mercè Doñate, Francesc M. Quílez i Corella, "El col·leccionista d'estampes (Els antiquaris)", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 152-158.

Dresser, 1882. Christopher Dresser, *Japan. Its Architecture, Art and Art Manufactures*, Londres, Longsmans Green, 1882.

D'Urville, 1841. M. Dumont d'Urville, *Viaje pintoresco al rededor del mundo*, vol. I, Barcelona, imprenta y libreria de Juan Oliveres, 1841.

Dupuy, 1877. Enrique Dupuy de Lôme, *De Madrid a Madrid, dando la vuelta al mundo*, Madrid, Administración de La Ilustración Española y Americana, 1877.

Dupuy, 1895. Enrique Dupuy de Lôme, *Estudios sobre el Japón*, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1895.

Durant, Oorthuys, 1972. Stuart Durant, Hannah Oorthuys, *The Aesthetic Movement and the Cult of Japan*, Londres, The Fine Art Society, 1972.

Earle, 1999. Joe Earle, *Splendors of Meiji. Treasures of Imperial Japan. Masterpieces from the Khalili Collection*, St. Petersburg, Broughton International Publications, 1999.

Earle, 2005. Joe Earle, "Japanese bronzes of early Meiji period: meaning and motivation", *Apollo: The international magazine of arts*, núm. 477, 2005, pp. 36-41.

Eastlake, 1969. Charles L. Eastlake, *Hints on Household Taste. The Classic Handbook of Victorian Interior Decoration*, Nova York, Dover Publications, 1969.

Eidelberg, Johnston, 1975. Martin Eidelberg, William R. Johnston, "Japonisme and French Decorative Arts", *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1975, pp. 141-155.

El arte de la China..., 1871. "El arte de la China y del Japón, y su importancia para la industria moderna*", El Museo de la Industria. Revista mensual de las artes industriales*, any III, núm. 1, Madrid, octubre de 1871, pp. 1-4.

El Consultor, 1857. *El Consultor. Nueva Guía de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de La Publicidad, 1857.

El Consultor, 1859. *El Consultor. Nueva Guía de Barcelona. Apendice para 1859 y 1860. Obra de gran utilidad para todos los vecinos y forasteros, y sumamente indispensable a los que pertenecen a la clase mercantil e industrial*, por J.A.S. y M.Ll., Barcelona, Imprenta de la publicidad, de Antonio Flotats, 1859

El mundo en la mano, 1875. *El mundo en la mano. Viaje pintoresco a las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros*, vol. 1, Barcelona, Montaner i Simon editores, 1875.

El parlamento en el Japón, 1868. "El parlamento en el Japón", *Diario de Barcelona,* núm. 236, 28 d'agost de 1868, p. 8021.

Elias, 1923. Feliu Elias, *Simó Gomez. Història verídica d'un pintor del Poble Sec*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1923.

Elias, 1927. Feliu Elias, *Enric Monserdà. La seva vida i la seva obr*a, Barcelona, Casa Provincial de la Caritat, 1927.

Elizalde, 1995. Mª Dolores Elizalde Pérez-Grueso "Japón y el sistema colonial de España en el Pacífico", *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Año V, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1995.

Escudé, 1888. Manuel Escudé Bartolí, "Industria", *Órgano Oficial. La Exposición Universal de Barcelona*, núm. 57, Barcelona, 22 d'agost del 1888, p. 74.

Escudé, 1889. Manuel Escudé Bartolí, "Colecciones", La Exposición Universal de Barcelona, núm. 68, Barcelona, 31 de maig del 1889, pp. 206-207.

Estrada, 1857. Luis de Estrada, *Consideraciones sobre la importancia y vicisitudes del comercio del Japon con las demas naciones, y principalmente con las de Europa*, Madrid, Imprenta de La América, 1857.

Exposición Artístico-Industrial, 1876. *Exposición Artístico-Industrial. Año 1876. Centro de Maestros de Obras de Cataluña*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narcios Ramirez y Comp, 1876.

Exposición de trajes..., 1879. *Exposición de trajes y armas. Catálogo*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de los sucesores de N. Ramírez, 1879.

Exposición japonesa, 1867. "Exposición japonesa", *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, núm. 6, Madrid, 30 de juny de 1867, pp. 86-87

Exposición Universal…, 1867. *Exposición Universal de París. Catálogo General de la Sección Española*, París, Imprenta General de Ch. Lahure, 1867, p. 149.

Exposición Universal..., 1887A. *Exposición Universal de Barcelona. Ley de 30 de junio de 1887 concediendo al Ayuntamiento de aquella ciudad un anticipo de dos millones de pesetas*, Madrid, Imprenta de Ramon Moreno y Ricardo Rojas, 1887.

Exposition Universelle..., 1878. *Exposition Universelle Internationalle de 1878. Catalogue Officiel*, vol. 6, París, Imprimerie Nationale, 1878.

Exposition Universelle…, 1889. *Exposition Universelle de Paris, 1889. Catalogue du Comité de la Catalogne et des Baléares*, Barcelona, Imprimerie de Jacques Jepús, 1889.

Fels, 1890. Gustavo Fels, *Cin-ko-ka. Libreto de la opereta japonesa de aparato en tres actos y cuatro cuadros. Letra de Gustavo Fels. Música del maestro José Sommer di Vienna*, Barcelona, Oficinas de "La Escena", 1890.

Fernández, 1877. A.Fernández de los Rios, "La semana Parísien", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 39, Madrid, 22 d'octubre del 1877, pp. 254-255.

Fernández, 1878. Ángel Fernández de los Ríos, *Guia de la Exposición 1878*, París, Libreria Española de E. Denne, 1878.

Fernández, 1989. Marcos Fernández Gómez, *La embajada japonesa de 1614 a la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992, Ayuntamiento de Sevilla, 1989.

Flaquer, Pagès, 1986. Sílvia Flaquer i Revaud, Mª Teresa Pagès i Gilibets, *Inventari d'artistes catalans que participen als Salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

Fol, 1875. Walter Fol, "Fortuny (2º et cerniere article)", *Gazette des Beaux Arts*, París, vol. 4, 1875, pp. 350-366.

Fontbona, 1983. Francesc Fontbona, *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808 – 1888*, dins de la "Història de l'Art Català", vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1983.

Fontbona, 1985. Francesc Fontbona, "El dibuixant", *Apel·les Mestres (1854-1936)*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1985, pp. 28-56.

Fontbona *et alii*, 2002. Francesc Fontbona (dir.), Antonia Montmany, Teresa Coso, Cristina López, *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002.

Fontbona, 2003. Francesc Fontbona, "L'esteticisme", *El Modernisme. Aspectes generals*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2003, pp. 307-320.

Freixa, 1986. Mireia Freixa, *El Modernismo en España*, Madrid, ediciones Catedra, 1986.

Freixa, 1988. Mireia Freixa, "El protomodernisme a l'arquitectura i les arts plàstiques", *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988*, Barcelona, L'Avenç, 1988, pp. 490-497.

French, 1974. Calvin L. French, *Shiba Kokan*, Nova York, Weatherhill, 1974.

French painting..., 1996. *French Painting and Ukiyo-e. The Eye of Tadamasa Hayashi, a Bridge Between the Eastern and Weastern Cultures*, Ibaraki, The Museum of Modern Art, 1996.

Fukuzawa, 1972. Fukuzawa Yukichi, *The Autobiography of Yukichi Fukuzawa*, Nova York, Schocken books, 1972.

Fukuzawa, 2002. Fukuzawa Yukichi, *Sekai Kunizukushi, Kyûrizukai, Dômôkyousô,* (a càrrec de Nakagawa Masayo), dins de "Fukuzawa Yukichi Chosakushû", vol. 2, Tòquio, Keiô Gijyuku Daigaku Shuppan, 2002.[1495]

Galería Parés, 1885. *Galería Parés. Segunda Exposición de Bellas Artes inaugurada en Diciembre de 1884. Catálogo ilustrado*, Barcelona, Luís Tasso, 1885.

García, s.d. Antonio García Llansó, *Numismática de los paises del Extremo Oriente*, Barcelona, Salvat y Cª, s.d.

García, 1888. Antonio García Llansó, "D. Ramón Amado Bernadet", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 377, 22 de gener de 1888, pp. 52 i 54.

García, 1888A. Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La instalación japonesa. Barcelona. Exposición Universal. Estado actual de la instalación japonesa", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 392, Barcelona, 6 de maig del 1888, pp. 294-295.

García, 1888B. Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La instalación japonesa", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 393, Barcelona, 13 de maig del 1888, pp. 307-308.

García, 1888C. Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La casa japonesa", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 400, Barcelona, 1 de juliol del 1888, pp. 417-418, 425 i 431-432.

[1495] 福澤諭吉『福澤諭吉著作集 2 世界國盡、窮理図解、童蒙教草(抄)』中川眞弥解説、東京慶応義塾大学出版、平成 14 年(2002 年)。

García, 1888D. Antonio García Llansó, "La Exposición Universal. La sección china", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 401, Barcelona, 8 de juliol de 1888, pp. 438-439.

García, 1888E. Antonio García Llansó, "Exposición Universal de Barcelona. Sección japonesa", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 43, Madrid, 22 de novembre de 1888, p. 291.

García, 1888F. Antonio García Llansó, *La primera Exposición Universal Española*, Barcelona, Luis Tasso Serra, 1888.

García, 1889A. Antonio García Llansó, "El Japón tal cual es", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 452, Barcelona, 30 de juny del 1889, pp. 406-407.

García, 1889B. Antonio García Llansó, "Museo armeria de Don José Estruch", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, Barcelona, núm. 473, 24 de novembre del 1889, pp. 748-749 i ss.

García, 1890A. Antonio García Llansó, "Los Hermanos Masriera y la escuela pictórica contemporánea", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 479, gener del 1890, pp. 3-9.

García, 1890B. Antonio García Llansó, "Alejandro de Riquer", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, Barcelona, núm. 490, 23 de març del 1890, pp. 177, 181, 184, 185, 187 i 189.

García, 1890C. Antonio García Llansó, "Apeles Mestres. Artista y poeta", *La Ilustración. Revista hispano-americana, Barcelona*, núm. 493, 13 d'abril del 1890, pp. 224, 231-232.

García, 1891A. Antonio García Llansó, "Colección japonesa de Ricardo Lindau, cónsul de Alemania en Barcelona", *La Ilustración Hispano-Amercicana*, núm. 543, Barcelona 29 de març del 1891, pp. 204-206.

García, 1891B. Antonio García Llansó, "Barcelona: Colección japonesa de Ricardo Lindau", *La Ilustración Hispano-Amercicana*, núm. 548, Barcelona 3 de maig del 1891, pp. 286-287.

García, 1891C. Antonio García Llansó, "Barcelona: Colección japonesa de Ricardo Lindau", *La Ilustración Hispano-Amercicana*, núm. 557, Barcelona 5 de juliol del 1891, pp. 420-421, 427.

García, 1893A. Antonio García Llansó, *Una visita al Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús y Roviralta, 1893.

García, 1893B. Antonio García Llansó, "Colección japonesa de Herr Richard Lindau. Cónsul General de Alemania", *La Vanguardia*, núm. 3507, 11 de febrer de 1893, p. 4.

García, 1893C. Antonio García Llansó, "El Japón tal cual es. Prensa, política y literatura", *Pro Patria. Revista Internacional*, maig de 1893, pp. 114-126.

García, 1895A. Antonio García Llansó, *Armas y armaduras*, Barcelona, Tipografia de Luis Tasso, 1895.

García, 1895B. Antonio García Llansó, "El Japón tal cual es. Los samurais y el ejército nacional", *La Vanguardia*, 14 de novembre de 1895, p. 1.

García, 1897A. Antonio García Llansó, "Metalistería, cerámica y vidrios", *Historia General del Arte*, vol. 8, Barcelona, editorial Montaner i Simón, 1897.

García, 1897B. Antonio García Llansó, *El Museo-Biblioteca de Ultramar*, Barcelona, L. Fessa, 1897.

García, 1903. Antonio García Llansó, "El Imperio del Sol Naciente", *Hojas Selectas, Revista para todos*, Barcelona, editorial Salvat, 1903, p. 803-816.

García, 1904A. Antonio García Llansó, "Un poco de historia japonesa", *La Vanguardia*, 31 de març de 1904, p. 5.

García, 1904B. Antonio García Llansó, "Un poco de historia japonesa (conclusión)", *La Vanguardia*, 22 de setembre de 1904, pp. 4-5.

García, 1905. Antonio García Llansó, *Dai Nipon (El Japón)*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1905.

García, 1906. Antonio García Llansó, "Caretas y netsukes", *La Ilustración Artística*, núm. 1285, 13 d'agost de 1906, pp. 4-5.

García, 1907. Antonio García Llansó, "Las Bellas Artes en el Extremo Oriente", *La Vanguardia*, 6 de setembre de 1907, p. 6.

García, 1908. Antonio García Llansó, "Un drama popular japonés. Chinshingura y terakoya", *La Vanguardia*, núm. 12835, 8 de setembre de 1908, p. 4.

García, 1997. Andrea García, *Museus d'Art de Barcelona: antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997.

García-Martín, 1993. Manuel García-Martín, *Comillas Modernista*, Barcelona, Gas Natural, 1993.

Gaudí, 2002. Antoni Gaudí, *Escritos y documentos* (edició a cura de Laura Mercader), Barcelona, El Acantilado, 2002.

Gener, 1879. Pompeyo Gener, "Lo taller dels germans Masriera", *La Llumanera de Nova York*, núm. 56, Nova York, desembre de 1879, p. 1.

Gener, 1880. Pompeu Gener, "Necrologica de D. Simon Gómez", *El Parthenon. Revista de literatura, ciencias y artes*, any 2, núm.8, Barceona 15 de febrer de 1880, p.113-115.

Gibert, 1932. J. Gibert, "La sala Masriera d'art oriental al Museu de Pedralbes", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, Junta de Museus, octubre del 1932, pp. 306-312.

Gibert, 1935. J. Gibert, "La història japonesa a la Sala Lluís Masriera del Museu de les Arts Decoratives", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, Junta de Museus, novembre de 1935, pp. 340-343.

Gil, 1991. Juan Gil, *Hidalgos y samurais: España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Gil, 1998. Núria Gil Farré, "La influencia del arte japonés en el diseño de vidrieras modernistas", *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, 1998, pp. 133-139.

Giralt, 1981. Emili Giralt Raventos, *La Compañía General de Tabacos de Filipinas 1881-1981*, Barcelona, Compañía General de Tabacos de Filipinas, 1981.

Girona, 1884. Manuel Girona, *Memoria leida en la Junta General de Accionistas celebrada en Barcelona el dia 19 de julio de 1884. Compañía Trasatlántica*, Barcelona, establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y Cª, 1884.

Gonse, 1883. Louis Gonse, *L'Art Japonais*, 2 vol., París, A. Quantin, 1883.

González, Martí, 1989. Carlos González, Montse Martí, *Fortuny*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989.

González, Martí, 1996. Carlos González, Montse Martí, *Raimundo de Madrazo (1841-1920)*, Saragossa, Caja Rural del Japón, 1996.

Gotô, 1904. Gotô Kaihei, *Kyûshû yakugyouka retsuden*, Kyûshû Yakuhôsha, Fukuoka, Meiji 37 (1904).[1496]

Grau, 1988. Ramon Grau (dir.), *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988*, Barcelona, L'Avenç, 1988.

Gual, 1933. Enric F. Gual, "Una exposició a Can Parés. Antoni Badrinas i l'art del moble", *Mirador. Les Arts i els Artistes*, núm. 249, 9 de novembre de 1933, p. 7.

Gualtieri, 1586. Guido Gualtieri, *Relationi della venuta de gli ambasciatori giaponesi a Roma, fino alla partita di Lisbona*, Venècia, 1586.

Güell, 1875. Josep Güell Mercader, "Fortuny. Exposición de sus obras póstumas en París", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 10 (suplement), Madrid, març de 1875, p. 178.

Guillén, 1997. José Guillén Selfa, *La primera embajada del Japón en Europa y en Murcia (1582-1590)*, Múrcia, Editora Regional de Murcia, 1997, p. 87.

Gumà, 1888. C. Gumà, *Guía cómica de la Exposició Universal de Barcelona*, Barcelona, Librería Española de Lopez, 1888.

[1496] 後藤改平『九州薬業家列伝』上、九州薬報社、福岡、明治 37 年(1904 年)。

Guzmán, 1601. Luis de Guzmán, *Historia de las misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús*, vol. 2, Alcalá, 1601.

Halén, 1993. Widar Halén, *Christopher Dresser, a pioneer of modern design*, Londres, Phaidon Press, 1993.

Halpen, 1883. Edmond Halpen, *La Chine et le Japon a l'Exposition d'Amsterdam. Etude sur les arts decoratifs de l'Extrême Orient*, París, Typographie E. Plon, Nourrit et Cie, 1883.

Hamada, 1931. Hamada Kosaku, *Tenshô Kenô Shisetsu-ki*, Tòquio, 1931.[1497]

Hane, 2003. Hane Mikiso, *Breve historia de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Hereu, 1987. Pere Hereu Payet, *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, UPC edicions, 1987.

Hereu, 1988. Pere Hereu (coord.), *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona 1888*, Barcelona, Universitat Politécnica de Catalunya, 1988.

Hernández, 1987. Elena Hernández Sandoica, "El transporte por mar y la acción del Estado en la España del siglo XIX", *Hispania*, Vol. XLVII, 167, CSIC, Madrid, 1987, pp. 977-999.

Hernández, 1990. Elena Hernández Sandoica, "El colonialismo español en la crisis de la transformación marítimo-mercantil (1886-1887)", *Estudios históricos: homenaje a los profesores José Maria Jover Zamora y Vicente Palacio Atard*, vol. I, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 601-631.

[1497] 濱田『天正遣欧使節記』東京、昭和 6 年、397～398 ページ。

Hervy, 1889. Francisco D'Hervy, "Paseo por las secciones orientales. Siam, Japón, Egipto, Persia, Turquia", *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1889, pp. 522-529.

Hida, 1995. Hida Toyojiro, "Exporters of Meiji decorative arts", *The Nasser D. Khalili Collection of Japanese Art. Seleted Essays*, vol. 1, Londres, The Kibo Foundation, 1995, pp. 70-96.

Hida, 1998. Hida Toyojiro, *Meiji no Yushutsu Kôgei Zuan: Kiriu Kôshô Kaisha no Rekishi*, Kyoto Shoin Arts Collection, núm. 213, Kyoto, Kyôto Shoin, 1998.[1498]

Hirota, 2009. Hirota Takashi, *Photo Albums of Exported Textiles Produced by Takashimaya*, Kyoto, Kyoto Women's University, 2009.

Houssais, 2000. Laurent Houssais, "Banville, Rochegrosse et Moréas: aspects inédits d'un interieur japonisant", *Revue de l'Art*, núm. 130, vol. 4, París, 2000, pp. 47-59.

Huish, 1891. Marcus B. Huish, "Hints upon the formation of a Collection of Japanese Art", *Artistic Japan*, vol. 3, Londres, 1891, pp. 452-453.

Humperdinck *et alii*, 2006. Wolfram Humperdink, Engelbert Humperdinck, Jordi Mota, "Engelbert Humperdinck", *Wagneriana Castellana*, núm. 59, Barcelona, Associació Wagneriana, 2006, s/p.

