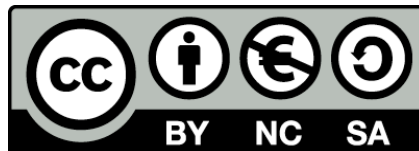




UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

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

Ricard Bru i Turull

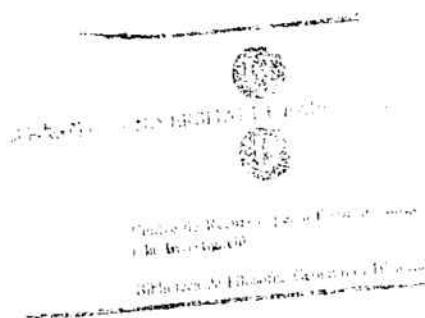


Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

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



Tesi Doctoral

Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona

Programa de doctorat *Història, teoria i crítica de les arts:*
art català i connexions internacionals. Bienni 2005-2007

Directora: Teresa-M. Sala i Garcia

Doctorand: Ricard Bru i Turull

Barcelona, juliol de 2010

4.3.5. Altres col·leccions orientals iniciades a la dècada de 1880: Balaguer, Toda, Mencarini i Mansana

Com hem vist també amb Carles Maristany i Richard Lindau, l'existència de col·leccions mostrades en exposicions temporals o a manera de museu no va ser un fet aïllat, sinó que es corresponia amb la dinàmica d'una època ansiosa per 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 i també va 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. Després de la inauguració de l'edifici d'Antoni Rovira i Trias el 25 de setembre de 1882, al novembre de l'any següent va ingressar la col·lecció de Francesc Martorell.⁷⁷³ Ben aviat 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, tot just després de la inauguració, 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'Àustria-Hongria, Lluís Pizibram, en el que s'hi incloïen dues capsetes japoneses i un gravat japonès.⁷⁷⁴ Més significativa, però, va ser la donació que hi feu Joan Mencarini l'any 1888.

Mencarini, era oficial d'administració de les duanes 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.⁷⁷⁵ 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.⁷⁷⁶ Les peces, que van ser recollides a finals d'any mitjançant el seu representant a Barcelona, Evarist Batlle,

⁷⁷³ Per a la història del Museu vegeu: Masriera, 1978. Masriera, 2003, pp. 569-577. MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0420, esborrany d'inventari general del Museu Martorell (1882-1910), 5 de maig de 1883.

⁷⁷⁴ 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.

⁷⁷⁵ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona).

⁷⁷⁶ *Diario de Barcelona*, núm. 164, 13 de juny de 1889, p. 7339

incloïen un Buddha de fusta daurada que es valorava amb uns 300 anys d'antiguitat i que procedia del temple imperial *Biyún Sì* (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 1873.⁷⁷⁷ 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,⁷⁷⁸ Mencarini també tenia peces japoneses. 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.⁷⁷⁹

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.⁷⁸⁰ 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,⁷⁸¹ 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.

Joan 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

⁷⁷⁷ MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0203; Id. 0420, esborrany d'inventari general del Museu Martorell (1882-1910). 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.

⁷⁷⁸ Navarro, 1987B, pp. 520-521 i 542.

⁷⁷⁹ 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.

⁷⁸⁰ Gómez-Alba, 1990, pp. 19-22.

⁷⁸¹ La notícia ens la va proporcionar Julio Gómez-Alba (Museu de Geologia) i va ser extreta del fons documental de la Junta de Ciències Naturals. El document, amb el títol *Memorando para uso del Museo Martorell*, estava localitzat dins de l'*Expediente relativo a las cuentas de gastos menores presentados por el conserje* a la caixa 6.13 de l'antiga classificació, localització que no es correspon amb l'actual expedient Id. 0113 del mateix Fons Documental conservat al Museu de Zoologia. Algunes de les armadures es trobaven exposades, fins l'estiu de 2009, al Museu Militar i al Museu Etnològic de Montjuïc. MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 1262. Donatius (1890-1915). *Diario de Barcelona*, núm. 114, 24 d'abril de 1890, p. 5139. Calonge, 2004, pp. 35-37.

Víctor Balaguer l'any 1884, dos anys abans de ser nomenat ministre d'Ultramar.⁷⁸² 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, Joan 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.⁷⁸³ La peça 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.⁷⁸⁴ 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, una col·lecció de numismàtica xinesa de més de cinc-cents exemplars acompanyada d'un volum amb quatre llibres il·lustrats de la col·lecció de monedes, llibres xinesos, els 24 volums de la cèlebre novel·la xinesa *Hónglóu mèng* (紅樓夢), un llibre antic amb diversos gravats, 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 i dos quadres més que representaven un casament i un enterrament a Beijing.

Les peces de la donació de Joan Mencarini no eren les úniques del Museu, ans al contrari, 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. D'altra banda, també cal afegir que durant aquells primers anys l'ordenació museogràfica de la col·lecció va anar a carrec 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·lània on compartien espai pintures, escultures, arts decoratives i col·leccions del Pròxim Orient i

⁷⁸² Santaló, 2000, pp. 25-37. Puig, 2001, pp. 227-258.

⁷⁸³ *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any V, núm. 50, 26 de novembre de 1888, p. 2.

⁷⁸⁴ 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 bronze 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, esborrany d'inventari general del Museu Martorell (1882-1910).

de l'Àsia Oriental; una col·lecció en continu creixement. Al 1887 van ingressar la rica donació d'Eduard Toda, que també incloïa una imatge búdica de fusta. El març de 1887 la vídua de Francesc Abellà també va donar diversos objectes xinesos, entre ells quatre gerres de porcellana, un peveter de bronze antic i una vaixel·la de porcellana. Igualment, el científic Sebastià Vidal, a la tardor del mateix 1887, va donar al museu diversos plats japonesos i la seva dona va aportar una taula japonesa amb figures incrustades.⁷⁸⁵

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, Francesc Abellà donà una vaixel·la de porcellana i Fèlix Díaz Garcia un punyal japonès artísticament decorat. 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 (fig. 65), 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.⁷⁸⁶

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.⁷⁸⁷

⁷⁸⁵ *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any II, núm. 4, 26 de gener de 1885, p. 4; any III, núm. 19, 26 d'abril de 1887, p. 3; any IV, núm. 30, 26 de març de 1887, p. 7; núm. 35, 26 d'agost de 1887, p. 11; núm. 38, 26 de novembre de 1887, p. 11. Algunes de les peces aportades per Sebastià Vidal s'havien adquirit a Filipines. Entre la diversitat de plats en destacaven alguns d'Imari (Arita) que no es corresponien amb la tendència general de les col·leccions europees, sinó que seguien l'estil tradicional japonès ja que havien estat creats per ser destinats al mercat intern japonès.

⁷⁸⁶ *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.

⁷⁸⁷ García, 1893, pp. 14 i 22.



Fig. 65. Armadura samurai, estàtua Jizô bosatsu, tres dibuixos sobre tela i màscara de teatre nô. Peces ingressades a partir de l'any 1884 a la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer. BMVB.

Ja que no ens volem estendre comentant la important col·lecció de Filipines,⁷⁸⁸ només ens queda mencionar la col·lecció d'imatge gràfica de Víctor Balaguer. 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).⁷⁸⁹

Un cas semblant al de Mencarini va ser el d'Eduard Toda, el qual fou 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). L'any 1888 *La Esquella de la Torratxa* destacava la passió col·leccionista que havia caracteritzat a Toda durant la seva estada a l'Àsia Oriental:

De primer d'antuvi, lo govern 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 extensissim 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 otras islas oceánicas y de tots aquells paisos portà un verdader museo

⁷⁸⁸ Moltes de les peces van ser adquirides després de l'Exposició General de Filipines celebrada a Madrid al 1887. *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, any II, núm. 8, 26 de maig de 1885, p. 8; any IV, 26 d'agost de 1887, p. 11; 26 de novembre de 1887, p. 12; 26 de desembre de 1887, p. 7; any V, 26 de febrer de 1888, p. 5; 26 d'agost de 1888, p. 11; núm. 50, 26 de novembre de 1888, p. 4; any VI, 26 d'agost de 1889, p. 5.

⁷⁸⁹ Navarro, 1987B, pp. 407 i 555-559. La col·lecció també incloïa un llibre bilingüe (japonès-espanyol) publicat al Japó i referent a Filipines (*Cuestión filipina. Una exposición historico artistica de hechos relativos a la guerra de la Independencia*, 1901).

*de objectes de indumentaria y especialment un preciós monetari, que siguié l'admiració de quants tinguerem ocasió de examinarlo.*⁷⁹⁰

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.⁷⁹¹ 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 raras y curiosos que porta d'aquellas interessants terras, hi ha una riquíssima 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 enriqueir lo naixent Museu Martorell.*⁷⁹²

La valuosa col·lecció de numismàtica xinesa va ser lliurada al *Museo Arqueológico Nacional* de 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 curiosíssimas coleccions numismáticas y artísticas*, a primers de juny de 1883 l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques oferir dues conferències que van ser parcialment reproduïdes a *La Renaixença*; tal i com també va fer en motiu de la seva estada a Egipte l'any 1884.⁷⁹³ La biblioteca d'Eduard

⁷⁹⁰ *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 a l'ambaixada del Japó. *Lo Catalanista*, Sabadell, núm. 25 19 de febrer de 1888, p. 5. *Nou anys de residència en lo continent Assiatich anant alla quant apenas contava vint anys, agregat a la Embaixada del Japó y desempenyant lo consolat en Shanghai; li bastan pera ferse carrech de sa historia, dominar son llenguatge, estudiar sas costums, sa lligislació, sos rituals, tot lo poble en fi, pera venir y ab destre ploma escriurer un llibre curiosíssim ultimament publicat a Madrid ab lo titol de "La vida en el Celeste Imperio"*.

⁷⁹¹ Fort, 1975, pp. 42-47.

⁷⁹² *La Renaixença*, núm. 1212, 1 de gener de 1883, p. 8747.

⁷⁹³ *La Renaixença*, núm. 1461, 1 de juny de 1883, p. 3227. *La Renaixença*, núm. 1465, 3 de juny de 1883, pp. 3283-3284. *La Renaixença*, núm. 1469, 6 de juny de 1883, *La Renaixença*, núm. 1473, 8 de juny de 1883, p. 3379. *La Renaixença*, núm. 1481, 13 de juny de 1883, pp. 3485-3486. *La Renaixença*, núm. 2285, 5 d'octubre de 1884, pp. 5966-5969. *La Renaixença*, núm. 3263, 18 de maig de 1886, p. 3025-3027. *La Renaixença*, núm. 3265, 19 de maig de 1886, p. 3050-3052. Les primeres conferències titularen "Viatges a la Xina" i "Vida domèstica i social". L'abril de 1884 va ser enviat com a vicecònsol a Egipte, fruit del qual feu noves conferències a l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques i escrigué diversos articles monogràfics a *La Renaixença* abans de publicar el llibre *A través del Egipto*

Toda, especialitzada en cultures orientals, disposava de valuosos llibres, rars i molt interessants, entre els quals una important selecció d'obres sobre el Japó.⁷⁹⁴

En paral·lel a aquestes col·leccions miscel·làniques formades per diplomats 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 segurament una de les millors seleccions d'obres d'art japonès de l'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 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.⁷⁹⁵ Tot i començar amb mal peu, ben aviat la família devia tenir un interès especial per la laca japonesa ja que pocs anys més tard van fer la seva primera gran compra adquirint, segons indica Kawamura Yayoi, les peces d'*urushi* de la secció japonesa de l'Exposició Universal de Barcelona.⁷⁹⁶

(1889). *La Renaixensa*, núm. 3273, 23 de maig de 1886, pp. 3153-3155, *La Renaixensa*, núm. 3676, 20 de gener de 1887, pp. 413-414. *La Renaixensa*, núm. 3829, 23 d'abril de 1887, pp. 2375-2376.

⁷⁹⁴ Formaven part de la biblioteca d'Eduard Toda les següents obres: 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 îles de la Sonde, &c.*, 1796. Jacques Siegfried, *Seize mois autour du monde 1867-1869 et particulièrement aux Indes en Chine et au Japon*, 1860. Marquis de Mogues, *Souvenirs d'une ambassade en Chine et au Japon en 1857-58*, 1860. C. Pemberton Hodgson, *A Residence at Nagasaki and Hakodate in 1859-1860 with an Account of Japan Generally*, 1861. Marquis de Moges, *Recollections of the Baron Gros's Embassy to China and Japan in 1857-58*, 1861. George Smith, *Ten weeks in Japan*, 1861. Le Comte de Beauvoir, *Voyagen autour du monde. Peking, Yeddo, San Francisco*, 1872. Rutherford Alcock, *The Capital of the Tycoon. A narrative of a Three Year's Residence in Japan*, 1877. Henry Noel Shore Teignmouth, *The Flight of the Lapwing. A Naval Officer's Jottings in China, Formosa and Japon*, 1881. Arthur H. Crow, *Higways and Byeways in Japan. The Experiences of Two Pedestrian Tourists*, 1883. M. Augustus Count de Benoywsky, *The Memoirs and Travels of Benoywsky in Siberia, Kamchatka, Japan, the Liukiu Islands and Formosa*, 1893. Ethel Gwendoline Vincent, *Newfoundland to Cochin China. By the Golden wave, new Nippon and the Forbidden City. With Reports on British Trade and Interests in Canada, Japan and China*, 1892. J.C. Bohigas de Argullol, *Los pueblos orientales. China y Japón*, 1895. George Henry Peters, *Impressions of a Journey Round the World Including India, Burmah and Japan*, 1897. Ferdinand Mendez Pinto, *The Voyages and Adventures or Mendez a Portugal: During his Travels in Ethiopia, China, Tartaria, Cauchinchina, Calaminham, Siam, Pegu, Japan and East Indies*, 1897. Alfredo Opisso, *La raza amarilla. China-Japón-Corea*, 1898. Clarence Ludlow Brownell, *The Heart of Japan, Glimpses of Life and Nature Far from the Traveller's Track in the Land of the Rising Sun*, 1902. Susan Ballard, *Jottings from Japan*, 1909. Oleguer Junyent, *Roda'l mon y torna al Born*, 1910.

⁷⁹⁵ Myself, 1927, p. 83.

⁷⁹⁶ 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*, Wokamoto i Ebisawa,

L'Exposició Universal de 1888, tal i com indicava el propietari de la col·lecció l'any 1927, va donar el gran impuls al museu familiar gràcies als contactes i les amistats fetes amb els representants de la secció japonesa i especialment amb el reputat comerciant d'art japonès de París Hayashi Tadamasu (林忠正, 1853-1906).⁷⁹⁷ Hayashi, amb qui es tornaren a veure l'any 1889 a l'Exposició Universal de París, avisava la família Mansana sempre que arribava algun objecte antic interessant per a la compra.



Fig. 66. Sala d'exposició de la col·lecció Mansana al passeig de Gràcia reproduïda a *D'Ací i d'Allà*, 1927. BC.

Mort el pare l'any 1893, Josep Mansana Terrés, president del Círculo Equestre i de la Societat Catalana de Gas, va continuar adquirint noves peces. Es conserven diverses fotografies del 1916 i 1917, i entre la primera i la segona es veuen diferències destacables com és la introducció de vitrines i nous objectes, fet que potser demostraria que en aquelles dates la col·lecció seguia creixent a bon ritme. Al 1919 el crític d'art i sinòleg Joan Sacs (Feliu Elias) afirmava que la col·lecció Mansana era *segurament la més rica col·lecció espanyola d'art del Japó*.⁷⁹⁸ 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, de fama mundial*, gosaven a dir des del FAD.⁷⁹⁹

A les imatges i descripcions anteriors, l'any 1927 s'hi va sumar la descripció feta per Joan Sacs gràcies a la visita que hi feu acompanyat de Pere Ynglada, un altre gran amant de l'art oriental (fig. 66). Tot i tenir algunes peces xineses, com ara tapissos,⁸⁰⁰ la col·lecció es centrava de ple en peces d'origen japonès, i especialment l'art de la laca, estampes de l'escola ukiyo-e i màscares de teatre nô (fig. 68 i 69). Tenia guardes de sabre en metall i

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.

⁷⁹⁷ Myself, 1927, p. 83.

⁷⁹⁸ Sacs, 1919A, p. 145.

⁷⁹⁹ *La Vanguardia*, núm. 19583, 24 de novembre de 1926, p. 10. *Arts i Bells Oficis*, febrer de 1928, p. 76.

⁸⁰⁰ Sacs, 1919B, pp. 263-265.

en *urushi*, *inrô* col·locats a les vitrines (fig. 70-71), un dels quals s'atribuïa al gran mestre Ogata Kôrin (尾形光琳, 1658-1716, fig. 68), i diversos escriptoriets i caixes lacades per a perfums i encens, i per a te, d'època Momoyama i Edo, tant dels segles XVI, XVII, XVIII i XIX (fig. 67 i 71); obres signades per artistes lacadors com Koma Kyui [sic] (c. 1600), Shunshio [sic] (s.XVII), Kaishosai Shigesato (s.XVII), Gyobu Tarô (inicis s.XVIII), Hirose Eiji (s.XVIII) i Yoyusai Kozan [sic] (mitjan s.XIX).⁸⁰¹ En el cas que haguessin adquirit les peces lacades de l'Exposició Universal de Barcelona, la col·lecció potser també inclouria obres de Mitani Denjirô, Nakagawa Chôkichi, Ueda Sôkurô i de la *Kiriû Kôshô Kaisha*.

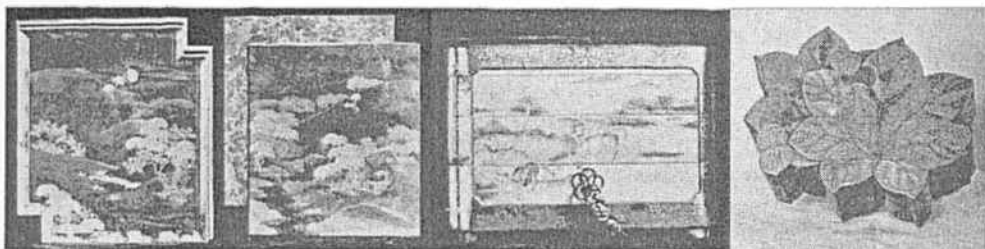


Fig. 67. Peces de laca de la col·lecció Mansana. Dues capses de laca *takamaki* i *kirikane* de finals segle XVII, caixa de laca daurada (atr. a Koma Kyui, c. 1600) i capsa per a perfums de laca d'or i del segle XVI.



Fig. 68. Caixa d'*urushi* atribuïda a Ogata Kôrin i màscares de teatre nô de la col·lecció Mansana reproduïdes a *D'Ací i d'Allà* (1927).

També hi havia diversos *netsuke* d'ivori, grans tapissos brodats, plats i gerres de ceràmica i de porcellana, una armadura samurai, diverses *katana*, *kakejiku*, pintures sobre seda i altres peces singulars com ara un interessant gerro d'esmalt *cloisonné* de color negre, aparentment pròxims a les creacions de Namikawa Yasuyuki. D'aquest llarg etcètera de peces en destacava una impressionant col·lecció de gravats, descrita pels qui la conegueren com un conjunt de diversos centenars d'obres de primer nivell dels grans artistes de l'*ukiyo-e*, fruit potser dels contactes establerts l'any 1888 amb Hayashi Tadamasu, 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*:

⁸⁰¹ Hem transcrit tots els noms, indesxifrables, tal i com va aparèixer publicats l'any 1930. Busquets, 1930, pp. 40-42

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.⁸⁰²

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 l'anunci publicat a la guia de la ciutat de Josep Roca i Roca.⁸⁰³ 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.⁸⁰⁴

⁸⁰² *La Vanguardia*, núm. 19591, 3 de desembre de 1926, p. 14. Santiago Marco va organitzar una nova visita pels Amics dels Museus de Catalunya l'any 1935.

⁸⁰³ Roca, 1895, p. 198: *Colección de objetos japoneses de D. José Manzana. C. Cortes 335 y 337, entr. – Muy notable tanto por el número como por la calidad de sus ejemplares.*

⁸⁰⁴ *La Vanguardia*, núm. 22149, 7 de març de 1935, p. 11.

Màscaras



Colección Mansana. (Barcelona)

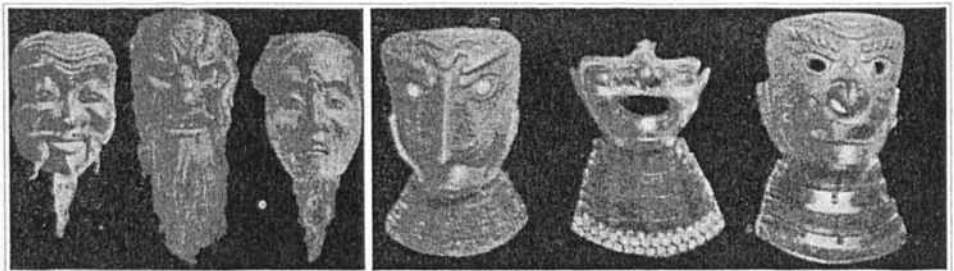


Fig. 69. Part de la col·lecció de màscares de teatre nô i d'armadures samurai de la col·lecció Mansana. BC.

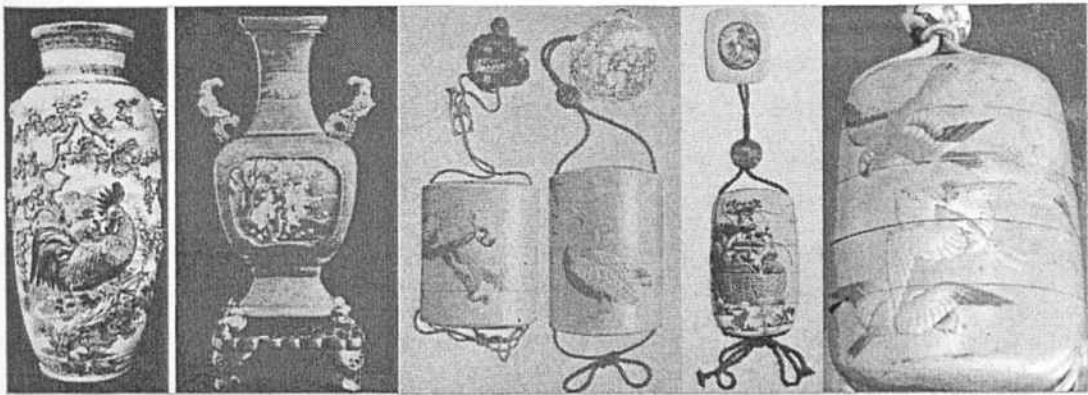


Fig. 70. Peces de la col·lecció Mansana. Gerro de ceràmica laca *gyôbu nashiji* amb peus i nanses d'argent i incrustacions de nacre i ivori, atribuïda a l'artista d'Edo Gyobu Taro. Quatre *inrô* de laca d'or, negra i vermella dels segles XVIII i XIX; el primer dels tres, atribuït a Yoyusai Kozan (s.XIX).



Fig. 71. Dues caixetes de laca daurada i vermella per a perfums, atribuïdes a Kasho-saï Shigesato i a Shunshio [sic], del s.XVII, un pot per a tè en pols de bronze lacat (segle XVIII) i tres tsuba. BC.

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 que s'obrien al gran públic. 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 desenvolupar-se fins a la dècada de 1890, a partir de l'interès suscitat pel creixent imperialisme japonès, rel de la guerra sino-japonesa (1894-1895) i especialment a partir d'inicis del segle XX amb 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).⁸⁰⁵ 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 century*), publicada a Madrid l'any 1860.⁸⁰⁶ 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 de Joan Oliveres va publicar un nou

⁸⁰⁵ 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).

⁸⁰⁶ D'Urville, 1841, pp. 349-388. Siebold, 1860, p. 617-682.

volum titulat *Viaje pintoresco alrededor del mundo, a las dos Américas, Asia y África* (1842), amb noves descripcions del Japó.⁸⁰⁷

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 1868.⁸⁰⁸ Va ser en paral·lel a la publicació d'aquestes descripcions de l'hermètic Japó Tokugawa fetes per d'Urville i Siebold que l'any 1857 es va publicar la conferència pronunciada per Luis de Estrada a Madrid sobre els inicis de les relacions comercials entre Europa i Japó.⁸⁰⁹ Motivat pel gran interès que suscitaven les descripcions de viatgers a l'Orient, encara l'any 1880 l'editor Juan Vidal va publicar una nova descripció del Japó escrita l'any 1871 pel Baró de Hubner.⁸¹⁰ 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.

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: entre 1872 i 1875 van publicar-se tres estudis monogràfics, dos dels quals escrits per membres diplomàtics de la legació espanyola al Japó: *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).

Quant a la cultura, les arts i 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

⁸⁰⁷ *Viaje pintoresco...*, 1842, pp. 355-390.

⁸⁰⁸ *El mundo en la mano*, 1875, pp. 1-271. Vegeu els números dels anys 1866, 1867, 1868 i 1874 de *Le Tour du Monde*.

⁸⁰⁹ Vegeu pp. 217-218.

⁸¹⁰ *Biblioteca de viajes*, 1880, pp. 1-151.

(1836-1906). Josep Jordana, nascut a Cervera per bé que format a Barcelona, Saragossa i a Villaviciosa de Odón, on s'hi va obrir la primera escola espanyola d'enginyers forestals, va entrar al Servei Forestal l'any 1857, on va estar treballant destinat diverses regions d'Espanya durant prop de vint anys.⁸¹¹ L'any 1876, després d'anys de servei com a forestal, va ser nomenat director del Departament d'Agricultura de la Comissaria Règia d'Espanya a l'Exposició Universal de Filadèlfia i va aprofitar la llarga visita al certamen internacional, per estudiar els diversos països presents i per a fer-ne informes pel Ministeri de Foment.⁸¹²

A Filadèlfia el Japó va tenir una presència especialment destacada.⁸¹³ 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 molt especialment pel Japó. De l'observació dels estands japonesos en va prendre moltes notes, que van se ampliades a l'Exposició Universal de París dos anys més tard. Gràcies als coneixements recollits als certàmens internacionals, i gràcies també als llibres que els organitzadors japonesos de les dues exposicions van publicar per difondre el seu país, l'any 1879 Josep Jordana va publicar *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón*.⁸¹⁴

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.⁸¹⁵ El llibre, perfectament ordenat, 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 Belles Arts del Japó. El primer apartat servia per presentar les nocions bàsiques per comprendre l'arxipèlag, tals com una descripció física 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

⁸¹¹ Segons indica la *Guía de Forasteros* al llarg dels anys va ser destinat com a enginyer forestal tant a Lleida com a Càceres, Saragossa i Còrdova, entre d'altres. García-Monton, 1998, p. 1027.

⁸¹² 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*

⁸¹³ Vegeu pp. 398-400.

⁸¹⁴ Jordana, 1879. Almazán, 1999A, pp. 45-50.

⁸¹⁵ Del nou llibre el diari *La Época* en deia: *Es de sumo interés y provecho el trabajo dado por el Sr. Jordana y Morera, hoy que el Japon ha entrado en el concierto de los pueblos civilizados; y conviene á todos, políticos y economistas, industriales y agricultores, saber y conocer la constitución íntima de aquel país en sus diversos ramos de producción, conforme a su estado actual y las tendencias a determinadas reformas que en él se advierten. La Época*, núm. 9.901, 19 de gener de 1880, p. 4.

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 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'analitzaven 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.*⁸¹⁶

El Japonisme, i més encara un cop passada l'Exposició Universal de París de 1878, 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. Jordana conclouïa 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 quotidianitat 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.*⁸¹⁷

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*.

⁸¹⁶ Jordana, 1879, p. 121.

⁸¹⁷ Jordana, 1879, p. 128.

Amb tot, seria un error creure que tot el coneixement que els barcelonins podien tenir del Japó venia exclusivament dels llibres que poguessin arribar a aconseguir, principalment francesos i 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:

*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.*⁸¹⁸

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'Illustration*, havien començat a mirar cap al Japó des del mateix 1854, l'any de l'arribada de Perry (fig. 72); 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.