Illustrated catalogue..., 1887. *Illustrated catalogue. Backers & Strauss, manufacturing jewellers, goldsmiths and chainmakers*, Londres, *c*. 1887.

[1498] 樋田豊次郎『明治の輸出工芸図案—起立工商会社の歴史』京都書院アーツコレクション 213、 京都書院、平成 10 年(1998 年)。

Impey, Fairley, 1994. Oliver Impey, Malcolm Fairley, "Japanese Cloisonné Enamel", *Meiji no takara. Treasures of Imperial Japan. Enamels*, vol. 3, Londres, Kibo Foundation, 1994, pp. 20-49.

Inauguración del Ferro-carril, 1872. "Inauguración del Ferro-carril de Yeddo a Yokohama", *La Ilustración Española y Americana*, núm 48, Madrid, 24 de desembre de 1872, pp. 758 i 764

Infiesta, 2001. Maria Infiesta, *El Wagnerisme a Catalunya*, Col·lecció Terra Nostra, núm. 42, Barcelona, Infiesta editor, 2001.

Inoue, 2003. Inoue Takutoshi, "Narinori Okoshi and Free Trade", *Keizaigaku ronkyû. The jorunal of economics of Kwansei Gakuin University,* vol. 57, núm. 3, Tòquio, Kwansei Gakuin Daigaku, 2003, pp. 35-76.[1499]

Irvine, 2006. Gregory Irvine, *Japanese cloisonné: the seven treasures*, Londres, Victoria & Albert Museum, 2006.

Jadihel, 1868. Jadihel, "Los japoneses", *El Principado*, núm. 245, 6 de setembre de 1868, pp. 5670-71.

Jahn, 2004. Gisela Jahn, *Meiji ceramics. The art of Japanese export porcelain and Satsuma ware 1868-1912*, Munic, Arnoldsche, 2004.

Jansen, 1989. Marius B. Jansen (ed.), "The Ninteenth Century", *The Cambridge History of Japan*, vol. 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Japonisme..., 1994. *Japonisme in Vienna*, Tòquio, The Tokyo Shimbun, 1994.

[1499] 井上琢智「大越成徳と自由貿易論」『經濟學論究』第 57 巻 3 号、関西学院大学、東京、平成 15 年(2003 年)、35-76 ページ。

Japonisme..., 2001. *Japonisme in art, An International Symposium*, Tòquio, Kodansha International, 2001.

Jordà, 1912. J.M. Jordà, "Los hijos del Sol Naciente", *El Noticiero Universal*, núm. 8441, 19 d'octubre de 1912, p. 6.

Jordana, 1879. José Jordana Morera, *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón. Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadèlfia (1876) y de París (1878)*, Madrid, M. Tello, 1879.

Kawakami, Sadayakko, 1984. Kawakami Otojirô, *Sadayakko, Jiden Otojirô Sadayakko*, Tòquio, Sanichishobô, 1984.[1500]

Kawamura, 1984. Kawamura Yayoi, "Introducción del arte de la laca japonesa en Barcelona", *Vè Congres Nacional d'Història de l'Art*, vol. 2, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 155-160.

Kawamura, 1990. Kawamura Yayoi, "Homenaje a Ramón Sarsanedas i Oriol. Artista del arte del urushi", *Archivo Español de Arte*, núm. 249, Madrid, gener-març de 1990, pp. 272-281.

Kawamura, 1999. Kawamura Yayoi, "Artistes lacadors d'"urushi": Lluís Bracons i Sunyer i Enriqueta Pascual Benigani", *Revista de Catalunya*, núm. 143, setembre de 1999, pp. 67-89.

Keene, 2002. Donald Keene, *Emperor of Japan. Meiji and his world, 1852-1912*, Nova York, Columbia University Press, 2002.

[1500] 川上音二郎・貞奴『自伝音二郎・貞奴』三一書房、東京、昭和 59 年(1984 年)。

Kigi, 1996. Kigi Yasuko, "On this Tadamasa Hayashi exhibition. The virtues and crimes of an International art dealer", *French painting and ukiyo-e: the eye of Tadamasa Hayashi, a bridge between the Eastern and Western cultures*, Tokyo, 1996, pp. 31-45.

Kigi, 2009. Kigi Yasuko, *Hayashi Tadamasa: ukiyo-e wo koete Nihon bijutsu no subete wo,* Kyoto, Mineruva Shobô, 2009.[1501]

Kim, 1988. Sue-Hee Kim Lee, *La presencia del arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

Kim, 1995. Sue-Hee Kim Lee, "La presencia de Japón en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y su repercusión en la sociedad española finisecular", *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Asociación Española de Estudios del Pacífico, Madrid, 1995, pp. 171-194.

Kinoshita, 2009. Kinoshita Akira, "La imagen de Japón en el arte catalán de la segunda mitad del siglo XIX", *Estudios de Arte Español y Latinoamericano*, núm. 10, Asociación de Historia del Arte Español y Latinoamericano, abril 2009, pp. 2-11.

Koyama-Richard, 2001. Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvê. Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, París, Hermann – Editerurs des Sciences et des Arts, 2001.

[1501] 木々康子著『林忠正: 浮世絵を越えて日本美術のすべてを自伝音二郎・貞奴』ミネルヴァ書房、京都、1984 年。

Kume, 1928. Kume Keiichirô, "Baruserona Hakurankai no Tsuioku", *Hakurankai Kurabu. Kaigai Hakurankai Honpô Sandô Shiryô*, vol. 3, Tòquio, Nagayama Teitoku, 1928, pp. 92-95.[1502]

Kume..., 1990. *Kume Keiichiro Nikki*, Tòquio, Chuô Kôron Bijutsu Shuppan, 1990.[1503]

Kume, 2002. Kume Kunitake, *The Iwakura Embassy 1871-1873. A true account of the ambassador extraordinary & plenipotentiary's Journey of observation through the United States of America and Europe*, 5 vol., Chiba, The Japan Documents, 2002.

Kyô no yûga, 2005. *Kyô no yûga: kosode to byôbu. Chisô korekushon (The Elegance of Kyoto Style. Kosode kimonos and folding screens from the Chiso Collection)*, Kyoto, Kyôto Bunka Hakubutsukan, 2005.[1504]

Lacal, 1889. Saturnino Lacal, *El Libro de Honor. Apuntes para la historia de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, tipografía de Fidel Giró, 1889.

Lacambe, 2001. Geneviève Lacambe, "Les milieux japonisants a Paris, 1860-1880", *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tòquio, Kodansha International, 2001, pp. 45-46.

[1502] 久米桂一郎「バルセロナ博覧会の追憶」博覧会倶楽部『海外博覧会本邦参同資料』第 3 輯、永山定富、東京、昭和 3 年(1928 年)、92-95 ページ。

[1503]久米桂一郎『久米桂一郎日記』中央公論美術出版、東京、平成 2 年(1990 年)。

[1504] 『京の優雅・小袖と屏風・千總コレクション』京都文化博物館、平成 17 年(2005 年)。

Lach, 1968. Donald F. Lach, *Japan in the eyes of Europe. The Sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

Lambourne, 2005. Lionel Lambourne, *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the West*, Londres, Phaidon, 2005.

Le gran daibut, 1873. "Le gran daibut", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 9, Viena, 31 d'abril de 1873, p. 135.

Le Japón a l'Exposition..., 1878. *Le Japón a l'Exposition Universelle de 1878*, 2 vol., París, Comisión Imperiale du Japón, 1878.

Les japonais a l'Exposition, 1873. "Les Japonais a l'Exposition", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 9, Viena, 31 de maig de 1873, p. 134.

Le Japonisme, 1988. *Le Japonisme*, París, Ministère de la Culture et de la Communication & Editions de la Reunion des musées nationaux, 1988.

Leon, 1872. L.R. Leon, *Guía consultiva o indicador general de todos los contribuyentes de Barcelona*, Barcelona, Tipografia de D. Eusebio Riera, 1872.

Lindau, 1864. Rudolph Lindau, *Un voyage autour du Japon*, París, Librairie de L. Hachette et Cie, 1864.

López, 1882. Antonio López López, *Memoria leída en la Junta General de Accionistas celebrada en Barcelona el dia 22 de junio de 1882. Compañía Trasatlántica*, Barcelona, establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y Cª, 1882.

Loti, 1926. Pierre Loti, *Japoneries d'Automne*, París, Calamn-Lévy, 1926.

Lu, 2005. David John Lu, *Japan: A Documentary History : The Late Tokugawa Period to the Present*, vol. 2, Nova York, M.E. Sharpe, 2005.

Lucena, 1895. Juan Lucena de los Ríos, *El imperio del sol naciente (impresiones de un viaje al Japón)*, Barcelona, Establecimiento tipográfico editorial del Ramon Molinas, 1895.

Luxan, 1862. Francusco de Luxan, *Memoria presentada por el Excmo. Sr. D. Francisco de Luxan como presidente de la Comisión encargada del estudio de la Exposición Internacional de Londres de 1862*, Madrid, Imprenta Nacional, 1862.

M. M., 1868. J.M. y M, "Europa en el Japón", *Diario de Barcelona*, núm. 84, 25 de març de 1868, pp. 2809-2811.

Mabuchi, 2006. Mabuchi Akiko, "L'influence des *katagami* sur les arts décoratifs en France", *Katagami. Les pochois japonais et le Japonisme*, París, Maison de la Culture du Japon, 2006, pp. 40-45.

Mackay, 1989. David Mackay, *L'arquitectura moderna a Barcelona (1854-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1989.

Maestre, 1985. Vicente Maestre Abad, "La producción de bienes de consumo en Cataluña a Mediados del siglo XIX: 1840-1860", *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, Madrid, Ministerio de Industria y Energía, Centro de Arte Reina Sofía, Europalia'85, 1985, pp. 98-113.

Maestre, 1994A. Vicente Maestre, "L'època de la industrialització (*c.* 1845 – *c.* 1888). Anotacions a l'ebenisteria catalana del segle XIX", *Moble català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, pp. 80-111.

Maestre, 1994B. Vicente Maestre, "Arte e Industria. José de Manjarrés: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelones del siglo XIX", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2, Barcelona, 1994, pp. 73-92.

Mainar, 1976. Josep Mainar, *El moble català*, Barcelona, Edicions Destino, 1976.

Manjarrés, 1862A. José de Manjarrés, "Aplicación del arte a la industria", *Revista de Cataluña*, vol. 1, Barcelona, llibreria de Salvador Manero editor, 1862, pp. 183-189.

Manjarrés, 1876. José de Manjarés, "Las artes suntuarias", *El porvenir de la industria*, núm. 52, Barcelona, 31 de marzo de 1876, pp. 233-234.

Marfany, 1975. Joan Lluís Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1975.

Martínez, 1878. Eusebio Martínez de Velasco, "Una representación japonesa, cuadro de M. Adrien Moreau", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 17, Madrid, maig de 1878, pp. 286 i 300-301.

Masferrer, 1925. Santiago Masferrer i Cantó, *Apel·les Mestres*, col·lecció "Quaderns Blaus. La nostra gent", Barcelona, Llibreria Catalonia, 1925.

Masriera, 1884. Josep Masriera Manovens, "Influencia del estilo japonés en las artes europeas", *Memorias de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, vol. 2, segunda época, Barcelona, 1884, p. 97-104.

Masriera, 1902. José Masriera Manovens, "Arte moderno", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 3ª època, vol. 4, núm. 7, Barcelona, 1902.

Masriera, 1913A. Luis Masriera, *Catálogo de las principales piezas de la colección de antigüedades y objetos de arte del pintor Luis Masriera*, Barcelona, s.d. [1913].

Masriera, 1913B. Luis Masriera, "La caida del Modernismo", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 3ª, vol. 10, núm. 26, Barcelona, 1913, pp. 545-552.

Masriera, 1914. Víctor Masriera, "Arte decorativo. Estilización de las plantas", *Hojas Selectas*, Barcelona, 1914, pp. 1011-1014.

Masriera, 1926. Frederic Masriera, "L'arquitecte Josep Vilaseca i Casanovas", *La Gaseta de les Arts*, núm. 58, 1 d'octubre de 1926, pp. 4-7.

Masriera, 1946A. Luis Masriera Rosés, *Una biografia de Apeles Mestres*, Barcelona, Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, Impremta Elzeviriana y Libreria Camí, 1946.

Masriera, 1946B. Luis Masriera Rosés, "Manuel Rodríguez Codolá", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. 1 i 2, Barcelona, gener – abril del 1946, pp. 525-531.

Masriera, 1954. Luis Masriera, *Mis Memorias*, Barcelona, editorial Dalmau y Jover, 1954.

Masuno, 2006. Keiko Masuno, *Mieru minzoku・ Mienai minzoku－Yochi shiryaku no sekaikan*. Kanagawa Daigaku, 2006.[1505]

[1505] 増野恵子「見える民族・見えない民族―『輿地誌略』の世界観」神奈川大学 21 世紀 COE プログラム、平成 18 年(2006 年)、1-2 ページ。

Mayo, 1973. Marlene J. Mayo, "The Western Education of Kume Kunitake, 1871-1876", *Monumenta Nipponica*, vol. 28, núm. 1, primavera 1973, pp. 3-67.

Meiji dezain..., 1997. *Meiji Dezain no Tanjô – Chousa Kenkyû Hôkokusho "Onchi zuroku"*, Tòquio, Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan Hen, Kokusho Kankôkai, 1997.[1506]

Melendreras, 2008. José Luis Melendreras Gimeno, "El escultor Justo Gandarias y Planzón (1846-1933)", *Archivo de Arte Valenciano*, vol. 89, València, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, pp. 105-116.

Mencarini, 1903. Juan Mencarini, "El Imperio Japonés", *Por Esos Mundos*, núm. 109, 1 de febrer del 1903, pp. 137-147.

Mendoza, 1888. Carlos Mendoza, "Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. I. La instalació japonesa", *La Ilustració Ibérica*, núm. 284, 9 de juny de 1888, pp. 354-355, 360-391.

Mendoza, 2003. Cristina Mendoza, "De Granada a Portici: un nou llenguatge artístic", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 47-61.

Mestres, 1876. Apel·les Mestres, *Microcosmos. Versos catalans. Intimas y fabulas*, Barcelona, Impremta de La Renaixença, 1876.

Mestres, 1880. Apel·les Mestres, *La Granizada*, Barcelona, Librería Española, 1880.

[1506]明治デザインの誕生・調査研究報告書『温知図録』東京国立博物館編、国書刊行会、東京、平成 7 年(1997 年)。

Mihara, 1990. Mihara Aya, "Profesor Risley's Life in Japan, 1864-1866", *Japanese Language and Culture*, núm. 16, Osaka, Osaka University of Foreign Studies, març 1990, pp. 61-83.

Mihara, 2005. Mihara Aya, "Takano Hirohachi Nikki", *Iino Machi Shi*, vol. 3, Fukushima, 2005, pp. 3-89.[1507]

Miquel, 1867. Francisco Miquel y Badía, "Exposición Universal de Paris", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 15 de maig de 1867.

Miquel, 1879. Francisco Miquel y Badía, *Muebles y tapices*, Barcelona, librería de Juan y Antonio J. Bastinos editor, 1879.

Miquel, 1883. Francisco Miquel y Badía, "Apuntes biográfico-críticos sobre Fortuny", *Acta de la sesión pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona el día 29 de diciembre de 1882 dedicada a la memoria de Mariano Fortuny*, Barcelona, Tipo-litografía de Celestino Verdaguer, 1883.

Miquel, 1887. F. Miquel y Badía, *Fortuny. Su vida y obras*, Barcelona, Centro editorial de Torres y Seguí, 1887.

Miquel, 1896. Francesc Miquel y Badía, "El Japonismo", *Diario de Barcelona*, núm. 301, Barcelona, 27 d'octubre de 1896, pp. 12678-12680.

Miyanaga, 1999. Miyanaga Takashi, *Umi wo watatta bakumatsu no kyokugeidan. Takano Hirohachi no ôbei manyûki*, Tòquio, Chuôkoushinsha, 1999.[1508]

[1507] 三原文「高野廣八日記」『飯野町史』第３巻、福島、平成 17 年 (2005 年)。

[1508] 宮永孝『海を渡った幕末の曲芸団－高野広八の欧米漫遊記』中央公論新社、東京、平成 11 年(1999 年)。

Modernismo en Cataluña, 1976. *Modernismo en Cataluña*, Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1976.

Monlau, 1841. Pere Felip Monlau, *Abajo las murallas!!! Memoria de las ventajas que reportaría Barcelona, y especialmente su industria, de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*, Barcelona, Imprenta del Constitucional, 1841.

Morse, 1901. Edward Morse, *Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery*, Cambridge, The Riberside Press, 1901.

Motoyama, 1997. Motoyama Yukihiko, *Proliferating Talent: essays on politics, thought and education in the Meiji Era*, University of Hawai, 1997, pp. 119-120

Muntaner, 1929. Ramon Muntaner, *La Barcelona vuitcentista. Reculls històrics (1801-1900)*, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1929.

Muñoz, 2008. Marina Muñoz Torreblanca, "The Presence of Japan in the Barcelona Universal Exposition of 1888 through the Press", *Journal of the Centre for Documentation & Area-transcultural Studies*, Tòquio, University of Foreign Studies, 2007, pp. 165-183.[1509]

Mutel, 1972. J. Mutel, *Japón. El fin del shogunato y el Japón Meiji. 1853/1912*, Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1972.

Myself, 1927. Myself (Feliu Elias), "El Museu privat del Sr. Josep Mansana", *D'Ací i d'Allà*, març de 1927, pp. 81-84.

[1509] マリーナ・ムニョス・トレブランカ「新聞報道に見る 1888 年のバルセローナ万国博覧会における日本の存在（欧米におけるアジア）」『東京外国 語大学大学院地域文化研究科 21 世紀 COE プログラム、史資料ハブ地域文化研究拠点』東京、平成 19 年(2007 年)、165～183 ページ。

Hawks, 1856. Francis L. Hawks, *Narrative of the expedition of an American squadron to the China Seas and Japan : performed in the years 1852, 1853, and 1854, under the command of Commodore M.C. Perry, United States Navy, by order of the Government of the United States*, Nova York, D. Appleton and Company, 1856.

Navarro, 1986. Sergio Navarro Polo, "La colección de ukiyo-e del Museu del Cau Ferrat (Sitges)", *Artigrama*, núm. 3, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 335-348.

Navarro, 1987. Sergio Navarro Polo, *Obra gráfica japonesa de los períodos de Edo y Meiji en los Museos y colecciones publicas de Barcelona*, Tesi doctoral, 4 vol., Saragossa, Universidad de Zaragoza, setembre de 1987.

Navarro, 1996. Sergio Navarro Polo, "Arte japonés en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y el Japonismo en Cataluña", *Actas del IV Congreso de Hispanistas de Asia, Asociación Asiática de Hispanistas*, Seul, 1996, pp. 805-809.

Navarro, 2008. Carlos G. Navarro, "Testamentaría e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma", *Locus Amoenus*, núm. 9, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007-2009, pp. 319-349.

Nykl, 1925. Alois Richard Nykl, ""Los Primeros Mártires del Japón" and "Triunfo de la fe en los Reinos del Japón"", *Modern Philology*, Vol. 22, No. 3., febrer de 1925), pp. 305-323.

Noya, 2004. Javier Noya, *La imagen de España en Japón*, Madrid, Instituto Cervantes – Real Instituto Elcano – ICEX – SEIEI, 2004.

Nute, 1994. Kevin Nute, "Frank Lloyd Wright and Japanese Architecture: a study in inspiration", *Journal of Design History*, vol. 7, núm. 3, 1994, pp. 169-185.

Official Catalogue..., 1876. *Official Catalogue of the Japanese Section and descriptive notes on the industry and agriculture of Japan*, Philadelphia, The Japanese Commission, Printed by W.P.Kildarm, 1876.

Official Catalogue..., 1877. *Official Catalogue of the National Exhibition of Japan*, Tòquio, The Exhibition Bureau, 1877.

Official Catalogue..., 1881. *Official Catalogue of the 2nd National Exhibition of Japanese Empire*, Vol. 1-2, Tòquio, The Exhibition Department, 1881.

Official Catalogue..., 1890. *Official Catalogue of the Third Industrial National Exhibition*, Yokohama, The Mail Office, 1890.

Okakura, 1980. Okakura Tenshin, *Oushû shisatsu nisshi*, vol. 5, Tòquio, Heibonsha, 1980.[1510]

Okakura, 2001. Okakura Kakuzo, *El llibre del te*, Traducció d'Esteve Serra, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta editor, 2001.

Oller, 1980. Narcís Oller, *La Febre d'Or*, 2 vol., Barcelona, Edicions 62, 1980.

Ono, 2003. Ayako Ono, *Japonisme in Britain. Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, Oxon, Routledge Curzon, 2003.

Orellana, 1860. Francisco J. Orellana, *Reseña completa descriptiva y crítica de la Exposición Industrial y Artística*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Jaime Jesús, 1860.

[1510] 岡倉天心「欧州視察日誌」『岡倉天心全集』第５巻、平凡社、東京、昭和 55 年(1980 年)。

Pacheco, 1973. Diego Pacheco, *El hombre que forjó a Nagasaki. Vida del P. Cosme de Torres, S.J.*, Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1973.

Payno, 1889. Manuel Payno, *Barcelona y México en 1888 y 1889*, Barcelona, Tipo-litografia de Espasa, 1889.

Permanyer, 1990. Lluís Permanyer, *Establiments i negocis que han fet història*, Barcelona, Edicions La Campana, 1990.

Pérez, 1888. Juan Pérez Caballero, "Estudios sobre nuestros intereses en Japón según la base que ofrece la estadística general del comercio exterior del Imperio en el año 1887", *Boletín de la Sociedad Geografica de Madrid*, vol. 25, segundo semestre de 1888, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fotanet, 1888, pp. 324-362.

Picard, 1891. Alfred Picard, *Exposition Universelle Internatiopnale de 1889 à Paris. Rapport Général*, París, Imprimerie Nationale, 1891.

Pirozzini, 1879. Carles Pirozzini, "Breus consideracions sobre lo renaixement de las Bellas Arts catalanas (Acabament.). II", *La Renaixensa. Revista Catalana*, vol. 2, núm. 4, Barcelona, 31 d'agost de 1879, pp. 177-186.

Pirozzini, 1883. Carles Pirozzini Martí, "Arts Industrials", *La Renaixensa*, núm. 1.272, 7 de febrer de 1883, pp. 810-811.

Pirozzini, 1885. Carles Pirozzini, "Monument a Aribau", *La Renaixensa*, núm. 2458, 18 de gener de 1885, p. 385.

Pittau, 1965. Joseph Pittau, "Inoue Kowashi, 1843-1895, and the formation of Modern Japan", *Monumenta Nipponica*, vol. 20, núm. 3/4, Tòquio, 1965, pp. 253-282.

Pollard, 2003. Clare Pollard, *Master Potter of Meiji Japan: Makuzu Kozan (1842-1916) and his workshop*, Oxford University Press, 2003.

Ponting, 1910. Herbert G. Ponting, *In Lotus-Land Japan*, Londres, Macmillan and Co., 1910.

Pozuelo, 1995. Belén Pozuelo Mascaraque, "Las relaciones hispano-japonesas en la era del Nuevo Imperialismo (1885-1898)", *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1995.

Puig, 2001. Francesc X. Puig Rovira, "La Biblioteca-Museu, llegat de Víctor Balaguer", *Butlletí de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 15, Barcelona, 2001, pp. 227-258.

Puiggarí, 1881. J. Puiggarí, *Álbum de la Exposición de Artes Decorativas*, Barcelona, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y Compañía, 1881.

Puiggarí 1884. J. Puiggarí, *Álbum heliográfico del gabinete de curiosidades artísticas de D. José Ferrer y Soler. Año 1884*, Barcelona, Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1884.

Puiggarí, 1894. J. Puiggarí, *Monografia de la Casa Palau y Museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi ab motiu de la visita oficial feta per lo "Centre"*, Barcelona, Centre Excursionista de Catalunya, L'Avenç, 1894.

Pujal, Dollet, 1888. J. Pujal, F. Dollet, *Guia de Barcelona y sa Exposició*, Librería de la Viuda e Hijos de E. Pujal, editores, Barcelona, 1888.

Pujol, 1965. Dolors Pujol Solanellas, *Bibliografía de l'il·lustre reusenc Eduard Toda i Güell*, Reus, Impremta Monástica Poblet, 1965.

Quílez, 1996. Francesc M. Quílez Corella, "El temple-taller Masriera: un model singular d'atelier vuitcentista", *Els Masriera*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, pp. 162-171.

Quílez, 2003. Francesc M. Quílez i Corella, "Fortuny col·leccionista, anticuari i bibliòfil", *Fortuny,* Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 419-429.

Quílez, 2007. Francesc M. Quílez i Corella, "La història del col·leccionisme públic a la Barcelona vuitcentista", B. Bassegoda (ed.), *Col.leccionistes, Col.leccions i Museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, 2007, pp. 13-58.

Quiney, 2005. Aitor Quiney, *Hermenegildo Miralles. Arts gràfiques i enquadernació*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2005.

Quiney, 2007. Aitor Quiney, "Josep Pascó. Un Esteta vinculado a las Artes del Libro Catalán", *Encuadernación de Arte. Revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, núm. 29, Madrid, 2007, pp. 35-49.

Quiney, 2008. Aitor Quiney, "Del relligat manual a l'enquadernació industrial i el relligat artístic de biblòfil", *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, pp. 123-148.

Ràfols, 1928. Josep F. Ràfols, *Gaudí*, Barcelona, Editorial Canosa, 1928.

Ráfols, 1949. J. F. Ráfols, *Modernismo y Modernistas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1949.

Rahola, 1889. Federico Rahola, "Una visita á los talleres de F. Vidal", *La Vanguardia*, núm. 974, 14 de juliol de 1889, pp. 4-5.

Rappard-Boon, 1989. Charlotte van Rappard-Boon, "Japonism or Orientalism?", *Imitation and Inspiration. Japanese Influence on Duth Art*, Amsterdam, D'arts, 1989, pp. 111-120.

Rebullosa, 1601. Jaime Rebullosa, *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo a la Canonización de su hijo San Ramón de Peñafort, de la Orden de Predicadores*, Barcelona, Impremta de Jaime Cendrat, 1601.

Relaciones comerciales con el Japón, 1890. "Relaciones comerciales con el Japón", *Boletín de la Cámara de Comercio de Manila*, núm. 18, 15 d'agost de 1890, p. 2-3.

Ressort, 1974. Claudie Ressort, *Mariano Fortuny et ses amis français*, Castres, Musée Goya, 1974.

Reverter, 1888. Eugenio Reverter, *Guia-catálogo y memoria de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta Militar de Calzada e Isbert, 1888.

Riquer *et alii*, 1978. Josep Maria de Riquer, Alexandre Cirici, Eliseu Trenc, Maràngela Cerdà, Joan Graells, *Alexandre de Riquer. L'Home, l'Artista, el Poeta*, Calaf, Homenatge a Alexandre de Riquer, 1978.

Roberts, 1976. Laurance P. Roberts, *A Dictionary of Japanese Artists. Painting, sculpture, ceramics, prints, lacquer*, Nova York, Weatherhill, 1976.

Roca, 1876. José Roca y Galés, *Un obrero en Fairmount Park*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Leopoldo Domenech, 1876.

Roca, 1884. Josep Roca i Roca, *Barcelona en mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, 1884.

Roca, 1889. Josep Roca i Roca, "Apeles Mestres", *L'Avens literari, artístich, científich, segona època*, núm. 4, Barcelona, 25 d'abril de 1889, pp. 58-63.

Roca, 1895. Josep Roca i Roca, *Barcelona en mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, Enrique Lopez editor, 1895.

Roca, 1900. Josep Roca i Roca, "El dibujante y poeta Apeles Mestres", *La Ilustración Artística*, núm. 958, 7 de maig de 1900.

Rodao, Almazán, 2006
Florentino Rodao, David Almazán, "Japonizar España: la imagen española de la modelización del Japón Meiji", *Modernizar España 1898-1914*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 1-14.

Rodríguez, 1883. Tiburcio Rodríguez, *Los contrastes entre China y el Japón*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1883.

Rodríguez, Font, 1934. Rodríguez Codolà, Manuel y Font Quer, Pio; "Sesión pública extraordinaria celebrada el día 20 de marzo de 1934 en honor de los académicos difuntos José Masriera y Manovens y Juan Cadevall y Diars. Memorias necrológicas", *Memorias de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, vol. 25, núm. 18, Barcelona, 1934, pp. 9-10.

Rosselló, 2005. Maria Isabel Rosselló i Nicolau, *L'interior a Barcelona en el segle XIX*, Tesi doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2005.

Rovira, 1901. Jaime Rovira Adán, "Don Pedro Doménech y Saló, encuadernador", *Revista Gráfica*, Barcelona, 1901, pp. 56-60.

Rudo, 1996. Marcy Rudo, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, Edicions La Campana, 1996.

Sacs, 1919. Joan Sacs, "Les laques", *Vell i Nou*, núm. 89, Barcelona, 15 d'abril de 1919, p. 145.

Saigoku Baruserone..., 1890. *Saigoku Baruserone-fu Bankoku Hakurankai Hôkokuho,* Tòquio, Nôshômushô Sômukyoku, 1890.[1511]

Sala, 1994A. Teresa-M. Sala Garcia, "El mobiliari dels interiors de l'època del modernisme", *Moble català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, pp. 112-124.

Sala, 1994B. Teresa-M. Sala, *La Casa Busquets. 1840 – 1929*, Tesi doctoral, Barcelona, publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

Sala, 1998. Teresa-M. Sala, "Tallers de mobiliari i decoració barcelonins a l'època del modernisme", *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fundació "La Caixa", pp. 139-153.

Sala, 2003. Teresa-M. Sala, "Ars lignaria: fusteria artística, ebenisteria i decoració a l'època del modernisme", *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, vol. IV, Barcelona, Edicions L'isard, 2003, pp. 155-170.

Sala, 2006. Teresa-M. Sala, *La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*, Memoria Atrium, 4, Barcelona, 2006.

Sala, 2008. Teresa-M. Sala, *El Modernisme*, Barcelona, Angle Editorial, 2008.

[1511] 農務省総務局『西國バルセローヌ府万国博覧会報告書』東京、明治 23 年(1890 年)。

Sama, 1991. Antonio Sama, "Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los kioscos de Comillas", *Boletín de la Instrucción Libre de Enseñanza*, núm. 11, Madrid, abril de 1991, pp. 37-52.

Sánchez, 1987. Pere Sánchez Ferré, "Biografía masónica de Rossend Arús", *Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española. La masonería en la España del siglo XIX*, vol. 2, Salamanca, 1987, pp. 833-849.

Sanpere, 1889. Salvador Sanpere y Miquel, "Las artes industriales", *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Busquets y Vidal, 1889, pp. 581-608.

Sato, Watanabe, 1991. Sato Tomoko, Watanabe Toshio, *Japan and Britain. An Aesthetic Dialogue 1850-1930*, Tòquio, Barbican Art Gallery – Setagaya Art Museum, 1991.

Satorres, 1973. Maria del Pilar Satorres, *La Exposición Universal de Barcelona de 1888*, Tesi de llicenciatura, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1973.

Saurí, Matas, 1849. Manuel Saurí, José Matas, *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guia General de Barcelona*, Barcelona, Imprenta y Libreria de D. Manuel Saurí, 1849.

Schoonbroodt, 2005. Benoît Schoonbroodt, *Aux origines de l'Art Nouveau. Adophe Crespin (1859-1944)*, Anvers, Pandora, 2005.

Schwartz, Carreras, 1902. Frederich Schwartz Luna, Francesc Carreras Candi, *Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, vol. 10 (1621-1631), Barcelona, Impremta de Henrich y Companyia, 1902.

Scidmore, 1900. Eliza Ruhamah Scidmore, *Jinrikisha day in Japan*, Nova York-Londres, Harper & Brothers publishers, 1900.

Sepúlveda, 1892. Enrique Sepúlveda, *El teatro del Principe Alfonso. Historia de este coliseo*, Madrid, R. Velasco Impresor, 1892.

Sermet, 1890. Julien Sermet, *Ki-ki-ri-ki, de MM. Julián Sermet y Luis Bataille; musica de varios autores; traducida del frances y del catalan por Salvador María Granés*, Madrid, Biblioteca Lírico-dramática, 1890.

Serra, 1880. Joan Serra Pausas, "En Simó Gomez, biografia", *La Renaixensa*, any X, vol. I, núm. 3, 15 de febrer de 1880, pp. 116-126.

Serraclara, 1994. Maria Teresa Serraclara Plá, *Los Masriera, una saga de artistas*, Tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994

Serrate, 1888. José María Serrate, *Estudios sobre la Exposición Universal celebrada en Barcelona el año 1888 y publicados en el Diario Mercantil*, Barcelona, Establecimiento tipográfico del Diario Mercantil, 1888.

Shimizu, 2005. Christine Shimizu, "Aprecio y estudio del arte japonés", *Los origenes de l'Art Nouveau. El imperio de Bing*, París-Bruges, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, Mercatorfonds, 2005, pp. 33-49.

Shiraishi, 1996. Shiraishi Minoru, "Katarunia ni okeru japonisumu", *Lotus – Nihon Fenorosa Gakkai Kikanshi*, núm. 16, Shiga University, 1996, pp. 61-73.[1512]

[1512] 白石実「カタルーニヤに於けるジャポニスム」『日本フェノロサ学会機関誌』16 号、滋賀大学、平成 8 年(1996 年)、61〜73 ページ。

Shiraishi, 1999. Shiraishi Minoru, "Exposición Universal de Barcelona, 1888. Sección de Japón", *Actas del V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Madrid, 1999, pp. 93-102.

Shiraishi, 2010. Shiraishi Minoru, *Análisis del japonismo en Cataluña 1888-1950. La percepción y la recepción en el ámbito intercultural,* Tesi Doctoral inèdita, 2 vol., Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.

Siebold, 1860. Frank von Siebold, "El Japón y los japoneses en el siglo diez y nueve. Estracto de las relaciones hechas por los viajeros holandeses, especialmente de las del doctor Siebold", *Nuevo Viajero Universal*, Madrid, 1860, vol.II, pp. 617-682.

Sladen, 1904. Douglas Sladen, *Queer Things About Japan*, Londres, Anthony Treherne, 1904.

Soler, 2003. Álvaro Soler del Campo, "Embajadas japonesas en la Real Armería", *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones Reales Españolas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2003, pp. 59-67.

Soriano, 1878. Ramon Soriano, *Exposición de joyas, miniaturas y esmaltes. Catálogo. Junio de 1878*, Barcelona, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Establecimiento tipográfico de los sucesores de Ramirez y C.ª, 1878.

Spencer, 1973. Charles Spencer, *The Aesthetic Movement 1869-1890*, Londres, Academy Editions, 1973.

Stewart, 1885. William Hood Stewart, "Reminiscences and notes", *Life of Fortuny* (Ch. Davillier), Filadèlfia, Porter & Coates, 1885.

Subías, 2006. M. Pia Subías Pujadas, "*Pujol i Bausis*, una empresa cerámica en el Modernismo", *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo – Actas IX Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*, Esplugues de Llobregat, Asociación de Ceramología, 2006, pp. 217-254.

Suoh, 2001. Suoh Tamami, "Dressing gowing for Japanese export in the early Meiji era- Forcus on Shiino Shobey Silk Store in Yokohama", *Dresstudy*, vol. 40, Kyoto, The Kyoto Cosutume Institute, 2001, pp. 13-22.[1513]

Sullivan, 1989. Edward J. Sullivan, "Fortuny a Amèrica: col·leccionistes i deixebles", *Fortuny*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989, pp. 99-117.

Tadahiko, 1982. Tadahiko Higashiki, *Itô Mansho no jagajaga nikki*, Miyazaki, San Shuppan, 1982.[1514]

Tagawa, 2009. Tagawa Eikichi, *Seishô Matsuo Gisuke Den –Umi wo watatta Bakumatsu・Meiji no otokotachi*, Tòquio, Bungeisha, 2009.[1515]

Takagi, 2002. Takagi Yôko, *Japonisme in Fin de Siècle Art in Belgium*, Gant, Pandora, 2002.

Támaro, 1888. E. Támaro, "Artes Industriales. Vidrieras de colores", *La Dinastía*, núm. 3138, 25 de desembre de 1888, p. 2.

[1513] 周防珠実「明治初期の輸出室内着-椎野正兵衛店を中心として」『DRESSTUDY 服飾研究 2001.Autumn.VOL.40』京都服飾文化研究財団、京都、平成 13 年(2001 年)。

[1514] 東木忠彦『伊東マンショのじゃがじゃが日記』サン出版、宮崎、昭和 57(1982 年)。

[1515] 田川永吉『政商松尾儀助伝海を渡った幕末・明治の男達』文芸社、東京、平成 21 年(2009 年)。

Tanaka, 1999. Tanaka Norio, "Meijiki Noda no shouyu to Tôkyôshôyugaisha no shôyu yushutsu ikensho ni tsuite", *Shôyu kara sekai wo miru- Noda wo chûshin toshita Higashi katsushika chihô no taigaikankeishi to shôyu*, Chiba, Ronshobô, 1999.[1516]

Tanaka, 2000. Tanaka Atsushi, *Kume Keiichirô Sakuhin Mokuroku*, Tòquio, Kume Bijutsukan, 2000.[1517]

The Suma Collection…, 2005. *The Suma Collection Revisited: 500 Years of Spanish Art*, Nagasaki, Nagasaki Prefectural Art Museum, 2005.[1518]

Togores, 1992. Luis Eugenio Togores Sánchez, *La acción exterior de España en Extremo Oriente (1830-1885)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

Torii, 2002. Torii Tokutoshi, "Gaudí i la cultura japonesa", *Gaudi 2002. Miscel·lània*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2002, pp. 118-137.

Torreiro, 1992. Carlos Torreiro Luengo, "Armas y armaduras japonesas de la Real Armería", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 114, Madrid, 4t trimestre de 1992, pp. 37-44.

Travaglia, 1901. Camilo Travaglia Torruella, *Guía de Barcelona para el viajero Balear*, Barcelona, La Academia, 1901.