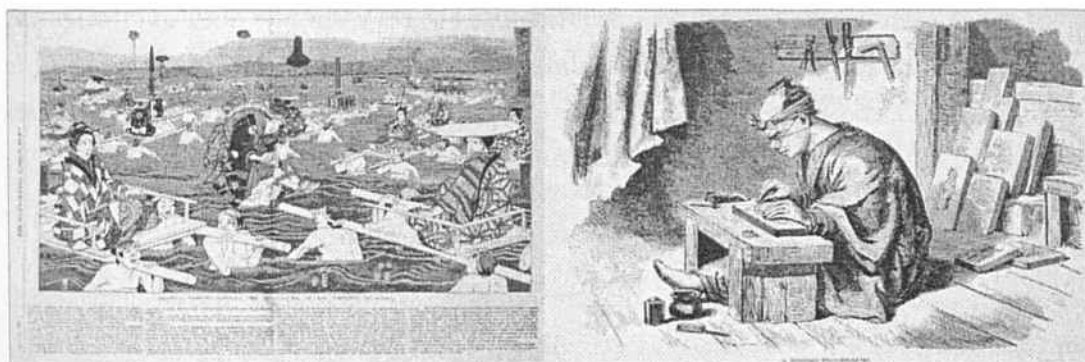


Fig. 72. Reproducció d'una estampa d'Utagawa Toyokuni de 1853 i escena de treball d'un gravador japonès. *The Illustrated London News* dels anys 1856 i 1864 respectivament.

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, fig. 73), *El Siglo Ilustrado* (1867-1868) i *El Nuevo Siglo Ilustrado* (1869), les quals van ser rellevades per

⁸¹⁸ Almazán, 2008A, p. 575.

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.⁸¹⁹

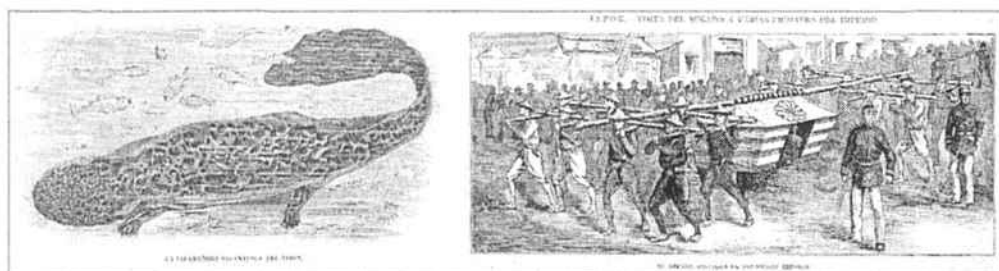


Fig. 73. "La salamandra gigantesca del Japón". *El Museo Universal*, 1860. "Visita del Mikado a varias ciudades del imperio". *La Ilustración Española y Americana*, 1880.

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 Ilustración* 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 multiplicà substancialment. 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.⁸²⁰

La penúria bibliogràfica, doncs, durant aquests primers anys quedà parcialment contrarestatada per les publicacions periòdiques.⁸²¹ A aquestes últimes caldria sumar-hi també diversos articles que, des de 1868, anys de l'obertura del Japó Meiji i de l'arribada de la *Companyia Imperial Japonesa* al Liceu, s'anaren publicant als principals diaris de la ciutat, al *Diario de Barcelona*, *La Imprenta*, *La Renaixensa*, *Diari Català*, *La Dinastia*, així com a la *Crònica de Catalunya*, la *Gaceta de Catalunya* i *La Vanguardia*, entre d'altres.

⁸¹⁹ Almazán, 2000, vol. 2, p. 34.

⁸²⁰ Almazán, 2000, vol. 2, p. 40.

⁸²¹ Durant aquests anys es van publicar algunes petites obres signulars, com ara *El circuito radioscópico japonés* (Barcelona, 1880).



Fig. 74. 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* (fig. 74). Això va ser el fruit, en part i segons indicava el mateix diari, d'un conveni amistós establert amb un català que va actuar com a 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 disfrutaban, mejoras materiales y una administración que en España envidiarían». (...).⁸²²

⁸²² *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

Aquesta mena de notícies va ser la tònica dels primers anys. I és que les descripcions que parlaven de tradicions culinàries, religioses, teatrals, culturals en general, o bé aquelles que parlaven de la modernització i els 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, fig. 75) així com *La Hormiga de Oro* (1884-1935), totes elles editades a Barcelona cap a inicis de la dècada de 1880.⁸²³



Fig. 75. Fotografies de noies japoneses publicades a *La Ilustración Ibérica* (1887).

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 i imatges que es van anar publicant van ajudar, sens dubte, a una major expansió de l'interès 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 contrastes entre la Xina i el Japó.⁸²⁴ Tiburcio Rodríguez va ser el primer representant del govern espanyol al Japó. Encarregat de Negocis resident a Yokohama entre els anys 1870 i 1873, i posteriorment

venido a España ninguno. Lo extraño es que, sin embargo de esto, se hallen los japoneses tan adelantados en política como nuestro corresponsal asegura.

⁸²³ Fontbona, 1992, pp. 173-182. Quant a la presència del Japó a les principals revistes il·lustrades espanyoles, ens remetem l'estudi de David Almazán (2000B).

⁸²⁴ Rodríguez, 1883. *La Vanguardia*, núm. 287, 24 de juny de 1883, p. 4094.

enviat a la Xina, Rodríguez va preparar una conferència encaminada a ressaltar als espanyols les grans diferències, tan poc conegudes, 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 semejanza, 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!*⁸²⁵

Rodríguez parlava de diferències culturals a tots els nivells, i també en el camp de l'art. Així ho havia pogut constatar en observar en primera persona els canvis iniciats d'ençà la restauració Meiji:

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.*⁸²⁶

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*, a la que ens referirem posteriorment. Masriera senyalava directament l'art japonès com a una 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

⁸²⁵ Rodríguez, 1883, p. 7.

⁸²⁶ Rodríguez, 1883, pp. 10-11.

senyalaven l'art japonès com a font d'estudi per a la renovació artística, com havia succeït arran de la instal·lació del *Pavelló Imperial Japonès* (1881), 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.

De fet, la conferència de Josep Masriera ens dona 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 duïa *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 a l'antiga biblioteca de la Junta de Museus de Barcelona.

Ornements du Japon constava d'un recull de quaranta làmines amb motius japonesos 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 que 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 serviran 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. Els motius d'aquesta obra van ser sens dubte utilitzats com a model per als artistes industrials de la ciutat (fig. 76).



Fig. 76. Collinot & Beaumont, *Ornements du Japon*, Paris, 1883. MNAC.

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 Lièvre (*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 publicar l'any 1869 *L'Art Japonais*, van anar apareixent de manera periòdica, sovint motivat per la celebració de les Exposicions Universals de Viena, Filadèlfia i París 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 décoratifs de l'Orient* tenia els seus precedents en tres altres publicacions similars i no menys destacades a França i Anglaterra com *Motifs Décoratifs Tirés des Pochoirs Japonais* (Th. Lambert, 1878, fig. 77), *A Grammar of Japanese Ornament and Design* (Thomas W. Cutler, 1880) i *The Ornamental Arts of Japan* (George Ashdom Audsley, 1882).

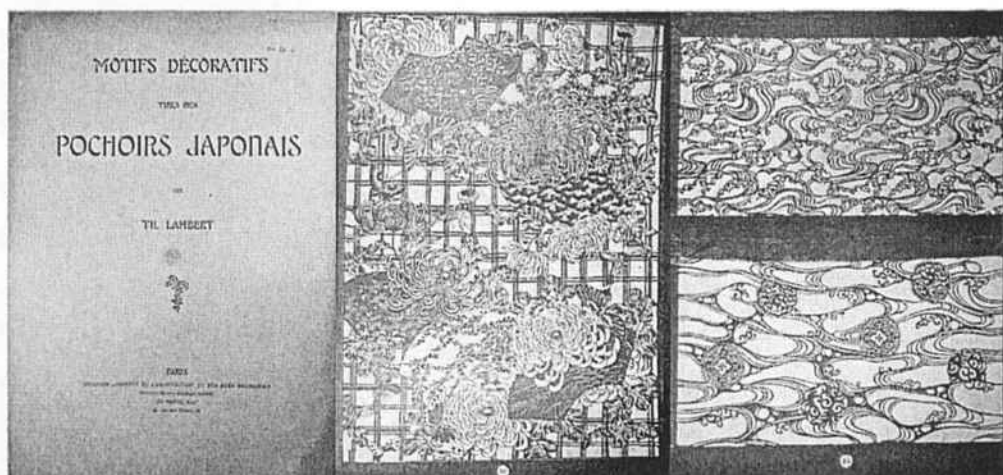


Fig. 77. Th. Lambert, *Motifs Décoratifs Tirés des Pochoirs Japonais*, París, 1878. INHA.

El mateix any en què es publicaven els volums de Collinot i Beaumont, Louis Gonse (1846-1921) organitzava 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.⁸²⁷ Amb la col·laboració de Siegfried Bing, Wakai Kenzaburô i Hayashi Tadamasu, els principals importadors d'art japonès, va aconseguir reunir més de 3.500 peces. 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

⁸²⁷ Van cedir peces col·leccionistes com Philippe Burty, Georges Petit, Théodore Duret, Charles Ephrussi, Antonin Proust, Edmond Taigny, així com Haviland, Bing i Hirsch, entre d'altres. *L'illustration*, 28 d'abril de 1883, p. 266.

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, una obra indispensable per a tot aquell qui es volgués endinsar en les arts de l'arxipèlag japonès. L'obra es va reeditar amb gran èxit 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, i tants d'altres, el van tenir com a manual de referència (fig. 202 i 203).

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 una revista internacional, trilingüe, íntegrament dedicada a l'art japonès: *Le Japon Artistique* (1888-1891, fig. 78). 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'autèntic art japonès. A tal fi, 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.*⁸²⁸

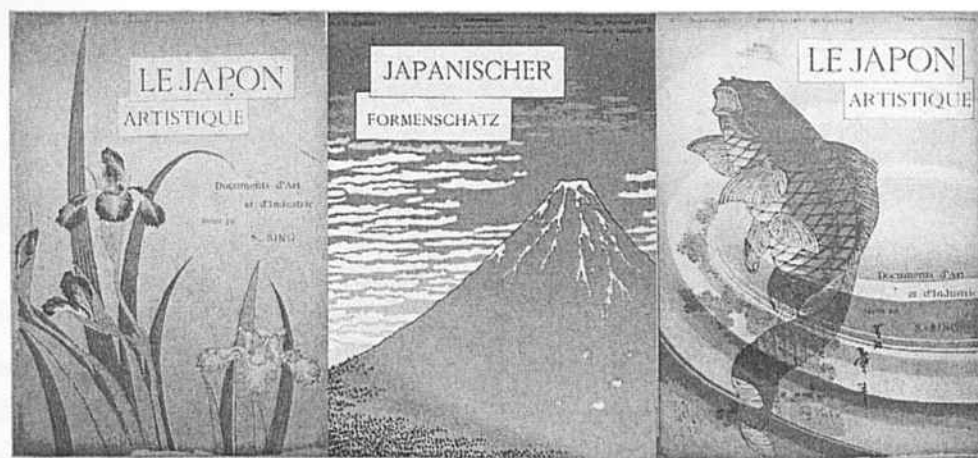


Fig. 78. S. Bing, *Le Japon Artistique*, París, 1888-1891. Edicions francesa i alemanya. MO.

A la biblioteca de Llotja, a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, per on van passar Antoni Rigalt (1861-1914), 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*

⁸²⁸ *Artistic Japan*, núm. 3, 1891, p. 141.

Japonais de Gonse i una *Japanese encyclopedie of dessin* [sic].⁸²⁹ I el mateix succeïa en el cas del Reial Cercle Artístic i del Cercle Artístic de Sant Lluç, 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 subscript, 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).⁸³⁰ Altres exemplars de *Le Japon Artistique*, conservats actualment a centres com la 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; volums que, en el cas d'artistes com Fortuny, Riquer o Mestres, van esdevenir també obres de referència per a l'estudi de l'art del Japó.



Fig. 79. *Documents Décoratifs Japonais*, París, 1890. INHA.

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* (fig. 79), 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 perquè van suplir a artistes i industrials de centenars, milers, de

⁸²⁹ Quiney, 2007, p. 40.

⁸³⁰ 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.

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, fig. 77), les esveltes i líriques representacions naturals dels *Documents Décoratifs Japonais* (1890, fig. 79), així com per les modernes i agosarades solucions compositives i cromàtiques, presents als volums de *Le Japon Artistique* (188-1891, fig. 78), combinades amb els originals motius figuratius, geomètrics i repetitius de volums com els d'Audsley i Collinot (fig. 76). Totes aquestes imatges també van anar arribant a Barcelona, als centres artístics i especialment als tallers industrials, on hi abundaven les publicacions estrangeres.

Un dels primers exemples de llibres de làmines amb models japonesos publicats a Barcelona el tenim en l'*Àlbum de Arte Suntuario*, làmines de *composiciones decorativas* publicat per Ginés Codina Sert (fig. 80). 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.*⁸³¹

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 orientaltitzants, força híbrids i originals, destinats als gustos de la Barcelona industrial de l'època, com era el cas del que anomenava *estilo japonés modernizado*.⁸³²

⁸³¹ Codina, 1888, pròleg s/p.

⁸³² Codina, 1888, làm. 14.

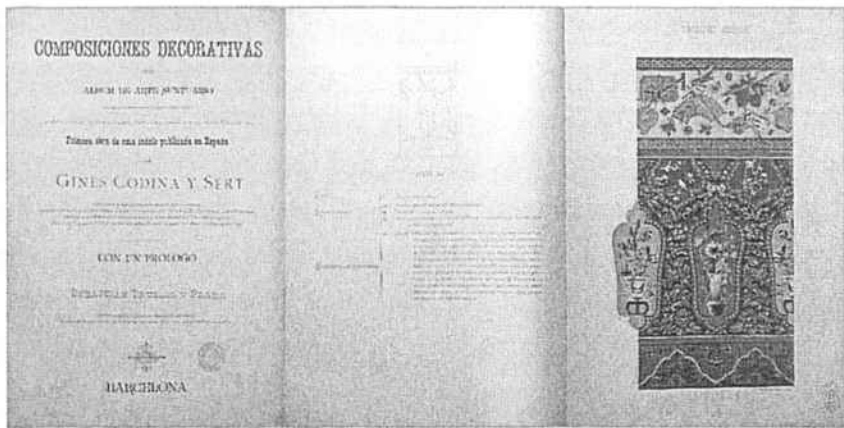


Fig. 80. Ginés Codina, *Composiciones decorativas. Álbum de Arte Suntuario* (Barcelona, c. 1888). Làmina amb composició d'estil japonès modernizado. MNAC.

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* (fig. 81), editada per la casa Montaner i Simón. Ja des del primer volum, dedicat a la història de l'arquitectura, Domènech i Montaner feia un èmfasi prou significatiu 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, Nikko i Matsushima. El mateix succeïa en el cas dels volums d'història de la pintura, així com Federico Cajal, Antonio García Llansó i Francesc Miquel i Badia als volums dedicats a les arts dels metalls, la ceràmica i la decoració. Tots ells, incloïen àmplies referències als models japonesos, acompanyats d'una gran diversitat de làmines a color.⁸³³ Es tractava d'una obra monumental, escrita per diversos autors sota la direcció general de Domènech,⁸³⁴ que, a l'hora de tractar l'art japonès, va utilitzar com a obra bàsica de referència *L'Art Japonais*, de Louis Gonse.⁸³⁵

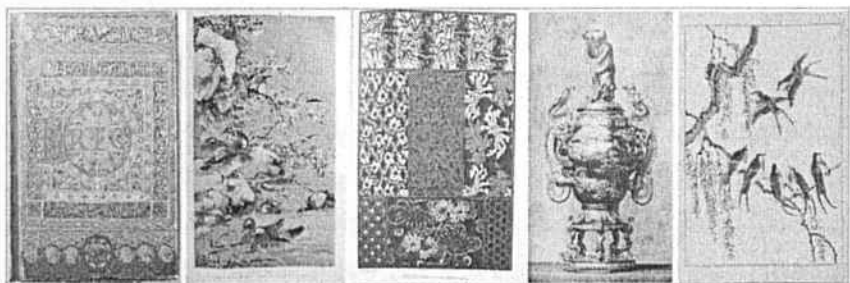


Fig. 81. Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia General del Arte* (1886-97). MNAC.

⁸³³ Les obres reproduïdes a les làmines de color procedien majoritàriament de la col·lecció Bealz (Tòquio), de la biblioteca del centre industrial i mercantil de Stuttgart i biblioteca del Reial Centre d'Indústria i Comerç de Württemberg. Acompanyaven els diversos volums una gran diversitat d'il·lustracions d'obres d'artistes de l'escola ukiyo-e, com Hokusai, Masanobu, Kiyonaga, Kuniyoshi, així com peces d'arts decoratives, *tsuba*, *kakejiku*, bronzes, *netsuke*, làques, *katagami*, etcètera.

⁸³⁴ Joaquim Fontanals del Castillo (IV), Federico Cajal Pueyo (V), Federico Hottenroth (VI i VII), Francesc Miquel i Badia (VIII), Antonio García Llansó (VIII),

⁸³⁵ Els autors utilitzaren com a fonts principals la revista *Le Tour du Monde* i *L'Art Japonais* de Gonse.

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* (fig. 82). La *Galería del Arte Decorativo. Enciclopedia Universal* es va publicar en dos volums a Barcelona-Gràcia l'any 1890 acompanyada d'un extens recull de làmines a color d'estils diversos impreses per J. Seix i d'un text adjunt de Josep Puiggarí (1821-1903) amb il·lustracions d'Eusebi Planas (1833-1897). Entre les il·lustracions, en destacaven tres làmines amb motius japonesos: dues d'elles, editades per J. 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 J. 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.

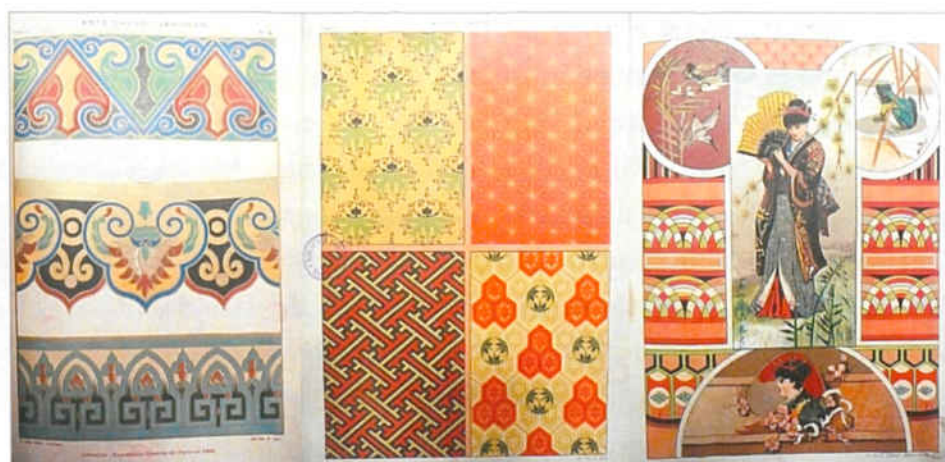


Fig. 82. Hermann Weiss, *Galería del Arte Decorativo*, Barcelona, 1890. BPA.

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 Esparta (1914). L'interès per aquestes faules i contes japonesos, presents a les col·leccions d'Apel·les Mestres (fig. 63) 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*; 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 (fig. 291).⁸³⁶



Fig. 83. Il·lustracions de gravats japonesos, alguns del *Hokusai Manga*, a *El Asia Oriental* d'Eduard Toda (1890). BC.

A partir de 1888, i sobretot a partir de 1890, les publicacions catalanes i espanyoles dedicades al Japó es varen multiplicar. Inicialment amb obres de caràcter generalista i enciclopèdic com *El Asia Oriental* (1890, fig. 83), d'Eduard Toda, dins de la *Nueva Geografía Universal* (1888-1893) de Élisée Reclus, però ben aviat amb llibres cada cop més específics, com les obres de Juan de Lucena (*El Imperio del Sol Naciente*, 1896), d'Enrique Dupuy de Lôme (*Estudios sobre el Japón*, 1895), d'Alfred Opisso (*La Raza Amarilla*, 1898), de Francisco de Reynoso (*En la Corte del Mikado*, 1904) o bé els set fascicles *El Japón a la vista* i un interessant àlbum fotogràfic de Roman Batlló, de Can Batlló, publicat per Lluís Tassó l'any 1904, format únicament amb imatges preses durant la seva estada al Japó, i acompanyat de diverses làmines amb les peces japoneses de la col·lecció Lindau, tal i com havia fet anteriorment Opisso i com va fer uns anys més tard José Blanco.⁸³⁷

⁸³⁶ Altres mostres per l'interès pels contes japonesos són les traduccions i versions publicades en català i castellà de Juan Valera, Hugues L. Roux, J. Massó Torrents, Magdalena de Santiago Fuentes, Eduard Llorens, Pompeu Gener, Francisco Loayza, Gonzalo J. de Esparta, Lefcadio Hearn, Francisco Madrid, Josep Carner, Carles Riba, J. Gay i José Maria Álvarez, amb il·lustracions tant copiades de gravats japonesos i de les edicions de Hasegawa i Kôbunsha, com d'altres originals de Flik-Flok, Josep Pey, Joan Vila, J. Llaverías, Eliu Elias i Lola Anglada. 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.

⁸³⁷ Malgrat que no ens pertoca ara endinsar-nos en l'estudi de l'abundant i variada bibliografia sobre el Japó apareguda a Espanya des d'inicis segle XX, tan sols indicarem que també van aparèixer fotografies de la col·lecció Lindau a *La raza amarilla* (1896), *Dai Nipon* (1905) i *Manual de Arte Decorativo* (1918). Aquests llibres van ser seguits per moltes altres obres monogràfiques sobre el Japó, publicacions de Juan Avilés (*Historia de la Guerra Ruso-Japonesa*, 1906), Enrique Gómez Carrillo (*El Alma Japonesa*, c. 1906; *El Japón Heroico y Galante*, 1912), Manuel Sales (*La Transformació del Japón*, 1909), així com traduccions d'André Bellesort (*La Sociedad Japonesa*, 1905), Kenjiro Tokutomi (*Namiko*, 1905), Lefcadio Hearn (*El Japón desconocido*, 1905; *Kokoro*, 1907), Ludovic Naudeau (*El Japón Moderno*, 1910) i d'Edward Strangle (*Las estampas coloridas del Japón*, 1910), entre d'altres.

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 Kiriú Kôshô Kaisha i Viñals y Cia

Èxits comercials de l'Exposició 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, 1928.⁸³⁸

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 Clarassó (1857-1941).⁸³⁹ 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 duïen 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, el com, el qui, el perquè i el quan, de la 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.

⁸³⁸ Kume, 1928, p. 92.

⁸³⁹ Clarassó, 1931, p. 12: *A Barcelona va fer-se l'Exposició de l'any 1888. Quin temps més bonic!*

5.1. Una idea, un projecte: l'Exposició Universal de Barcelona

5.1.1 Exposicions a la Barcelona de segona meitat del segle XIX

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.⁸⁴⁰

L'articulació del mercat interior català, amb l'intercanvi de productes entre les diverses comarques, els capitals que es van invertir per modernitzar i industrialitzar els centres de producció, així com la concentració de mà d'obra barata procedent del camp cap als principals nuclis urbanitzats, va afavorir que, en qüestió de poques dècades, la indústria catalana es desenvolupés més que no pas la d'altres regions d'Espanya.⁸⁴¹ L'enderroc de les muralles i l'aprovació del *Pla de l'Eixample* d'Ildefons Cerdà, van acabar de dotar Barcelona dels instruments necessaris per encapçalar el desenvolupament industrial i econòmic de Catalunya.⁸⁴²

En aquest camí emprès a mitjan segle XIX, les exposicions 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. Es poden citar les grans exposicions de Belles Arts, al Palau de Belles Arts de la Gran Via, les que se centraven en aspectes més de caire mercantil, com l'*Exposiciones marítima, agrícola y artística* (1872) o bé d'altres de més modestes, però igualment d'interès a diversos establiments del centre de la ciutat. Quant a les exposicions de productes industrials, la primera gran mostra, organitzada per la Junta de Comerç, s'havia celebrat a l'edifici de la Llotja l'any 1822. 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, amb la

⁸⁴⁰ Sobrequés, 1997, pp. 103-137.

⁸⁴¹ Sobre el procés d'industrialització viscut a Catalunya vegeu: Nadal, Maluquer, 1985, pp. 19-137.

⁸⁴² Com a obra de síntesi de la transformació de la ciutat vuitcentista vegeu: Sobrequés (1991).

presència de la reina Isabel II, el 1871, amb el monarca Amadeu I, i el 1877, amb el rei Alfons XII.⁸⁴³

La primera d'aquestes tres grans exposicions, la *Exposición Industrial y Artística de Productos del Principado de Cataluña* (1860), va ser organitzada per l'Institut Industrial i es va plantejar amb la voluntat de donar a conèixer els progressos fets durant els últims anys per les indústries catalanes.⁸⁴⁴ Es tractava del primer intent de Barcelona de fer una exposició a gran escala dels productes industrials catalans d'una manera similar com ho feia França amb les seves *Expositions des Produits de l'Industrie Française*, celebrades des del 1798. Els productes es van dividir en unes trenta classes diverses; s'hi trobaven exposades des de màquines de fusió fins a productes químics, passant per teixits de cotó, ceràmiques o bé eines per a les indústries i les arts.⁸⁴⁵ L'exposició va tenir un gran èxit i va fer palès el canvi radical que Catalunya havia experimentat durant els últims anys quant a la modernització i l'evolució dels productes, cada cop més perfeccionats i d'una major qualitat.⁸⁴⁶

Onze anys més tard, la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País, que feia temps que defensava la necessitat de celebrar més exposicions generals a Barcelona, pel fet de ser considerada aquesta com el principal centre de la indústria espanyola, va organitzar la *Exposición General de las Cuatro Provincias Catalanas*, coneguda també com a *Exposición General Catalana*.⁸⁴⁷ Es va inaugurar el 24 de setembre de 1871 al nou edifici de la Universitat de Barcelona, ocupat en aquell moment per l'exèrcit i, durant dos mesos, va ser visitada per més de 150.000 persones. El seu èxit, va ser una nova confirmació del continu progrés industrial i de la tenacitat del poble català; *ella ha puesto de manifiesto lo mucho que valemos, pues siendo el trabajo lo que más ennoblece al hombre, los catalanes vivimos del pan ganado con el sudor de nuestra frente*, deia Agustí Urgellés (1828-1895), impulsor de l'exposició.⁸⁴⁸

Si l'exposició de 1860 era eminentment agrícola i industrial, en aquesta ocasió prenen més importància nous procediments per ser aplicats en el camp artístic. Concretament el Grup II d'expositors estava dedicat a l'*aplicación de las artes a la industria*. De mica en mica, doncs, la indústria i el progrés s'anava fent extensiva en els camps artístic tal com demanaven diverses veus de la ciutat. En el cas de Barcelona, la reivindicació de l'aplicació de l'art a la indústria, sorgida arran de la celebració de la primera gran

⁸⁴³ Caballé, 1941, pp. 37-39. Grau, 1988, pp. 113-119.

⁸⁴⁴ Orellana, 1860, p. 254.

⁸⁴⁵ *Catálogo de la Exposición...*, 1860.

⁸⁴⁶ Grau, 1988, p. 118.

⁸⁴⁷ Urgellés, 1871, pp. 2-6.

⁸⁴⁸ Urgellés, 1871, p. 11.

Exposició Universal (1851), havia començat a aparèixer de la mà de Lluís Rigalt (1814-1894), Josep de Manjarrés (1816-1880) i Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915).⁸⁴⁹

Catalunya, que seguia els passos d'Anglaterra, ara es començava a trobar amb els mateixos problemes que vivien les grans nacions industrialitzades, des d'on s'intentava reconduir la mecanització cap a una indústria associada als valors estètics de l'art. Més que retornar a l'artesania medieval en clau utòpica, com defensaven de Morris i Ruskin, Barcelona començava a mostrar l'acceptació de les teories de Henry Cole (1808-1882) i Gottfried Semper (1803-1879), pels quals calia reorientar l'ús de la màquina a fi de produir objectes bells.⁸⁵⁰ Aquestes exposicions, precisament, servien per veure fins a quin punt les teories es començaven a aplicar de manera pràctica i es començaven a difondre en el camp de la producció industrial. Novetats com els paviments hidràulics o la pedra artificial de la casa *Butsems y Cia*, els enteixinats artificials de Jaume Comerma o de Joan Coll, la introducció de noves tècniques de decoració de cristalls policroms més econòmics i senzills, com ara el sistema *Glacie*, o bé la gran varietat de produccions seriadades de teixits i estampats de *La España Industrial*, eren exemples que indicaven que pas a pas les indústries de Barcelona començaven a caminar en una mateixa direcció.

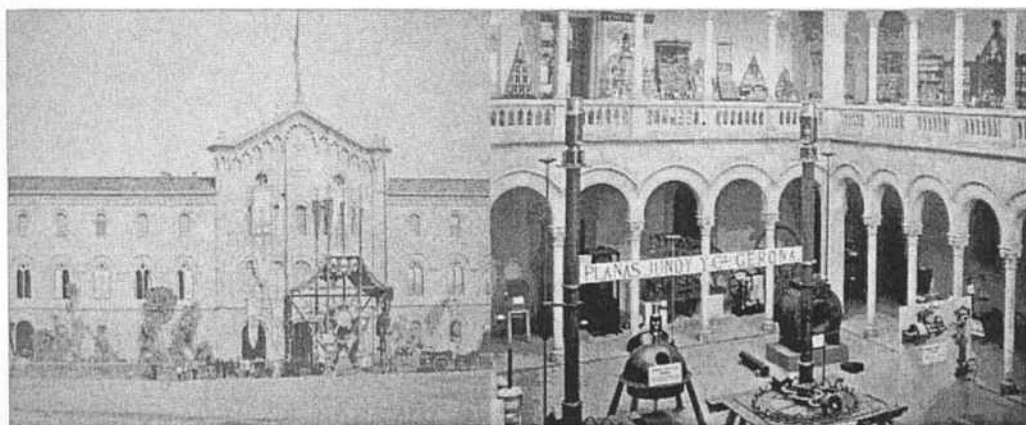


Fig. 84. Fotografies de l'Exposició General Catalana de 1877. BC.

La següent *Exposición General Catalana*, inaugurada el 4 de març de 1877 per Alfons XII a l'edifici de la Universitat, va significar un pas més: compartien ja lloc al mateix catàleg des de les potents màquines de *La Maquinista* fins a pintures a l'oli, escultures o teixits de cotó (fig. 84).⁸⁵¹ A la tardor d'aquell 1877, el mateix recinte va acollir l'*Exposición de Artes Suntuarias antiguas y modernas*, que va anar seguida en anys successius per exposicions semblants, dedicades a la indústria, com en el cas de l'*Exposición Regional* de Vilanova i la Geltrú (1882), així com dedicades a les arts decoratives, l'aplicació de l'art a

⁸⁴⁹ Vélez, 2000, pp. 177-299. Maestre, 1994, pp. 77-78.

⁸⁵⁰ Maestre, 1994, pp. 76-77.

⁸⁵¹ *Diario de Barcelona*, núm. 64, 5 de març de 1877, pp. 2519-2521. Lusa, Roca, 2005.

la indústria i a les belles arts, organitzades per entitats com l'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonesa (1878, 1879, 1880, 1881), l'Institut del Treball Nacional (1881, 1884), el Centre d'Aquarel·listes (1885) o l'Ateneu Barcelonès (1880, 1881, 1883).⁸⁵²

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 internacional, aspirava a celebrar algun dia una exposició ambiciosa 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 que ja feia 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.*⁸⁵³

Ràpidament *El Diluvio* es va fer ressò de la notícia i van aparèixer uns primers articles que valoraven fins a quin punt Barcelona estava preparada per acollir una Exposició Universal.⁸⁵⁴

⁸⁵² Bohigas, 1945, pp. 23-42.

⁸⁵³ *El Diluvio*, núm. 271, 28 de setembre de 1881, p. 7929.

⁸⁵⁴ *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*, pel seu compte, responia al mes d'octubre: *El hecho no es cierto; pero parece que ha dado margen a la idea de celebrar una "Exposición universal de inventos". Creemos nosotros que se abriga el pensamiento de celebrar una Exposición; pero dudamos mucho que todavía se haya acordado si se celebrara de esta o de aquella clase. La comisión de exposiciones de la Sociedad Económica Barcelona de Amigos del país estudiará como se merece tan importante asunto, y en tiempo oportuno resolverá sobre el mismo. La Vanguardia*, núm. 389, 4 d'octubre de 1881, p. 5425. Les veus es

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, malgrat significar un 10'5% de la població. 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.⁸⁵⁵

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 Àmsterdam (1883), 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.

varen apagar en conèixer les primeres intencions de Roma i el govern d'Itàlia de celebrar, també al 1885, una altra Exposició Universal.

⁸⁵⁵ Tanmateix, *El Diluvio* es preguntava si, malgrat l'esforç i la implicació dels ciutadans i les entitats locals, *¿daría el Gobierno español este apoyo y este impulso que son indispensables?*. El mateix articulista en donava una hipotètica resposta: *Por decoro y por patriotismo debería hacerlo; pero hay que tener en cuenta que España está siempre dominada por camarillas, que se llaman partidos políticos, que profesan el absurdo de que España es Madrid y de que aquí nacería toda la resistencia porque dirían que si en España ha de celebrarse un acto tan importante como una exposición universal, esta no puede tener lugar más que en Madrid, que es cabeza de la nación, en donde residen la inteligencia y la actividad y está en su punto el "mañana" tan celebre y tan característico de los españoles*. Potser era encara massa aviat per fer tantes suposicions. *El Diluvio*, núm. 262, 19 de setembre de 1881, p. 7678.

5.1.2. L'Exposició ideada per Serrano de Casanova

L'oportunitat per celebrar una Exposició Internacional va arribar el mes de març de 1885. L'autor del projecte va ser Eugenio Rufino Serrano de Casanova (1841-191?, fig. 87), un gal·lec recentment arribat a Barcelona que coneixia de prop com s'havien organitzat la majoria de les últimes grans exposicions europees.⁸⁵⁶

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.⁸⁵⁷

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 Àmsterdam, Niça o Anvers. El que calia era idear el projecte, pensar-lo

⁸⁵⁶ Hereu, 1988, p. 74.

⁸⁵⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 1, 11 de març de 1885. Grau, 1988, p. 316.

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.⁸⁵⁸

A la ciutat, però, Serrano era una persona completament desconeguda.⁸⁵⁹ 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).⁸⁶⁰ 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...*⁸⁶¹

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.*⁸⁶²

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 m² durant el període

⁸⁵⁸ Grau, 1988, p. 316.

⁸⁵⁹ En ocasió de l'Exposició Internacional de 1929, la revista *Estampa* descrivia a Serrano com: *un hombre totalmente ignorado, del que nadie habla, que todo el mundo desconoce, y a cuya memoria no se tributa homenaje alguno. Tal fue D. Eugenio Serrano de Casanova. (...). Eugenio Serrano era, a fin de cuentas, un gran vagabundo, uno de esos tipos de vagabundos brillantes, magníficos, simpáticos.* Bertran, 1929, p. 6.

⁸⁶⁰ Somacarrera, 1929, p. 7. Bertran, 1929, p. 6. Ojuel, 2004, p. 50. *El Correo Catalan*, núm. 17270, 2 de desembre de 1928, p. 5.

⁸⁶¹ Satorres, 1973, p. 22.

⁸⁶² AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 1, 11 de març de 1885.

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.⁸⁶³

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 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. Aquesta instància hi va adjuntar un paper vegetal amb un croquis de l'espai que creia més adequat per acollir l'Exposició.⁸⁶⁴

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 (fig. 85). 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 m² 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 dificultaria la circulació

⁸⁶³ Hereu, 1988, p. 74.

⁸⁶⁴ Hereu, 1988, p. 75. AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 12, 24 de maig de 1885.

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.⁸⁶⁵ 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.⁸⁶⁶

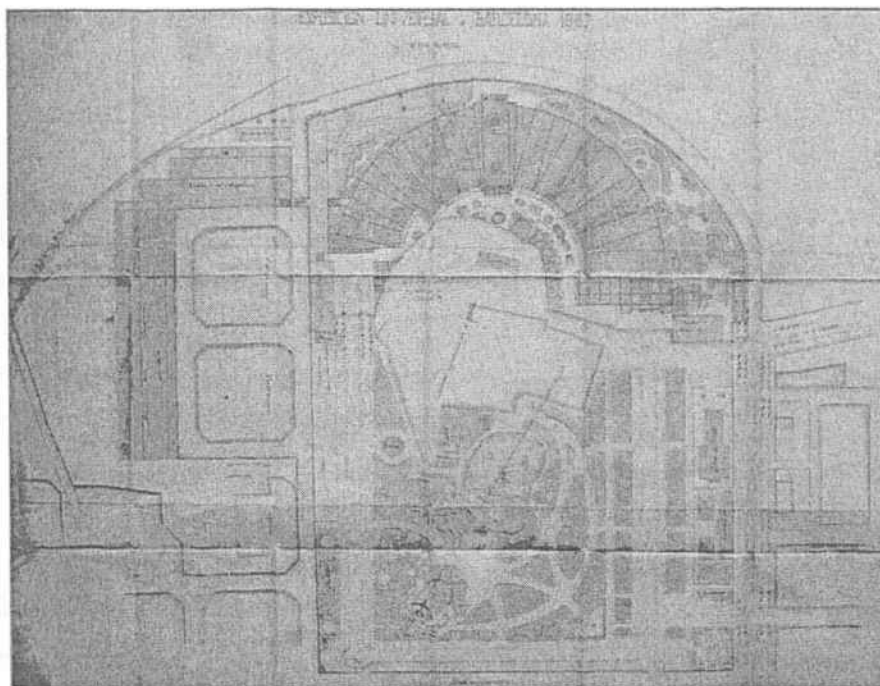


Fig. 85. Recinte de l'Exposició segons el projecte presentat per Serrano de Casanova. AMA.

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. Ja feia anys que Barcelona aspirava a aquesta fita i ara 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 es va reunir amb els representants de la Societat Econòmica d'Amics del País,

⁸⁶⁵ Hereu, 1988, pp. 74-75. AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 8, 21 d'abril de 1885.

⁸⁶⁶ Hereu, 1988, pp. 76-78.

de l'Institut Agrícola Català de San Isidre, de l'Institut del Foment del Treball Nacional i del Foment de la Producció Espanyola, i la 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 de Catalunya. Semblava l'oportunitat per remuntar una crisi econòmica, l'oportunitat per projectar Barcelona a l'estranger, i per incentivar el seu comerç i la seva indústria.⁸⁶⁷

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 diposités a la caixa municipal 5.000 pessetes que, abans d'iniciar les obres, haurien d'augmentar fins a 50.000. 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 1885.⁸⁶⁸

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*.⁸⁶⁹ 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 trencà fins poc abans d'acabar el termini de sis mesos que se li havia concedit: el 10 de novembre Serrano de Casanova havia aconseguit els primers crèdits per dipositar les 50.000 pessetes de garantia per, tan aviat com aquest s'hagués fet efectiu, poder iniciar les obres de construcció. El 24 de novembre va fer el dipòsit de garantia i va instal·lar la seva oficina tècnica a *La Vaqueria*, a la casa suïssa del Parc.⁸⁷⁰

Si s'ha 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 (fig. 86). El 21 de gener es va celebrar el primer acte oficial al saló principal de *La Vaqueria*. Serrano, amb la facilitat de paraula que el caracteritzava, parlava de la grandiositat de la idea, parlava d'una exposició millor que les d'Àmsterdam i Anvers, capaç de seguir l'estela de París,

⁸⁶⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 16.1, 9 de juny de 1885.

⁸⁶⁸ Grau, 1988, p. 319. Hereu, 1988, pp. 75-76. AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, *Comissió Governació*, núm. 16.2, 30 de juny de 1885.

⁸⁶⁹ *Diario de Barcelona*, núm. 189, 8 de juliol de 1885, p. 8201.

⁸⁷⁰ Hereu, 1988, p. 76.

Londres, Filadèlfia i Viena.⁸⁷¹ Animava la gent parlant de la quantitat de recursos que tenia a disposició i, així, començava la seva lluita per aconseguir implicar i animar a tots els ciutadans perquè se sentissin participants d'aquest ambiciós projecte.⁸⁷²



Fig. 86. Primers contractistes i primers obrers del projecte de Serrano de Casanova (1886). *La Exposición* (1889).

Però a l'hora de la veritat, les coses no semblaven anar tan bé. L'1 de febrer, una setmana després de la presentació oficial a la premsa, Serrano de Casanova demanava a l'alcalde, aleshores ja Francesc de Paula Rius i Taulet (1833-1889), una important subvenció econòmica per afrontar el seu projecte. Reconeixia que començava a tenir certs problemes per tirar-lo endavant:

Crece las dificultades si se considera que, necesitándose ineludiblemente cuantiosos capitales para la realización de esos focos de luz y verdadero progreso, donde todos los que luchan salen victoriosos, aquellos capitales deben venir en gran parte del extranjero, por lo que es necesario sean llamados, sino por el bueno, al menos por la fundada esperanza que obtendrán alguna recompensa o amparo, contra los quebrantos ordinariamente inevitables a tamañas empresas y otros que, extraordinariamente pueden sobrevenir por razón de contratiempos políticos, financieros o de parecida índole.

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,

⁸⁷¹ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 1 de febrer de 1886.

⁸⁷² García, 1888F, pp. 9-10 i 29.

*constituyen otros tantos motivos de recelo para invertir en el gran Certamen la suma de 5.000.000 de pesetas.*⁸⁷³

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 Febrer 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, Àmsterdam, 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 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.*⁸⁷⁴

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.⁸⁷⁵ 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.⁸⁷⁶ Així mateix, els treballs de moviment de terres i les obres que s'estaven practicant al Parc eren barroreres, es feien en males condicions, de manera irregular i sense els permisos municipals necessaris.⁸⁷⁷ En resum, els barcelonins començaven a sospitar que es tractava d'un projecte

⁸⁷³ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 1 de febrer de 1886.

⁸⁷⁴ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 1 de febrer de 1886.

⁸⁷⁵ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 50, 6 de març de 1886.

⁸⁷⁶ *La Renaixença*, núm. 3163, 18 de març de 1886, p. 1635.

⁸⁷⁷ Hereu, 1988, p. 79. Una carta de l'arquitecte municipal Antoni Rovira, del dia 3 de maig, alertava l'alcalde de diverses irregularitats, algunes d'elles perilloses, que s'estaven cometent al recinte de l'Exposició. AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 46, 3 de maig de 1886.

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.

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 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.⁸⁷⁸

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.⁸⁷⁹ Era evident que moltes de les obres s'estaven fent sense el projecte definitiu i sense tenir tots els papers en regla.⁸⁸⁰ 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.⁸⁸¹ Tampoc va quedar res de la sala de festes i concerts, que es va haver d'enderrocar ateses les deficients característiques constructives.

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, l'alçat del qual va sortir publicat a la portada del primer número de la revista *La Exposición*.⁸⁸² Amb l'acte d'inauguració del Pavelló de la Premsa, 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.

⁸⁷⁸ 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.

⁸⁷⁹ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 28 de juliol de 1886.

⁸⁸⁰ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, maig-juliol de 1886. *Planol General / Corte transversal de la Galeria Central* (Sallé i Gustà, s/d) / *Gran Palacio de la Industria y del Comercio* (Sallé i Gustà, 8 de juny de 1886) / *Pabellón de Bellas Artes - Alzado* (Gustà, 8 de juny de 1886) / *Pabellón de Bellas Artes - Planta* (Gustà, maig de 1886) / *Palacio Balneológico Planta - Alzado* (Goda i Gustà, 8 de juny de 1886).

⁸⁸¹ *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.

⁸⁸² *La Exposición* (1886-1889) va ser una publicació dirigida per Salvador Carrera destinada a informar exclusivament dels treballs i de les activitats referides a l'Exposició Universal de 1888. *La Exposición. Organó Oficial*, núm. 1, 27 d'agost de 1886, p. 1.

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.⁸⁸³

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, 4.440.000.⁸⁸⁴ 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 1886.⁸⁸⁵ La concessió 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 no es podria celebrar d'una manera digne.⁸⁸⁶ La crisi 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.

⁸⁸³ Hereu, 1988, pp. 47-57.

⁸⁸⁴ AMA, Exposició Universal, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 2 de setembre de 1886.

⁸⁸⁵ Hereu, 1988, p. 81. AMA, Exposició Universal, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 14 de setembre de 1886 i 20 de setembre de 1886.

⁸⁸⁶ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 24 de desembre de 1886: *Las subvenciones tienen por objeto el contribuir directamente a la brillantez que debe revestir la realización de un proyecto beneficioso durante el periodo de los grandes desembolsos, de modo que no pueden calificarse de tales las que se dan cuando el problema se ha resuelto. Sería poco previsor acudir al crédito en la integridad de las sumas necesarias para las obras que importen costo de gran monta; pero tampoco debe estremarse el principio, sino existen garantías que mantengan tranquilo a quien consienta la operación.*

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 Metzels per avançar els treballs de les diverses galeries, que aleshores tan sols tenien fets els fonaments.⁸⁸⁷ El vaixell procedia de Trieste i, a causa d'una epidèmia de còlera, va haver de fer quarantena a Maó.⁸⁸⁸ 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 1887.⁸⁸⁹

*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.*⁸⁹⁰

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.⁸⁹¹ El projecte de Serrano feia aigües i algú havia de prendre la iniciativa.⁸⁹²

⁸⁸⁷ *La Renaixença*, núm. 3437, 29 d'agost de 1886, p. 5277.

⁸⁸⁸ *La Exposición. Organo Oficial*, núm. 4, 16 d'octubre de 1886, p. 40.

⁸⁸⁹ *La Exposición. Organo Oficial*, núm. 11, 8 de gener de 1887, p. 110.

⁸⁹⁰ Gumà, 1888, p. 6.

⁸⁹¹ "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.

⁸⁹² Grau, 1988, p. 319. Hereu, 1988, pp. 84-86.

5.1.3. La gestió de Rius i Taulet

Francesc de P. Rius i Taulet era alcalde de Barcelona, per quarta vegada, des del mes de desembre de 1885.⁸⁹³ 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 (fig. 87). 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, 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.*⁸⁹⁴

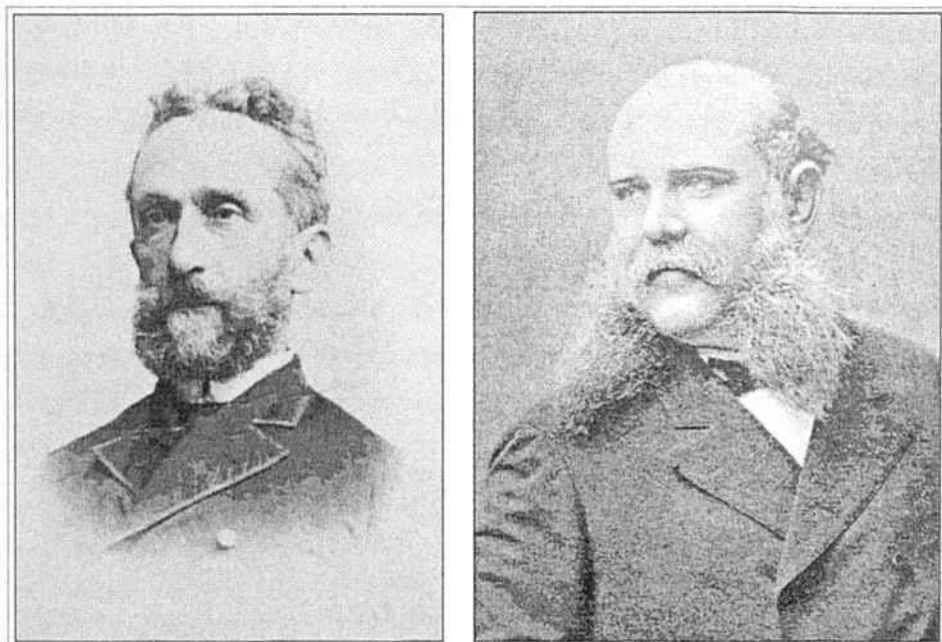


Fig. 87. Eugenio Serrano de Casanova i Francesc de Paula Rius i Taulet. RABASJ.

⁸⁹³ Havia estat prèviament alcalde de Barcelona de manera intermitent els anys 1872, 1873 i 1874, així com entre 1881 i 1884.

⁸⁹⁴ García, 1888F, p. 10.

Serrano va reconèixer que no tenia més opció que desistir i que, pel prestigi de la ciutat, calia que l'Ajuntament en primera persona 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 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 XII, el viatge tenia la missió d'aconseguir el recolzament oficial i el suport econòmic del govern i de la monarquia.⁸⁹⁵

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. Això sí, a més de no disposar de cap subvenció estatal a fons perdut, l'Ajuntament, estava obligat a retornar a l'Estat la totalitat de la quantitat rebuda, juntament amb els beneficis líquids que s'obtinguessin. I 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.⁸⁹⁶ 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.⁸⁹⁷ Això va convertir l'Exposició de Barcelona en un repte entès en clau patriòtica en què el poble català, 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.⁸⁹⁸

⁸⁹⁵ Hereu, 1988, pp. 59 i 86-88.

⁸⁹⁶ *Exposición Universal...*, 1887A. Hereu, 1988, p. 88.

⁸⁹⁷ Des de *La Veu del Centre Català*, publicació opositora a l'esdeveniment, es recordava tal concessió amb els següents termes: *Tots sabem que després de mil prechs y humiliacions, a pesar de manar los de la colla seva, lo senyor Rius y Tauler no va poguer consentir del ministeri fusionista, cap subvenció veritable del Estat y si solzament un prestam o anticipo votat fins ab repugnancia per las Corts del Regne y encara aixis y tot, ab condicions onerosíssimas per a Barcelona, com també es ben públich que bona part de la premsa madrilenya va posar lo crit al cel per haber lo govern deixat a nostre Ajuntament los 400.000 duros que per vergonya no devia acceptar.* *La Veu del Centre Català*, núm. 15, 21 de gener de 1888, p. 85.

⁸⁹⁸ En aquest sentit, Josep Pla escrigué l'any 1928: *El fet que liquidà la Catalunya provinciana fou l'Exposició Universal de Barcelona. L'Exposició fou el testament d'una època, un testament que deixà literalment enlluernada la joventu del temps. L'Exposició posà davant dels ulls dels homes de vint anys*

L'alcalde va arribar a Barcelona acompanyat de la delegació municipal el dia 3 d'abril. La notícia de l'acord aconseguit s'havia conegut pocs dies abans a través dels diaris, de manera que una gran massa de gent coneixia l'èxit de Rius i Taulet. 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 (fig. 88).

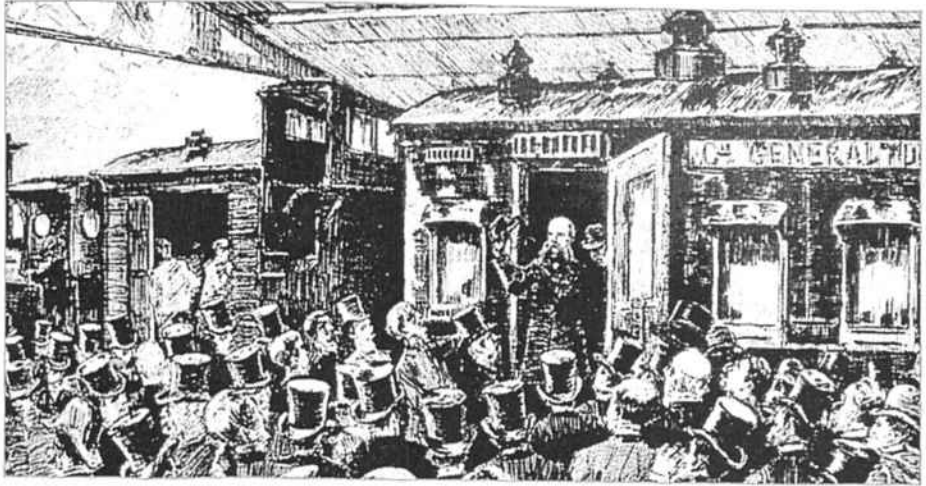


Fig. 88. Solemne arribada de l'alcalde Rius i Taulet a Barcelona procedent de Madrid, l'abril de 1887. *La Exposición* (1887).

El dia 5 d'abril es va explicar amb detall al Saló de Cent quins havien estat els resultats de la visita a Madrid.⁸⁹⁹ Eren molt positius ja que el crèdit que l'Estat cedia podia servir per demanar dos nous crèdits bancaris, un al Banc de Barcelona (500.000 pessetes) i l'altre al Banc Hispano Colonial (250.000).⁹⁰⁰ 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.⁹⁰¹

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

les possibilitats del país. Josep Pla, "Entre el Born i el carrer de Ponent", *La Veu de Catalunya*, 14 de novembre de 1928.

⁸⁹⁹ *Diario de Barcelona*, núm. 94, 4 d'abril de 1887, pp. 4034-4036. *Diario de Barcelona*, núm. 96, 6 d'abril de 1887, pp. 4099-4100.

⁹⁰⁰ Hereu, 1988, p. 59.

⁹⁰¹ Hereu, 1988, pp. 88-91.

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.⁹⁰² 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 estrangers 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.*⁹⁰³

Es va nomenar director de les obres a Elias 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.

⁹⁰² Hereu, 1988, pp. 91-93. *La Renaixença*, núm. 3859, 11 de maig de 1887, p. 2757.

⁹⁰³ *La Renaixença*, núm. 3914, 14 de juny de 1887, p. 3475.

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.⁹⁰⁴ A l'acta notarial, del 5 de juliol, hi eren presents l'alcalde Rius i Tauler, l'exconcessionari Eugenio Serrano, juntament amb l'empresari austríac Simón Metzeles i el comerciant Roman Macaya. Metzeles i Macaya havien estat les dues fonts principals d'ingressos de Serrano i ara aquest últim havia de cedir a Metzeles i Macaya tots els diners que pagava l'Ajuntament. El negoci de Serrano va ser un autèntic fracàs i encara al 1889 arrossegaria una gran quantitat de deutes i reclamacions de crèdits, de Bonaventura Callís i Pascual Godó, de Margarita Barrera, Francisco Sitjà, Roman Macaya, Jaume Gustà, Francisco Roig i d'altres, que ascendien a més de 170.000 pessetes.⁹⁰⁵ Tanmateix, 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.

Elias 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 m², 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, de Lluís Domènech i Montaner.⁹⁰⁶

⁹⁰⁴ Hereu, 1988, p. 95. AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 2, s/n, 25 de juny de 1887.

⁹⁰⁵ Les reclamacions de deutes es conserven a: AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42681, *Reclamaciones de créditos contra el Sr. Serrano*.

⁹⁰⁶ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42517, Actes de la Comissió Directiva, núm. 14, *Memoria. Exposición Universal...*, 1887B, pp. 15-22. Hereu, 1988, p. 208.

Entre els mesos de juliol i desembre els treballs de construcció van avançar de manera trepidant. Amb tot, però, la fallida del projecte de Serrano havia obert una profunda ferida: la desconfiança s'havia difós entre un sector important de barcelonins. D'aquest malestar en va sortir poc després una intensa i dura polèmica entre defensors i detractors del projecte.⁹⁰⁷

La discòrdia va esclatar amb una carta de Valentí Almirall publicada al *Butlletí del Centre Català* el 6 de setembre de 1887.⁹⁰⁸ Almirall escrivia a l'alcalde Rius i Taulet, com a president del Consell General de l'Exposició, per anunciar la seva renúncia al nomenament com a vocal del Consell. Com a contrapartida, i a manera de justificació, va exposar detingudament els motius pels quals adoptava aquesta posició. Segons Almirall, l'Exposició no era oportuna i estava condemnada a ser una ruïna. Era evident la desproporció que hi havia entre ciutats com París o Londres i Barcelona, tant quant a medis de transport, com a allotjament o capacitat de convocatòria. L'Exposició tan sols serviria per fer el ridícul públic, per augmentar el deute de l'erari públic i per empitjorar la crisi social, mercantil i industrial de Catalunya. Qualsevol que s'estimés Catalunya tenia l'obligació de rebutjar tal projecte.