[1516] 田中則雄「明治期、野田の醤油と東京醤油会社の『醤油輸出意見書』について」『醤油から世界を見る－野田を中心とした東葛飾地方の対外関係史と醤油』崙書房、千葉、平成 11 年(1999 年)。

[1517]田中淳『久米桂一郎作品目録』久米美術館、東京、平成 12 年(2000 年)。

[1518] 『よみがえる須磨コレクション-スペイン美術の 500 年』展図録、長崎県美術館、平成 17 年(2005 年)。

Trenc, 1977. Eliseo Trenc Ballester, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977.

Trenc, 1982. Eliseu Trenc Ballester, "Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-americain en Catalogne", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. XVIII/I, París, 1982, pp. 311-359.

Trenc, 1985. Eliseu Trenc Ballester, "Las artes gráficas en el modernismo catalan", *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual, Ministerio de Industria y Energía*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Europalia'85, 1985, pp. 120-124.

Trenc, 1986. Eliseu Trenc Ballester, "Esteticisme i Modernisme a les arts del llibre", *L'Avenç*, núm. 98, Barcelona, novembre de 1986, pp. 42-44.

Trenc, Yates, 1988. Eliseu Trenc Ballester, Alan Yates, *Alexandre de Riquer (1856-1920). The British Connection in Catalan Modernisme*, Exeter, The Anglo-catalan Society, 1988.

Trenc, 2000. Eliseu Trenc, *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2000.

Trenc, 2003. Eliseu Trenc, "Bibliografia crítica del Modernisme", *El Modernisme. IV. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2003, pp. 265-301.

Tsunoyama, 1996. Tsunoyama Sakae, "Sakai no Sake Shôshi", *Gekkan Sake Bunka*, Tòquio, Sake Bunka Kenkyûjyo, 1996.[1519]

[1519] 角山榮「堺の酒小史」『月刊酒文化 9 月号』酒文化研究所、東京、平成 8 年(1996 年)。http://www.sakebunka.co.jp (última consulta 10-IV-2010).

Uchida, 1871-1880. Uchida Masao, *Yochi shiryaku*, 12 vol., Tòquio, Nankô Daigaku, 1871-1880.[1520]

Urgellés, 1871. Agustín Urgellés de Tovar, *Exposición General Catalana*, Barcelona, Imprenta de Leopoldo Doménech, 1871.

Valero, 1888A. Juan Valero de Tornos, *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888 de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores*, Barcelona, G. De Grau y Cª, 1888.

Valero, 1888B. Juan Valero de Tornos, *Cuarenta cartas. Conato de historia y descripción de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1888.

Vázquez, 1953. José Andrés Vázquez, "Desde Japón a Roma pasando por Sevilla". *Archivo Hispalense*, núm. 60, Sevilla, Patronato de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1953.

Vehils, 1909. Rafael Vehils, "Un prefacio japonista. Para Alejandro de Riquer", *El Noticiero Universal*, núm. 7317, 3 de febrer de 1909, p. 3.

Velázquez, 1862. José Velázquez Sánchez, *La embajada japonesa en 1614*. Sevilla, Imprenta El Porvenir, 1862.

Vélez, 1987. Pilar Vélez, "Les "Bilblioteques Il·lustrades": una nova visió de l'esteticisme", *D'Art*, núm. 12, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1987, pp. 201-211.

[1520] 内田正雄『輿地誌略』大学南校、東京、明治 4～11 年(1871～80 年)。

Vélez, 1989. Pilar Vélez, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850 – 1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.

Vélez, 1990. Pilar Vélez, "De les relacions entre l'art i la indústria. 1870-1910", *El Modernisme*, Barcelona, Olimpíada Cultural Barcelona '92, Lunwerg editores, 1990, pp. 225-239.

Vélez, 1999. Pilar Vélez, *Joies Masriera. 200 anys d'història*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1999.

Vélez, 2000. Pilar Vélez, "De les arts decoratives a les arts industrials", *Art de Catalunya. Arts decoratives, industrials i aplicades*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2000, pp. 177-299.

Vélez, 2004. Pilar Vélez, *Els Masriera. Un segle de joieria i orfebreria*, Girona, Fundació Caixa de Girona, 2004, pp. 34 i 104.

Via, 1934. Lluís Via, "Semblança íntima", *Tribut al venerable Apeles Mestres – 1854-1934*, Tàrrega, F. Camps Calmet, 1934, p.X-XI.

Viaje pintoresco..., 1842. *Viaje pintoresco al rededor del mundo, á las dos Américas, Asia y África*, vol. I, Barcelona, imprenta y libreria de J. Oliveres, 1842.

Vidal, Aisa, 2004. Mei M. Vidal, Ferran Aisa, *Camins utòpics. Barcelona 1868-1888*, Edicions de 1984, Barcelona, 2004.

Vila-Grau, Rodon, 1982. Joan Vila-Grau, Francesc Rodon, *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, edicions Poligrafa, Barcelona, 1982.

Vila-Grau, Rodon, 1984. Joan Vila-Grau, Francesc Rodon, *El vitrall modernista*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1984.

Vives, 1993. Rosa Vives, "Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny", *Archivo Español de Arte*, núm. 261, Madrid, 1993, pp. 23-33;

Vives, 1998. Rosa Vives, "Reflexos de l'estampa japonesa en l'art català", *Serra d'Or*, núm. 467, Barcelona, novembre de 1998, pp. 53-59.

Vives, 2003. Rosa Vives, "Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 377-385.

Watanabe, 1996. Watanabe Toshio, "Joisah Conder's Rokumeikan: architecture and national representation in Meiji Japan", *Art Journal*, vol. 55, núm. 3, tardor 1996, pp. 21-27.

Weber, 1981. A.R. Weber, *Kontorrock und konsulatsmütze*, Tòquio, Toppan printing, 1981.

Weisberg *et alii*, 1975. Gabriel P. Weisberg, Phillip Dennis Cate, Gerald Needham, Martin Eidelberg, William R.Johnston, *Japonisme. Japanese influence on French art 1854-1910*, Londres, The Cleveland Museum of Art, 1975.

Weisberg, 1975. Gabriel P. Weisberg, "Japonisme: early sources and the French Printmaker 1854 – 1882", *Japonisme. Japanese influence on French art 1854-1910*, The Cleveland Museum of Art, Londres, 1975.

Weisberg, 1990. Gabriel P.Weisberg, Ivonne M.L. Weisberg, *Japonisme. An Annotated Bibliography*, Nova York, Garland publishing, 1990.

Weisberg, 2004. A. Gabriel P. Weisberg, "Un negocio de familia de Hamburgo a Paris", *Los origenes de l'art nouveau. El imperio de Bing*, Mercatorfonds, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, 2004, pp. 9-31.

Weisberg, 2004B. Gabriel P. Weisberg, "La creación del japonismo", *Los orígenes de l'art nouveau. El imperio de Bing*, Mercatorfonds, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, 2004, pp. 51-71.

Whitney, 1980. John Whitney Hall, *El imperio japonés*. Historia Universal Siglo XXI, vol. 2, Mèxic, Siglo XXI editores, 1980.

Wichmann, 1982. Siegfried Wichmann, *Japonisme*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, 1982.

Willeke, 1985. Bernward H. Willeke, *Relación del P. Sebastián de San Pedro, O.F.M. sobre los comienzos y las causas de la grande persecución de los cristianos en el Japon (1614)*, Roma, Collegio S. Bonaventura, 1985.

Woodward, 1978. H.W. Woodward, *Art, Feat and Mystery. The story of Thomas Webb & Sons, Glassmakers*, Stourbridge, Thomas Webb & Sons, 1978.

Yashima, 2009. Yashima Yukari, "Baruserona bankoku hakurankai", *Kindaitoshi Baruserona no keisei. Toshikuukan, geijutsuka, patoron*, Tòquio, Keiyô gijuku daigaku shuppankai, 2009, pp. 111-157.[1521]

Yxart, 1882. José Yxart, *Fortuny. Ensayo biográfico-crítico*, Barcelona, E. Doménech y Cía 1882.

Zubillaga, 1953. P. Felix Zubillaga, *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.

[1521] 八島由香利「バルセロナ万国博覧会」『近代都市バルセロナの形成　-都市空間、芸術家、パトロン』慶應義塾大学出版会、東京、平成 21 年(2009 年)。



Estand japonès a l'Exposició Universal de Barcelona
La Esquella de la Torratxa (1888).

Sigles d'arxius i centres de consulta

AAB	Arxiu de l'Ateneu Barcelonès, Barcelona
ACA	Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona
AFM	Arxiu Família Masriera
AFV	Arxiu F. Vidal
AGMAEC	Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio, Madrid
AGP	Archivo General de Palacio. Palacio Real, Madrid
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHCCB	Arxiu Històric de la Cambra de Comerç de Barcelona
AHFM	Arita History and Folklore Museum (有田町立歴史民俗資料館), Arita
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AJC	Arxiu dels Jesuïtes de Catalunya, Barcelona
AM	Arxiu Mas, Barcelona
AMCB	Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona
ANF	Archives Nationales de France, París
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès
AP	Archives de Paris
ARSI	Arxiu de la Companyia de Jesús de Roma
BC	Biblioteca de Catalunya, Barcelona
BCMN	Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux. Musée du Louvre, París
BFAT	Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
BMB	Biblioteca-Museu Balaguer, Vilanova i la Geltrú
BETSAB	Biblioteca de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
BFTN	Biblioteca del Foment del Treball Nacional, Barcelona
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid
BNF	Bibliothèque Nationale de France, París
BPA	Biblioteca Pública Arús, Barcelona
BUB	Biblioteca de la Universitat de Barcelona
CDM	Centre de Documentació Marítima del Museu Marítim, Barcelona
CDMT	Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa
CK	Chateau Kamiya (シャトーカミヤ), Ushiku
COAC	Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona

DRO	Diplomatic Record Office (外務省外交史料館), Tòquio
FDJMC	Fons Documental de la Junta de Museus de Catalunya, Barcelona
ICC	Institut Cartogràfic de Catalunya, Barcelona
IEFC	Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, Barcelona
INHA	Institut National d'Histoire de l'Art, París
KC	Kôransha Collection (香蘭社コレクション), Arita
KMA	Kume Museum of Art (久米美術館), Tòquio
KCI	Kyoto Costume Institute, Kyoto
MAD	Museu de les Arts Decoratives-DHUB, Barcelona
MAE	Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Barcelona
MBC	Musée Bouilhet-Christofle, París.
MCB	Museu de la Ceràmica de Barcelona
MCF	Museu Cau Ferrat, Sitges.
MCNC	Museu de Ciències Naturals de la Ciutadella, Barcelona
MEPM	Museu de l'Estampació de Premià de Mar
MFM	Museu Frederic Marès, Barcelona
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
MNAD	Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid
MO	Musée d'Orsay, París
MUHBA	Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona
MTI	Museu Tèxtil i de la Indumentària, Barcelona
NCMK	Namikawa Cloisonné Museum (並河靖之七宝記念館), Kyoto
NDL	National Diet Library (国立国会図書館), Tòquio
PN	Patrimonio Nacional, Madrid
RACAB	Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona
RACBASJ	Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona
RCG	Reial Càtedra Gaudí, Barcelona.
RMB	Registre Mercantil de Barcelona
SCM	Sakai City Museum, Sakai (堺市博物館)
THM	Takashimaya Museum, Osaka (高島屋史料館)
TMM	Twenty-six Martyrs Museum (日本二十六聖人記念館), Nagasaki

TNM	Tòquio National Museum (東京国立博物館), Tòquio
UAM	The University Art Museum – Tokyo National University of Fine Arts and Music (東京芸術大学美術館), Tòquio
YAH	Yokohama Archives of History (横浜開港資料館), Yokohama
YAM	Yosano Akiko Museum (与謝野晶子文芸館), Sakai



Índex onomàstic

A.Alimundo y Compañía, vegeu Antoni Alimundo
A.Rigalt y Cía, 873, 884, 965, 976, 1014
A.Riquer y Cía, 885
Abargues, Guillermo, 137
Abbad, D. M., 192
Abellà, Francesc, 405-406
Adams, Ralph, 934n
Adelaide, 570
Aesthetic Movement, 28, 32, 37, 41n, 43-44, 400, 721, 724, 728, 732, 734-735, 786, 794, 796, 837, 839, 879n, 891, 897, 900, 905, 911, 952-953, 958, 991, 993, 1014
Agrassot, Joaquim, 750-752
Aguirre, Carmen, 500, 507
Agulló, Ricard, 691
Ahrens, Heinrich, 295, 570
Aix-en-Provence, 767
Aizawa Seishisai, 92
Alacant, 56
Alarma i Tastàs, Salvador, 276
Alcalá de Henares, 56, 70, 75
Alcock, Rutherford, 294, 409n, 468-469, 573, 724, 934
Alegría, Gil Vicente, 232, 236, 239, 262n
Aleu i Fugarull, Joan, 437
Alexandra Palace Company, 294, 480-481, 724
Alfonso, Luis, 755
Alfons XII, rei, 104, 233, 384, 443, 811, 864, 876, 907, 948
Alfons XIII, rei, 459, 466, 623, 857, 864, 868, 870, 921, 926
Alhambra, 164-165, 747-748, 753, 957
Alimundo i Taltabull, Antoni, 332
Alimundo, Ruz y Catalá, 332-334, 337, 675
Alises de Alcañiz, Pedro, 691
Almirall Llozer, Valentí, 365, 455
Alonso Guitérrez, Telésforo, 257
Altimira, Josep, 345
Álvarez y Cía, 962
Álvarez, Mariano, 134, 316, 486n, 1021-1022
Álvarez Catalá, Luis, 756
Alvini, vegeu W.A. Peppercorn
Amadeu I de Savoia, rei, 103, 133, 169, 443
Amado Bernadet, Ramon, 344-346, 385
Amargós i Samaranch, Josep, 44
Amati, Scipione, 70, 72, 75, 76n, 78
Ambrós, Ramon, 365
Amemiya Koku, 620, 1026
Amigó, Eudaldo Ramón, 917, 962, 963-964, 967, 969
Amigó, Josep, 315
Amsterdam, 204, 445-447, 452, 492-493, 502n, 514, 550, 562, 566n, 570, 586, 588, 595, 610, 624, 660
Anderson, William, 350, 724, 728, 934
Andô Genjirô Kotaki, 240
Angelón i Broquetas, Manuel, 424
Anglada Camarasa, Hermen, 341, 385
Anglada i Raba, Joaquin, 1025
Anquinet, Benita, 241
Antic, Rafael, 65
Antonio López y Cía, 142, 148-149, 853
Antonio Mensa y Cía, 963
Anvers, 204, 446, 447, 451, 660
Aoki Shûzô, 496, 504-506, 680n
Arabia, Ramon, 365
Arai Hakuseki, 159
Araki Teiemon, 1026
Aranguren, Manuel María de, 1021, 1022
Arasuke Soue, 116
Areny de Plandolit, Pau, 243-245
Areñas, Rafael, 277, 929
Aribau, Bonaventura Carles, 860, 942
Arita, 11, 21, 370, 405, 533, 536, 557, 576-579, 581, 638, 1026
Armes i armadures japoneses, 55, 75, 126, 245, 270, 285-286, 317-318, 335, 337, 345, 346-349, 350, 352-353, 366, 371, 381, 390-391, 394-395, 403, 406, 414, 445, 468n, 473, 529, 551, 559, 745-746, 749, 751, 774n, 821

Arnau i Mascort, Eusebi, 30, 637n
Arnau, Jeroni, 79
Arnoux, Fulcrand, 635, 685
Arisugawa Taruhito, príncep, 115
Artigas, Josep, 462
Artigues, Joan, 341
Arts & Crafts, 31, 735, 857, 879n, 961, 992
Arús i Arderiu, Rossend, 429, 674
Asakura Chôborô, 477
Aston, William George, 415, 1022-1023
Atché i Ferré, Rafael, 867, 918, 1003
Au Mandarin, 387, 388n
Audouard Deglaire, Pau 269, 532, 537, 581, 857n,
Audran, Edmond, 254
Audsley, George Ashdom, 431, 433, 434, 593n, 724
Augé Robert, Maurici, 684
August Klein, 313, 826, 837, 900, 901
Astruch, Zacharie, 250
Aymamí, Joaquim, 365
Aymat i Segimon, Antoni, 962, 964
Aymeric, Bernardo, 66
Aymeric i Cruilles, Pedro de, 66
Badia, Montserrat, 288
Baccarat 489, 722, 898, 900n, 965
Bacharach, Oppenheimer et Cie, 300
Backers & Strauss, 1006
Baixeras i Verdaguer, Dionís, 637n, 795, 930
Balaguer i Cirera, Víctor, 323, 341, 353, 394, 402-404, 406, 646, 857
Balcells Iglesias y Cía, 932, 985, 987, 988, 990n
Balsalobre, Alonso de, 78
Banks, Edward, 201, 206n, 221n
Banville, Théodore de, 928
Banyeres, Ramon, 963
Barba i Barraco, Anselm, 918
Barbédienne, 722
Barbieri, Francisco A., 254
Barcon, Josep, 365
Barnard, Bishop & Barnard, 722, 826, 900, 905-906
Barrau i Buñol, Laureà, 460
Barrera Riera, Luis de la, 1025
Bas, Àngel, 141n
Bassals, Gotzens y Compañía, 980
Bassegoda i Amigó, Bonaventura, 940, 955n
Bassols, 767, 771, 784, 786
Bassols, Francesc, 269, 326
Bassols, Josep, 394
Batlle, Evarist, 402
Batlló, Enric, 941
Batlló, Pia, 885
Batlló, Roman, 438, 942
Batlló, Rufino, 942, 946
Batlló hermanos, 108
Battaille, Louis, 253
Battistuzzi, Achille, 942
Bazán, J. S., 179, 181
Beaumont, Adalbert de, 429-431, 433
Bellesort, André, 185
Belli, Benet, 348
Benedicto, Jaime, 58, 62
Benessat, Federico, 620, 621n
Benigani, Enriqueta Pascual, 341
Berlín, 10, 168, 169, 233, 358, 359n
Bernades, Jaume, 349
Bernard, jesuïta, 54n
Bernardini, Jacopo, 78
Bernareggi y Cía, 108, 316, 862
Bernicat, Firmin, 254
Béziers, 784
Biblioteca Arte y Letras, 40, 778n, 787-788, 803n, 805-809, 938, làm. 12
Biblioteca Clásica Española, 805
Biblioteca Universal, 805
Biblioteca Verdaguer, 40, 805-806
Bing et Cie, S., vegeu Siegfried Bing
Bing, Siegfried, 295-300, 334, 351, 415, 431-433, 595, 614, 694, 721n, 723, 740n, 776