La personalitat d'Almirall, que justament l'any anterior havia donat a conèixer la seva obra *Lo Catalanisme* (1886), va fer que les seves paraules tinguessin una àmplia repercussió.⁹⁰⁹ Tot Barcelona n'opinava, era tema de tertúlia, se'n parlava als cafès, als carrers i a les cases, i, de mica en mica es van anar generant dos pols, si bé força desiguals. Tot i el desconcert causat els últims mesos, la major part dels partits polítics i de la premsa, juntament amb un ampli sector social, davant d'una situació tan transcendental i comprometedora, van defensar el projecte de Rius i Taulet, el projecte del partit progressista de l'Ajuntament. Va ser tan sols una minoria sorollosa i insistent, defensora de les tesis d'Almirall i del regidor Gasull, la que va intentar boicotejar el projecte acusant-lo de ser una *exposició-basar*.⁹¹⁰

⁹⁰⁷ Hereu, 1988, pp. 99-100 i 102-104.

⁹⁰⁸ *Butlletí del Centre Català*, segona època, núm. 5, 6 de setembre de 1887, pp. 27-34. Sobre el debat general entre els defensors i els detractors de l'Exposició, vegeu l'estudi de Marta Jové a: Hereu, 1988, pp. 47-57.

⁹⁰⁹ Hereu, 1988, pp. 50-53.

⁹¹⁰ Entre els diaris que van entrar a aquest joc, hi havia el *Butlletí del Centre Català* (posteriorment anomenat *La Veu del Centre Català*), *La Renaixensa*, *La Exposición*, *Centro Industrial de Cataluña*, *El Diluvio*, i altres. Sobre aquesta polèmica, vegeu els articles publicats durant els mesos setembre i octubre: Luis Alfonso, "Carta abierta al señor don Valentí Almirall, Presidente del Centre Català", *La Exposición. Organo Oficial*, núm. 30, 15 de setembre de 1887, pp. 298-300. *Butlletí del Centre Català*, segona època, núm. 6, 21 de setembre de 1887. "Los contraris a la Exposición", *La Renaixensa*, núm. 4085, 24 de setembre de 1887, pp. 5686-5688. "Exposició Universal de Barcelona. Contestació al Butlletí publicat per l'Associació Centre Català", *La Renaixença*, núm. 4086, 25 de setembre de 1887, pp. 5731-5733. Luis Alfonso, "Segunda carta al señor don Valentí Almirall, Presidente del Centre Català", *La Exposición. Organo oficial*, núm. 31, 30 de setembre de 1887, pp. 298-300. J. Bizat,

Els arguments de ser una ciutat sense els mitjans de transport i l'allotjament necessaris es van contrarestar, d'una banda, amb diversos informes i amb una carta de la garantia del president de la Companyia de Ferrocarrils de Tarragona a Barcelona i França,⁹¹¹ i de l'altra, amb l'obertura d'un concurs d'idees per adjudicar la concessió d'un hotel de 1.000 places davant de la duana vella. El termini del concurs va finalitzar el 26 de setembre amb un únic aspirant, que representava els interessos de la Societat Espanyola de Crèdit, que va presentar un projecte redactat per l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. A més d'aixecar el Gran Hotel Internacional, l'organització de l'Exposició va proposar que la ciutat seguís el sistema d'allotjament que s'havia aplicat amb èxit a Anvers, que consistia a animar els veïns a que oferissin les habitacions lliures que tinguessin per al seu lloguer. Les trenta fondes, els diversos hotels i albergs, el gran hotel internacional i les habitacions que posarien a disposició els veïns, semblaven mesures suficients per acollir la demanda del públic.⁹¹²

Les obres avançaven a molt bon ritme i les sol·licituds estrangeres eren cada cop més nombroses. Entre els mesos d'octubre i desembre els principals diaris d'Espanya, França, Tunísia, així com alguns altres d'Europa i Amèrica, van difondre una carta escrita i enviada per la Comissió Central en què es demanava el suport de tota la premsa internacional a fi de col·laborar en pro de l'Exposició de Barcelona publicant tantes notícies com se'ls fessin arribar i animant els lectors a participar.⁹¹³ Però, com si no hi haguessin hagut ja suficients entrebancs, mentre aquesta carta anava pregonant les glòries de la pròxima Exposició, va sorgir un nou entrebanc a l'organització: la vaga dels obrers.

Feia temps que la classe obrera es queixava de les condicions en què treballava. L'ampli pressupost que l'Ajuntament destinava a les grans obres monumentals del Parc irritava a un sector social que vivia en la misèria i sota una total desprotecció. L'activitat de les obres era fonamental per l'èxit de l'Exposició i pel prestigi de l'Ajuntament, i això estava a les mans dels obrers, de tal forma que era una bona oportunitat per mirar de fer sentir

"Contestación al Boletín publicado por la asociación Centro Catalán", *La Exposición. Organo oficial*, núm. 31, 30 de setembre de 1887, pp. 310-312. Luis Alfonso, "Segunda carta al señor don Valentí Almirall, Presidente del Centre Catalá. Conclusión", *La Exposición. Organo oficial*, núm. 32, 15 d'octubre de 1887, p. 319. "La Exposició Universal", *La Veu del Centre Català*, núm. 1, 15 d'octubre de 1887, pp. 3-4. Josep Roca Galés, "La Exposició Universal de Barcelona mirada baix un prisma de imparcialitat economia y convencionalisme", *La Renaixença*, núm. 4105, 6 d'octubre de 1887, pp. 5955-5957. Pau Sans Guitart, "La Exposició Universal de Barcelona", *La Renaixença*, núm. 4114, 12 d'octubre de 1887, pp. 6060-6061. "Visita a la Exposició en construcció", *La Veu del Centre Català*, núm. 8, 3 de desembre de 1887, pp. 43-44. Valero, 1888B, pp. 16-20.

⁹¹¹ *Exposición Universal...*, 1887B, p. 12.

⁹¹² *El País*, núm. 433, 6 de desembre de 1887, p. 1.

⁹¹³ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 2846, núm. 132.

la seva veu. La seva intenció no era pas boicotejar l'Exposició, el que volien era ser escoltats.

Tot va començar el matí del dia 10 de desembre quan els paletes que treballaven al Palau de Belles Arts van demanar al seu patró dos rals més per jornada de treball en compensació per les nou hores laborals que feien cada dia. Davant la negativa del patró, els paletes van decidir aturar la feina animant a tots els treballadors perquè se sumessin a la vaga. Al principi molts mestres de cases van continuar treballant, però, a mesura que van anar passant les hores, la protesta va anar augmentant i la reivindicació es va anar definint: demanaven limitar la jornada de treball a un màxim de 8 hores, a fi d'aconseguir un major nombre d'obriers 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.⁹¹⁴ Les peticions dels obrers no s'havien resolt tal com volien però decidien tornar a la feina:

*Volvemos, sí, al trabajo; por nosotros no dejará Barcelona de celebrar su Exposición Universal; pero la bandera de la jornada de las 8 horas, enarbolada por primera vez en España, por los albañiles de Barcelona y sus contornos no se plegará jamás.*⁹¹⁵

A primers de gener l'activitat constructiva va recuperar el ritme de la tardor. Des d'aleshores cada tres dies s'havia de redactar un informe explicant i detallant la marxa de cada una de les obres per tal de controlar i assegurar l'estricta compliment de tots els terminis.

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 (fig. 89): 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

⁹¹⁴ Hereu, 1988, pp. 114-115. *La Renaixensa*, núm. 4215, 11 de desembre de 1887, p. 7361.

⁹¹⁵ *El obrero*, 6 de gener de 1888, p. 1.

construcció de la coberta i el dia 5 d'abril l'Hotel Internacional va quedar oficialment inaugurat.⁹¹⁶

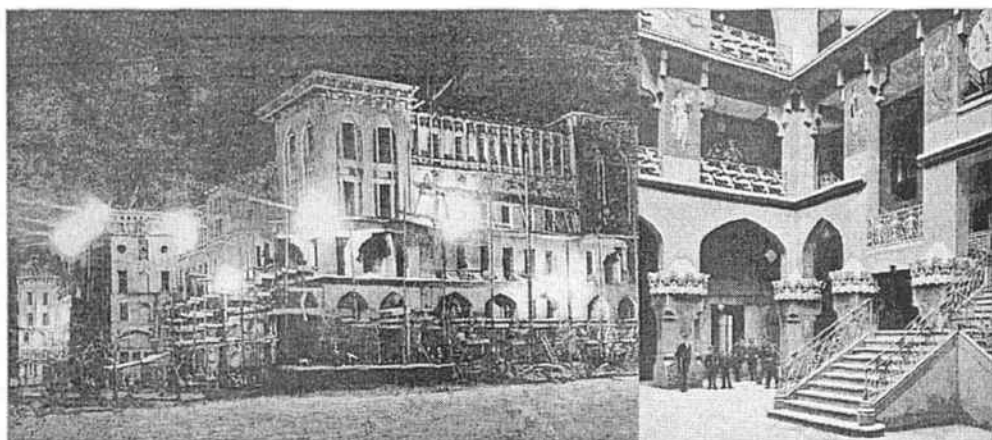


Fig. 89. Construcció de l'Hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner. *La Il·lustración Española y Americana* (1888).

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.⁹¹⁷ Igualment, el dia 7 d'abril Elies Rogent va enviar a la Comissió 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.⁹¹⁸

⁹¹⁶ Hereu, 1988, pp. 115-116. *Diario de Barcelona*, núm. 97, 6 d'abril de 1888, pp. 4354-4355.

⁹¹⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42527, s/n, abril de 1888.

⁹¹⁸ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42527, núm. 83, 7 d'abril de 1888.

L'obertura, doncs, es va fer el dia anunciat, el diumenge 8 d'abril. Van assistir les autoritats barcelonines i el bisbe de la diòcesi, Jaume Català. Dos dies més tard va arribar a la ciutat l'alcalde i portava amb ell la data l'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: Manuel Duran i Bas, com a president accidental del Consell, donava com a data límit per acabar totes les obres el dia 30 d'abril a les 12 de la nit, a partir del 5 de maig només s'acceptarien els treballadors indispensables per acabar les instal·lacions dels pavellons i el dia 10 de maig es consideraria conclòs el període de construcció en qualsevol dels àmbits de l'exposició.⁹¹⁹ Des del Centre Català i les veus més crítiques amb el certamen, es deia que totes aquestes obres inacabades el dia de l'obertura eren per sí mateix la constatació del fracàs.⁹²⁰ La Comissió Central justificava la situació apel·lant a l'experiència de totes les Exposicions Universals, les quals tenien per costum inaugurar-se sense que les obres haguessin finalitzat.



Fig. 90. Estat de les obres del Palau de la Indústria durant els mesos de febrer i març. *La Il·lustració* (1888).

La Veu del Centre Català feia a finals d'abril una juguesca en què s'assegurava que la inauguració oficial de l'exposició-basar no es faria el dia previst.⁹²¹ Elias Rogent, mentrestant, demanava autorització per marxar tres dies per fer descans absolut ja que la seva salut s'havia agreujat.⁹²² Els treballs importants estaven a tocar fi, tant a l'Exposició com a la resta de la ciutat, a tots aquells trams que s'embellien amb enllumenats, garlandes i arcs de triomf; la il·luminació elèctrica de la Rambla i d'algunes façanes com

⁹¹⁹ Hereu, 1988, pp. 123-125. AMA, Exposició Universal, caixa 42527, núm. 104, 16 d'abril de 1888.

⁹²⁰ "La Exposición no s'obre encara", *La Veu del Centre Català*, núm. 26, 7 d'abril de 1888, p. 153. *La Veu del Centre Català*, núm. 27, 14 d'abril de 1888, p. 163: *Lo Certamen, o lo que sigui, no esta obert ni tancat. De tres a sis de cada tarde, alguna dotzena de deseneganyats y curiosos poden, pagant una peseta, visitar las obras y convencers de que estan molt atrasadas. ¿Pot això considerarse com obertura? Ningú es capas de dir que sí. (...). Gracias a la no obertura, la nosta ciutat està fent lo mes ridicul paper.*

⁹²¹ *La Veu del Centre Català*, núm. 29, 28 d'abril de 1888, p. 175.

⁹²² AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42527, núm. 112, 17 d'abril de 1888.

la del Palau Güell o el cafè de les Delícies era espectacular. Amb tot aquest espectacle urbà, els monarques van arribar el dia 16 de maig. La comitiva, encapçalada pel cotxe reial, va recórrer la ciutat. Els tres primers dies van aprofitar per fer diverses recepcions, visitar la ciutat i anar a alguns espectacles, a l'espera que arribés el dia anunciat.⁹²³

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 d'Habsburg-Lorena i el seu fill, rei Alfons XII, que aleshores encara tan sols tenia dos anys (fig. 91). Va obrir l'acte l'alcalde Rius i Tauler amb un discurs solemne. Tot seguir va parlar Manuel Girona, comissari regi, i, finalment, Sagasta, president del govern, el qual, en nom de la Reina d'Espanya, va declarar inaugurada l'Exposició Universal de Barcelona.⁹²⁴

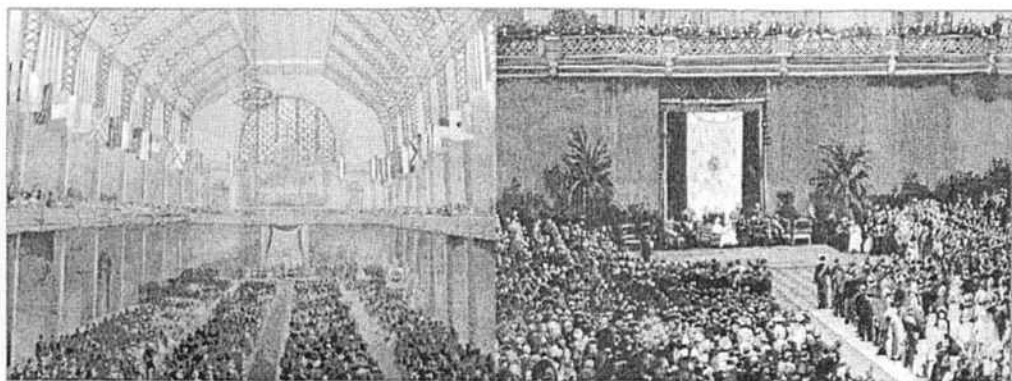


Fig. 91. Cerimònia d'inauguració de l'Exposició al Palau de Belles Arts, del dia 20 de maig de 1888. *La Exposición* (1888).

La solemnitat del dia era patent en l'alegria. La sensació d'alleujament per haver dut a bon port la llarga odisses de l'Exposició anava acompanyada d'un crit orgullós i patriòtic per haver aconseguit allò que semblava impossible:

La festa d'avuy enorgulleix, no sols als barcelonins, sino als catalans tots. May com ara ha representat Barcelona tant al viu los sentiments, aspiracions y afectes de la terra catalana. Que ho digan los treballs continuats portats a cab pels fills d'aquesta terra escampats per Europa y America, aquests bocins de patria que, sovint, la ingràtitut y desamort dels governs d'Espanya fa rebotre contra platjas llunyanas y extranyeras.

⁹²³ *El Diluvio*, 17 de maig de 1888, pp. 4143 i 4150-4151.

⁹²⁴ *La Renaixensa*, núm. 4478, 20 de maig de 1888, p. 3021.

Per tot arreu s'ha sentit la mateixa idea: en la Exposició de Barcelona s'hi juga la honra de Catalunya, - no obstant y esser la primera Exposició Universal espanyola; - de per tots cantons ho compregueren los fills del Principat, y avuy es Barcelona, es Catalunya, la que'ls envia la expressió del seu agraïment, recordantse dels que han portat desde lluny, la empresa a bon terme. Aquí'l patriotisme ha fet miracles, ¿qué no havían de fer, lluny, lo patriotisme y anyorament plegats?

No volem retreure avuy los obstacles ab que ha lluitat Catalunya a fora de casa: s'han vensut y, per mes que'l poble no deu olvidarlos, avuy conve posarlos de cantó per a que no fassin amargant lo triomf; tampoch son ells cap llissó nova, porque'ns los sabíam de cor, y tots hi contavam per endavant. Si Catalunya hagues sigut senzillament una provincia d'Espanya, avuy no s'hauria pogut inaugurar la Exposició; pero es alguna cosa mes, y es lligítim lo desitj de que aixís se reconega, avuy que queda demostrar ab tal esplendor.⁹²⁵

⁹²⁵ *La Renaixensa*, núm. 4478, 20 de maig de 1888, p. 3021. Una lectura ben diferent era la que es feia des de Madrid: *la glorificació de España*, en paraules de Segismundo Moret. És especialment interessant l'extensa carta que al respecte escríu S. Moret a la Reina Regent amb data de 28 de maig de 1888. AGP, regnat Alfonso XIII, Exposicions, Secretaria particular de S.M., Caixa 7, exp. 5.

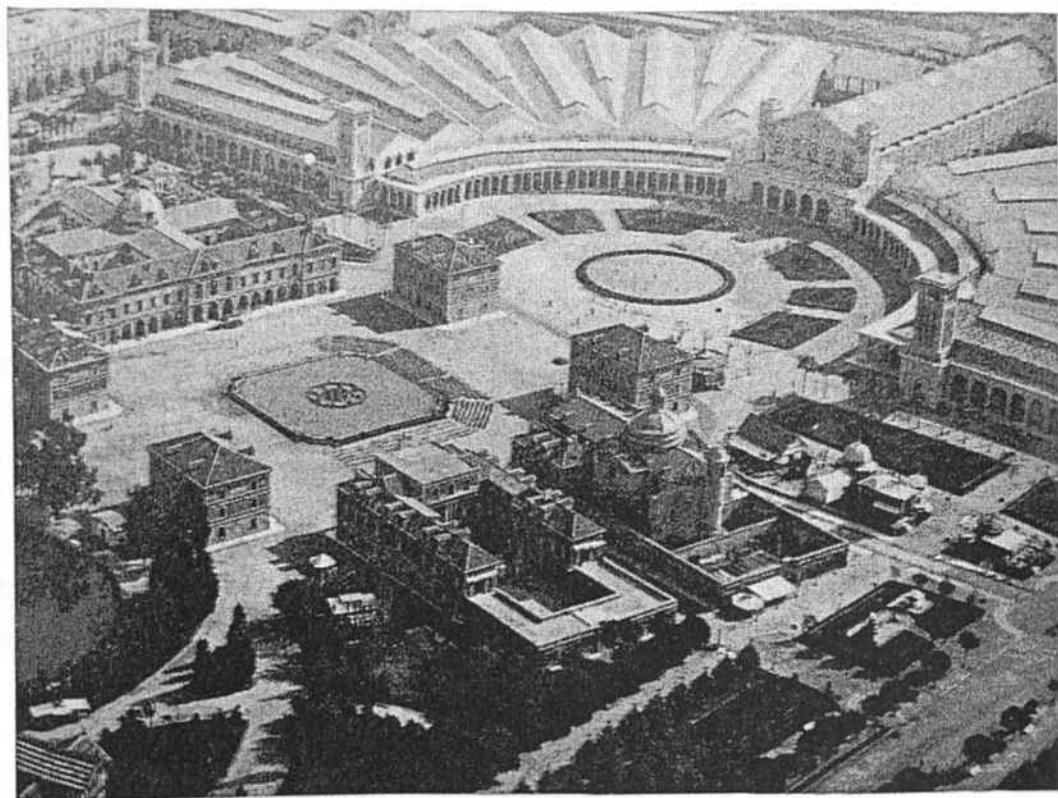


Fig. 92. Recinte de l'Exposició Universal de 1888. Fotografies d'Esplugas (superior) i Audouard (inferior). AHCB.

5.1.4. El recinte de l'Exposició: espai i celebració

L'Exposició tenia el seu accés principal al capdamunt del Saló de sant Joan, on s'hi havia construït l'arc de triomf, de Josep Vilaseca. Es tractava, i segueix sent, un dels edificis més representatius de la nova etapa constructiva de l'Exposició, aquella dirigida per Elias Rogent.⁹²⁶ L'arc de triomf donava accés al Saló de sant Joan, un ample passeig arbrat de 350 metres de longitud, flanquejat amb una artística balaustrada, plena de quioscs i parades d'expositors, amb banderes de totes les nacions, que donaven una magnífica perspectiva fins al fons del passeig, on hi havia el gran Palau de la Indústria (fig. 92).

A la dreta de l'avinguda hi havia el Palau de Belles Arts, projectat per August Font Carreras (1846-1924), el qual, després del Palau de la Indústria, era considerat un dels edificis principals de l'Exposició. Les seves 35 sales a l'entorn del gran saló de cerimònies, estaven destinades a contenir les obres d'art, pintura, escultura, arquitectura, gravat i peces d'arqueologia. L'edifici havia utilitzat 3.258 tones de ferro, que es feien especialment evidents amb la imponent estructura metàl·lica de la coberta. El saló central, de vora 2.000 m² i amb una alçada de 35 metres, quedava tancat per una gran coberta d'armadura de ferro amb una gran claraboia central; tot plegat s'havia projectat per ser un edifici permanent, que perdurés en el temps un cop acabada l'Exposició. Allà s'hi van celebrar els actes més solemnes, des de la inauguració a la clausura, passant per concerts, vetllades, reunions del Jurat, etcètera. La superfície útil total de l'edifici era de vora 5.000 m².⁹²⁷

A l'altre costat del passeig, davant del Palau de Belles Arts, hi havia el Palau de Ciències i de l'Ensenyança, projectat per Pere Falqués, amb una superfície total de prop de 3.000 m² on s'hi exposaven els productes de la indústria química i farmacèutica. Era d'estil neogrec, per bé que la façana principal, de 90 metres, tenia un aspecte sever. Just al seu darrera, hi havia un saló per a celebrar-hi congressos.

Dins del recinte del Parc, sobtava en primer terme el majestuós Cafe-Restaurant, encomanat a Lluís Domènech i Montaner. Era un dels edificis més interessants de l'Exposició en ser el més modern i servir per posar en pràctica els principis teòrics que Domènech havia començat a defensar públicament l'any 1878 amb un article a *La Renaixensa*: mostrava la recerca d'una nova arquitectura basada en la lliure interpretació dels estils del passat nacional, a fi d'assolir un llenguatge nou, modern, d'acord amb la

⁹²⁶ Hereu, 1988, pp. 181-228. Grau, 1988, pp. 331-346.

⁹²⁷ Serrate, 1888, p. XXXIII.

societat industrial i cosmopolita. L'edifici recuperava el llenguatge d'un antic palau gòtic, amb merlets, arcs apuntat i finestres amb mainells, i també incorporava elements de l'arquitectura àrab, com es veia reflectit als capitells i amb l'ús massiu del rajol. L'estructura era tota de maó vist i de ferro i, per tant, assumia plenament els principis de la nova arquitectura que ben aviat despuntaria amb els edificis de l'Eixample.⁹²⁸

Lluís Domènech i Montaner era també l'autor del projecte del Gran Hotel Internacional, el qual encara mantenia algunes característiques estilístiques properes al projecte de les Institucions Provincials d'Instrucció Pública (1874) i al mateix Cafè-Restaurant, amb elements recuperats del gòtic, amb una composició volumètrica clàssica i amb detalls ornamentals molt variats. L'estructura era tota de maó, ferro i ciment hidràulic, i la decoració es basava en l'ús del propi rajol, juntament amb ceràmica decorada, vitralls i esgrafiats; entre d'altres, van participar-hi la casa de vidres Aymat, els mobilstes Josep Pradell i Esteve Canals, i els pintors i dibuixants Riquer, Baixeras, Llimona, Saumell i Vilaró. Tenia grans sales, habitacions familiars, suites i tota mena de serveis, tals com una perruqueria, una camiseria, una floristeria, una llibreria, correus, telèfons o una oficina de venda de tiquets d'espectacle.

Altres edificis destacats de l'Exposició eren el Palau d'Agricultura, el Pavelló d'Indústries Marítimes i la Galeria de Màquines. El Palau d'Agricultura, projectat per Pere Falqués, es va alçar al passeig de Pujades, l'avinguda que les classes benestants destinaven com a passeig de carruatges. L'edifici es va dedicar a l'exposició de productes, indústries i maquinària agrícola. A diferència del Palau de Ciències, en aquesta ocasió Falqués es va inspirar, seguint la moda dels *revival*, en l'arquitectura àrab. La façana, de clares reminiscències orientalizants, tenia una longitud de 164 metres. L'interior quedava organitzat en diverses naus i sales que, en conjunt, sumaven una superfície de 5.800 m².

El Pavelló d'Indústries Marítimes, conegudes també com a "Instal·lacions de Guerra i Marina", quedava separat de la resta del recinte per les vies del ferrocarril de França. Per unir aquest espai amb la resta de l'Exposició, la *Maquinista Terrestre y Marítima* va constuir un gran pont metàl·lic de 145 metres de llargada que connectava la nau central del Palau de la Indústria amb els jardins de l'antic fortí de Don Carles. El Pavelló, obra de Gaietà Buïgas (1851-1919), estava destinat a mostrar principalment construccions navals. A més del pavelló de la *Compañía Trasatlántica*, projectat per Gaudí, hi destacaven els pavellons del govern i de l'administració militar.

⁹²⁸ Hereu, 1988, p. 215. Sobre el Cafè-Restaurant vegeu: Casanova, 2000, pp. 21-109.

La construcció de la Galeria de Màquines, actual seu de la Guàrdia Urbana Muntada de Barcelona, es va encarregar a l'arquitecte Adrià Casademont. Quan es va construir va destacar especialment per la seva coberta metàl·lica, obra de la societat *Material de ferrocarriles y construcciones*, similar a la que es va utilitzar per bastir la sala de màquines del Palau de la Indústria de l'Exposició de París de 1878.

Tanmateix, l'obra principal de l'Exposició era el gran Palau de la Indústria, al costat oriental del recinte del Parc. Aquest va ser un edifici molt problemàtic ja que la seva conclusió va venir marcada pel projecte inicial d'Alexander Sallé i Jaume Gustà. Si bé aquells edificis fets i projectats en el període en què Rogent va dirigir les obres es basaven en l'ús del maó i el ferro com a elements estructurals, aquest, en canvi, pel fet de ser heretat de l'època de Serrano, tenia una ineficient i inestable estructura semicircular, en forma de ventall, tota ella feta de fusta. Eren vora 60.000 m². A fi de dotar-lo d'una major solemnitat, ateses les grans dimensions, Rogent va optar per modificar el projecte, ja mig realitzat, per tal d'emprar una estructura de bigues de ferro a la galeria principal. La galeria central, de més de 4.000 m², estava reservada per a les instal·lacions del govern espanyol mentre que a les vint-i-quatre naus laterals, les unes triangulars i les altres rectangulars, s'hi trobaven representats tots els països participants: Uruguai, Japó, Xina, Portugal, Paraguai, Bolívia, Hondures, Argentina, Equador, Egipte, Bèlgica, França, Tunísia, Espanya, Àustria, Hongria, Alemanya, Itàlia, Anglaterra, Rússia, Suècia i Noruega, Suïssa, Dinamarca, Holanda, Amèrica holandesa, Turquia i Estats Units d'Amèrica.

La nau central del Palau de la Indústria, el lloc més privilegiat de l'Exposició, estava dedicat a mostrar l'Espanya oficial. El govern hi exposava els organismes i el funcionament de l'Estat, *un verdadero kaleidóscopo por el que desfilan las instituciones todas de España*.⁹²⁹ Allà hi havia representats els ministeris de Guerra, de Justícia, de Marina, d'Hisenda, de Governació, de Foment, d'Ultramar i d'Estat. S'hi mostrava el funcionament dels serveis de correus, l'estat de les obres públiques, l'estat de l'educació, les escoles, els museus, etcètera. Uns dels elements que més polèmica va causar, però, va ser la gran quantitat d'armes i aparells de guerra procedents principalment del Ministeri de Guerra. En aquest sentit, segons els informes publicats pel govern japonès, amb aquesta instal·lació el govern d'Espanya va donar la impressió de ser res més que un gran museu d'antiguitats sense peces amb les que comerciar.⁹³⁰ Tantes armes, instruments i aparells militars centrant bona part dels objectes exposats pel govern era, en certa manera, un fet ben curiós tenint en compte que Espanya, segons acabava de publicar a

⁹²⁹ Serrate, 1888, p. 15.

⁹³⁰ Els grans canons de bronze de Sevilla, les espases de Toledo, tot plegat semblava, en paraules d'Ôtsuka Takuzô, una instal·lació faltada de respecte per la pau. *Saigoku Baruserone...*, 1890, pp. 28-29.