Birmingham, 204, 879
Blanco, Manuel, 374
Blanco Pérez, Bernardo, 417n
Blum, Frederick, 756
Boada, Jaume, 924
Bofill, Artur, 403
Bofill, casa Dr., 791-792, làm. 8
Bohigas de Argullol, Joaquín, 409
Bordeus, 445, 446, 452, 622, 623
Borrell i Pla, Juli, 394
Borrell hermanos y Cía, 985
Bosch i Pazzi, Bartomeu, 348
Boston, 202, 492, 502n, 594n, 610, 745
Bracquemond, Félix, 346, 720, 753, 778
Brandt, M. Von, 357
Braquet, Alexandre, 210, 219-220
Brazalete Moderno, El 306
Brinkley, Frank, 562, 586, 588, 594, 597
Bristol, 204, 468
Bronzes japonesos, 150n, 300, 301, 306-307, 314, 320, 323, 335, 337, 341, 353, 362, 368, 371, 372, 375, 381, 390-391, 405-406, 411, 414, 421, 476, 479, 482-484, 489, 492-493, 532-535, 540, 547, 551-556, 559-564, 567, 569, 575-577, 596, 612, 614, 638, 646, 682, 685, 727, 737, 898, 900, 910
Bru, Enric, 365
Bru, Joan, 365
Brull i Vinyoles, Joan, 831
Brunnet, Pierre Edouard, 250
Brussel·les, 132, 204, 387, 451, 660, 729, 803, 1015
Bulet y Cervera y Cía, 1002
Burges, William, 397
Burty, Philippe, 293, 350, 351, 753
Buscó, Antoni Josep, 826n
Buscó i Grüen, Mariana Susana, 826n
Busquets i Cornet, Joan, 32n, 857n, 885, 912, 922, 924-926, 986-987
Caba i Casamitjana, Antoni, 346
Cabanel, Alexandre, 819, 820
Cabot i Ferrer, Francesc, 317, 1007
Cabrera, Ramon, 507n
Cadell, Cecilia Mary, 417n
Cadenhead, James, 764
Càdis, 103, 143, 814
Cajal, Federico, 436
Cambodja, 79
Cambra de Comerç de Barcelona, 682
Cambra de Comerç de Manila, 154
Cambra de Comerç de Tòquio, 501, 663
Campeny i Santamaria, Josep, 271, 376
Campillo, Agustín G. Del, 1024
Canonge i Francesch, Fructuós, 240, 246
Cánovas del Castillo, Antonio, 103, 907
Cañete, Nicolas, 292
Capobianchi, Vincenzo, 745
Cárcer, Manuel de, 1025
Cardim, Antonio Francisco, 78, 81
Cardona, Joan de, 57
Caro, José, 1025
Carol, Francesc, 387
Carreras, Genaro, 835n
Carreras, José, 148
Carrere Lembeye, Pedro de, 116, 512n, 679, 681, 683, 1023
Carroll, Lewis, 397
Casademunt Nonell, Modest, 963
Casanova Estorach, Antoni, 876
Casas i Carbó, Ramón, 25, 30, 286, 287, 326, 413, 766, 802, 809
Casas i Chocomeli, Joan Maria, 676, 679, 682, 686, 688-692, 951n
Casas i Chocomeli, Josep, 691, 950n
Casas Sagristà, Agustí, 688-689, 692
Cascante Colom, Cristòfor, 838-840, 950-952
Casimir, Miquel, 691
Castellet, Urpina y Compañía, 963
Castelló Carreras, Josefa, 848, 850

Castillo Trigueros, Luis del, 115, 118, 128, 134-135, 138, 1021n, 1022-1025
Ceràmica japonesa, 307, 310, 314, 323, 337, 348-349, 369-370, 372, 390, 406, 414-415, 421, 436-437, 473, 477, 482-484, 506, 532, 534-536, 540, 547, 552, 558, 565, 575-598, 638-639, 677, 720, 727, 737, 795, 891, 898, 910, 912, 918, 953, 966
Cerdà i Sunyer, Ildefons, 107, 109, 842
Chacón Silva, Francisco, 135-136, 137n, 1023
Chamberlain, Basil Hall, 374, 415, 724
Champier, Victor, 934
Charles Reynolds & Company, 725
Charlevoix, Pierre-François-Xavier, 417
Chateau Kamiya, vegeu Kamiya Denpei
Chelsea, 911
Chesneau, Ernest, 593, 723, 754, 755n
Chevalí, Andrea, 814-815
Chevalí, Juan, 814
Chia i Alba, Joan Francesc, 253, 276, 287
Chinoiserie, 303-304, 722, 736, 762, 988, 977
Chisô, vegeu Nishimura Sôzaemon
Chôbunsai Eishi, 414
Christofle & C.ª, 10, 313, 722, 783, 826, 837, 847, 858, 897-901, 908, 965, 1002, 1006
Chubb & Sons, 905
Cildemeister, M. H., 357
Cisnelli, Gaetano, 225
Clapés Puig, Aleix, 825, 929
Clapés Trabal, Pere, 329, 365-366, 369, 693, 694, 697-698, 800, 926-927, 933, 980
Clapés y Cía, vegeu Pere Clapés Trabal
Clarasó i Daudí, Enric, 25, 286, 441, 769, 1004n
Clavé i Camps, Josep Anselm, 877n, 938, 940
Clement, Louise, 237, 239
Codina i Sert, Ginés, 434-435, 974n, 986-987
Cole, Henry, 467, 719
Colom, Cristòfor, 284-286, 795, 865-870, 874-876
Colomer i Rogés, Conrad, 191, 255-267
Coll i Pujol, Joan, 278, 448, 450, 927, 929
Collado, Diego, 78, 80, 81n
Collin, Raphaël, 517, 664
Collinot, Eugène, 429-431, 433-434
Coma, Ciuró y Clavell, 849-850, 852
Coma i Xipell, Anselm, 849-850, 880
Coma i Xipell, Joan, 848, 852, 880
Comas hermanos, 865, 876-877
Comella, Esteve, 863-864, 951
Comelli, Chas, 240
Comenge Dalmau, Rafael, 694-696
Comerma i Torrella, Jaume, 455, 862, 940-941
Compagnie Lyonnaise, 982
Companyia Imperial Japonesa, 200-223
Compañía General de Tabacos de Filipinas, 148-153, 499, 542, 682, 959-960
Compañía Japonesa del Emperador, 224-231
Compañía Trasatlántica, 138, 148-153, 682, 698, 884n, 955
Comte de Torralba, 137
Conseil, A., 300
Contier, Jean, 995
Cordiglia, Adrià, 316
Còrdova, 669
Coromines, Pere, 805
Cortada, Joan, 342
Cortezo, Daniel, 797-798, 806-809
Cortona, Antonio, 82
Cots, Antoni, 820
Cots, Camil, 985
Courtois, Gustave, 759, 1042
Cousseau, Antoni, 995
Cousseau y Cía, 955
Crane, Walter, 38, 722
Crespin, Adolphe, 928
Creus González, Ernesto, 136
Croegaert, Georges, 764

Cuadros i Vidal, Bruno, 43n, 278, 316, 327, 329-331, 801, 920, 933, 936, 942-946, 1003, 1011, làm. 11
Culell i Aznar, Mateu, 985
Cunliffe-Owen, Francis Philip, 484
Cusí i Ferret, Manuel, 287
Cuspinera i Solà, Gabriel, 306-310, 324-325
Cutler, Thomas, W. 728
Cuyàs, Josep, 918
Dalia Azul, La, 306, 309, 333
Daloz, Eugène, 1021
Dantôsha, 536, 583, 1026
Daroca, 75
Date Masamune, 67n, 70-75, 77
Decelle, E., 294, 300
Deck, M., 783, 899
Degas, Edgar, 392, 752
Delacroix, Eugène, 743, 744
Delavat Arcas, José, 135-138, 150, 494-495, 497, 499-500, 503-505, 510-511, 680n, 1023
Dellinger, Rudolf, 266
Delprat, J.-C., 292
Desfossé et Karth, 996
Desoye, E., 294
Díaz, Evaristo, 136
Díaz Garcia, Fèlix, 405, 406n
Díaz Morén, Emilio, 1023-1024
Díaz de Quijano, Máximo, 951-952
Díez, Francesc, 996
Dollfus Mieg, 982
Domènech i Estapà, Josep, 288, 462, 907, 936
Domènech i Gallissà, Rafael, 731
Domènech i Montaner, Eduard, 804-806, 809
Domènech i Montaner, Lluís, 27n, 29, 31, 37, 40, 42, 44, 320, 365, 435-436, 463, 493, 560, 732-734, 737-738, 787, 795, 804-806, 809, 829, 830-834, 853, 864, 868, 894, 920, 930, 932, 935-940, 947, 975, 1014
Domènech i Saló, Pere, 804, 809
Doré, Gustave, 771
Dresser, Christopher, 294-295, 469, 480, 482, 592-593, 596, 722, 724-726, 728, 900, 934-935, 965, 990n
Dugros, Llorenç, 865
Dumont, Augustin, 819
Dupuy de Lôme, Enrique, 119, 129-131, 133, 190, 193, 422, 438, 1021
Ducazcal, Felipe, 233
Duran i Bas, Manuel, 525
Duran Casasa, Joan, 963
Duret, Thèodore, 723
E. Domenech y Cía, vegeu Domènech i Montaner, Eduard
Eastlake, Charles Locke, 890
Eclecticisme, 25, 28n, 29, 31n, 34, 36-38, 43n, 719, 733, 803, 887, 993, 1013
Edis, Robert William, 891, 953
Edo,vegeu Tòquio
Egusquiza Barrena, Rogelio de, 759
Elcano, Juan Sebastián, 52
Elias i Bracons, Feliu, 299, 341, 412-413, 830, 894
Elías, Ignasi, 285
Elkington & Co, 722
Elskamp, Max, 729
Elx, 56
Enoshima, 130, 272, 374, 384n
Eriz, P., 34
Escaler, Benet, 549, 922
Escaler, Ramon, 798-799, 804-805
Escalier de Cristal, 722
Escofet y Fortuny, vegeu *Escofet, Tejera y Cía*
Escofet, Fortuny y Cía, vegeu *Escofet, Tejera y Cía*
Escofet, Tejera y Cía, 1001-102
Escola d'Arquitectura de Barcelona, 44, 462, 834, 935, 937, 939-940, 950
Escola de Belles Arts de Barcelona, vegeu Escola de Llotja
Escola de Belles Arts de París 818-820

Escola de Belles Arts de Tokyo, vegeu *Kôbu Bijutsu Gakkô*
Esmalts *cloisonné*, 301, 309-310, 313, 335, 345, 365, 371-372, 391, 414, 468n, 476, 480, 483, 564-573, 575, 588, 638-639, 646, 898, 1030, 1033, 1036
España Industrial, La, 108, 304n, 316, 524, , 852n, 853, 862, 931-932, 982-988, 990, 994, 1014, làm. 15
Espinagosa i Farrando, Joan, 962
Estampes japoneses, 45, 91, 185, 215, 278, 296, 299, 326, 334-336, 339, 341, 347, 353, 371, 387, 391-400, 402, 407, 410-411, 413-414, 418, 433, 473, 476, 480, 488, 555, 574, 612-614, 720-724, 729, 743, 747, 749, 752, 754, 775, 780, 793, 801-802, 805, 810, 900, 907, 927-928, 943-946
Esteticisme, 15-16, 19, 25, 28-44, 399, 731-740, 782-783, 788, 792, 797, 803-809, 812, 813, 830, 833, 846, 855, 892, 908, 911, 914, 920-921, 937-938, 940, 947, 950, 952, 973, 997, 1003, 1013-1015
Estrada, Luis de, 291-292
Estruch i Cumella, Josep, 287, 349
Estruch i Ferrer, Ramon, 287, 349-351, 394n
Exposició Universal de Barcelona (1888), 15-17, 19-20, 25, 34, 38n, 41n, 44-45, 47, 113n, 116, 138, 153, 173, 188, 194, 248, 252, 275, 284, 286, 299, 328, 331, 332, 338-341, 358, 363, 397, 402, 404-405, 410, 412, 414, 441-466, 492, 743, 766, 772, 773, 784, 789, 795, 812, 852, 857, 863, 867-871, 874, 876, 878, 888, 892, 895-896, 904, 908-909, 920, 922-924, 926, 928, 930, 935, 938-939, 944-947, 951, 955, 957, 959-960, 963, 976, 978-983, 986, 991, 993n, 998, 999, 1001, 1011-1012, 1016-1017, 1026, 1043-1044 làm. 9
Exposició Universal de Chicago (1893), 540n, 555, 563, 566, 568, 586, 599, 603, 624, 934, 944n
Exposició Universal de Filadèlfia (1876), 325, 419-420, 482-485, 487, 489, 495, 501, 502n, 516n, 531n, 540, 552, 553-555, 559n, 561n, 562, 563, 566, 579, 592n, 593, 594n, 597-598, 600-601, 605, 667, 727, 863n
Exposició Universal de Londres (1851), 467-468, 660, 719, 724
Exposició Universal de Londres (1862), 179-182, 294, 387, 469, 471-472, 475-476, 478, 573, 584n, 724, 763
Exposició Universal de París (1867), 100, 183, 201, 203, 280, 293, 387, 471-473, 475, 540, 583, 584n, 592, 722, 724, 823-824, 897, 1038
Exposició Universal de París (1878), 188-189, 250, 269, 295-297, 300, 302, 312, 387, 420-421, 471-473, 487-491, 495, 502n, 516n, 540, 554-555, 559n, 561n, 562-563, 566, 579-580, 593, 598, 599n, 610, 723, 727, 754, 758, 864n, 897-898, 900, 914, 951, 1003, 1011
Exposició Universal de París (1889), 298, 461, 512, 568, 586n, 590n, 599, 601-603, 604n, 622-623, 627, 639, 658, 660, 667, 688, 878, 879n, 880, 1045, 1045
Exposició Universal de Viena (1873), 188, 294, 474-481, 486n, 495, 540, 725-726, 728
Exposición permanente, 315-316
Exposicions Nacionals Japoneses, 485, 487, 491, 501, 502n, 515, 552, 562, 570, 581n, 589n, 594, 595, 600, 608, 614, 618
F. Vidal, vegeu *F. Vidal y Cía*
F. Vidal y Cía, 320, 740, 813, 833, 834-909, 915, 916n, 920, 929, 940-941, 968, 970, 976, 983, 1002-1003, 1005-1006, 1014, làm. 13, làm. 14
Fabré, Joan, 1002
Fabrés, Antoni, 788
Falize, Alexis, 722
Falqués, Pere, 525
Faraudo, Jeroni, 345
Farmers & Rogers, 294, 469, 826

Febre d'Or, 15, 28, 36, 110, 289, 301, 329, 409, 452, 732, 734, 763, 834, 877, 885-886, 910, 936, 1012-1013
Federico Masriera y Cía, 865n, 884
Felip II, rei, 53-55, 59, 62n, 158, 159, 861
Felip III, rei, 73, 77, 158
Felip V, rei, 87
Fels, Gustavo, 266
Fenollosa, Ernest, 491-492
Ferran, Manuel, 840, 949
Ferran VII, rei, 104
Ferrer, Collin y Cia, 315
Ferrer Alabau, Higino, 691
Ferrer Vidal, Josep, 351-352, 401, 405, 849-850, 852-853, 880
Ferriol, Francesc, 188n, 339n, 341,
Fernández, Juan, 51
Fernàndez Gual, Enric, 887
Figueroa, Luis de, 691
Filipines, 53, 79n, 121-123, 135, 141-143, 145-154, 159, 188, 191, 192n, 292, 303, 312, 342, 374, 405n, 406, 407n, 499, 649, 695, 928, 933, 959-960
Filmore, Millard, 95
Fita Rovira, Magí, 999-1000
Florensa, Miquel 820,
Florensa, Ramon, 862, 986n, 998-999
Flowers, Marcus O., 1021-1022
Fol, Walter, 747, 749, 750n
Folch Brossa, Lluís, 315, 389, 857n, 876, 885, 912, 916-920, 950, 964, 1003
Folch y Compañía, vegeu Lluís Folch
Font, August 315, 917
Fontaine, Jean de la, 767, 770-772
Fontanals, Josep, 880
Fontserè i Mestre, Eduard, 674
Fontserè i Mestre, Josep, 224n, 449-450, 947
Forsyth, James, 911
Fortuny i Marsal, Marià, 33, 44-45, 340n, 346-349, 351, 385, 393, 396, 398, 743-756, 763-764, 768, 778, 781, 785, 803n, 918, 1012-1013, làm. 7
Fortuny de Madrazo, Maria Lluïsa, 756
Fradera, Josep, 345
Francheschini, M. G., 266
Frères Koechlin, 982
Freyre, Ernesto, 1025
Fromentin, Eugène, 743
Fuji Masazô, 664
Fujimoto Sôtarô, 533, 607-609, 639, 1026
Fujiyama Tanehiro, 477
Fukada Matsunosuke, 617n, 1026
Fukagawa Eizaemon VIII, 484n, 577-580
Fukagawa Yotaro, 578, 1026
Fukaumi Suminosuke, 579-580
Fukuoka, 633, 1029
Fukuzawa Yukichi, 158, 159-162, 174, 471-472, 478
Fuxà i Leal, Manuel, 817, 854, 860
Galí, Carles, 946
Galofre i Giménez, Baldomer 879
Gallé, Émile, 722, 724, 753, 973
Gallet, Louis, 250
Gandarias, Justo 1003-1004
García de Quevedo, José Heriberto, 113
García Llansó, Antonio, 299, 334n, 346, 349n, 369-371, 382, 398, 406, 409, 431, 436, 531n, 534, 560, 561, 596, 601, 635, 642, 665-667, 670-671, 685, 788, 794, 955, 1017, 1043-1044
Garriga, La, 329
Garriga, Baldomer, 946
Garriga i Soler, Clara, 323
Garrigosa, Josep, 365
Gaspar, Enric, 797, 798, 809
Gatell, Esteve, 853
Gaudí, Antoni, 16, 29, 32, 37, 42, 44, 365, 432, 543, 769, 790, 795, 825, 832-834, 840, 853, 863n, 864n, 870, 888, 890, 892, 920, 935-936, 947-961, 982, 985n, 999, 1014

Gautier, Judith 250
Gautier, Théophile, 749, 750n
Gay, W., 758, 1042
Gaytan de Ayala, Ramon, 137 1024
Gelabert i Matínez, decoradors, 331n, 930
Gener, Pompeu, 260n, 287n, 288, 388n, 769, 786, 892, 894, 1042
Genguis Khan, 304
Gènova, 56, 76, 861
Gerôme, Jean-Léon, 743
Giacomelli, Héctor, 787, 789
Gijón, 876
Gil, Francesc, 151, 153, 680n, 693
Gil y Remedios, 151, 153, 515-516, 679, 680n, 693
Gilbert & Sullivan, 185, 250, 333
Gilloe & Co, 911
Gillot, Charles, 433
Giró, Fidel, 806
Girón, Rafael, 405
Girona, 79n, 248, 394n, 814, 962
Girona i Agrafel, Manuel, 635, 659n
Gisbert García-Tornel, Lope, 150-152
Gisbert i Prado, Santiago, 282, 692, 698, 980
Glasgow, 149, 169
Gleyre, Charles, 851
Goda i Llorens, Pascual, 454
Godai Saisuke, 470
Godwin, Edward William, 722, 911
Gómez de Bonilla, Fernando, 1025
Gómez i Font, Enric, 832
Gómez i Polo, Enric, 817, 820, 830-833, 853
Gómez i Polo, Simó, 313, 786, 807, 817, 820, 822, 825, 827, 829-832, 837
Gómez i Soler, Francesc, 797-798
Goncourt, Edmond de, 293, 300, 350-351, 392, 415, 753, 793
Gonse, Louis, 298, 350-351, 396, 400, 415, 431-433, 436, 723, 728n, 776, 793, 934
Gonzàlez, Concordi, 885
Gonzàlez, Joan, 853, 887, 915, 1003
González de Mendoza, Juan, 70
González Solesio, Antonio, 864
Gotô Seizaburô, 493, 569-571
Goula, Joan, 361
Goupil, Adolphe, 745-747
Gower, Abel A.J. ,1021
Grandiós Pavelló Japonès, 224-231, 378, 935
Granell Mundet, Jeroni ,37, 873, 884, 963, 965
Granell, Mercè 873, 965
Granell, Teresa 873, 965
Graner, Lluís 287
Granier, Jeannette 255
Grau, G. De 635
Gregori XIII, papa 53, 59n
Grenzner, Vicens, 365
Gualtieri, Guido, 57, 62, 64n,
Guangzhou, 94, 337
Gubbins, John Harington, 372
Güell, Palau, 29, 795, 833, 857, 870, 876, 888, 890-891, 902, 936, 947, 952, 958-961, 970
Güell i Bacigalupi, Eusebi, 838-839, 841, 852-853, 863, 864n, 891n, 950n, 951, 958, 960
Güell i Ferrer, Joan, 853
Güell i Mercader, Josep, 749, 750n
Güell, Ramis y Cía, 853, 985
Guérin, E., 300
Guimet, Émile, 249n, 351, 359, 723
Guimet, Josep L., 315, 964
Guinea, Josep, 962
Gumà, C., 543
Gumà i Ferran, Francesc, 886
Gustà i Bondia, Jaume, 454, 462
Guzmán, Luis de, 57n, 63-64 ,69, 78
Hachisuka Mochiaki, 116
Haga Chikayoshi, 1026
Hakata, 598
Hakurankai Jimukyoku, 476, 481, 483, 501
Hall, J. C., 135
Hamachô Umekichi, vegeu *Little All Right*