Yokohama *The Japan Weekly Mail*, disposava aleshores d'un dels arsenals i exèrcits més pobres d'Europa occidental.⁹³¹

Ben diferent va ser la imatge que van donar els industrials espanyols, especialment els expositors procedents de la ciutat i província de Barcelona, que eren els majoritaris.⁹³² Les indústries metal·lúrgiques i tèxtils, les editorials, les fàbriques de ceràmica, de paper, de taps de suro, les bodegues, així com l'oferta en productes artístic-industrials, des de mosaics hidràulics a mobiliari, vidres o ferros forjats, van permetre donar una imatge de contrast respecte el discurs oficial, molt més a to amb els pavellons de les nacions estrangeres i amb la missió que oficiosament havia de tenir un certamen d'aquestes característiques.

Dins del recinte de l'Exposició, però, hi havia espai per a moltes més instal·lacions. Van destacar l'umbracle, l'hivernacle, la font màgica, el monument a Colom, el Pavelló del Cercle del Liceu, l'orxateria valenciana, el pavelló d'Edison i una llarga oferta d'oci que es va estendre arreu de la ciutat. El recinte de l'Exposició va acabar sent, per a molts, la mateixa ciutat de Barcelona, el casc antic i l'Eixample, els seus passejos i els entorns.

D'entre les atraccions d'oci predilectes hi havia en primer lloc el globus aerostàtic instal·lat per un concessionari francès al costat del panorama de Montserrat, darrera del Palau de Belles Arts. El globus, construït amb seda de la Xina per Louis Godard, era similar als que s'havien instal·lat a les exposicions internacionals de París, Niça i Turí. La maquinària que l'elevava, encarregada als tallers barcelonins de J. Coma, juntament amb la insuflació de gas de l'enllumenat públic, permetien que amb menys de tres minuts pugés fins als 300 metres d'alçada; des d'allà d'alt, la panoràmica era impressionant.⁹³³ S'havien preparat totes les mesures de seguretat, hi havia telèfon de comunicació i el capità del globus feia contínuament senyals als seus encarregats amb miralls i banderoles de colors, és a dir, tothom podia estar tranquil. I així, com qui res, en qüestió de tres minuts aquell qui ho desitgés podia quedar suspès en el aire. *La bomba*, tal i com era conegut popularment, es va inaugurar el dia 14 de juny i, des d'aquell moment,

⁹³¹ "The strength of European armies", *The Japan Weekly Mail*, vol. 7, núm. 7, 12 de febrer de 1887, pp. 160-161.

⁹³² D'un total de 12.866 expositors, 6.233 van ser espanyols, dels quals 2.658 van ser catalans. Van fer acte de presència 36 províncies; les que van presentar-se amb un major nombre d'expositors van ser: Barcelona (2074), Albacete (472), Logroño (456), Alacant (307), Tarragona (302), Navarra (245), Madrid (211), Balears (206), Puerto Rico (102), Múrcia (191), Sevilla (179), Teruel (148), Girona (147), Lleida (135) i Huelva (124). En general, els expositors espanyols no podien competir amb els productes aportats pels principals països estrangers i tan sols es podien destacar les aportacions en el camp de productes tèxtils, maquinària, pells, suro i altres matèries de producció nacional.

⁹³³ *La Renaixensa*, núm. 4409, 10 d'abril de 1888, p. 2150. *La Renaixensa*, núm. 4431, 22 d'abril de 1888, p. 2411. *La Renaixensa*, núm. 4520, 15 de juny de 1888, p. 3600.

Esplugues, el fotògraf que en va aconseguir l'exclusiva, no ho va desaproveitar fent les primeres fotografies aèries des de dalt de la cistella. Aquella va ser l'ocasió que els barcelonins van tenir per veure la ciutat a vol d'ocell.

Un altre dels espectacles destacats va ser la Font Màgica, a la plaça de la Ciutadella, just davant del gran hemicicle del palau de la Indústria i envoltada dels diversos pavellons. Tot i que per Barcelona era un espectacle nou, aquesta era una instal·lació present a bona part de les exposicions celebrades tant a Europa com a Amèrica des dels anys 70. Ja havien causat una magnífica sensació les fonts màgiques de Londres (1874, 1884), Filadèlfia (1884), Nova York (1886) i Liverpool (1887), així com també a l'Exposició de Glasgow del mateix 1888. L'organització de l'Exposició de Barcelona, doncs, va creure convenient instal·lar-ne una davant del Palau de la Indústria. L'obra va ser feta sota la direcció de William Bates i l'enginyer M. Raworth, ambdós procedents de l'empresa *The anglo-american Brush Electric Light Corporation*, i es va inaugurar el 20 de maig de 1888.⁹³⁴ A uns cent metres de la font, una màquina de vapor de 95 cavalls de força, dues bombes de vapor de sistema Worthington i dos electro-dinamos Compound donaven vida a un espectacle de llum, formes i colors.

Des de la seva inauguració, l'espectacle de *lo gran surtidor de las Fonts Magicas* es va celebrar setmanalment, cinc sessions per setmana, fins a la cerimònia de clausura i, en algunes ocasions, s'acompanyava de pirotècnia i actuacions musicals de l'Orquestra Municipal.⁹³⁵ Eren especialment agradables les nits d'estiu al parc de l'Exposició on, amb l'aire fresc que es respirava un cop s'havia post el sol s'acompanyava amb tota mena d'espectacles a l'entorn de la font. El *Diario de Barcelona* descrivia així el 25 de juliol de 1888:

Mayor concurrencia que las anteriores veladas atrajo anteanoche la que se dio en los jardines de la Exposición Universal, que estaban espléndidamente iluminados por medio de faroles de gas y de potentes focos eléctricos. A la hora de comenzar el espectáculo de la fuente mágica, la espaciosa plaza de Armas de la Ciudadela se hallaba completamente llena, siendo poco menos que imposible encontrar una silla para sentarse. No era menor la concurrencia que había en el hemiciclo que precede al Palacio de la Industria y en otros sitios inmediatos. Durante la noche fueron constantemente visitados por muchísimas personas el Palacio de Ciencias y el Pabellón de las Colonias que estaban iluminados por medio de lámparas eléctricas. En el Palacio de Bellas

⁹³⁴ *Diario de Barcelona*, 12 de maig de 1888, p. 6058. AMA, Exposició Universal, caixa 42732, exp. 18.

⁹³⁵ *La Renaixensa*, núm. 4528, 20 de juny de 1888, p. 3624. *La Exposición. Organó Oficial*, núm. 53, 22 de juny de 1888, p. 34. *Diario de Barcelona*, núm. 197, 15 de juliol de 1888, p. 8813.

*Artes se permitía solo la entrada en el salón de conciertos. Diversas músicas colocadas en diferentes puntos del Parque amenizaron la velada, ejecutando escogidas piezas, que les valieron aplausos. Por el pirotécnico señor Espinós se quemó un castillo de fuegos artificiales que fue bien recibido por el público que aplaudió la abundancia y combinación de algunos fuegos, especialmente algunos de los aéreos, que llamaron la atención por su novedad. Terminados los fuegos, muchas personas salieron del recinto de la Exposición; otras muchas se dirigieron a la sección marítima, que en breves momentos quedó ocupada. La banda municipal, que se colocó por primera vez en el pabellón que se ha construido recientemente en uno de los lados del Palacio de la Industria, ejecutó con su acostumbrada afinación y buen gusto las piezas del programa. Asimismo estuvieron llenos los puestos de bebidas y refrescos y los restaurantes. Entraron unas diez y seis mil personas de pago, calculándose que en los jardines de la Exposición se reunieron más de veinte mil.*⁹³⁶

Deixant de banda l'oferta teatral i d'espectacles pròpia de la ciutat, les possibilitats lúdiques que oferia Barcelona eren més àmplies, es podia pujar al capdamunt del recent inaugurat monument a Colom, es podia gaudir dels concerts al Palau de Belles Arts, de les vistes espectaculars del parnorama de Plewna, a la Gran Via, del panorama de Montserrat, al costat del recinte del Parc, del panorama de Waterloo, a la plaça de Catalunya, o bé es podia pujar a les muntanyes russes del carrer Pujades, visitar el túnel màgic de Ramon Bolet i acabar amb una visita a l'aquari i les grutes fantàstiques de l'interior de la cascada del Parc de la Ciutadella. A més, al llarg de l'estiu es van programar tota mena d'actes i celebracions com ara regates, concerts corals, així com focs artificials o carreres de velocípedes, o de cavalls a l'hipòdrom.

La vida a l'entorn del recinte de l'exposició estava molt animada, l'alegria la donaven la gran quantitat de parades i quioscs, botigues de fruites i dàtils, parades de confiteria i pastisseria catalana, de peix fregit a l'estil de Càdis, xocolateries cerveseries, parades de sandwich i entrepans, quioscs de *soda-water*, *nectar-soda*, vins i licors, com els de les cases Masthend i Baradat, el cafè àrab de Halil Michel, amb cafè i dolços procedents de Turquia, la vaqueria suïssa, l'horxateria valenciana, el quiosc de *Thomas Cook & Sons*, per a l'organització de sortides i excursions, o bé tómboles i petites instal·lacions repartides per tot el recinte, com ara les caixes automàtiques amb sorpreses als pòrtics del Palau de la Indústria, les màquines expenedores de dolços, els aparells perfumadors de la casa *Forrest & Cº*, que llançaven essències i perfums al jardí del parc, el telescopi

⁹³⁶ *Diario de Barcelona*, núm. 208, 26 de juliol de 1888, p. 9299.

astronòmic de la casa Freys de Frankfurt i el *toboggan Slide* de la casa Brown Backhouse de Liverpool.⁹³⁷

En paral·lel, se celebraren fins a set grans congressos, entre els quals, el segon congrés d'arquitectes i el primer congrés internacional d'espiritisme. I tot això sense comptar, evidentment, amb els milers d'expositors que es reunien al Palau de la Indústria i que oferien objectes i espectacles ben diversos, des de les interpretacions setmanals d'Albéniz amb els pianos exposats per la casa Erard, fins els grans ginys mecànics en moviment de l'industrial Miquel Escuder, passant pels projectes d'aeronau de Ricard Fradera, els aparells d'hidroteràpia de Wacter Lecuyer, el microscopi elèctric de Candidus Klug, les bicicletes Scout de la casa *Wilkins & Co.*, les màquines de vapor Westinghouse o els models de transatlàntics de *William Doxford and Sons*; un no acabar.

Ja que queda fora del nostre abast conèixer les vicissituds, els èxits o els fracassos dels més de dotze mil expositors, a continuació mirarem de refer parcialment la història del certamen des d'un altre punt de vista, amb una mirada propera i centrada en la participació japonesa. Algunes nacions van participar amb major fortuna que d'altres. França, per exemple, va tenir una presència importantíssima amb més d'un miler d'expositors, mentre que d'altres, com la Xina, van participar a nivell particular i amb tan sols dos expositors, si bé van tenir molt d'èxit. Respecte el Japó, que va decidir participar amb el suport del govern imperial, va tenir una presència inferior a la dels altres grans certàmens però destacada per a la ciutat, amb més expositors que no pas d'altres països com Anglaterra, Estats Units o Itàlia.⁹³⁸

El Japó va tenir un gran èxit, la seva participació va marcar el futur desenvolupament del Japonisme a la ciutat i alhora va viure en primera persona els problemes de l'Exposició, va aprofitar els encerts i va ser víctima dels errors de Barcelona. Per tant, aquesta mirada atenta i minuciosa podrà servir també per conèixer de més a prop tant la història del certamen, de l'inici a la fi, com les conseqüències que aquest va tenir en les relacions entre el Japó i la ciutat.

⁹³⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42732, expedients d'instal·lacions al recinte de l'Exposició.

⁹³⁸ *La Vanguardia*, núm. 338, 15 de juliol de 1888, p. 1.

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.⁹⁹⁹ 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 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

⁹⁹⁹ Per a una visió global del que significaren les Exposicions Universals, destaquem les monografies de Heller (1999) i Greenhalgh (2000).

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 Dublín i a París,⁹⁴⁰ no va ser fins al 1862 que Japó va quedar representat per primera vegada d'una manera clara.⁹⁴¹ 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 & C^o, Barton, Dent & C^o*, T.D. Neave, F.G. Myburgh o bé J. Macdonald.⁹⁴² 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*, iveris, 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.⁹⁴³

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 japoneses, moltes d'elles van ser comprades per empreses com *William Hewitt & Company, Murray Marks & Company* i *Farmer & Rogers*.⁹⁴⁴ I entre les persones fascinades per aquestes noves artesanies desconegudes fins aleshores hi havia un jove Arthur Lasendy Liberty, aleshores empleat de l'empresa *Farmer & Rogers*, així com 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.⁹⁴⁵

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

⁹⁴⁰ Delaporte, 1984, p. 117.

⁹⁴¹ 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 Dublín (1853), Edinburgh (1856 i 1857), Manchester (1857) i Bristol (1861).

⁹⁴² Rutherford, 2005, B-B3, pp. 167 i 221. La secció japonesa va tenir un gran impacte en els artistes i dissenyadors que van assistir al certamen i va marcar l'autèntic inici d'una nova estètica en què l'art japonès va jugar-hi un paper molt destacat. Halén, 1993, p. 188. *The Illustrated London News*, vol.XLI, núm. 1165, 20 de setembre de 1862, p. 318.

⁹⁴³ Halén, 1993, p. 34. *The Illustrated London News*, vol.XLI, núm. 1165, 20 de setembre de 1862, p. 318.

⁹⁴⁴ Earle, 1999, p. 30. Jahn, 2004, p. 45. Halén, 1993, p. 35.

⁹⁴⁵ Halén, 1993, pp. 34-35. Adburgham, 1975, p. 13.

comercials i coneixement tecnològic per tirar endavant el país en plena revolució. El *bakufu*, que a primers d'any havia enviat la primera missió a Europa, va aprofitar l'ocasió per assistir al certamen. Es tractava d'un dels primers grups de japonesos que trepitjaven sòl europeu després de segles d'aïllament nacional i, per tant, es van convertir en un dels grans atractius de la cerimònia d'inauguració. Havien arribat a Marsella a primers d'abril i, després de passar per Lió i París, van arribar a Londres el 29 d'abril, a temps per ser presents a la inauguració del certamen, prevista pel primer de maig.⁹⁴⁶ 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 estaven fascinats, no tan sols per les peces exposades per Alcock, sinó també per la presència d'aquells homes vestits amb *hakama* i que portaven espases orientals (fig. 13).

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 shōgun feble i fracassat que atjava el sentiment patriòtic a l'entorn d'un grup opositor, el nucli del qual se situava a la zona més llunyana del centre de poder: els clans meridionals de Satsuma, Chōshū, Tosa i Hizen, a les illes de Kyūshū i Shikoku. Aquests sectors, emparats en la figura de l'emperador Kōmei, van acabar constituint un front encara molt més perillós pel shōgun que no pas qualsevol potència estrangera.⁹⁴⁷ Tots tres dominis compartien forts sentiments anti-*bakufu* i una actitud contrària a la submissió de les demandes de les potències estrangeres.⁹⁴⁸

Un dels moments culminants de l'actitud hostil vers els occidentals, i contra la política a què es veia forçat el shōgun, 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 Chōshū. 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

⁹⁴⁶ *L'Illustration. Journal universel*, núm. 998, 12 d'abril de 1862, pp. 236, 238.

⁹⁴⁷ Beasley, 2007, pp. 217-242. Mutel, 1972, pp. 34-44. Hane, 2003, pp. 93-99.

⁹⁴⁸ Vegeu pp. 72-73.

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 construïdes a partir de dos pilars: la indústria i el comerç. La indústria és la font de la riquesa del 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.⁹⁴⁹

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.

L'any 1866 s'havia publicat *Seiyô Jijô* (1866), de Fukuzawa Yukichi, on es parlava del prodigiós progrés de les potències occidentals.⁹⁵⁰ 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'ensenyar, d'aprendre, de conèixer i de

⁹⁴⁹ Cobbing, 2002, p. 89. Totes les notícies que arribaven d'Occident, i l'evidència del potencial que mostraven les nacions europees a les mateixes coses del Japó, no feien més que confirmar una única via a seguir: calia trobar la manera per iniciar de la industrialització. Des d'aquell moment, amb l'inequívoc camí guiat pel lema *fukoku kyôhei*, els canvis en el govern es van precipitar. Beasley, 2007, pp. 177-188. Mutel, 1972, pp. 34-51.

⁹⁵⁰ Vegeu pp. 119-120.

progressar.⁹⁵¹ 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.

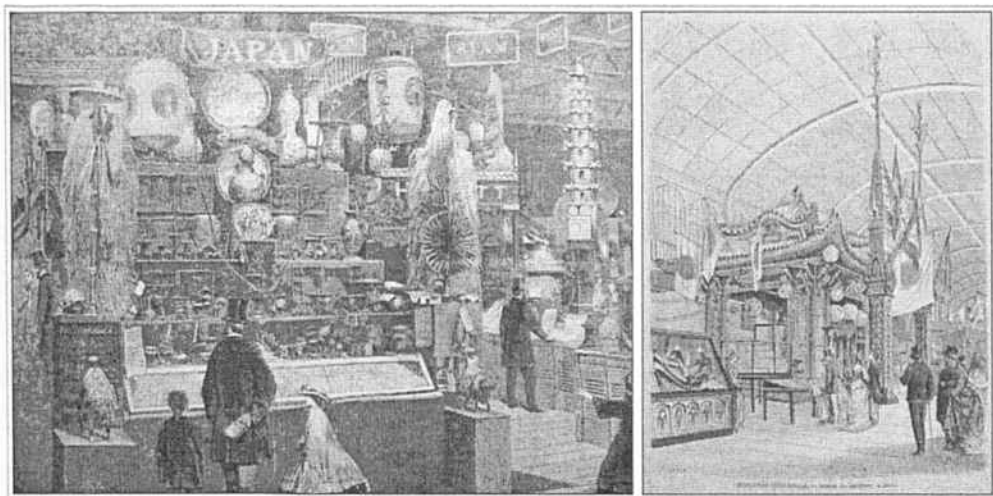


Fig. 93. Pavelló japonès a l'Exposició Universal de Londres (1862) i París (1867). *The Illustrated London News* i *Le Monde Illustré*.

A París, la participació japonesa, molt més destacada que a Londres (fig. 93), 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 sí, 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*. 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. 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:

Pièces anciennes, laques exceptionnelles, bronzes qui ne le cèdent pas aux plus beaux produits européens, meubles précieux, émaux cloisonnés, armes, étoffes lamées, d'or, etc., etc., tout cet ensemble de richesse donne une haute idée de la civilisation japonaise.

Cette splendide Collection devait retourner au Japon; nous considérons comme une bonne fortune d'avoir obtenu qu'elle restât en France. Nous engageons vivement les Amateurs à profiter d'une occasion unique; jamais ils ne reverront de pareils objets d'art, empruntés aux musées particuliers des

⁹⁵¹ Kornicki, 1994, pp. 169-170.

*princes japonais, et par conséquent n'ayant rien de commun avec ces produits inférieurs que le commerce indigène fabrique pour les étrangers.*⁹⁵²

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 révélation complète de l'art japonais.*⁹⁵³

La instal·lació oficial que representava el govern del shôgun s'havia pogut definir arran de la visita a França feta per diversos delegats l'any 1865. Estava formada per productes enviats pel *bakufu*. Quan el shôgunat va saber que alguns dominis de Kyûshû pretenien participar amb un estand independent, els primers es van prendre més seriosament la participació a París i van decidir enviar més productes i de millor qualitat. I a fi de donar-li un to més solemne i oficial, junt amb l'expedició va viatjar el germà del shôgun, Tokugawa Akitake, que aleshores tenia tan sols catorze anys, acompanyat d'una extensa comitiva. Akitake tenia dues missions: presentar el shôgunat com l'autèntica representació del poder polític japonès, i alhora, obtenir experiència i coneixements de la civilització occidental, motiu pel qual va quedar-se cinc anys formant-se a Europa.⁹⁵⁴ El *bakufu* aportava a l'Exposició des d'instruments científics i material d'ensenyament, fins a les esperades artesanies japoneses, 445 peces de laca, 214 peces de ceràmica, 190 espases, armadures, una col·lecció d'instruments musicals –que va ser adquirida pel Museu de South Kensington –, ventalls i més de cinc mil ukiyo-e. A més d'artesanies i productes de caire artístic, també hi havia productes agrícoles, la reproducció d'una pagoda i d'una casa tradicional japonesa, i quatre maniquins, tres dels quals muntats a cavall, amb uniforme complet de samurai.⁹⁵⁵

L'altre pavelló japonès, malgrat les protestes del *bakufu*, va ser plantejat com si es tractés de la participació d'un país 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.*⁹⁵⁶ Aquesta participació era fruit de les visites, secretes i il·legals, que havien dut a terme diversos estudiants i oficials procedents de Satsuma i Chôshû a França i Anglaterra entre 1863 i 1867.⁹⁵⁷ De fet, el

⁹⁵² *Catalogue de produits...*, 1868, pp. 3-4. Una part important de la col·lecció presentada a l'Exposició va ser mostrada de nou, un cop conclòs el certamen internacional, a la Rue de la Victoire, núm. 41; van ser un total de 1.308 les peces que es van mostrar en aquesta segona exposició.

⁹⁵³ Chesneau, 1878, p. 387.

⁹⁵⁴ Beasley, 1995, pp. 114-118.

⁹⁵⁵ *Exposición japonesa*, 1867, pp. 86-87.

⁹⁵⁶ *L'Illustration, Journal Universel*, núm. 1282, 21 de setembre de 1867, p. 188.

⁹⁵⁷ Cobbing, 2000, p. 107.

bakufu va decidir presentar-se a l'Exposició en saber que altres dominis del país tenien previst fer-hi acte de presència. Tot plegat no va fer més que accentuar l'antagonisme entre el règim Tokugawa i els clans rebels de Kyûshû. Satsuma hi participava amb la intenció de conèixer i valorar les característiques i els avantatges de la civilització occidental, alhora que pretenia reforçar-se militarment a fi de combatre el poder Tokugawa i potenciar-ne l'economia i la indústria per obrir una via de comerç directe entre Occident, Shanghai, Ryûkyû i els dominis de Kyûshû. Davant la possibilitat de participar a l'Exposició de París de 1867, a finals de 1866 Satsuma i Saga, tots dos de Kyûshû, van decidir enviar des del port de Nagasaki una gran quantitat de caixes que contenien milers de peces de ceràmica i porcellana, el que posteriorment serien coneguts com a vasos d'estil *Satsuma*, així com laques, esmalts *cloisonné*, catifes, teixits, mobles i altres productes del Japó i de les illes d'Okinawa.⁹⁵⁸

Per la seva banda, la delegació oficial japonesa, liderada pels polítics Sano Tsunetami (佐野常民, 1822-1902) i Yamataka Nobuakira (山高信離, Yamataka Nobutsura?, 1842-1907), tenien la missió d'actuar durant el certamen en nom del govern a fi d'establir llaços polítics i econòmics amb Occident necessaris per desenvolupar el país. Alhora, com hem vist anteriorment, la presència japonesa d'artistes i delegats a París va anar acompanyada també de la vinguda de la *Companyia Imperial Japonesa* tot aprofitant que a mitjan de 1866 el govern Tokugawa havia promulgat una nova llei que permetia la lliure sortida de japonesos a l'estranger.⁹⁵⁹

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 la majoria dels 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.⁹⁶⁰ 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 la seva crisi interna. Mentrestant, doncs, al

⁹⁵⁸ Jahn, 2004, pp. 48-49. Beasley, 1995, p. 114. Precisament va ser en aquesta ocasió que James L. Bowes va començar a adquirir les primeres peces de la seva esplèndida col·lecció d'art japonès. *Catalogue du...*, 1868. Bowes, 1884, p.V-VI. Baird, 2000, p. 130.

⁹⁵⁹ Vegeu p. 150.

⁹⁶⁰ Sense anar més lluny, aquell mateix 1867 es va fundar a Sèvres la *Société japonaise du Jintlar*, els membres de la qual s'intercanviaren gravats i objectes de les seves col·leccions.

Japó, el príncep Mutsuhito (明治天皇, 1852-1912) va accedir al tron com a nou emperador el 3 de 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.⁹⁶¹

Les Exposicions Universals van esdevenir, des d'aleshores, esdeveniments de la màxima importància, 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. Tots els objectes que es volguessin presentar a Viena havien de ser enviats abans del mes d'agost a les oficines de la Comissió juntament amb totes les dades que es cregués convenient per valorar l'interès de cada producte, la procedència, les característiques de fabricació, les qualitats, etcètera. Un cop a les oficines de Tòquio, serien examinades i rebrien un preu de venda per a l'Exposició. 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.⁹⁶² 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.⁹⁶³

⁹⁶¹ Keene, 2002, p. 139.

⁹⁶² *Noticie sur...*, 1873, pp. 49-58.

⁹⁶³ *Noticie sur...*, 1873, pp. 62-63. *L'Exposition Universelle de Vienne, Journal Illustré*, núm. 6, 10 de maig de 1873, p. 87.

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.⁹⁶⁴ 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.⁹⁶⁵ 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 indústries del país.

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.⁹⁶⁶

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. Amb aquesta finalitat, ben aviat es crearen i desenvoluparen diverses noves iniciatives, com va ser la fundació, l'any 1872,

⁹⁶⁴ 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).

⁹⁶⁵ *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.

⁹⁶⁶ Jahn, 2004, p. 18.

d'una fàbrica de porcellanes d'alta qualitat (*Fuzoku Tōjiki Seizōsho*), la qual incorporava ja tècniques occidentals i elements estilístics al gust del públic europeu.⁹⁶⁷ De fet, des d'aleshores, el prestigi de l'art japonès va quedar consolidat gràcies al suport del govern japonès. La política oficial, deixava exclòs l'art de caire més popular, com els ukiyo-e,⁹⁶⁸ 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*.

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, bon 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 (fig. 94). Entre ells hi havia els fabricants tèxtils i de sedes Nakamura Kiichirō (中村喜一郎, 1850-1915) i Shiino Shōbey (椎野正兵衛, 1839-?), el fabricant de vidres Fujiyama Tanehiro, l'artesà i escultor Asakura Chōborō (朝倉帳簿郎), els ceramistes Nōtomi Kaijirō (納富介次郎, 1844-1918), Kanzan Denshichi (幹山伝七, 1821-1890) i Kawahara Chūjirō (川原忠次郎, 1849-1889), així com Hattori Kyōho (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'interpret Hirayama Eizō (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.⁹⁶⁹

⁹⁶⁷ Jahn, 2004, p. 50.

⁹⁶⁸ 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 Kanō 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.

⁹⁶⁹ Yoshinori, 2003, p. 37.



Fig. 94. Comitè japonès enviat a l'Exposició Universal de Viena de 1873. Primera fila, primer a l'esquerra, Gottfried Wagener. Última fila al centre, dalt de tot, Matsuo Gisuke. També apareixen Wakai Kenzaburô i Sano Tsunetami. Avitable, 1995.

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 Tomomi Iwakura viatjava al capdavant d'una extensa i ambiciosa missió per conèixer els principals països del món.⁹⁷⁰ Kume Kunitake (久米邦武, 1839-1831), 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.⁹⁷¹

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

⁹⁷⁰ Mayo, 1973, pp. 13 i ss. Vegeu p. 123.