Hamaikari Sadakichi, 201n, 203, 209-210, 216-221, 223, 237n, 777
Hamilton, Walter ,734
Handô Itsuga, 614-615, 639
Hansei Katsuzan, 595
Hara, Martín, 55
Harris, Townsend, 96, 180
Harunobu, Suzuki, 412
Hasegawa Takejirô, 397, 437, 772, 946
Hasekura Rokuemon Tsunenaga, 71-73, 75-76
Hattori Kyôho, 477, 482, 553
Hayashi Shôgorô, 565
Hayashi Tadamasa, 11, 295-301, 410-411, 414-415, 431, 490, 514, 517, 595, 614, 664, 667, 671, 684, 723, 1017
Hayashi Tokubei, 617, 1027
Hayashi Yasubei, 582, 584, 1027
Hearn, Lafcadio, 185-186, 415
Henley, Lionel Charles, 764
Hernando, Francisco, 182
Hernández, Puig y Cía, 985
Hervy, Francisco d' ,490
Heusken, Henry, 356
Higashikuze Michitomi, 113
Hijo de J. Oriol Segur, vegeu Francesc Segur i Herp
Hijos de José Ponsa , 852, 983, 987-988, 994
Historia General del Arte ,29, 435-436, 493, 560, 809n, 810, 935-936, 938
Hirata Atsutane, 157
Hirayama Eizô, 477
Hirota Hachisuke, 599n, 1027
Hisamatsu Genkichi, 611, 027
Historicisme, 31, 38n, 41n, 720, 722, 803, 889, 988, 1013
Hô Sôshichi II, 626-627, 1027
Hodgson, C. Pemberton, 409
Homar, Gaspar, 336, 795, 853, 858, 885, 887, 915, 921, 987
Hong Kong, 93, 169, 301, 402n, 405n, 407, 482, 499, 642, 645, 696-697
Hori Tomonao, 590
Horiki Chûtarô, 611-612, 638, 1027
Horta, Victor, 721, 729
Hubner, Baró de, 418
Huish, Marcus B., 350
Humbert, Aimé, 418
Humperdinck, Engelbert, 360-363
Ibáñez, Diego, 72
Ichikawa Kishichi, 620, 1027
Ichikawa Teisuke, 612, 1027
Igardui, Cosme de, 136
Iida Itsuzu, 114
Iida Shinshichi III, 600, 602-604, 617, 639, 979, 1027
Ikeda Taishin, 574
Imao Keinen, 600, 603
Imperial Japonesa, 375, 377
Imperio del Japón, El 697, 933
Inagaki Masashichi, 610, 612, 928, 1027
Inglada, Narcís, 784
Ingres, Jean Auguste Dominique, 743, 819
Ino Seishi Gaisha, 611, 1028
Inoue Kaoru, 115, 474, 476, 495-500, 502, 504, 508, 510, 606, 649
Inoue Kowashi, 630
Inoue Magobei, 617, 1028
Inoue Sôemon, 620, 639, 1028
Iñigo, Carlos, 131, 192, 1025
Isabel II, reina, 103-104, 223, 304, 443, 503
Isaura, Francesc de Paula, 865, 1006
Iseki Saiemon, 113
Ishima Yaheiji, 624, 1028
Ishimura Hikojirô, 506, 513, 515, 517, 521-523
Ishiwari Shichizaemon, 618, 639, 1028
Itô Hirobumi, 167, 173, 181, 487, 495n, 496, 499n, 606n, 649, 673, 678
Itô Kôsen, 595

Itô Kozaemon, 599n, 624, 639, 1028
Itô Kumajirô, 617, 1028
Itô Mansho, 55-56, 174n
Itô Ryôsuke, 1028
Itô Tôzan, 533, 585, 588-589, 1016, 1028
Iwahashi Zenbei, 614, 639, 1028
Iwakura Tomomi, 132n, 165-171, 173, 478, 517, 725
Iwamoto Genzô, 614, 616, 1028
J. Laurent y Cía, 313, 837, 857
J. Oriol Segur e hijos, vegeu Francesc Segur i Herp
J. Romeu Escofet, vegeu *Escofet, Tejera y Cía*
J. Socias y Cía, 333
J. de Vigan et Cie ,300n, 301
Jap of Japs, vegeu W.A. Peppercorn
Japonesa, *La,* 305, 332
Jaumandreu, Francesc, 365
Jean Laurent, vegeu *J. Laurent y Cía*
Jeckyll, Thomas, 722, 900, 911, 953, 990n
Jiménez de la Espada, Gonzalo, 437
Jones, Owen, 430, 433, 737
Jones, Sidney, 250
Jorba, Dionís Jeroni de, 815
Jordana, Francesc, 403
Jordana, Ramon Maria, 815
Jordana i Morera, Josep, 419-421, 422
Jordana i Morera, Ramon, 420
José Ferrer y Cía, 850, 852, 983
José Masriera e hijos, 824
José Pujol y Cía, 962, 974, 976
Josiah Wedgwood & Sons, 911
Jover Costas, Joaquim, 878
Jujiro Sakata, 116n
Jules Vieillard et Cie, 722
Julián, Miguel, 51, 57, 62
Junyent i Sants, Oleguer, 188n, 276, 317, 341, 385, 394, 398, 409n
Juvarra, Filippo, 304
Kagaya Kichiemon, 215-216
Kaji Tsunekichi, 565
Kakejiku (*kakemono*), 39, 368, 406, 410, 414, 529, 536, 600-601, 603-604, 752, 783, 785, 796, 945, 967, 974, 1027, 1033
Kamakura, 130-131, 368, 374, 479, 559, 594n, 934
Kameda Rihei, 599, 1028
Kamiya Denpei, 620-623
Kamijyô Kiuemon, 1028
Kanaya Gorôsaburô, 484, 493, 562
Kanazawa, 493, 574, 612, 1036
Kanzan Denshichi, 477, 484n, 588
Kanzawa Heisuke, 1028
Kanô Natsuo, 560
Kanô Sakunosuke, 599n, 1029
Kanô Shirozaemon, 625, 1029
Katana, vegeu Armes i armadures japoneses
Katô Tsunetada, 667
Katsukawa Shunei, 613
Katsukawa Shunsen, 398, 399n
Katsushika Hokusai, 45, 247, 347, 391-393, 396, 398, 399n, 400, 414, 429, 747, 749, 752-753, 775, 778-779, 794, 907
Kawahara Chûjirô, 477
Kawahara Tokuryû, 581, 1029
Kawakami Otojirô, 174, 248, 250,
Kawamoto Hideo, 581, 1029
Kawamoto Shôbei, 599, 1029
Kawamura Matasuke, 590, 1029
Kawanabe Kyôsai, 400, 780
Kawanobe Icchô, 574
Kawase Shuji, 513
Kazui Tashichi, 599, 1029
Keisai Eisen, 613
Khnopff, Fernand, 729
Kido Takayoshi, 167
Kikukawa Eizan, 399, 613
Kimono, vegeu quimono
Kinkôzan Sôbei VI, 484, 493, 585

Kinkôzan Sôbei VII, 585-588, 589n, 598, 638, 1029
Kiriu Kôshô Kaisha, 21, 295, 297-300, 334, 397, 481, 484, 489-493, 501-502, 506, 508-509, 512-514, 516-517, 520-521, 529, 531, 533-536, 542, 549-560, 563, 574, 576, 580-581, 593, 597, 604, 606n, 612, 614, 616-617, 625, 638, 655, 661, 673, 676-680, 684-685, 687, 693, 725-726, 908, 910, 928, 935, 955, 965, 971-973, 1016, 1029, làm. 14
Kiritsu Kôshô Kaisha, vegeu *Kiriu Kôshô Kaisha*
Kishi Chikudô, 600-601, 603
Kisokatsu Ushimaru, 1023-1025
Kitagawa Utamaro, 392, 396, 398-400, 414, 781, 965, làm. 6
Kiyomizu Gojôzaka, 588
Klimt, Gustav, 281, 728
Kobayashi Eitaku, 396
Kobayashi Matazaburô 552
Kôbe, 121, 123, 138, 153, 159n, 296n, 387, 511, 559, 694, 698, 1021-1025, 1028, 1029, 1032
Kôbu Bijutsu Gakkô, 486, 501, 669
Kôbunsha, 260n, 397-398, 437, 557, 780
Kôda Shûko, 552, 553n
Koechlin, Raymond, 295, 415, 739n
Koetsuka Yohachirô, 618, 1029n
Koizumi Tôzaku, 588
Kômei *tennô*, emperador, 97-98, 470-471
Kondô Rihei, 620, 622-623, 627, 1029
Konishi Risaku, 616n, 1029
Konishi Shinemon XI, 620, 638-639, 1029
Kôno Bairei, 400, 600, 603, 993n
Kôransha, 21, 533-535, 576-580, 598, 605, 638
Korematsu Migisaburô, 633, 1029
Koyama Hikotarô, 620, 1030
Kreitner, Hauptmann Gustavus von, 138, 1023
Kumagai Kotarô, 561, 1030
Kumagai Naotsugu, 617, 1030
Kume Keiichirô, 173, 299, 410, 441, 517-518, 528, 545n, 576, 577-578, 607n, 614, 638, 655, 664-672, 747, 1016-1017, 1026n, 1030, làm. 5
Kume Kunitake, 166, 170-173, 478, 480-481, 501, 578, 579, 664, 725-726, 899
Kuroda Seiki, 517, 664, 669, 672
Kusakabe Kimbei, 628n, 810, làm. 1
Kusunoki Masashige, 390
Kuwayama Zenzaburô, 599, 1030
Kyôdô Shôshi Gaisha, 611, 1030
Kyoto, 53, 82, 89, 98, 130, 272, 276, 368, 370, 374, 384n, 399, 415, 436, 485, 487, 514, 536, 540n, 561-562, 566, 569, 571, 574, 576, 582-586, 588-589, 590-591, 595, 598, 599n, 600, 602, 607, 610, 993n, 1027-1030, 1032-1036
La Farge, John, 293, 346, 720-721, 723, 751, 753
Labarta i Grané, Lluís, 285-286, 802, 810
Laca japonesa *urushi*, 276, 306, 310-311, 314, 337, 341, 347, 353, 365, 367, 370, 381, 406, 410-413, 421, 468n, 476, 479, 484, 489, 506, 523, 530, 535, 538-540, 544, 551-553, 558, 573-575, 582, 610, 628, 840, 907, 913, 914, 926, 955, 989, 1032, 1035
Lambert, Th. 431, 433
Lecocq, Charles 250, 252n, 267
Lefevre, J. J. 793
Leiden, 204, 728n
Leighton, John, 430
Letamendi, Josep de, 361
Leyland, Frederick R., 911
Liberty, Arthur Lasenby, 294, 469
Liévre, Édouard, 430
Lindau, Anna, 355
Lindau, Paul, 355
Lindau, Richard, 188, 272, 340, 348, 351, 354-373, 382, 385, 401, 409, 415, 418, 477, 564, 576, 800, 830, 912, 920, 980, 1012, 1041

Lindau, Rudolph, 354-357, 477
Lió, 116, 169, 179, 204, 252, 443, 466, 500, 504, 506-509, 514, 599-600, 652, 673, 677
Lisboa, 52, 55, 158, 204
Little All Right, 203, 209-210, 212-214, 216n, 217-220, 237, 238-239
Liverpool, 142, 169, 351
Lizaguirre, Carlos de, 142
Lo Tim Mong, 697-698
Lomàs, Josep, 944
Londos & Co, 725
Londres, 107, 168, 178, 179, 182, 203-204, 232-233, 250, 268, 293, 294-295, 301, 314, 333, 340n, 351, 354, 374, 387, 400, 443, 446, 452, 467-472, 475, 476, 478, 480-482, 500, 502n, 507n, 550, 562, 566n, 567, 573, 584n, 586n, 594n, 601n, 604n, 624, 634n, 660, 669, 719, 724-725, 749, 763, 786, 796, 878-880, 897n, 900, 911, 1015,
Longford, J. H., 1024
Lonza, Antonio, 217
López i Bru, Claudi, 838-839, 852-853
López López, Antonio, 142, 148, 151, 838, 840-841, 853, 865, 948, 951, 961
Lorenzale, Claudi, 744, 769, 851
Lossantos i Carbonell, Enrique, 688-692
Loti, Pierre, 99, 185, 245, 415, 538
Loyola, Sant Ignasi de, 54n, 60, 506
Lucena, Juan, 438,
Lucy-Fossarieu, P. H. 1025
Luis Folch, vegeu Lluís Folch
Lleida, 75, 671
Llibre, Pere, 281, 289, 318-323, 328, 373, 401, 406, 528, 790, 898n, 922, 980
Llimona i Bruguera, Joan, 795, 930
Llimós, Ricard, 930
Llopart, Josep, 761
Llopart i Ester, Francesc, 999-1000
Llorens, Eduard, 437
Llorens i Masdeu, Eduard, 277, 285-286, 817, 841n, 849-851, 856, 880, 907, 929
Llotja, Escola de, 287, 343, 346, 432, 444, 744, 769-770, 784, 790, 807, 814, 817, 818, 823, 825, 830, 834, 850-851, 873, 925, 929, 937, 939-940, 964, 986
Llovera, Josep, 320, 760, 810, 963
Macau, 79, 151, 407, 515
Macfarlane, Jorge, 152
Mackey, Albert, 163
Mackintosh, Rennie, 721
Madoz, Matilde, 405
Madoz Ibáñez, Pascual, 405
Madrazo, Cecilia de, 393n, 746, 747n, 750
Madrazo Garreta, Raimundo de, 281, 747n, 756-757, 759, 764, 766
Madrazo Garreta, Ricardo de, 745
Madrazo Kuntz, Federico de, 746
Madrid, 45, 46, 55-56, 73, 75, 77, 81n, 113-117, 119n, 121, 123, 131-132, 135-136, 151, 162, 164, 166-167, 172-174, 183-184, 199, 204-211, 213-214, 215n, 218n, 119-220, 223, 230, 233, 236, 268, 275, 284, 291, 303n, 304-306, 313, 316, 330, 339n, 346, 358, 384-385, 389n, 406n, 408-409, 417-418, 422-424, 427, 443, 457, 459-460, 464, 486n, 494-495, 505, 510, 530n, 639, 640, 647n, 652, 655, 669, 676, 678, 688n, 691, 731, 746-747, 750, 754, 789, 807, 847-848, 851, 860-864, 877, 900n, 905, 907, 925, 928, 937, 939, 1005, 1021
Maekawa Bunrei, 398
Maeno Ryôtaku, 159
Magallanes, Hernando de, 51
Magnífico, Mateo, 137
Maguire, Thomas, 201-202, 206n, 211, 220, 221n, 223, 229
Maison Havilland, 965
Majima Sôichirô, 513-514
Majó, Ignasi, 318

Malvehy, Benet, 675, 840, 853, 862, 879, 932, 949, 978-979, 985
Manchester, 169, 204, 468, 879
Manet, Édouard, 293, 392, 721, 746, 753
Manila, 79, 117, 120, 138, 141, 143-144, 146-149, 151-152, 154, 184, 303n, 312, 337, 374, 387n, 402n, 499, 504, 506, 511, 515, 534, 693, 697-698, 861, 905
Manjiro Inagaki Yushu, 116
Manovens Roldós, Eulàlia, 827, 848, 850, 873
Manresa, 410, 963, 970, 985
Manresa, J., 761
Manresa, Josepa, 873
Mansana i Dordan, Josep, 299, 301, 340, 354, 409-411, 431, 547, 575n, 671, 885, 1012, 1017
Mansana i Terrés, Josep, 299, 301, 409-416, 604, 614, 625, 671
Manzano, Melchor, 78
Maragall, Joan, 25
Marco Polo, 51, 65, 304
Marco, Santiago, 412n, 413, 858, 915
March, A., 1046
Marès i Deulovol, Frederic, 334n, 397n, 437,
Marès, Joaquim, 848, 850, 880
Maria Cristina d'Àustria, reina regent, 104, 116, 323, 328, 464-466, 523, 528-530, 535, 623, 655, 688n, 857, 868-870, 907
María de la Paz, infanta, 790, 860
Maristany i Garriga, Francesc Carles, 319, 322-323
Maristany i Garriga, Carles, 188, 270-271, 273, 323, 348, 351, 353-354, 364, 373-376, 381-384, 401, 935, 979-980, 1012
Maristany i Serra, Francesc Carles, 323n
Marques de la Montilla, 137
Marsella, 57, 120, 144, 169, 172, 190, 302, 316, 358, 387, 445, 516, 518, 520n, 664
Marsillach, Joaquim, 360, 361n, 362
Martí Alsina, Ramon, 326, 803n
Martí, Manuel, 946
Martí i Coll, Josep Maria, 691
Martí i Turró, Isidre, 365
Martin Baer, Michael, 295
Martínez, Nicolás, 818-819
Martínez de Campos, General, 828
Martínez de Velasco, Eusebio, 218n, 757, 1039
Martínez Imbert, Claudi, 360
Martorell, Joan, 839, 840n, 841, 892, 894, 948, 963
Martorell Peña, Francesc, 342, 353, 401-403
Marunaka Magobei, 300, 484n, 490n, 493
Maruyama-Shijô, escola, 554, 574, 588, 604, 727, 794
Marx, Karl, 355
Mas, Adolf , 278
Mascagni, Pietro, 250
Masnou, Vicenç, 353
Masriera i Manovens, Francesc, 281, 283, 287, 301, 317, 353, 381, 385, 388, 389n, 391, 393, 738, 756-757, 760-766, 791, 810n, 816, 824, 826, 828, 831, 833, 835, 837, 844, 915, 918-919, 928-929, 941, 1004-1006, 1012
Masriera i Manovens, Frederic, 385, 738, 739n, 813-814, 816, 820, 822, 824-827, 829, 831, 833-838, 841-842, 844, 848-853, 859, 862, 864, 865n, 866, 872-874, 876, 878, 880-885, 896-897, 909, 917, 940-941, 1004-1006
Masriera i Manovens, Josep, 313, 316, 324, 382, 385-387, 427-429, 596-597, 697, 738-741, 769, 782, 785, 790, 794, 799, 810n, 812, 816, 824-826, 828, 831, 833, 835, 837, 844, 848, 850-852, 869, 878, 880-881, 941, 966, 987, 1004-1006, 1011, 1013-1014
Masriera i Rosés, Lluís, 278, 283, 341, 386-387, 391-394, 741, 781, 892, 987, 1004
Masriera i Vidal, Josep, 814, 816, 824, 827
Massó i Torrents, Jaume, 437
Matamala i Piñol, Llorenç, 949
Mataró, 108, 219, 303, 930, 983