⁹⁷¹ Kume, 2002, p. 37.

d'autenticitat impressionant (fig. 95). Era una obra colossal i alguns diaris van arribar a anunciar meravellats que s'havia traslladat l'obra original; *l'original lui-même, et non une copie, qui va décorer le Parc de sa masse gigantesque*.⁹⁷² També destacava la construcció d'un jardí japonès amb un edifici bastit segons els principis de l'arquitectura tradicional, amb un pont de canyes de bambú que creuava un petit rierol i amb carpes *koi nobori* (鯉幟) i fanalets que donaven un ambient del tot evocador.⁹⁷³

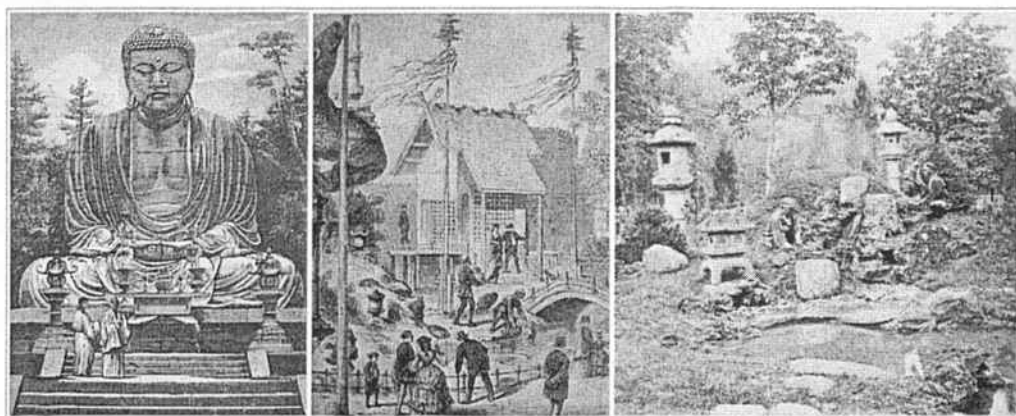


Fig. 95. Instal·lacions japoneses a l'Exposició Universal de Viena del 1873. BPA/TNM.

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, en un moment en què, precisament, tot allò que procedia del Japó començava a estar de moda (fig. 96). 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*.⁹⁷⁴ Calia, doncs, posar èmfasi a les arts industrials, potenciar-les i dotar-les de la tecnologia necessària per, sense perdre l'essència de

⁹⁷² *Le gran daibut*, 1873, p. 135. No va ser fins al mes de novembre que el diari oficial de l'exposició va advertir que es tractava d'una còpia feta en *papier mache*. *Noticie sur...*, 1873, p. 73.

⁹⁷³ *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 13, 28 d'abril de 1873, p. 202. *Innauguration du...*, 1873, pp. 248-249. La primera impressió va ser la d'exclamar *l'Exposition japonaise ets celle qui attire le plus de visiteurs, (...) tout était nouveau, extraordinaire et original pour nous*. Vegeu: *Les japonais a l'Exposition*, 1873, p. 134. *Dans la galerie...*, 1873, p. 326.

⁹⁷⁴ Kume, 2002, pp. 31-32.

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.



Fig. 96. Instal·lacions japoneses a l'Exposició Universal de Viena de 1873. (Jahn, 2004).

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 *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 per a la promoció i l'exportació de les artesanies i les indústries artístiques a gran escala: la *Kiriū* [Kiritsu] *Kôshô Kaisha* (起立工商会社).⁹⁷⁵

⁹⁷⁵ El nom de l'empresa pot ser transcrit i pronunciat tant *Kiriū*, *Kiryuu* com *Kiritsu*, tot i que som conscients que la transcripció actual més fidel dels ideogrames japonesos utilitzats per l'empresa (起立) seria *Kiritsu*. De totes maneres, malgrat que actualment la majoria d'autors occidentals i japonesos transcriuen sempre el nom de l'empresa com a *Kiritsu Kôshô Kaisha*, nosaltres hem optat per utilitzar el terme *Kiriū*. Hem pres aquesta decisió perquè estem convençuts de que, com a mínim a Occident i especialment a Barcelona, és així com es va conèixer: així és com apareix tant als anuncis publicats per la pròpia empresa (fig. 120), com a les targetes, als catàlegs de les diverses exposicions i a les descripcions de diaris i revistes i a les cròniques de periodistes com Antonio Garcia Llansó, company dels membres de l'empresa, i també, sobretot, perquè tant el seu president, Matsuo Gisuke, com els seus representants, Ôtsuka Takuzô i Ôkoshi Narinori, i el Ministre Inoue Kaoru, quan van utilitzar l'alfabet llatí, tots ells van transcriure sempre el nom com a *Kiriū Kôshô Kaisha* (*Kiriū Koshio Kwaisha*). Així doncs, hem optat per escriure sempre el nom de l'empresa com a *Kiriū Kôshô Kaisha*.

La iniciativa va venir de Sano Tsunetami, si bé els responsables de tirar endavant el projecte de la *Kiriu Kôshô Kaisha* van ser Matsuo Gisuke, aleshores comerciant de te, i Wakai Kenzaburô (若井健三郎, 1834-1908), comerciant d'art. En el moment de la fundació el *Hakurankai Jimukyoku* va prometre la seva col·laboració per aconseguir amb èxit els objectius que es van marcar.

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.⁹⁷⁶ Matsuo va ser nomenat president i Wakai vicepresident de l'empresa. Al mes de març de 1874 van obrir les oficines i la primera fàbrica de decoració de ceràmiques a Tòquio, dirigida pel Hattori Kyôho, a Asakusa Kuramae (浅草蔵前). Les primeres peces que van arribar a l'empresa anglesa de Dresser van ser vaixelles, laques, bronzes, teixits, obres de marqueteria i de bambú, ventalls i joguines, entre d'altres; unes peces que havien estat creades cuidant la qualitat, el disseny tradicional i alhora pensant en un preu assequible.⁹⁷⁷ Gràcies als primers contactes establerts a Viena, es van poder fixar els primers agents a Londres, Viena i Hong Kong, i a l'octubre del mateix any 1874 l'empresa va traslladar les oficines al barri de Takegawachô (竹川町), on va obrir una botiga, i on va començar a preparar 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 1873.⁹⁷⁸

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.⁹⁷⁹ 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.⁹⁸⁰ Gràcies a l'èxit obtingut a Viena,

⁹⁷⁶ Tot i que el projecte 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 de l'estudi de Hida Toyojiro (1998).

⁹⁷⁷ Hida, 1998, p. 159. Halén, 1993, pp. 39-40.

⁹⁷⁸ La documentació japonesa referent a la participació a l'Exposició de Filadèlfia es conserva a l'Oficina Diplomàtica del Ministeri d'Afers Exteriors de Tòquio (DRO).

⁹⁷⁹ Earle, 1999, p. 32.

⁹⁸⁰ *Official Catalogue...*, 1876, p. 3.

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.⁹⁸¹

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■掛), dependent 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.⁹⁸²

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 (fig. 97). La mostra, organitzada per Shioda Shini i la *Kiriū Kōshō Kaisha*, responia a un encàrrec del director del Museu de South Kensington, 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*.⁹⁸³ 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.⁹⁸⁴ 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 Matsuo Gisuke com a president de la *Kiriū Kōshō Kaisha*, amb

⁹⁸¹ *Official Catalogue...*, 1876, p. 4.

⁹⁸² Vegeu p. 591. De l'observació dels productes, visitants com José Roca Galés, podien extreure'n ja unes conclusions significatives en tant que responien a allò que volia emfasitzar el govern japonès: *se nota que están en vías muy visibles de progreso*. Roca, 1876, pp. 13-14.

⁹⁸³ Jackson, 1992, p. 245.

⁹⁸⁴ Franks, 1880. Jahn, 2004, pp. 55-56. Jackson, 1992, pp. 252-253. Elliott, 1876, pp. 576-578.

una quantitat de peces tan sols igualada per aquelles que havia enviat el govern japonès.⁹⁸⁵



Fig. 97. Peces presentades a la Secció Japonesa de l'Exposició Universal de Filadèlfia (1876).
Free Library of Philadelphia.

L'empresa de Matsuo Gisuke va invertir-hi una gran quantitat de diners i moltes hores de treball dels seus artesans a fi 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 Kensington. 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. Els responsables de l'oficina i botiga de la *Kiriu Kôshô Kaisha* a Nova York eren precisament alguns dels membres de la companyia que havien viatjat a Filadèlfia amb motiu de l'Exposició.⁹⁸⁶

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*.⁹⁸⁷ L'exemple de Kyoto, que havia celebrat la primera exposició anual la tardor de 1871, va

⁹⁸⁵ Van destacar Kanzan Denshichi, Fukagawa Eizaemon, Makuzu Kôzan, Kanaya Gorôsaburô IX, Kinkôzan Sôbei VI, Ôta Mankichi, Namikawa Sôsuke, Namikawa Yasuyuki, Suzuki Chôkichi, Shômi Eisuke, Nôtomî Kaijirô, Seifû Yohei, Taizan Yohei VIII, Takahashi Dôhachi IV, Shiino Shôbey i Marunaka Magobei, entre d'altres.

⁹⁸⁶ Hida, 1998, p. 184.

⁹⁸⁷ *Comentario sobre...*, 1872, p. 449. La primera exposició es va celebrar a Kyoto al 1871. Des d'aleshores, i fins al 1885, l'antiga capital imperial va celebrar grans exposicions amb periodicitat anual.

ser seguida per altres ciutats com Nara, des de 1875, o Osaka, des de 1879.⁹⁸⁸ Tanmateix, un salt qualitatiu va ser l'organització de grans Exposicions Nacionals, conegudes com a *Naikoku Kangyô Hakurankai* (内国勸業博覧会).

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 servir per ajudar a promoure i perfeccionar tant l'agricultura com les manufactures industrials. Era un objectiu clar i ben definit:

*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 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.*⁹⁸⁹

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.⁹⁹⁰ 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.⁹⁹¹ Al

⁹⁸⁸ Kornicki, 1994, pp. 171-189. Les primeres exposicions (1870-1880) se celebraren a: Tòquio (1871, 1872, 1875, 1877), Kyoto (1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880), Nagoya (1871, 1874), Wakayama (1872), Itsukushima (1872), Kanazawa (1872, 1874), Okazaki (1872), Tsuchiura (1872), Kôchi (1872, 1873), Fukuoka (1873), Kotohira (1873), Matsumoto (1873, 1876), Okayama (1873, 1879), Yamashita (1873, 1874), Niigata (1874, 1875), Nara (1875, 1876), Kumamoto (1875), Sakai (1875, 1876, 1877), Toyama (1876), Hikone (1876), Nagasaki (1876, 1879), Matsuyama (1877), Kotohira (1879), Daishôji (1879), Osaka (1879), Tsukuba (1879), Hakodate (1879).

⁹⁸⁹ *Official catalogue...*, 1877, sn. El catàleg de l'exposició va ser publicat tant en japonès com en anglès.

⁹⁹⁰ 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.

⁹⁹¹ 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

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), creada l'any anterior.

L'exposició seguia l'exemple dels altres països, amb una organització, un sistema de premis i uns objectius semblants: incentivar la producció, intercanviar experiències, conèixer els avenços de les indústries i competir, competir per millorar. 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 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.⁹⁹²

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 donant 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*.⁹⁹³

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.⁹⁹⁴ 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 cirurgia i de física, textos d'escolarització i, fins i tot, el mobiliari escolar que s'utilitzava

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'entenen aquests a Occident.

⁹⁹² *Official Catalogue...*, 1881, sn.

⁹⁹³ Fernández, 1878, p. 140.

⁹⁹⁴ 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 étrangères*) i f. 123449 (*service commémoratif - étranger*).

als centres d'ensenyament i una maqueta del vaixell de guerra recentment construït a l'arsenal de Yokosuka.⁹⁹⁵ 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 era prendre la iniciativa de presentar i mostrar d'una manera palpable com estava evolucionant el Japó.

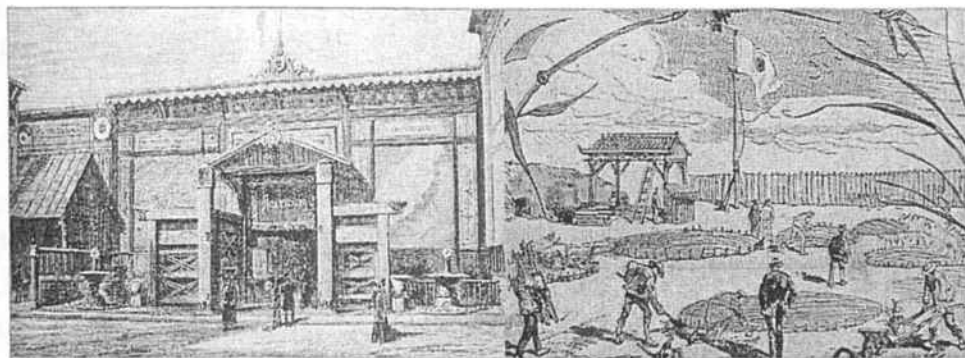


Fig. 98. Instal·lacions japoneses a l'Exposició Universal de París de 1878. *L'illustration* (1878).

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 (fig. 98 i 113). Dins de cada un d'aquests edificis, hi havia japonesos vestits amb kimono. Acompanyant totes aquestes instal·lacions, la comissió japonesa va publicar un extens catàleg, *Le Japon à l'exposition de 1878*, obra 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 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 gagne tous les ateliers avec la rapidité d'une flamme courant sur une piste de poudre*.⁹⁹⁶ 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

⁹⁹⁵ *Exposition Universelle, 1878*, pp. 237-257. Si observem el catàleg oficial de l'Exposició, d'entre la gran diversitat de productes de caràcter artístic, tals com tapissos de seda, porcellanes, escriptoris, bronzes, peveters, *urushi*, paravents o bé iveris, es pot veure com van començar a predominar nous tipus d'objectes creats per a la comercialització als mercats internacionals, tals com bomboneres, serveis de tè, portacigarretes o bé sucreres; productes de les noves indústries japoneses per a la venda a Occident.

⁹⁹⁶ Chesneau, 1878, p. 387.

d'un altíssim valor que van ser adquirides per tota mena de compradors.⁹⁹⁷ Al costat d'aquestes obres, hi havia 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 japonisme es convertís en alguna cosa més que una moda passatgera pròpia d'una elit cultural. En aquest sentit, 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.⁹⁹⁸

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 boulevard des Capuchines. Al nou establiment, dirigit per Muratomi Hirosuke (村富広助), hi van entrar a treballar com a empleats Wakai Kenzaburô, Hayashi Tadamasu i Ôtsuka Takuzô (大塚琢造).⁹⁹⁹

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:

⁹⁹⁷ El *South Kensington Museum* de Londres va adquirir posteriorment, per una suma de 1.500 pounds l'encenser presentat per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, obra de Suzuki Chôkichi. Fernández, 1878, p. 160. Levitt-Pasturel, 1992, p. 71.

⁹⁹⁸ Vegeu pp. 587 i 731-732.

⁹⁹⁹ 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 Tadamasu 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.

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 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.¹⁰⁰⁰

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 canviant.

A la Primera Exposició Nacional Industrial, de 1877, la *Kiriu* va presentar obres de cinquanta-un artistes i artesans. Eren majoritàriament objectes de mobiliari o peces d'ús domèstic com ara calaixeres d'*urushi*, safates, paravents, caixetes, gerros, vasos de sake, etcètera. Els seus objectes decoratius van guanyar el primer premi.¹⁰⁰¹ A la Segona Exposició, l'any 1881, va presentar una font mecànica, paravents, brasers, rellotges de taula, *okimono*, gerros, cafeteres, marcs i prestatgeries. També va obtenir el primer premi.¹⁰⁰² Quant a la Tercera Exposició, de l'any 1890, es podia observar com seguia augmentant el nombre d'objectes occidentals. Per exemple, a la secció d'indústria s'hi trobaven bols per a macedònia (*pochi*), *finger bowl*, plats per a gelats (*aisukurimuzara*) i cendrers. A la Quarta Exposició, celebrada a Kyoto el 1895, i a la qual la *Kiriu* ja no va arribar a temps a causa de la seva fallida l'any 1891, hi van abundar sobretot objectes per a llars europees i vaixelles d'estil occidental.¹⁰⁰³

¹⁰⁰⁰ Hervy, 1889, pp. 522-529.

¹⁰⁰¹ Hida, 1998, p. 167. *Official Catalogue...*, 1877, p. 5.

¹⁰⁰² Hida, 1998, p. 167.

¹⁰⁰³ Hida, 1998, pp. 168 i 174.

Juntament amb l'organització *Ryûchikai* (龍池会), fundada l'any 1879, Ernest Fenollosa (1853-1908) i Okakura Tenshin 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. En aquest sentit, 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. No es tractava de momificar l'art tradicional, deia, 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.

Durant els anys 1880 van celebrar-se arreu del món exposicions "menors",¹⁰⁰⁴ és a dir, exposicions que es movien dins d'uns marges de possibilitats econòmiques més modestes, 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), Àmsterdam (1883), Nuremberg (1885) i Barcelona (1888).

L'Exposició Universal d'Àmsterdam, 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 m², 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*.¹⁰⁰⁵ 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 Miyagawa Kôzan, Kinkôzan Sôbei VI, Namikawa Sôsuke, Goto Seizaburô, Marunaka Magobei, Shiino Shôbey o bé Shômi Eisuke.¹⁰⁰⁶ 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 (fig.

¹⁰⁰⁴ Utilitzem la terminologia definida per Pere Hereu. Vegeu: Hereu, 1988, pp. 194-198.

¹⁰⁰⁵ Halpen, 1883, p. 151.

¹⁰⁰⁶ *Catalogue Officiel...*, 1883, pp. 303-305.

99).¹⁰⁰⁷ 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 Gorôsurô. La següent cita internacional destacada s'havia de produir tres anys més tard, a Barcelona.



Fig. 99. Recinte de l'Exposició Universal d'Àmsterdam (1883) i peces procedents de la Secció Japonesa a l'Exposició de Nuremberg (1885) reproduïdes a la *Historia General del Arte* de Lluís Domènech i Montaner. MNAC.

¹⁰⁰⁷ Hida, 1995, p. 82.

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).¹⁰⁰⁸ 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.*¹⁰⁰⁹

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 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

¹⁰⁰⁸ *Japan Directory*, Yokohama, 1888, p. 31: *Tokyo. Diplomatic and Consular Corps. Spain. Legation, 67, Isaragocho, Shiba, Tokyo*. José Delavat era el cunyat de l'escriptor Juan Valera (1824-1905).

¹⁰⁰⁹ 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国博覧会帝国政府参同一件』), s/n, Tòquio 13 de gener de 1887. Per abreviar la referència, a partir d'ara citarem el lligat indicant "DRO, *Supeinkoku...*".

Kaoru (fig. 100),¹⁰¹⁰ 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. Així doncs, 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.

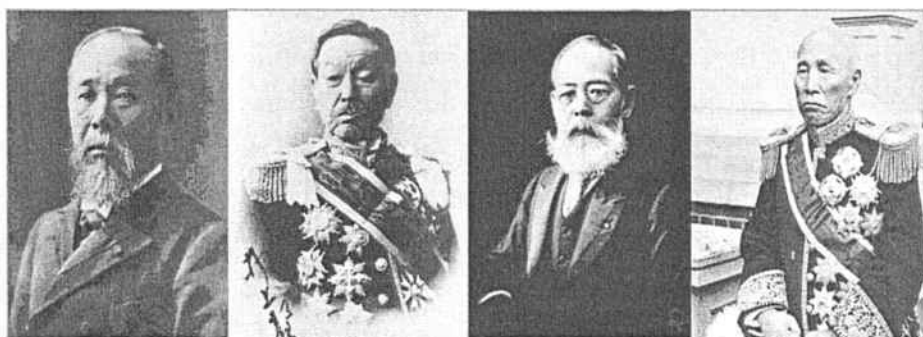


Fig. 100. Itô Hirobumi, Inoue Kaoru, Aoki Shuzō i Ōkuma Shigenobu. Ministres del govern Meiji. NDL.

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

¹⁰¹⁰ 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'Affers Estrangers.

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.¹⁰¹¹

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 adherait à l'intention du Gouvernement d'Espagne se rendra à l'invitation qui lui a été faite de participer a la dite Exposition*. Tanmateix, a continuació, el mateix Inoue lamentava haver de suposar que, atesa la falta de temps, i per raons tant internes com forànies, 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.¹⁰¹² 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*.¹⁰¹³ 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 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

¹⁰¹¹ Saigoku Baruserone..., 1890, p. 8.

¹⁰¹² DRO, Supeinkoku..., s/n. Tòquio, 17 de febrer de 1887.

¹⁰¹³ DRO, Supeinkoku..., s/n, carta núm. 4. Tòquio 18 de febrer de 1887. Precisament, d'aquesta mateixa data, es conserva una carta del Primer Ministre, Itô Hirobumi, dirigida al Ministeri d'Agricultura i Comerç en que adjuntava un permís, dirigit al Ministre d'Hisenda, a fi que els objectes que es dirigessin a l'Exposició Universal de Barcelona del mes de setembre poguessin estar lliure del pagament d'impostos als ports japonesos. Aquesta carta va ser localitzada i cedida gentilmente per Paula Irigoyen Fujiwara.

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.¹⁰¹⁴

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.¹⁰¹⁵ 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.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁴ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 15. Tòquio, 18 de febrer de 1887.

¹⁰¹⁵ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 5. 6 de gener de 1887.

¹⁰¹⁶ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 5 i 15, Tòquio, 6 de gener i 18 de febrer de 1887.

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 preparatius 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 (fig. 101).¹⁰¹⁷

Ôkoshi Narinori (大越成徳, 1855-1923) havia nascut a Tòquio l'any 1855 i, després de formar-se a l'Acadèmia de Llengües 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 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.¹⁰¹⁸

Matsuo Gisuke (松尾儀助, 1837-1902) havia nascut a Hizen (Saga), a la mateixa població que els Ministres i bon amics, Sano Tsunetami, Ôkuma Shigenobu i Kume Kunitake.¹⁰¹⁹ Procedia d'una antiga família militar (*ashigaru*) i els primers anys de

¹⁰¹⁷ DRO, *Suppeinkoku...*, 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.

¹⁰¹⁸ García, 1888B, p. 294. Inoue, 2003, pp. 35-37.

¹⁰¹⁹ Segons l'expedient de l'Orde d'Isabel la Catòlica, Matsuo Gisuke va néixer a Tòquio el dia 1 de setembre de 1858, malgrat que sabem del cert que nasqué a Saga i que la data correcte és la que es correspon amb l'any 8 de l'era Tenpo, és a dir, l'any 1837. AGMAEC, Cancelleria, Orde de Isabel la Catòlica, C-289, exp. 004. Condecoracions abril de 1889.

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).¹⁰²⁰ 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*,¹⁰²¹ se li va 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.¹⁰²²

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

¹⁰²⁰ Nonaka Motoemon va morir el dia després de la seva arribada a París l'any 1867, on viatjava per visitar l'Exposició Universal. 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 la recent biografia escrita per Eikichi Tagawa (2009). Agraïxo a Eikichi Tagawa, besnet de Matsuo Gisuke, l'ajuda que m'ha proporcionat a l'hora d'estudiar i conèixer la vida del seu besavi.

¹⁰²¹ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 29, 1 d'abril de 1887.

¹⁰²² 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.

*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.*¹⁰²³

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.¹⁰²⁴ 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 m² a l'interior del Palau de la Indústria i 250 m² als jardins del Parc.¹⁰²⁵

Mentrestant, aquell mes de març de 1887 la notícia 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 50.000 duros, és a dir, 250.000 pessetes.¹⁰²⁶ Era una molt bona notícia 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 divendres 13 de maig, en què l'informava de la decisió *a fin de que lo pongan en conocimiento de los Gobiernos de los Países cerca de los cuales están acreditados*.¹⁰²⁷

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

¹⁰²³ *The Japan Weekly Mail*, vol. 7, núm. 13, 26 de març de 1887, p. 292.

¹⁰²⁴ Baruserona..., 1928, p. 73.Bar

¹⁰²⁵ DRO, *Supeinkoku...*, s/n, març de 1887.

¹⁰²⁶ *La Exposición. Órgano oficial*, núm. 18, 19 de març de 1887, pp. 179-180.

¹⁰²⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 2, s/n. 13 de maig de 1887.

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 notícia de l'ajornament de l'Exposició. La notícia, 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 s'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 notícia 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).¹⁰²⁸ Decebut per la inoperància del govern espanyol, Aoki va escriure una carta a José Delavat demanant-li que li confirmés la notícia tan aviat com fos 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, whilst [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 soon as official information of the fact has reached you.*¹⁰²⁹

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 notícia, 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

¹⁰²⁸ 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.

¹⁰²⁹ DRO, *Supeinkoku...*, s/n. Tòquio, 26 de maig de 1887.

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 amb cap problema.¹⁰³⁰ 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, Togyama Kômin i Ishimura Hikojiro.¹⁰³¹ 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.¹⁰³² Paral·lelament es va haver d'avisar a totes les províncies des d'on s'havien enviat peces i a tots els seus representant.

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.¹⁰³³ 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.¹⁰³⁴ 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

¹⁰³⁰ DRO, *Supeinkoku...*, s/n. Tòquio, 27 de maig de 1887.

¹⁰³¹ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.121, Caixa 42674, núm. 38^a, Tòquio, 1 de novembre de 1887.

¹⁰³² DRO, *Supeinkoku...*, s/n. 31 de maig de 1887.

¹⁰³³ DRO, *Supeinkoku*, s/n. 1 de juny de 1887.

¹⁰³⁴ *La Renaixensa*, núm. 3907, 9 de juny de 1887, p. 3375. Okakura, 1980, p. 318.

participació japonesa l'Exposició de Barcelona.¹⁰³⁵ 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.¹⁰³⁶

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.¹⁰³⁷ Ôkoshi aprofitava per comentar-li que, tan aviat com tingués noves notícies de la comissió japonesa, es posaria de nou en contacte amb els organitzadors de Barcelona.¹⁰³⁸ 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*.¹⁰³⁹

El dia 7 de juliol Serrano de Casanova va escriure al Ministre Inoue Kaoru, a Tòquio, comunicant-li l'arribada del carregament japonès.¹⁰⁴⁰ 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*.¹⁰⁴¹ 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.*¹⁰⁴²

Ôkoshi Narinori estava esperant l'arribada de Matsuo Gisuke?¹⁰⁴³ Matsuo era a Tòquio i es de suposar que no tenia previst venir en aquelles dates, de manera que el cònsol de Lió

¹⁰³⁵ 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.

¹⁰³⁶ *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.

¹⁰³⁷ 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. AMA, Exposició Universal, caixa 42676, Ôkoshi, núm. 6.

¹⁰³⁸ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, 21 de juny de 1887.

¹⁰³⁹ *La Exposición. Organo oficial*, núm. 25, Barcelona, 30 de juny de 1887, p. 250.

¹⁰⁴⁰ DRO, *Supeinkoku...*, s/n, 7 de juliol de 1887.

¹⁰⁴¹ DRO, *Supeinkoku...*, s/n, 7 de juliol de 1887. AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 15. 5 de juny de 1887.

¹⁰⁴² DRO, *Supeinkoku...*, s/n. 7 de juliol de 1887. Dos nous telegrams 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 earthenware separately. It is indispensable for Spain Custom House. Okoshi.*

¹⁰⁴³ 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

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.¹⁰⁴⁴

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 *Kiriû Kôshô Kaisha* que Matsuo havia enviat el mes anterior i dels beneficis que el Japó pretenia de cara a rebaixar els costos de duana.¹⁰⁴⁵

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.¹⁰⁴⁶

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.¹⁰⁴⁷ 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.¹⁰⁴⁸ 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.¹⁰⁴⁹ 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.¹⁰⁵⁰ Per evitar qualsevol altre malentès, el mateix alcalde Rius i Taulet va informar de la decisió personalment, de manera immediata, al Ministre

Espanya el 21 de març de 1889, quan va ser condecorat 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.

¹⁰⁴⁴ DRO, *Supeinkoku...*, s/n. 7 de juliol de 1887.

¹⁰⁴⁵ *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.

¹⁰⁴⁶ AMA, 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.

¹⁰⁴⁷ AMA, Exposició Universal, caixa 42517, Actes de la comissió central directiva, doc. 1.

¹⁰⁴⁸ AMA, Exposició Universal, caixa 42676, núm. 6, Ôkoshi. 16 de juliol de 1887.

¹⁰⁴⁹ AGMAEC, H-3206, exposicions i concurss (Barcelona), núm. 1. Tòquio, 20 de juliol de 1887. DRO, *Supeinkoku...*, núm. 28, 20 de juliol de 1887.

¹⁰⁵⁰ AMA, Exposició Universal, caixa núm. 42711, delegació general, s/n.

d'Estat de Madrid i al cap de la legació de Tòquio.¹⁰⁵¹ A finals d'any, i gràcies a la intervenció de l'ambaixador del Japó a París, Tanaka Fujimaro (田中不二麿, 1845-1909),¹⁰⁵² 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.¹⁰⁵³

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 costos del viatge dels quatre membres de la delegació que havien fet de Yokohama fins a Manila al mes de maig, l'hotel, els telegrams, 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.¹⁰⁵⁴

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 econòmics que estava assumint l'Exposició eren ja molt elevats. Com a contrapartida, li ofería una rebaixa del 50% de les tarifes d'emplaçament, que era la concessió més gran feta a cap de

¹⁰⁵¹ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), s/n, Barcelona, 2 de setembre de 1887.