Matisse, Henri, 721
Matsui Gensui, 203-204
Matsui Heijirô, 1030
Matsui Kikujirô, 201
Matsui Matasaburô, 617, 1030
Matsukata, comte, 529
Matsumoto Kiyozô, 513-515
Matsuo Gisuke, 11, 297, 477-478, 481, 484, 491, 496, 500-503, 505-514, 517-518, 521, 529, 535, 549-550, 553, 565, 606, 627, 653, 655, 664, 671, 673, 676-677, 679-682, 687, 973, 1016
Matsuura Yoshimatsu, 928, 1030
Mattil, C., 300
Maumejean Hnos., 962
Medrano, Miguel, 676
Meiji *tennô*, emperador, 98, 101, 113, 122, 123n, 127, 150, 184, 190, 402, 473, 485-486, 547-548, 648n, 688n
Melbourne, 443, 492, 493, 502n, 550, 566n, 599n, 660
Mencarini, Albino, 402, 407
Mencarini, Juan, 401-405, 407-408, 642-643, 646
Mendoza, Carlos, 537, 557, 1043
Menpes, Mortimer, 758-759, 1044
Mercadé Queralt, Jaume, 341
Merrit Chase, William, 756
Mestres Oñós, Apel·les, 29, 32-35, 37-40, 44, 283, 317, 336, 340n, 354, 385, 392-400, 430, 432, 437, 557, 732, 742, 767-787, 794, 797-802, 805-806, 810-811, 825, 892, 894, 902, 933, 946, 965, 969, 1012, 1014, làm. 6
Mestres Esplugas, Josep Oriol, 393, 838-839
Mesquita, Diego de, 54-55, 59
Meunier, Constantin, 802
Mey, Charles, 253
Michiya Tashichi, 536, 576-577, 581-582, 1030
Michotte, Edmond, 729
Migeon, Gaston, 415
Mihashi Yoshihei, 610, 612, 928, 1030
Mikado, El 250, 305, 320, 328, 332-337, 655, 673, 675-676, 679, 684-689, 691, 698, 908, 920, 924, 933, 943, 951n, 980, 1011, làm. 2
Mikami Izaemon, 569, 1030
Mikawaya Kôzaburô, 516
Millan, José, 1021
Minozi Arakawa, 116
Mintons, 323, 722, 725, 847, 858, 899-901, 908, 965
Miquel i Badia, Cristòfor, 317
Miquel i Badia, Francesc, 312, 436, 731, 747, 748, 753, 913
Mir, Pere, 865
Miralles Anglès, Hermenegildo, 336, 385, 628, 809-811, 953, làm. 12
Miralles Galaup, Francesc, 760, 825, 891n
Miró, Joan, 46, 313, 773
Miss Kara, 232
Miss Okita, 240
Mitani Asa, 607, 1032
Mitani Denjirô, 575, 639, 1032
Mitani Nobuyoshi, vegeu Mitsu Nobuyoshi
Mitjans y Cía, 985
Mitsui Nobuyoshi, 122, 135, 1022-1023
Mistui et Cie, 300
Mitsukuri Shuuhei, 158
Miyagawa Hanzan, 595-596
Miyagawa *Makuzu* Kôzan, 484n, 493, 535, 553, 585, 589-598, 606n, 639, 1016, 1030
Miyashita Kazue, 1032
Mochizuki Gyokusen, 600
Modernisme, 15-16, 25-45, 385, 399, 432, 441, 734-735, 739, 756, 797, 811-812, 833, 851-852, 858, 896, 911, 914, 921, 936, 962, 964, 978, 984, 987, 991-993, 997, 1003
Mogas, Vicens, 919, 963, 967, 969
Mogi Saheiji VII, 624
Molinari, Clemente, 815

Molinari, Joan, 815
Mompou, Josep, 990n
Monclús, Josep, 318
Monet, Claude, 281, 392, 396, 721, 723
Monlau i Roca, Pere Felip, 106
Monserdà i Vidal, Enric, 769, 817, 825, 894-895
Mont Fuji, 130, 274, 399, 414, 559, 616, 944, 975
Montalvo, Luis, 138, 1023-1024
Montaner i Simón, editorial, 27, 31n, 424, 435, 772n, 810, 834, 921, 936, 938, 947
Montanus, Arnoldus, 409
Monter, Josep, 269, 326
Montoliu, Cebrià de, 35
Montoliu, Manuel de, 35
Montserrat, Monestir de, 59-60, 75, 276, 528, 669, 873, 922, 963
Moore, Rafael, 135
Moragas, Maria de la Consolació, 853
Moragas, Miquel, 242, 269-271, 275-276, 375-379, 383-384, 929, 950
Moragas, Rossend, 996
Moragas y Cía, 996
Morán, José María, 182
Moreau, Adrien, 757
Moreno, Cándido, 304
Moreno Carbonero, José, 284
Morenos, il·lusionista, 246
Moret Prendergast, Segismundo, 137, 679, 681, 683
Mori Arinori, 630n
Mori Senshû, 590n
Mori Yûsetsu, 590n
Morimoto Seibei, 620, 1032
Morishita Tsunejirô, 614-616, 1032
Morris, William, 29, 721-722, 735, 826, 839, 952, 958
Morse, Edward, 594
Moulron, Emile, 133
Mumbrú, Osrolá y Solá, vegeu *Orsolá, Solá y Cía*
Munic, 284, 761n
Munné y Cía, 962
Muntadas, Lluís 863
Múrcia, 56, 119
Murata Kyûjirô, 599n, 1032
Muratomi Hirosuke, 489, 514
Murray Marks & Company,294, 469
Mutsuhito, vegeu Meiji *tennô*
Nagasaki, 21, 53, 55, 79n, 81-82, 90, 121, 127, 135, 153, 158-159, 162, 182, 357, 418, 436, 468, 501, 578, 750-751, 1021-1025
Nagel, família, 240
Nakagawa Chôkichi, 575, 1032
Nakagawa Shôjirô, 599, 1032
Nakahara Tessen, 567-568
Nakamura Gihei, 1032
Nakamura Kiichirô, 477
Nakamura Masanao, 158, 162n,
Nakamura Naojirô, 536, 610, 638, 928, 1032
Nakano Tetsujirô, 602
Nakaura, Juliano, 55, 58
Naikoku Kangyô Hakurankai, vegeu Exposicions Nacionals japoneses
Namikawa Sôsuke, 484n, 493, 553, 571-572, 581, 639, 1016, 1033
Namikawa Yasuyuki, 414, 484n, 493, 565-572, 586, 639, 1016, 1033
Nancy, 724, 973
Napoleó III, 206, 233
Nara, 130, 363, 436, 485, 559, 1030
Narciso Ramírez y Compañía,829
Narde, A. de la, 300
Nashimoto Morimasa, 173
Nava, Hilario, 131
Navarro Oliveras, Francesc, 317, 394, 403
Nenclares, Eustaquio María de, 182n, 417n
Nesfield, William Eden 911
Netsuke, 367, 391, 414, 540

Niça, 446-447, 451-452
Niigata, 96, 126, 615, 618, 620, 1027, 1030
Nikkô, 130, 272-273, 276, 374, 384n, 436, 934, làm. 1
Nippon Yusen Kaisha, 138, 154,
Nishida Sôshirô, 610, 1033
Nishimura Sôzaemon XII, 536, 599n, 600-603, 979, 993n, 1033
Nobas Ballbé, Rossend, 286, 313, 814, 837
Nobata Tokujirô, 584-585, 1033
Noda Ichibei, 569-570, 638, 1033
Noguchi Kakubei, 607, 1033
Nomura, vescomte, 116
Nonaka Motoemon 501
Nonell i Monturiol, Isidre 25, 340n, 398,
Nôtomi Kaijirô, 477, 484n
Nova Orleans, 446, 566n, 608, 664
Nuitter, Charles, 359
Nunami Rôzan, 590n
Nuñez de Arce, Gaspar, 807-808, làm. 12
Nuremberg, 492-493, 502, 561-563, 566-569, 572
Obiols Delgado, Marià, 324, 803, làm. 9
Oda Nobunaga, 53
Odón Viñals, 153, 681-683
Offenbach, Jacques, 254
Ogata Kôrin, 413, 794
Ogawa Shômin, 552, 574
Ojeda Perpiñá, Emilio de, 114, 120, 128, 131-134, 147, 419, 1021-1022
Ojeda Porras, Gumersindo, 292
Okada Gyokuzan, 391
Okakura Kakuzô, 173, 178, 186, 252, 415, 491, 507
Okimono, 344, 367-368, 406, 540, 553n, 614
Okichi, Tom, 235-236
Ôkoshi Narinori, 252, 466, 500, 504, 506-509, 513-515, 517-519, 528, 530, 599, 610, 632-634, 650-652, 677-678
Ôkubo Toshimichi, 167, 482, 594
Ôkuma Shigenobu, 116, 474, 476, 496, 501, 504n, 512n, 654, 680n
Okumura Yasutarô, 582, 1033
Olalde Latrustegui, Antonio 676
Olano Larrinaga y Cª, 138, 142-146, 149
Oleguer, sant, 57
Oliva, Rafael Lluís, 676
Oliva, Víctor, 413
Olivella hermanos y Cuspinera, 306-310, 324-325, 333, 898n
Olivella i Muntané, Jaume, 307
Olivella i Muntané, Joan, 307
Olivella i Muntané, Ramon, 307
Oller i Moragas, Narcís, 301, 433, 842, 877, 885-886, 890n,
Oliveras i Gensana, Camil, 788, 790-791, 891, 936, 951, 963, 967
Olot, 269, 394, 447
Ômura Sumitada, 52
Onchizuroku, 559n, 580, 594, 726-727, 965, 971-972
Opisso, Alfred, 409n, 438, 734n
Opisso i Vinyas, Antoni, 360
Opisso i Sala, Ricard, 344
Oppenheimer Frères, 300-301
Oporto, 204, 223
Orfanel, Jacinto, 79-80
Oriach, Lluís, 963
Orientalisme, 26, 28, 33, 37, 45, 110, 279, 304, 346, 349, 743, 744n, 950, 988, 1013
Orlík, Emil, 721
Ortega y Badía, 962, 968
Ôsaka, 96, 436, 485, 514, 536, 561, 583, 586n, 608, 617-618, 620, 1026-1028, 1030-1037
Ôsaki Zenjirô, 515
Ôsawa Nankoku, 410, 414, 477, 604, 1033
Ôta Isaburô, 620, 1033
Otorra, acròbata, 239, 246
Ôtsuka Takuzô, 410, 500, 506, 509, 513-514, 517-519, 524, 527-528, 531n, 548, 562-563,

565, 614, 625, 635, 614, 625, 625, 651, 654-657, 664-665, 671, 684-685, 687, 1017
Overbeck, Johann Friedrich, 851
Ozaki Kyubei, 566
Padró Pedret, Tomàs, 769
Palou, Jacint de, 79
Palau, Isabela, 288
Palau, Manuela, 814
Palau i Oller, Josep, 984, 990n
Palmaroli González, Vicente, 756
Panner, Agustí, 405
Paravents japonesos 71, 158, 185, 228, 242, 244, 315, 328, 335, 337, 341, 347, 353, 366, 370, 379, 381, 391, 398, 489, 528, 535-536, 538, 540, 551, 558-559, 574, 600-604, 675, 685, 762, 764, 700, 721, 742, 752, 756, 761, 763, 766, 775, 805, 840, 861, 891n, 901, 902, 907, 922-923, 928, 1027
Pardo Bazán, Emilia, 193n, 803n, 992n
Parera, Antoni, 320
Parera, Joan, 308, 315, 320, 684, 917
Parés, Joan Baptista, 325
Parés, Sala, 269, 287, 306, 325-326, 734, 760-761, 766, 789, 791, 792n, 832, 837, 967, 1003
Parellada, Iside, 464
Parellada, Marià, 852, 878
Parellada, Flaquer y Compañía, 849-850, 852-853, 862, 880, 908
París 107-108, 114, 116, 203-206, 210, 216-217, 226, 233, 250, 252n, 253, 254, 268, 275, 295, 298-302, 308, 312-314, 315, 328, 334, 339-340, 347, 351, 354, 356-359, 384, 386-388, 397, 410-411, 415, 428-437, 444, 446, 451, 487-491, 493, 510, 512, 514, 517-518, 528, 550, 553, 577, 609, 614, 664, 666-669, 684, 723, 728, 745-747, 749, 750n, 756-757, 763, 768, 772, 786, 793n, 800, 803n, 818-824, 830-831, 840n, 847, 851, 861, 863, 895, 897, 900-901, 911, 928, 996, 1003, 1011, 1015
Parish, William, 236
Partagàs i Jaquet, Joaquim, 241, 248
Pascó i Mensa, Josep, 29, 32-33, 40, 44, 285-286, 341, 385, 398, 432, 798, 806-810, 864, 920, 965, 987, 1002, 1014
Pascual, Pere, 962
Passos i Valero, Josep, 243, 287, 341, 534,
Pastor Bedoya, Manuel, 128, 132, 135-136, 137n, 1022-1023
Pater, Walter, 957,
Patrizio, Ernest, 236
Pau III, papa, 52
Paulhan, Léopold, 934
Pavelló Imperial Japonès, 242, 252, 270, 275, 323, 364, 373-385, 929, 979, 1012
Pedrell i Sabaté, Felip, 360,
Pellicer i Fenyé, Josep Lluís, 29, 33, 34, 40, 284-286, 287n, 341, 385, 392, 396, 401, 781, 785, 788n, 794-795, 806, 810, làm. 6
Peppercron, William Armstrong, 232-237, 240, 246
Pere Homar e hijo, 885
Pérez, Francesc, 806
Pérez Caballero Ferrer, Juan 137, 1023
Perry, Matthew C., 95-96, 157, 356, 422
Phillips, Richard, 163
Pich Segarra, Rafael, 675
Pijoan, Casals y Cía, 863, 898
Pinós i Comes, Josep, 760, làm. 7
Piñeiro, Tomás, 1024
Pires, Tomé, 51
Pirozzini i Martí, Carles, 327, 447-448, 525, 527, 658, 845-846
Pius IX, papa, 182
Pizibram, Lluís, 401
Planas i Franquesa, Eusebi, 802, 810
Planella, Josep, 839
Planella i Coromina, Josep, 268-269, 807
Planella i Rodríguez, Joan, 760-761
Planella, Macari, 668

Pohl Frères et Cie, 300n, 301
Polit, Agustí, 65
Poncetton, François, 415
Pons, Isidre, 853
Pons de Bosch, Josefa, 344
Pons y Ribas, 912, 926
Ponsa Hermanos, vegeu *Hijos de José Ponsa*
Ponsa i Riu, Josep, 852
Ponting, Herbert G., 586
Poynter, Edward Johnm, 764
Prats Roquer, Joaquim, 848, 850, 880
Price, Thomas, 205, 208-209, 211, 218n,
Prieto, Federico, 799
Prim i Prats, Joan, 744, 877n
Progressisme, 26, 28-32, 39, 732-733, 806, 834, 892-893, 921, 942, 948, 973, 1015
Puccini, Giacomo, 185, 215n, 250
Puig de Abaria, Clotilde, 762-763
Puig i Cadafalch, Josep, 698n, 930
Puig Capdevila, Bernat, 826
Puiggarí i Llobet, Josep, 436
Pujades, Joan, 346
Pujol, Josep, 962, 974-975
Pujol y Bausis, 1002
Puntí, Eudald, 308, 840, 920, 949
Quatre Gats, Els, 766, 802
Queralt, Hermenegildo, 333
Quimono i indumentaria japonesa 62, 65-67, 185, 213, 224, 233, 242, 281-289, 320, 345, 368, 375, 381, 391, 394, 415, 437, 445, 469, 536, 546, 598-607, 617, 685, 721, 742, 749, 756, 763, 765-766, 775, 800-801, 907, 931, 961, 975, 977, 979-980, 988, 990n, 1013
Rabadà i Vallvé, Joan, 817, 985-986,
Racinet, A., 430
Radénez, Laura, 775
Ragusa, Vicenzo, 1004
Rahola i Trèmols, Frederic, 858, 871, 888
Ramon Berenguer I, comte, 57
Ramon de Penyafort, sant, 64, 67, 279
Ramsden, Enrique A., 408
Rassenfosse, Armand, 729
Regimbart, Léon, 822, 823n
Regoyos Valdés, Darío de, 760
Reiber, Émile, 722, 780, 898-899, 990n
Reig, P., 926
Remedios, Guillermo Maria dos, 151, 153, 506, 513-317, 519, 528, 679, 680n, 693, 695n
Reynés i Gurguí, Josep, 597, 825, 876
Reynoso Mateo, Francisco de, 128, 131, 135, 144, 438, 1022-1023
Riba Garcia, Antoni, 953
Ribadeneira, Marcelo de, 69, 78
Ribas Vilageliu, Rafael, 252
Ribas y Pradell, 912
Ribera, Romà, 760,
Rica Calvo, José, 135, 1022
Ricart, Felip, 365
Ricart y Cía, 985
Ricci, Mateo, 159n
Rigalt i Blanch, Antoni, 432, 769, 810n, 817, 825, 848, 850-853, 857-858, 873, 884, 887, 915, 929, 932, 962-965, 969-970, 975-978
Rigalt i Farriols, Lluís, 769
Rimpa, escola, 553n, 554, 564, 794
Riquer i Ynglada, Alexandre de, 29, 32-33, 34n, 48, 44, 285-287, 321, 328, 336, 354, 385, 392, 398-400, 431-432, 732, 734, 738, 739, 742, 767-769, 771-772, 776, 784-798, 800, 802-803, 805-806, 809, 840, 844, 853, 860, 885, 902, 930, 947, 949, 965, 967-969, 984, 987, 99, 1012, 1014, làm. 3, làm. 8,
Risley Carlisle, Richard, 200-201, 203, 205-206, 208, 210, 211, 220, 221n, 223, 224n, 229, 232, 237, 302,
Riu, Tomàs, 918
Riudavets, Josep, 798-799
Rius i Mulet, Magí, 311

Rius i Taulet, Francesc de Paula, 378, 451, 457-459, 461, 463, 466, 503, 509-511, 512n, 529, 653, 658, 700, 846, 902
Rivas, Simón de las, 205
Rivero Custodio, Nicolás María, 114, 132-133, 1021
Robert Gorgoll, Agustí, 319
Roca, Francesc, 242
Roca, germans, 242, 244
Roca, Leopold, 760-761
Roca i Roca, Josep, 395, 415
Roche, Edmond, 359
Rochegrosse, Georges-Antonie, 928
Roda, Andrés de, 79
Rodin, Auguste, 723
Rodoreda, Josep, 361, 782
Rodrigues, Nuno, 56
Rodríguez, J., 1023
Rodríguez, Manuel 324
Rodríguez, Salvador, 137
Rodríguez de Alcántara, Melcior, 831
Rodríguez Muñoz, Tiburcio 114, 117, 120-122, 124, 126, 131-133, 165-167, 169, 188n, 427, 640-641, 647n, 1021
Rogent i Amat, Elies, 28n, 38, 462-464, 525, 840n, 935, 946-947
Rogent i Pedrosa, Francesc, 525
Roma, 52, 54n, 55-56, 71, 75-77, 79, 81, 137n, 158, 314, 346-347, 387, 417n, 445, 491, 744-746, 749, 785, 900
Rongier Fullerad, Silvestre, 182
Roses i Ricart, Josep, 816, 849-850, 873
Roses y Compañía, 816, 827
Rosny, Léon de, 356
Rosselló i Puig, Pere de, 916-917
Rossetti, William Michael, 293, 786
Rotterdam, 204
Roure i Bofill, Conrad, 674,
Rousseau, Eugène, 722
Rouviere i Bulla, Lluís, 524-525, 632, 651-652, 656, 848-849, 852-853, 868, 870, 880-881, 976
Rovira i Trias, Antoni, 107, 224, 378, 401, 450
Ruata Sichar, Ángel, 136
Rubio Muñoz, Mario, 1024-1925
Rueda, Juan de, 78
Ruiz de Velasco, 860
Rumoroso, E., 761n
Rusiñol i Prats, Santiago, 25, 29, 35, 42, 46, 286, 287n, 326, 340n, 341, 354, 385, 392, 398, 399n, 761, 766, 796, 805
Ruskin, John, 203n, 735, 768, 957
Rysselberghe, Theo van, 729
S. Shobey, vegeu Shiino Shôbey
Sabadell, 669
Sabater i Carné, Tiberi, 37
Sacs, Joan, vegeu Feliu Elias
Sadayakko, 174-175, 215n, 224, 248-250, 302, 1077
Sagarra i Selvasembradas, Cristina, 673
Sagasta, Práxedes Mateo, 466
Saigô Tsukumichi, 482
Sainson, Louis Auguste de, 418
Saint-Saëns, Camille, 250
Saint Louis, 446, 566n, 586n, 603, 669
Sakai, 11, 21, 598, 607-609, 618-620, 626, 627n, 1026-1029, 1032, 1034-1035, 1100, 1108-1109,
Sakai Hôitsu, 564
Sakakibara Rokô, 603
Sala, Felip Jacint, 344-345
Salamanca, 56
Saló, Antoni, 985
Salvadó Prim, Antoni, 848
Salvia, Salvador, 684, 930, 996
Sallé, Alexandre, 447, 453
Sameshima Naonobu, 114
Sampier, Agustín, 82
Samuel Bros et Michell, 301,

Samuel Samuel & Co, 150
San Pedro, Sebastián de, 78, 1104
Sande, Eduardo de, 1062, 57n, 58, 61, 1062,
Sanglada, Pere, 57
Sano Tsunetami
Sanpere i Miquel, Salvador, 43, 719n, 734, 735n, 870, 871n, 981, 1095,
Sans, Joaquim, 878
Santa Marta, Joan de, 78
Santacana, Francesc, 342
Santamaria, Artur, 1006
Santamaria, Alfred, 1006
Santcristòfol, Pere Màrtir, 684
Saragossa, 75, 419, 445, 669
Sargent, John Singer, 721
Sard, Andrés de, 878
Sarsanedas, Ramon, 1077, 412n, 413
Sastre, Pere, 317
Satô Iuemon, 616n, 1033
Sauce Pérez, María, 373
Saumell i Llavallol, Emili, 277, 684, 929
Saumell y Vilaró, 795
Saveedra, Diego, 1025
Sawa Nobuyoshi, 125
Sawagui Kayemon, 612, 617, 1033
Schiele, Egon, 728
Schinkel, Friedrich, 940
Schlumberger, 982
Segalés, Joan, 963
Seifû Yohei III, 484n, 589
Seihin gazugakari, 483, 727, 973
Seijôsha, 574, 649
Seiki, vaixell, 189, 190, 193, 345, 487, 649, 10112
Seix, Jaume, 437, 1061
Sekizawa Uichi
Segur i Arenas, Josep Oriol 327, 656
Segur i Herp, Encarnació, 327
Segur i Herp, Francesc, 327-329, 656, 686-687, 691, 693-694, 698, 790
Segur i Herp, Juli Cèsar, 327
Sendai, 21, 70-71, 76
Semper, Gottfried, 940
Sermet, Julien, 253, 255, 1096
Serra, Eudald, 46, 308, 840, 920, 949
Serra, Francesc, 886n
Serra, Rita, 288, 323n
Serra, Josep, 814, 816, 820,
Serra i Martínez, Joan Baptista, 954
Serra i Porson, Josep, 814, 816
Serra y Compañía, 862, 1001
Serrahima i Palà, Maurici, 547, 922
Serrano de Casanova, Eugenio R., 439, 444, 446-453, 455-458, 460-462, 494-495, 503, 507-509, 511, 525, 695,
Sert hermanos y Solá, 108, 434, 524, 844, 847, 862, 869, 932, 983, 984, 986-987, 1014
Sert i Rius, Domingo, 844, 853, 985n
Sert i Rius, Josep, 844, 853, 985n
Seiyemon, Miguel Chijawa, 55
Setsuda Hikosuke, 620, 1033
Sevilla 51n, 71-72, 76, 77, 158, 164-165, 204, 223, 443, 669, 676, 747, 803n, 1066, 1101
Shanghai, 94, 153, 169, 292, 407-408, 516
Shiba Kôkan, 159, 1067
Shiba Shirô, 174
Shibata Zeshin, 400, 552, 574
Shiino Kenzô, 605, 607, 1034
Shiino Shôbey, 477, 484, 493, 600, 605-607, 639, 773, 1098
Shimoseki Kahei, 532, 535, 561, 638, 1034
Shinanoya Tahei, 610, 1034
Shirayama Shôsai, 574
Shômi Eisuke, 484, 493, 560-562, 638, 1034
Sicardo, Joseph, 78
Sichel, Philippe, 294
Siebold, Frank von, 417, 418n, 728n, 1097
Singla i Masanet, Nemesio, 848, 850,880-881
Sisterè, Antoni, 756
Sitges, 9, 399n, 1087, 1108

Sixte V, papa, 59
Smiles, Samuel, 162
Smith i Marí, Ismael, 341
Sôhei Takahashi, 414,
Soca, Jaume, 917
Soler, Pere, 317
Soler i Guardiola, Pablo, 1024
Soler i Pitarra, Frederic, 674
Soler i Rovirosa, Francesc, 251, 276, 286, 315, 349, 674, 684, 851, 864, 917, 963,
Soler i Rovirosa, Joan, 349
Solernou, Francesc, 853
Soliveres, Francisco de, 1024
Sommer, Hans, 266,
Sotelo, Luis, 70, 72-73, 75-80
Sotolongo, Pedro de, 148
Soulié, Louis, 226, 228, 231
Steemackers, F., 1025
Steinbach Koechlin, 982, 997
Steinlen, Théophile Alexandre, 802
Stevens, Alfred, 755, 758, 764
Stewart, William Hood, 347, 348n, 745-747, 750-751, 1097
Sugimoto Takajirô, 599n, 1034
Sugiura Hanbei, 612, 1034
Sumidagawa Namigorô, 201n, 203, 217n, 226
Surigaya, vegeu Hô Sôshichi II
Suzuki Chôkichi, 484n, 533, 552-553, 560-561, 563-564, 638, 1016, 1034
Suzuki Kiichi, 537, 605, 1034
Suzuki Makoto, 628, 639, 1034
Suzuki Seiichi, 552-553n,
Sydney, 492, 502n, 550, 570, 586, 610, 660
Taizan Yohei, 484n, 536, 585, 588-589, 639, 1034
Takahashi Dôhachi IV, 484n, 588
Takahashi Monbei, 620, 1034
Takano Hirohachi, 206-207, 211-212, 223, 1085
Takao Tsuneshichi, 535, 561, 1034
Takashimaya, vegeu Iida Shinshichi
Takeuchi Seihô, 600, 603
Taku Tokubei, 618, 1034
Taku Tsunesaburô, 618, 639, 1034
Talarn, Josep, 345
Támaro, Hermenegildo, Támaro
Tamburini, Josep, 432, 769
Tamekicho Ôta, 116n
Tanaka Fujimaro, 116, 510, 528, 667
Tanaka Ikka, 603
Tanaka Kichisaburô, 570
Tanaka Rishichi, 928, 1034
Tanaka Shirôemon, 638,1035
Tàpies, Antoni, 46, 1107
Tapiró i Baró, Josep, 346, 774n
Tarascó, Eduard, 241-242, 271
Tarragó, Miquel, 862, 996
Tarragó, Pere, 985
Tassel, Émile, 729
Tassó, Lluís, 438, 524, 1058-1059, 1068-1070, 1090
Tatsumi Seinosuke, 599, 1035
Tayà, Josep, 879, 912
Teishitsu Gigeiin, 564, 589
Tenshô-Kenô, missió, 54-55, 1074
Tellier, Michel Le, 78
Teora, Mde., 240
Terada Tsunesaburô, 599n, 1035-1036
Teramura Sanjirô, 599n, 1035
Terashima Munenori, 125, 147, 474
Terashima Tôzô, 113
Terrassa, 1108
Tezuka Kinosuke, 579
Thierry-Mieg, 997
Thunberg, Karl Peter, 409
Tissot, James, 721, 724, 747
Tintorer, Enric, 886
Toda i Güell, Eduard, 131, 408,
Togiyama Kômin, 506, 513, 515, 521

Tokugawa, període, 75, 78, 82, 90-91, 92, 96-97, 160, 201, 263, 291, 362, 398, 469, 736
Tokugawa Akitake, 203, 472
Tokugawa Ieyasu, 53, 69, 75, 77, 78, 82, 89,
Tokugawa Tsunayoshi, 75, 91,
Tokugawa Yoshinobu, 75, 98, 471, 474
Tôkyô Shôyu Gaisha, 624, 638, 1035
Toledo, 669, 685
Tòquio (Edo) 11, 20-21, 23, 71, 82, 89-90, 95-96, 98, 113-114, 117-120, 126-127, 131, 137-138, 141, 151-152, 201, 214, 274, 276, 293, 295, 356, 358, 363, 370, 374, 384, 396, 400, 414, 418, 425, 436, 466, 467, 468n, 474, 477, 479, 481n, 482, 485, 497, 492n, 494, 497, 499-501, 504, 508, 510, 512-513, 515, 533, 536, 540n, 542, 552, 559n, 561-563, 566n, 570-571, 576, 583, 594n, 595, 597-598, 599n, 604n, 605, 607-608, 610, 614, 618, 620-621, 624, 628, 631, 639, 652, 663-664, 669, 677, 681, 699, 772, 945, 1012, 1021, 1023-1027, 1029-1036, làm. 3
Torii Kiyonaga, 391
Torii Komakichi, 618-619, 639, 1035
Torné, Jaume, 882-883
Torrent, Estanislau, 820
Torres, Cosme de, 51
Torres Acebedo, Luis, 138, 341, 1023-1024
Torres i Argullol, Josep, 525
Torrescasana, Josep, 918, 953
Tôshûsai Sharaku, 414
Toulouse 767, 784
Toulouse-Laurec, Henri de 281, 353n, 392, 721, 723-724
Toyohara Chikanobu, 391
Toyohara Kunichika, 395-397
Toyono Shôten, 617, 1035
Toyotomi Hideyoshi, 79
Trewey, Félicien, 248
Tradó i Mayol, Josep, 287, 809, 987
Trias i Planas, Frederic, 735
Troup, James, 1022-1023
Tsuchiya Magotaro, 1035
Tsuji Katsuzô, 579
Tsujiyama Seizôsho, 616, 1035
Tsukamoto Gisuke, 610, 1035
Tsukamoto Kaisuke 565
Tsukioka Yoshitoshi, 395, 396n, 400
Tsutsui Tokujirô, 249
Turnó, Joaquim, 820
Tusquets i Maignon, Ramon, 346, 864, 902, 970
Twain, Mark, 202
Ubach, Ricard, 365
Uchida Masao, 162-165, 173-174
Udaleta Arediabala, Raimundo, 849-850
Ueda Sôkurô, 575, 1035
Uemura Shoen, 945
Unno Shômin, 560
Ukiyo-e, vegeu Estampes japoneses
Urgell i Inglada, Modest, 820, 837
Urgellés, Agustí, 914
Urgellés, Joan Fèlix, 276
Urgellés de Tovar, Fèlix, 235, 242, 244, 252, 267-278, 326, 375-379, 383-384, 761, 927, 929, 948, làm. 1
Urpina i Nicolau, Mateu, 963
Urrabieta Vierge, Daniel, 781, 787
Urushi, vegeu Laca
Urville, Jules Dumont d', 417-418
Ushikubo Daijirô, 513-514, 517, 528, 665, 685
Utagawa, escola, 391-392, 398, 414, 752, 944n
Utagawa Hiroshige, 391, 399-400, 414, làm. 3
Utagawa Hiroshige III, 396
Utagawa Kunisada, 215-216, 353, 407, 613, 927
Utagawa Kuniyasu, 396, 613
Utagawa Kuniyoshi, 353
Utagawa Toyoharu, 414
Utagawa Yoshiharu, 407
Utagawa Yoshiiku, 395

Utagawa Yoshitaki, 395, 396n
Utagawa Yoshitora, 395, 396n
Utrillo i Morlius, Miquel, 802
València, 69, 119, 142, 183, 204, 211, 222-223, 443, 445, 676
Valencia, Tórtola, 341
Valignano, Alessandro, 53-55, 56n, 62n
Vallmitjana i Barbany, Agapit, 876
Vallmitjana i Barbany, Venanci, 865, 876
Van de Velde, Henry, 729, 803
Van Gogh, Vincent, 300, 721, 723-724, 743
Vargas, Pedro, 1021
Vayreda i Vila, Joaquim, 447
Vega, Lope de, 82
Ventura, Josep, 996
Verdaguer, Celestí, 799, 805
Verne, Jules, 217, 260,
Viardot, Gabriel, 301, 722
Vicens, casa, 27, 29, 936, 952-957
Vicens, Gaspar, 79-80
Vicente, il·lusionista, 246
Victor Manuel II, rei, 100
Vidal, Sebastià, 405
Vidal, Juan, 418
Vidal i Jevellí, Francesc, 29, 31, 36, 41, 44, 288, 311n, 313-314, 317, 326, 328, 333, 336, 383, 386, 401, 700, 732-733, 739-740, 762, 786, 790, 795, 807, 810n, 812-909, 913-924, 932, 936, 938-943, 948, 960, 963-964, 968-970, 975, 977, 985n, 1003, làm. 13, làm. 14
Vidal i Llimona, Andreu, 360
Vidal i Puig, Frederic, 842
Vidal i Puig, Lluïsa, 41, 813n
Vidal i Puig, Mercè, 827n
Vidal i Sobravia, Lluís, 814-816, 823, 863
Vidiella i Esteba, Carles G., 225, 829-832, 1006
Vilanova i la Geltrú, 108, 323, 330, 373, 402-403, 646, 768n
Vilaró, Vicenta, 791
Vilaró i Calvó, Jaume, 277, 684, 795, 929-930
Vilaseca i Casanovas, Josep, 29, 31n, 32-35, 37, 40, 44, 313, 330, 331, 365, 386, 732, 738, 742, 769, 786, 794, 805-807, 809n, 817, 825, 829-830, 832-834, 836, 840, 844, 846, 850, 853, 855-856, 860, 892-894, 901, 920-921, 929-930, 932, 935-936, 938-948, 1003, 1005, 1014, làm. 11
Vilaseca y Comerma, 941
Vilomara i Virgili, Maurici, 276, 285
Villar Carmona, Francesc de Paula, 874
Villegas Cordero, José, 759
Vinyals i Majoral, Ot, 153, 281, 328, 337-338, 635, 666, 671, 673-696, 698, 922, 973, 985n, 1016-1017
Viñals y Cía, 686-693,
Viñals, Salvador, 37
Vives, Lluís, 317
Viuda de Cabot e hijos, 1007
Viuda de Guasch, 996-997
Viuda de Masriera e Hijos, 827, 864
Vollmar, George, 358
Wagener, Gottfried, 477-478, 565, 567, 570
Wagner, Richard, 359-362, 788n
Wakai et Hayashi, 298, 301
Wakai Kenzaburô, 297-298, 301, 431, 478, 481, 490, 514
Wakayama, 485, 626, 1035
Walsh, Thomas, 357-358
Watanabe Nobukazu, 278, 391
Watanabe Seitei, 400
Watanabe Tarôbei, 611, 638, 1035
Watt, William, 911
Webb, 846, 858, 900
Weiss, Charles, 358
Weiss, Hermann, 436
Whistler, James Mc Nelly, 29, 185, 281, 293, 720-721, 724, 745, 746, 751, 755n, 794, 911
Wilde, Oscar, 719, 735, 957
Willetts, Jacob, 172
William Morris & Co, vegeu William Morris

William Hewitt & Company, 469
Winfield, 847, 900
Wolghemuth, Alexandre, 867
Xalabardé, Federico, 265
Xavier, Sant Francesc, 51-52, 54, 82
Xumetra, Ferran, 287n, 432
Yajirô, 51
Yamagata Aritomo 630n,
Yamamoto Kôichi, 552, 553n
Yamamoto Matasaburo, 570
Yasuda Genshichi, 536, 569, 586, 635n, 638, 1036
Yedoko, 249
Ynglada i Moragas, Elisea, 784
Ynglada i Sallent, Pere, 341, 393, 413
Yogase Kiyo, 536
Yokkaichi, 590, 1028
Yokohama, 11, 21, 113-120, 122-123, 126-138, 141, 144, 146-147, 150-151, 153-154, 165, 167, 169-170, 187, 190, 200, 202-2003, 206n, 217n, 223, 236, 246, 260, 274, 295n, 296, 300-302, 316, 332, 338, 341, 356-357, 370, 374, 384n, 387, 422-423, 427, 486n, 499, 502, 504, 506, 511, 515-516, 518, 521, 552n, 569, 570, 572, 575-577, 582-584, 591, 593, 598, 605-606, 612, 618, 621, 628, 650, 679-680, 682-683, 688, 693-696, 698, 922, 933, 1021-1025 , 1030, 1032-1034, 1036
Yokohama Mohei, 612, 1036
Yonezawa Seishijô, 599, 1036
Yong Heng 639, 642-643, 645-647, 650-654, 697
Yosano Akiko 626
Yoshida Kiyonari 506-507, 509, 649,
Yoshda Matsuo 506
Yoshida Shinshichi 617, 1036
Yoshida Yasubei 535, 561, 1036
Yoshikawa Inosuke 599, 638, 1036
Yxart i de Moragas, Josep 744, 831, 1044
Zafont de Ferrer, Joan 343
Zamacois Zabala, Eduardo 746, 764
Zanné, Jeroni 35, 817
Zola, Émile 39, 392, 746, 768