¹⁰⁵² AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), s/n, s/d. 1887.

¹⁰⁵³ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 1 i 32. Tòquio, 20 de juliol i 8 de setembre de 1887. AMA, Exposició Universal, caixa 42676, núm. 6, 14 i 16 de desembre de 1887.

¹⁰⁵⁴ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.121, Caixa 42674, núm. 38a.

les nacions participants.¹⁰⁵⁵ La decisió, presa el mes de gener, va arribar a Tòquio a mitjan de març de 1888.¹⁰⁵⁶ 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 que 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 havien 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 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 apareixen 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 prop de 130 expositors japonesos.¹⁰⁵⁷ 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.

¹⁰⁵⁵ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.121, Caixa 42674, núm. 38b, Barcelona, 28 de gener de 1888.

¹⁰⁵⁶ El cònsol d'Espanya al Japó, Pedro de Carrere, va notificar la decisió al Ministre d'Afers Estrangers, Okuma 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.

¹⁰⁵⁷ Baruserona..., 1928, p. 80.

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.¹⁰⁵⁸ 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, Togyama 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*),¹⁰⁵⁹ 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 capital imperial.¹⁰⁶⁰ 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 Tadamasu, com a representant de la *Kiriu*, tant a París com a l'Exposició Universal d'Àmsterdam.¹⁰⁶¹ 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.*¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁸ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Okoshi. 2 de desembre de 1887.

¹⁰⁵⁹ *Shizoku* (士族) era un estatus legal recentment creat que conferia a la persona el prestigi d'haver estat membre d'una família militar (*buke*) sota la llei Tokugawa.

¹⁰⁶⁰ Segons el registre 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.

¹⁰⁶¹ Hida, 1988, pp. 304-305. Apareix citat al llistat d'artistes de Tòquio de 1877 『東京名工鑑』東京都勸業課編、明治12年12月.

¹⁰⁶² *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 400, 1 de juliol de 1888, p. 431.

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.¹⁰⁶³ Matsuo va incloure a la delegació dues persones més: Matsumoto Kiyozô i Guillermo Maria dos Remedios. A 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.¹⁰⁶⁴ 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).¹⁰⁶⁵

Als cinc membres citats a la carta enviada per Ôkoshi encara se n'hi afegien inicialment dos més, l'arquitecte i escultor Togyama 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 Togyama Kômin, Ôkoshi informava que es tractava d'un arquitecte i escultor de Tòquio. Si bé Togyama 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.¹⁰⁶⁶

La notícia 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*

¹⁰⁶³ Kume, 1928, p. 93.

¹⁰⁶⁴ DRO, *Supeinkoku...*, s/n. 24 de juny de 1887.

¹⁰⁶⁵ Vegeu p. 113. 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.

¹⁰⁶⁶ Segons aquest document, Togyama 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 començar a fabricar objectes per a l'exportació que eren enviats a Mikawayama Kôzaburô (三河屋孝三郎). Posteriorment, a partir de 1874, Togyama va començar a treballar per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, 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.

*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.*¹⁰⁶⁷ Els esforços de la *Kiriu* van ser fets per aconseguir aquests objectius: 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.¹⁰⁶⁸ 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 que tenia representació espanyola al Japó.¹⁰⁶⁹ 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 (fig. 101).



Fig. 101. Ôkoshi Narinori, Ôtsuka Takuzô i Kume Keiichirô. Membres de la delegació japonesa a Barcelona l'any 1888. BC/KMA.

Kume Keiichirô es trobava a París des de 1886 estudiant pintura occidental al taller de Raphaël Collins. 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

¹⁰⁶⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Okoshi. 13 de desembre de 1887.

¹⁰⁶⁸ AMA, 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. AMA, 2846, núm. 132.

¹⁰⁶⁹ 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.

Kume Kunitake, cronista de la missió d'Iwakura per Amèrica i Europa, era bon amic de Matsuo Gisuke, amb qui havien coincidit a l'Exposició Universal de Viena. Kume Keiichirô, estant encara a París, 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.¹⁰⁷⁰

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.¹⁰⁷¹ 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 delegació japonesa, tant els que procedien de Yokohama, com el cònsol Ôkoshi Narinori i posteriorment Kume Keiichirô, van trobar-se a la ciutat.¹⁰⁷² Es van allotjar provisionalment a la *Fonda de Catalunya*,¹⁰⁷³ i el dia 3 de març van ser rebuts per l'alcalde.

*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.*¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷⁰ Kume, 1928, p. 93.

¹⁰⁷¹ *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 11.

¹⁰⁷² AMA, Exposició Universal, 2846, núm. 132, *La Exposición (Cartas de Barcelona)*, carta 22^a. Kume va arribar el dia 6 de març. El cònsol va arribar el dia 2 de març a les 10 del matí. *La Vanguardia*, núm. 102, 2 de març de 1888, p. 2.

¹⁰⁷³ La *Fonda de Cataluña*, de P. Carreras, es trobava al carrer de les Heures núm. 4 i 6. *El Barcelonés*, núm. 2255, 4 de març de 1888, p. 2.

¹⁰⁷⁴ *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.

Barcelona vivia un ritme de treball frenètic. Pràcticament totes les obres estaven encara inacabades i diversos milers d'obriers 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 atribuïa tota la responsabilitat del malentès a l'organització de l'Exposició.¹⁰⁷⁵ Els espais ja estaven contractats, així que els japonesos van rebre inicialment un no per resposta, perquè els espais estaven ocupats per altres països. 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 demandes japoneses. 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, Bolívia i Xile.¹⁰⁷⁶ Com a compensació pel patiment i totes les traves, se'ls va concedir un molt 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.¹⁰⁷⁷ 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 *Kiriû Kôshô Kaisha*.¹⁰⁷⁸ Amb això, i amb l'arribada de les més de vuit-centes caixes que formaven el contingut principal del pavelló, els japonesos aconseguïen ja la plena disposició de tot el seu material.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁵ Yashima, 2009, p. 141.

¹⁰⁷⁶ *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 12.

¹⁰⁷⁷ AMA, Exposició Universal, 2846, núm. 132, *La Exposición (Cartas de Barcelona)*, carta 23ª, Barcelona, 7 de març de 1888. *Diario de Barcelona*, núm. 65, 5 de març de 1888, p. 2946. *El Barcelonés*, núm. 2260, 7 de març de 1888, p. 2.

¹⁰⁷⁸ AMA, Exposició Universal, caixa 42713, exp. 5, *Antecedentes de la D02663/1 D.18586/87 5545.65*.

¹⁰⁷⁹ 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

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 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 massa 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.¹⁰⁸⁰

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.¹⁰⁸¹ Mentrestant, els representants d'Àustria i de Bèlgica també es van afanyar a començar el muntatge de les seves oficines.¹⁰⁸² 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

s'hagueren de pagar 26.554 pessetes com a drets d'aranzel. Un dels últims carregaments destacats que apareix als diaris, les 171 caixes enviades des de Yokohama el 24 de desembre de l'any anterior via Manila, van venir a bord del vapor espanyol *Reina Mercedes*, enviat per la Companyia General de Tabacs de Filipines, i va fondejar el port de Barcelona el dia 9 de març de 1888. AMA, Exposició Universal, caixa 42711, N.164, delegació general, s/d. *La Vanguardia*, núm. 102, 2 de març de 1888, p. 2. *La Vanguardia*, núm. 107, 5 de març de 1888, p. 2. *La Vanguardia*, núm. 112, 10 de març de 1888, p. 2.

¹⁰⁸⁰ Seguint l'informe que la *Kiriū Kōshō Kaisha* va presentar l'any 1891 al Ministre d'Agricultura i Comerç Mutsu Munemitsu (陸奥宗光, 1844-1897), durant aquells primers dies a Barcelona el Ministeri d'Educació d'Espanya, a través del director del Museo de Historia Natural de Madrid, va regalar al govern japonès una col·lecció de productes i peces diverses. Com a mostra d'agraïment, el Ministeri d'Educació del Japó va oferir al director del *Museo de Historia Natural* de Madrid que s'ocupés de coordinar la col·locació de les peces al pavelló japonès, oferta que va rebutjar.

¹⁰⁸¹ *La Vanguardia*, núm. 164, 9 d'abril de 1888, p. 2. Seria interessant conèixer el que pensaren o com actuaren els japonesos a actes com aquest ball públic, especialment si tenim en compte els escàndols que es produïren entre la societat japonesa per la celebració de balls de saló a l'estil occidental, *indecents*, com els que s'organitzaren al *Rokumeikan*.

¹⁰⁸² *Diario de Barcelona*, núm. 70, 10 de març de 1888, p. 3179. *El Popular*, 10 de març de 1888. AMA, 2846, núm. 132.

Parc.¹⁰⁸³ 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 Togyama Kômin i a Ishimura Hikojirô, especialistes en construcció d'edificis d'estil tradicional.¹⁰⁸⁴ Posteriorment, la casa es va desmuntar i es va enviar a Barcelona.

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. En aquest sentit, els treballs d'Ishimura, que es van allargar vora un mes,¹⁰⁸⁵ 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. Atestíguenlo 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 materiales empleados en su construcción, entre los que figuran la cypripedium japonica (enebro japonés), el schitan, etcétera.*¹⁰⁸⁶

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

¹⁰⁸³ Kume, 1990, p. 72. *La Vanguardia*, núm. 122, 14 de març de 1888, p. 2.

¹⁰⁸⁴ DRO, *Supeinkoku...*, s/n. 24 de juny de 1887.

¹⁰⁸⁵ 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.

¹⁰⁸⁶ García, 1888C, 417.

locals respecte el tracte i l'actitud del públic barceloní vers el grup de japonesos, *los acosa y molesta*, deia un dels redactors.¹⁰⁸⁷

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. 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 asistirá S.M. la Reina Regente.*¹⁰⁸⁸

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.¹⁰⁸⁹ Van ser felicitats pel Delegat General, Lluís Rouvière (c. 1840-1904), que es mostrava orgullós de la disciplina i el rigor amb què havien treballat.¹⁰⁹⁰ 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:

¹⁰⁸⁷ *La Vanguardia*, núm. 162, 7 d'abril de 1888, p. 2.

¹⁰⁸⁸ *El Barcelonés*, núm. 2314, 5 d'abril de 1888, p. 2.

¹⁰⁸⁹ *La Vanguardia*, núm. 165, 10 d'abril de 1888, p. 1.

¹⁰⁹⁰ AMA, Exposició Universal, caixa 42676, núm. 6, Okoshi, 14 d'abril de 1888. AMA, Exposició Universal, caixa 42681, Secretaria Estrangera, Copiador de cartes, 1, fol. 428.

*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.*¹⁰⁹¹

Per a l'organització de l'Exposició aquest contratemps era d'extrema gravetat pel seu prestigi i credibilitat (fig. 102). 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 Rouvière 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, Elias Rogent, a fi que prenguéssin 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.¹⁰⁹²

Tan bon punt es va fer de dia, Elias Rogent, juntament amb Jose Torres Argullol, Pere Falquers 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.

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 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 graldrapedo que a los mismos se les ha dado, en la poca y mala calidad del mastic empleado y en la carencia de lecho refinado*. Concretament, 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

¹⁰⁹¹ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 5, T. Otsouka. 15 de març de 1888.

¹⁰⁹² AMA, Exposició Universal, caixa 42527, núm. 103, 15 d'abril de 1888.

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.*¹⁰⁹³



Fig. 102. Com reparar les goteres, segons el setmanari satíric *La Campana de Gràcia*.

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 cada dia una gran aflluència de públic i moltes de les peces ja s'estaven venent.¹⁰⁹⁴ 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 recién sacadas de un naufragio.*¹⁰⁹⁵ Ôtsuka va tornar a escriure al Delegat General demanant-li que, com a mínim, 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*

¹⁰⁹³ AMA, Exposició Universal, caixa 42527, núm. 103, 15 d'abril de 1888.

¹⁰⁹⁴ *El Noticiero Universal*, núm. 1, 16 d'abril de 1888, p. 1. *La Veu del Centre Català*, núm. 20, 26 d'abril de 1888.

¹⁰⁹⁵ AMA, Exposició Universal, N.123-124, caixa 42676, núm. 5, T. Otsouka. 20 d'abril de 1888.

pedirán por todas las naciones,¹⁰⁹⁶ deia Carles Pirozzini, el secretari general. Dos dies més tard van acabar les obres de reparació a la teulada i totes les goteres van quedar definitivament reparades.¹⁰⁹⁷

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.¹⁰⁹⁸ 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 Aguirre,¹⁰⁹⁹ Ôtsuka Takuzô, Guillermo Maria Dos Remedios, Ushikubo Daijirô i Kume Keiichirô. Finalment, 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.



Fig. 103. Família reial a l'Exposició Universal de Barcelona. Muntatge de la Reina Regent Maria Cristina disfressada de japonesa (c. 1895). RABASJ/MNAD.

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 estar visitant la secció espanyola. Va ser cap a les

¹⁰⁹⁶ AMA, Exposició Universal, N.135-136, caixa 42686, 21 d'abril de 1888.

¹⁰⁹⁷ *El Noticiero Universal*, núm. 9, 23 d'abril de 1888, p. 2. AMA, Exposició Universal, caixa 42676, núm. 5, T. Otsouka, 25 d'abril de 1888. *La Vanguardia*, núm. 177, 17 d'abril de 1888, p. 1.

¹⁰⁹⁸ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 3, París, 10 de maig de 1887.

¹⁰⁹⁹ Curiosament a la carta que informava de les invitacions pel cònsol de Lió apareix erròniament escrit el nom de l'esposa de Ôkoshi Narinori: *su señora Takouza Otsouka*. És a dir, van creure que Ôtsuka Takuzô, el delegat general a Barcelona, era el nom de l'esposa. El fet que no s'enviés invitació dirigida a Matsuo Gisuke permet confirmar que el president de la *Kiriu* no era a Barcelona.

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 estava esperant 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 (fig. 103). Mostra del gust que la monarquia tenia per l'art japonès són 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,¹¹⁰⁰ així com la compra d'un paravent i joc de te japonès que la monarca va fer a primers de juny a un dels establiments del carrer Ferran.¹¹⁰¹ Acte seguit, aprofitant la visita de la reina al pavelló, tal i com Matsuo Gisuke havia acordat amb el Ministeri de la Casa Imperial (*Kunaishô*), es va fer la cerimònia d'entrega d'un luxós moble obra dels millors artistes dels tallers la *Kiriu Kôshô Kaisha* (fig. 104 i 105).¹¹⁰²



Fig. 104. Moble regalat per la delegació japonesa de l'Exposició a la Casa Reial espanyola (1888). A la dreta, detall d'incrustacions. PN.

¹¹⁰⁰ La sala de recepció estava decorada amb paravents japonesos originals fets d'or i de seda, *verdadera obra artística*, i l'enllumenat de les habitacions diverses habitacions, que es feu amb làmpades d'oli d'estil japonès, *muy vistosas y bonitas*. *El Noticiero Universal*, núm. 42, 26 de maig de 1888, p. 3.

¹¹⁰¹ AGP, Administració General, lligall 678, expedient de l'Exposició Universal de Barcelona 1888, s/n.

¹¹⁰² No era el primer regal que rebia la Casa Reial espanyola: a primers de 1887 havia arribat a Barcelona, dalt del vapor *Isla de Panay*, 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 d'abril de 1888, p. 2. García, 1888A, p. 195. Reverter, 1888, p. 13.

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 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.¹¹⁰³

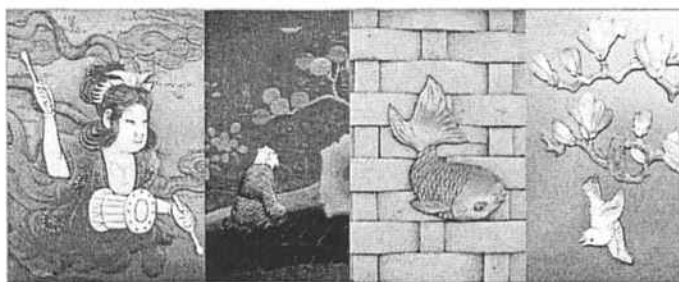


Fig. 105. Detalls del moble japonès regalat a la Reina Regent. PN.

La visita 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 japonès.

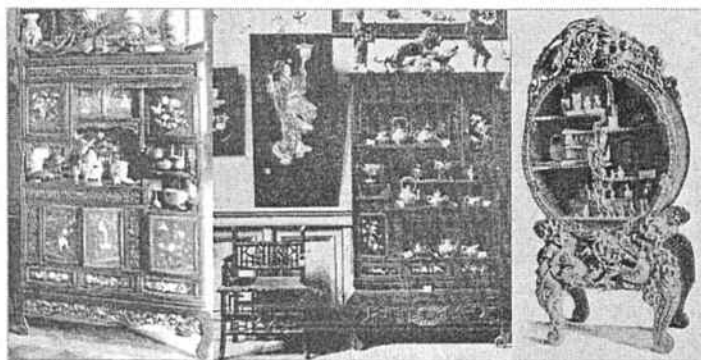


Fig. 106. *Shodana* d'altres col·leccions barcelonines (c. 1900). AM.

¹¹⁰³

Al mes de febrer de 1889 el moble va ser dut per Ôkoshi a la Cort de Madrid.

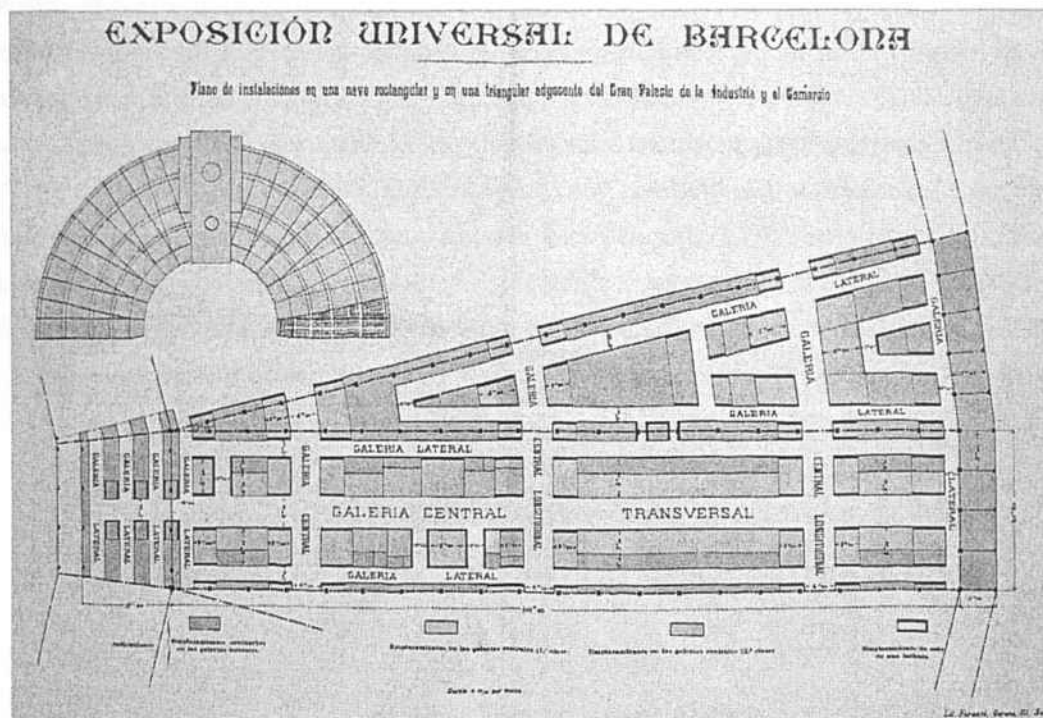


Fig. 107. Nau 1 del Palau de la Indústria (1888). AMA.

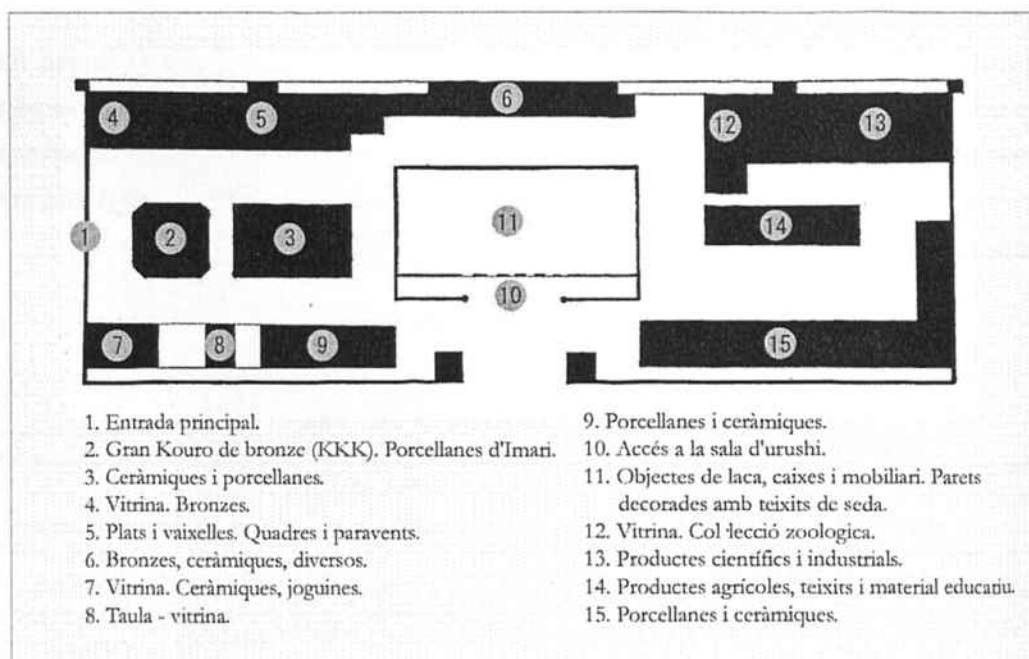


Fig. 108. Distribució aproximada i orientativa dels productes dins de la instal·lació japonesa del Palau de la Indústria.

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, Bolívia i Xile.¹¹⁰⁴ Era un espai rectangular de 156 m² 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 (fig. 107-112).¹¹⁰⁵

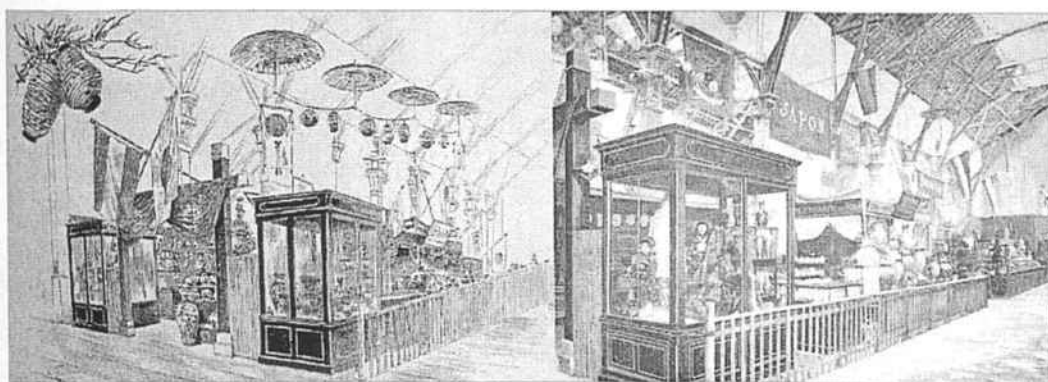


Fig. 109. Instal·lació japonesa al Palau de la Indústria de l'Exposició Universal de Barcelona reproduït a *La Ilustración* i *La Ilustración Española y Americana* (1888). BC.

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 *Kiri 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.¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁴ Baruserona..., 1928, p. 79. Kume, 1928, p. 93.

¹¹⁰⁵ Les descripcions 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.

¹¹⁰⁶ 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).

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 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 té en compte que a pocs metres els membres de la instal·lació xinesa anaven vestits amb indumentària tradicional.

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 bronze i de ferro 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.

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* (fig. 131) 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* (fig. 122). 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 (fig. 95); 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.*¹¹⁰⁷ 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.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁷ García, 1888A, p. 295.

¹¹⁰⁸ Hida, 1995, p. 78: *As was often the case when participation in an exhibition was organized on political grounds, the economic importance of sales predictions was frequently ignored, and the company*

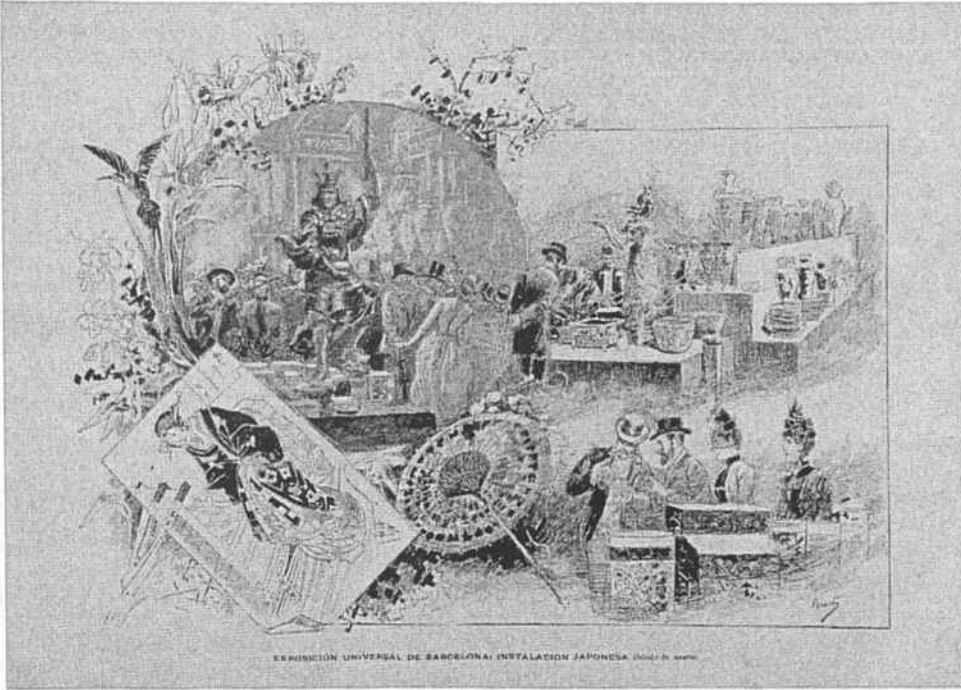


Fig. 110. Instal·lació japonesa a l'Exposició Universal. *La Ilustración Ibérica* (1888). BC.



Fig. 111. Instal·lació del Japó al Palau de la Indústria. Fotografia de Pau Audouard (1888). BC.

continued to exhibit products which were basically unsaleable and to expand its business until its debts became so bad that in 1891 it was finally obliged to close down.

El *kôro* i els dos grans gerros de *Kôransha*, situades dalt d'un pedestal octogonal, estaven envoltades 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 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.

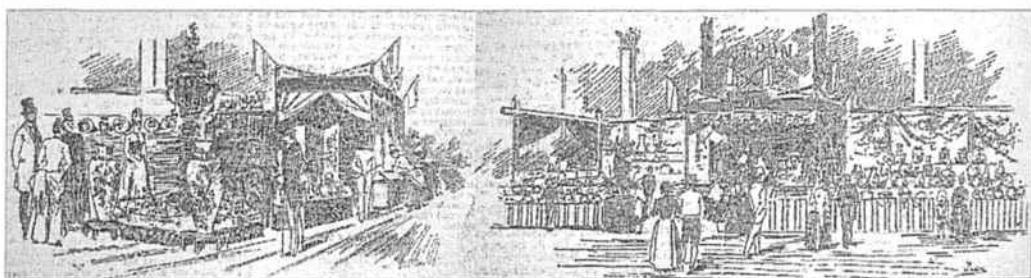


Fig. 112. Instal·lació japonesa al Palau de la Indústria dibuixada per Josep Passos. *La Vanguardia* (1888).

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*, fig. 123). 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, 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 (fig. 104). 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 (fig. 134-136); 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*.

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 escrigué a *La Ilustración Ibérica* el 9 de juny de 1888. Es tracta d'un text força llarg però ben el·loquant 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.¹¹⁰⁹

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 (fig. 115), el pavelló que s'havia construït als jardins del Parc, *mès aixerit que un pèsol*,¹¹¹⁰ va acabar de complementar la instal·lació de l'interior del Palau de la Indústria.

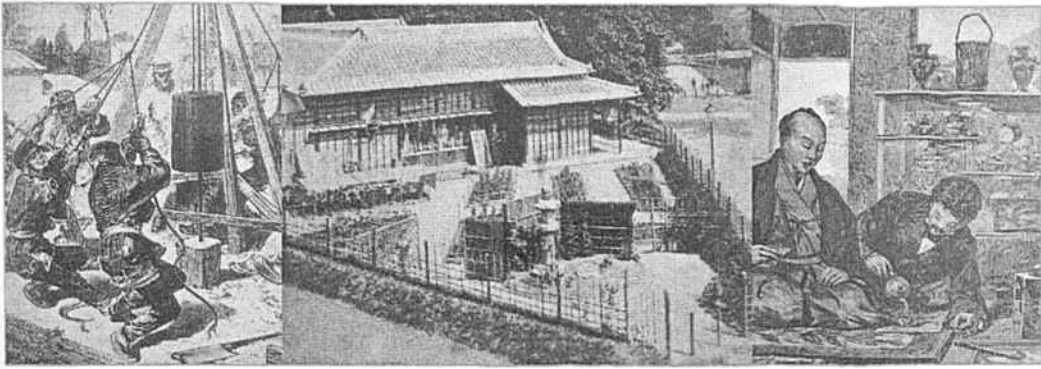


Fig. 113. Casa japonesa a l'Exposició Universal de Filadèlfia (1876) i París (1878). *L'illustration* / Earle (1999).

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.¹¹¹¹ 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 (fig. 113). 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

¹¹⁰⁹ Mendoza, 1888, pp. 354-355.

¹¹¹⁰ Gumà, 1888, p. 13.

¹¹¹¹ "Exposición Japonesa", *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, núm. 6, 30 de juny de 1867, pp. 86-87. *Diario de Barcelona*, núm. 266, 23 de setembre de 1867, p. 8965.

general que buscava objectes econòmics i petits records.¹¹¹² Aquesta mateixa missió és la que es va pensar per a la casa japonesa del Parc de la Ciutadella.

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 altre 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 m² als jardins de l'Exposició per construir-hi un edifici tradicional japonès.¹¹¹³

L'edifici es trobava situat al costat de l'estany del Parc (fig. 114-116), a prop de la casa construïda per la Companyia de Tabacs de Filipines (fig. 303-304). Estava envoltat per una tanca de bambú i de fusta força original, al llarg de la qual, aproximadament a l'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 *Kiri*, el qual tornava a aparèixer gravat al capdamunt de la coberta de la casa, flanquejant la inscripció en castellà *JAPON*.

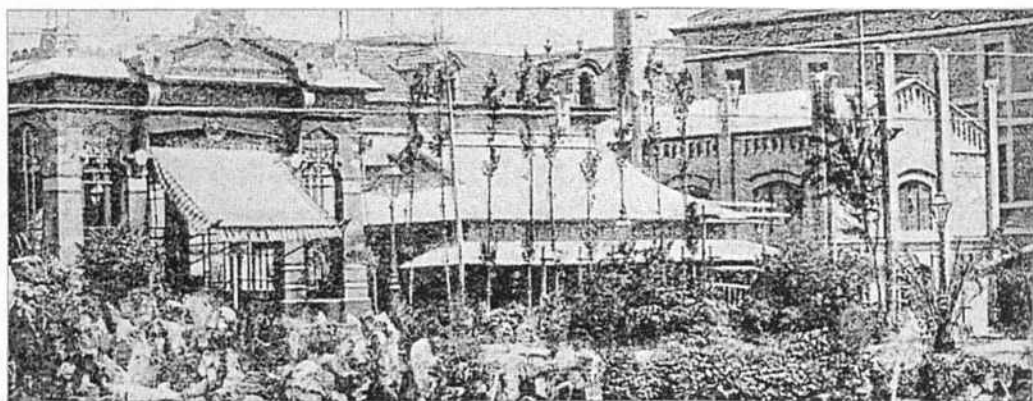


Fig. 114. Casa japonesa i altres construccions vora el llac de la Ciutadella. Fotografia de Pau Audouard (1888). BC.

¹¹¹² 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 *Byōdō-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.

¹¹¹³ El Japó havia demanat inicialment 200 m², alguns diaris parlen de 250 m² i de 300 m², tanmateix, les factures de liquidació de l'administració de l'Exposició detallen exactament d'un espai de 395'20 m² a l'aire lliure ocupats pel Japó. AMA, Exposició Universal, caixa 42711, N.164, delegació general, s/d. AMA, Exposició Universal, caixa 42638, núm. 75, s/d.

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. Com ja s'ha comentat, era un edifici construït per la *Kiri* a Yokohama que havia estat desmuntat i traslladat fins a Barcelona, on s'havia bastit de nou. Era un magnífic exemple d'arquitectura tradicional que imitava una casa construïda a un espai enjardinat 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.

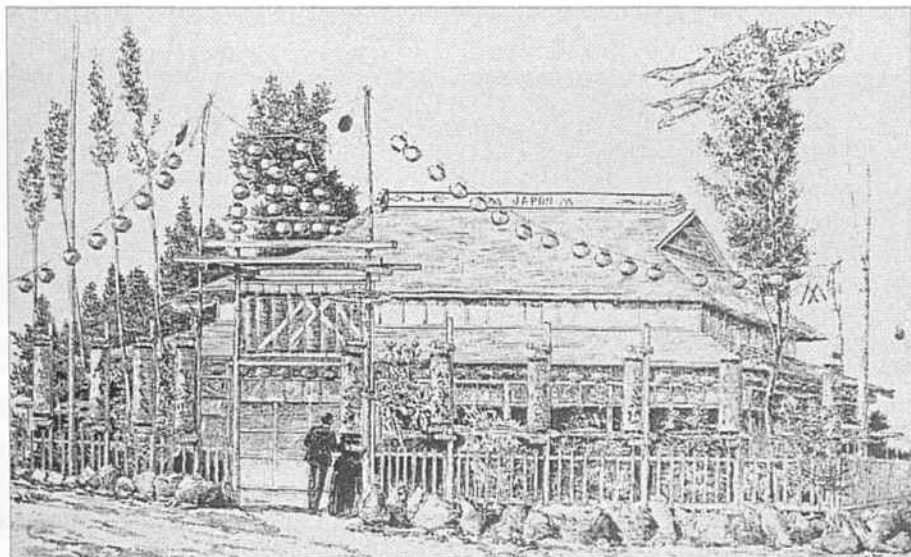


Fig. 115. La casa japonesa del Parc de la Ciutadella. *La Ilustración* (1888). BC.

La distribució i la concepció de l'espai que ofería la casa japonesa del Parc 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 *shōji* (障子), i els murs exteriors oberts probablement a partir de finestres tradicionals *shitomi* (藪). 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.¹¹¹⁴

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.¹¹¹⁵



Fig. 116. Fotografies de la casa japonesa del Parc de la Ciutadella, durant l'Exposició Universal. KMA/Col.part.

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.¹¹¹⁶ Deia així:

*Pabelló japonès.
Una instal·lació 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
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*

¹¹¹⁴ Vegeu pp. 787-792. Torii, 2002, p. 128. Harén, 1993, p. 48. Nute, 1994, p. 171.

¹¹¹⁵ 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.*

¹¹¹⁶ Gumà, 1888, pp. 47-48.

*confessan que'ls japonesos
'n saben de tocar fusta.
Per adornar la fatxada,
posats als extrems d'uns pals,
s'hi veuen uns quants fanals
de papè o tela pintada.
Com a vigilant d'efecte,
hi ha un maniquí japonès,
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 dies,
capsas de fusta i de laca,
vanos, alguna petaca
y otras 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.*

Si bé a la primavera hi havia hagut una gran aflluència de públic, durant l'estiu les visites van baixar, no tan sols a la casa japonesa, sinó a tota l'Exposició (fig. 117). 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.¹¹¹⁷ 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

¹¹¹⁷ 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.

corresponent autorització per convertir la casa en un local permanent de productes japonesos.¹¹¹⁸

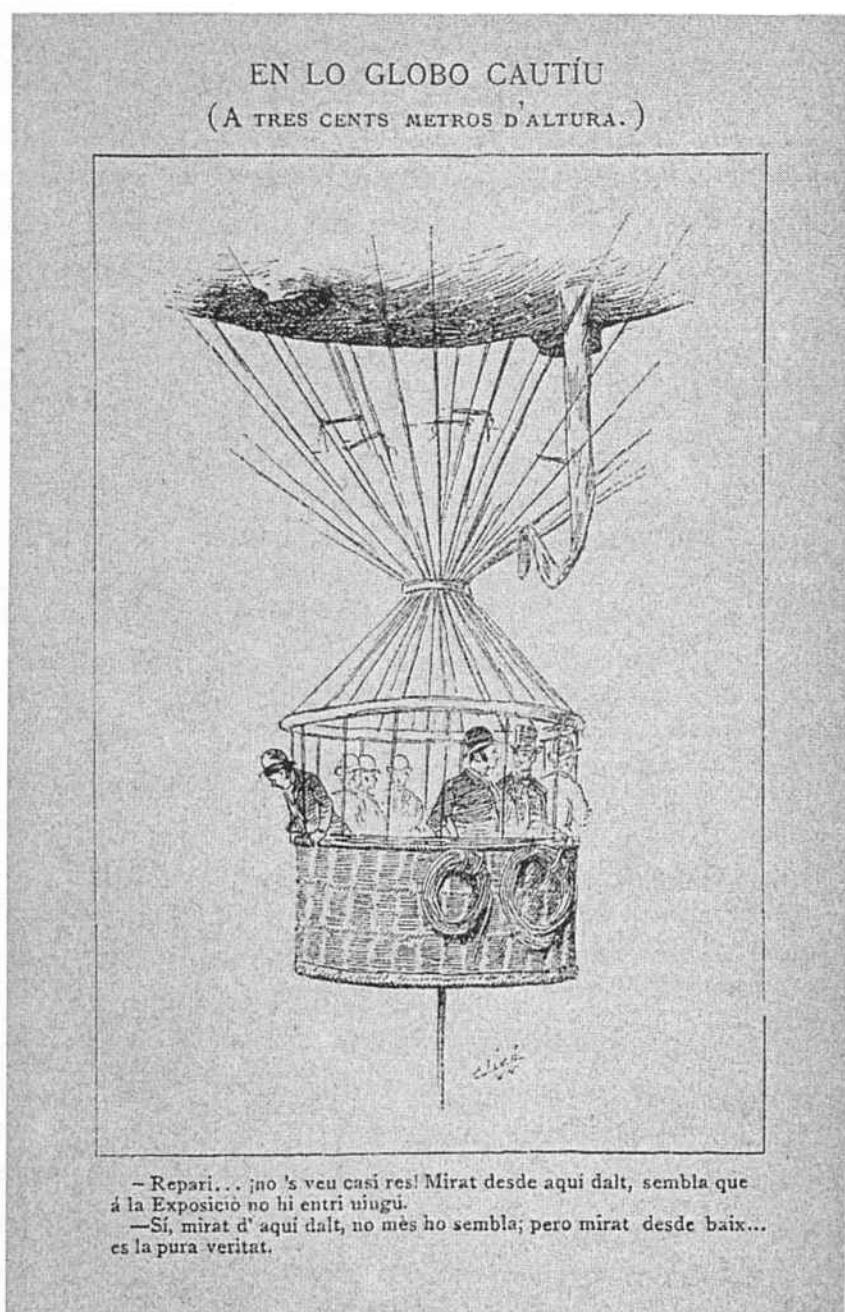


Fig. 117. Sobre l'afluència de visitants a l'Exposició durant els mesos d'estiu. *Guía Cómica* (1888). BC.

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

¹¹¹⁸ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 11 de juliol de 1888. AMA, 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.

recinte del Parc ja que, segons algunes veus, la Junta de l'Exposició s'havia compromès amb els botiguers a no permetre que *la Exposición sea una reunión de bazares en los que se haga competencia a los industriales barceloneses*.¹¹¹⁹ 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.¹¹²⁰

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 hombres executerons sur bien*.¹¹²¹ 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 que comentava Gumà, així com teteres, jardineres, serveis de porcellana, ventalls, nines, llanternes, ombrel·les.¹¹²²

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.¹¹²³

¹¹¹⁹ *El Diluvio*, núm. 75, 15 de març de 1888, p. 2255. *Dícese que los japoneses que han venido a Barcelona para tomar parte en la Exposición Universal, se muestran contrariados. Parece que al pedir terreno para realizar su instalación estaba en la creencia de que esta había de ser un verdadero bazar, en el que pudieran realizar, al por menor, el inmenso surtido de artículos japoneses que han importado. Pero ahora, cuando ya están levantando el pabellón típico japonés, y cuando han importado numerosísimos objetos para exponer, alguien les ha dicho que la Junta de la Exposición tiene contraído con los tenderos de Barcelona, el compromiso de impedir que la Exposición sea una reunión de bazares en los que se haga competencia a los industriales barceloneses. La instalación japonesa, sin embargo, sigue adelante, lo cual da pie a creer que se habrán resignado a ser expositores simplemente, y de ningún modo competidores con nuestros almacenistas, porque no es lógico suponer que la Junta de la Exposición haya dado a los japoneses una seguridad que echaría por los suelos el compromiso contraído con nuestros tenderos y almacenistas.*

¹¹²⁰ Cal tenir en compte, a més, que l'única competència que la casa japonesa tenia al seu voltant era una dona de Manila que treballava al pavelló de Filipines mostrant el procés de fabricació de puros. *La Vanguardia*, núm. 158, 7 d'abril de 1888, p. 2. *La Vanguardia*, núm. 173, 14 d'abril de 1888, p. 1. *La Vanguardia*, núm. 200, 30 d'abril de 1888, p. 2. *La Nueva Lucha*, núm. 411, 2 de maig de 1888, p. 1. Kume, 1928, p. 93.

¹¹²¹ AMA, Exposició Universal, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 13 de maig de 1888.

¹¹²² AMA, Exposició Universal, caixa 42606, B3-A-6, exp. 238, s/d

¹¹²³ Baruserona..., 1928, p. 75.

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 aspiraven a mostrar el bon gust i l'elegància dels inquil·lins.¹¹²⁴ 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, segons *El Noticiero Universal*, a mitjan abril, és a dir, tot just havent obert les portes i quan la majoria de països encara estaven construint les seves instal·lacions, el Japó ja tenia a la seva secció moltíssims objectes que duïen penjada una etiqueta que indicava que eren peces ja venudes.¹¹²⁵ 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 Lluís Serrahima.¹¹²⁶

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.*¹¹²⁷ 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 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 uns ingressos d'un miler de pessetes.¹¹²⁸

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

¹¹²⁴ *La Vanguardia*, núm. 336, 31 de juliol de 1888, p. 1.

¹¹²⁵ *El Noticiero Universal*, núm. 1, 16 d'abril de 1888, p. 1.

¹¹²⁶ 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.

¹¹²⁷ *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.

¹¹²⁸ Baruserona..., 1928, pp. 75-76.

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*.¹¹²⁹ 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:

Esta rebaja es solo para satisfacer los deseos de sus numerosos amigos y parroquianos, de adquirir objetos japoneses como recuerdo de la Exposición de Barcelona. No creemos que se equivoquen los expositores japoneses si piensan que con este motivo serán infinitas las personas que compran los lindos caprichos venidos del Japón al certamen barcelonés.¹¹³⁰

No ha d'estranyar la gran difusió de productes japonesos que es va fer per tota la ciutat, tant des de la instal·lació nipona al Palau de la Indústria com des de la casa del parc. Els seus preus tan econòmics van respondre, del primer a l'últim dia de l'Exposició, al reclam d'exotisme.

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 il·luminar amb centenars de fanals japonesos encarregats a Benet Escaler; *explendido y magnífico*.¹¹³¹

¹¹²⁹ AMA, Exposició Universal, caixa núm. 42711, N.164, delegació general, 7 de novembre de 1888.

¹¹³⁰ *El Noticiero Universal*, núm. 221, 21 de novembre de 1888, p. 3

¹¹³¹ *El Noticiero Universal*, núm. 238, 8 de desembre de 1888, p. 3. *La Vanguardia*, núm. 599, 14 de desembre de 1888, p. 1. AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42722, factures, 585.



Fig. 118. Projecte per a un raspall. Dibuix dels tallers de la Kiri Kôshô Kaisha (1874-1891). UAM.

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 (fig. 119). 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.

Koshô Kaisha.

6 Kobikicho Kokchomé. TOKIO.

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. Koshô 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 Koshô 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 carácter 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.¹¹³²



Fig. 119. Sala central de la Kiriu Kôshô Kaisha al Pavelló Japonès. A la dreta, anunci de l'empresa publicat durant l'Exposició Universal a Barcelona (1888). BC.

¹¹³² Valero, 1888A, s/n.

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 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).¹¹³³ 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.¹¹³⁴ 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

¹¹³³ 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*).

¹¹³⁴ Van començar treballant una dotzena d'empleats que, a 1878 va augmentar fins a 25. L'any 1881 eren 22 empleats i l'any 1880 uns 20, sense comptar aquells que treballaven a les oficines de París i de Nova York. En tots els casos, quan ens referim a la *Kiriu Kôshô Kaisha*, extreiem la informació de l'obra monogràfica del professor Hida (1999).

capital, una oberta l'any 1877 i l'altra el 1881, ambdós en funcionament l'any 1888.¹¹³⁵ Entre els artistes més destacats que van treballar 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 (柴田是眞), Kobayashi Matzaburô (小林又三郎), Suzuki Chôkichi (鈴木長吉), Namikawa 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.¹¹³⁶



Fig. 120. Anuncis de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, a Filadèlfia (1876), Yokohama (1885) i París (1889). YAH/KMA.

¹¹³⁵ A la fàbrica de Kobikichô (1877-1891), on hi havia les oficines que s'anunciaven a l'Exposició de Barcelona, s'hi feien productes molt diversos. Sota la direcció de Nishio Kisaburô, alguns dels artistes principals van ser: Kanai Seikichi (*urushi maki-e*), Kajiyama Jujirô (*urushi maki-e*), Iwasaki Minohei (*urushi maki-e*), Arakawa Kumairô (*jinuri*), Mochizuki Shôtarô (*sashimono*), Sugiura Seitarô (*chôkin*), Sugiura Ryujirô (*chôkin*), Kataoka Genjirô (*Shibayama zôgan*), Okagawa Kisaburô (*shishû*) i els pintors Yamamoto Kôichi, Suzuki Kason, Suzuki Seiichi, Kôda Shûko, Mishima, Yamamoto, Inagaki, Araki i Kobayashi.¹¹³⁵ La segona fàbrica, fundada vers l'any 1881, servia com a complement de la primera i s'hi fabricaven bronzes, peces d'or, esmaltats i lacats. El cap de la fàbrica era Haraguchi Tasuke i, com a artistes, destacaven: Shibnuma Chûgorô (*urushi maki-e*), Kiono Sensai (*urushi maki-e*), Kunii Eijirô (*jinuri*), Hasegawa Hôjirô (*sashimono*), Ôkawa Tôkichi (*kaji*), Suzuki Chôkichi (*chûkin*), Katô (*kaji*) i Masuda Kumajirô (*shippô*). Els noms de tots aquests artistes apareixen registrats als documents existents sobre l'Exposició Nacional de 1881, però cal matisar que no sabem quants artistes hi havia en total, perquè alguns d'ells tenien ajudants. Hida, 1998, p. 182.

¹¹³⁶ 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.

Matsuo Gisuke, com a president de la *Kiri* i com a membre de l'associació *Ryūchikai*, compartia els principis d'una política d'indústries artístiques que tenia com a objectiu el manteniment de l'essència japonesa, l'estil japonès, tot incorporant aquelles novetats occidentals que poguessin ser útils per fer competitius els productes en els mercats internacionals. En el cas de la *Kiri Kōshō 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 Kanō, Shijō i especialment Rimpa de finals d'època Edo. Si observem els vora 2.000 dibuixos preparatoris que s'han conservat (fig. 118, 124, 263, 267 i 313), es pot comprovar que la majoria d'ells es basen en una temàtica naturalista coneguda com a *kachōfūgetsu* (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 (fig. 118), rellotges de sobretaula, plats, safates, caixes de te, així com vaixelles occidentals, cafeteres, teteres, salers, anelles per a tovallons, sucreres, coberts, etcètera.¹¹³⁷ Poc a poc, el gust es va anar adaptant més a les demandes d'un Occident a la recerca d'exotisme i, en paral·lel al manteniment de certs elements tradicionals, la *Kiri* va apostar per la modernització de les seves indústries. Hattori Kyōho, cap de la primera fàbrica de decoració de ceràmiques de l'empresa, n'és un exemple: va començar a utilitzar tècniques i pigments estrangers fruit de l'experiència adquirida a Occident alhora que ben aviat l'empresa va adoptar un sistema d'organització basat en el model europeu.



Fig. 121. Imatges del logotip de la *Kiri Kōshō Kaisha* a l'Exposició Universal de Barcelona.

L'aportació més destacada de la *Kiri Kōshō 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

¹¹³⁷ Hida, 1998, p. 240. La col·lecció de dissenys de la *Kiri Kōshō Kaisha*, reproduïda per Hida, també es pot consultar on line a: <http://db.am.geidai.ac.jp/>.

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. De fet, aquest va ser probablement un dels factors que més pes van tenir en el fracàs econòmic de la companyia: pel fet de ser una empresa semipública, havia d'actuar pensant amb criteris tan comercials com polítics i representatius i, en aquest sentit, resultava difícil combinar grans peces d'impacte amb preus assequibles.

A l'Exposició de Barcelona, la *Kiriū Kōshō Kaisha* va mostrar diversos gerros de bronze, nou en total. Un d'ells duia una decoració de caràcter antic, altres duïen 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.¹¹³⁸ També va presentar tres peveters *kōro*. 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 *kōro*, el més destacat de tots, era el que anteriorment s'ha descrit presidint l'entrada de la instal·lació: era una gran obra de bronze amb figures humanes, dracs i ocells, similar als que la mateixa empresa va exposar a Filadèlfia i París (fig. 122 i 123).

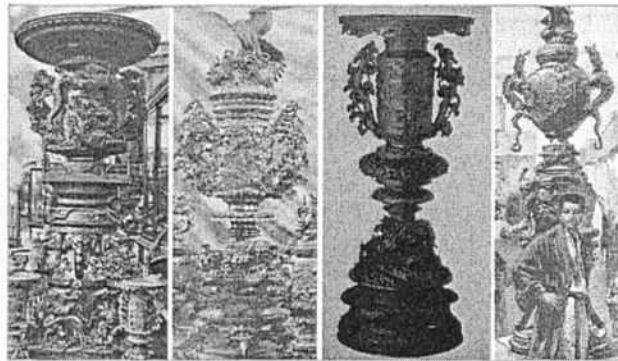


Fig. 122. *Kōro* de bronze presentats a les Exposicions Universals de Filadèlfia, París i Chicago (1876-1893).

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, *Niōzō* (仁王像, fig. 123). Aquestes dues últimes imatges, que sorprenien al públic i de les que se'n conserven alguns dibuixos aproximatiu, van generar tot tipus de comentaris:

¹¹³⁸ 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.

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 podria enamorar-se 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!¹¹³⁹

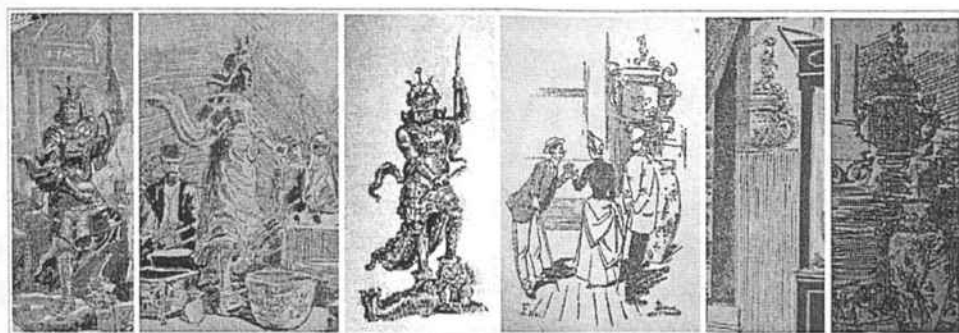


Fig. 123. Deus guerrers Niōzō, a l'esquerra, i kōro de bronze de la Kiriū Kōshō Kaisha exposats a la instal·lació japonesa del Palau de la Indústria de l'Exposició Universal de Barcelona. *La Ilustración / La Esquella de la Torratxa / La Ilustración Ibérica / La Vanguardia.*

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 bellissimo 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!¹¹⁴⁰

La Kiriū Kōshō Kaisha va participar amb altres obres oferint productes molt diversos: quadres i mocadors de seda brodada, un vestit de seda, transparents de bambú, figures

¹¹³⁹ "Excursions per l'Exposició. Lo palau de la industria. Japó", *La Esquella de la Torratxa*, núm. 493, Barcelona, 23 de juny de 1888, p. 386.

¹¹⁴⁰ Mendoza, 1888, pp. 354-355.

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, un dels quals potser va ser adquirit al mateix estand per Apel·les Mestres (fig. 63).¹¹⁴¹ D'entre totes les peces, va destacar especialment el mobiliari.

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 o bé 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 dels 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 era el que fabricava la *Kiriu Kôshô Kaisha*, era pràcticament desconegut al Japó.¹¹⁴²

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*. L'empresa de Matsuo va presentar mobles de fusta recoberts de laca negra, 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.

El mobiliari més popular, ja conegut a Espanya des del segle XVI, era aquell recobert d'*urushi* i recarregat d'incrustacions, mentre que en menor mesura hi havia el mobiliari fet amb bambú i peces de fusta tallada amb unes tècniques que al Japó gaudien d'una llarga tradició. Això es podia veure de manera especial al saló central de la instal·lació. De totes les peces, destacaven els paraents i les pantalles de fusta lacada. El més car de

¹¹⁴¹ 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 (*Saru Kani Kassen - Japanese Fairy Tale Series núm. 3*), com els que anunciava al catàleg de la Secció Japonesa la *Kiriu Kôshô Kaisha*.

¹¹⁴² Yamamori, 1999, s/n.

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 segon paravent destacat, també de dos fulls, que representava un jove pastor damunt d'un bou.

No coneixem amb exactitud com eren aquestes peces però, gràcies a la col·lecció de dibuixos *Onchizuroku* (温知録, fig. 269, 281 i 311), conservada al Museu Nacional de Tòquio, on hi ha exemplars presentats per la *Kiriū Kōshō Kaisha* a les exposicions internacionals de Filadèlfia i París, podem fer-nos una idea de com devien ser.¹¹⁴³ 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.

L'aportació de la *Kiriū Kōshō 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'artesanía del Japó. Amb tot, la *Kiriū* no va ser l'única participant, sinó que amb ella van arribar a la ciutat productes d'altres més de 120 expositors.¹¹⁴⁴ Deixant de banda la important aportació del govern, que va ser la més destacada després de la *Kiriū*, 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

¹¹⁴³ *Meiji no dezain...*, 1997 (CD).

¹¹⁴⁴ Segons el llistat publicat pel *Hakurankai Kurabu*, la majoria d'expositors i empreses que al catàleg oficial apareixen com a independents, estaven associats a l'empresa de Matsuo Gisuke, o com a mínim quedaven sota la seva responsabilitat; va ser el cas de Kume Keiichirô, *Tôkyô Shôyu Gaisha*, Yogase Kiyô, Suzuki Chôkichi, Ichikawa Teisuke, Kawahara Tokuryû, Setsuda Hikosuke, Takahashi Monbei, Kondô Rihei, Sugiwara Hanbei, Nishida Sôshirô, Hayashi Yasubei, Okumura Yasutarô, Kumagai Naotsugu, Toyono shôten, Iwahashi Zenbei, Tsujiyama Seizôsho, *Dantôsha*, Takao Tsuneshichi, Shinanoya Tahei, Mihashi Yoshihei, Inagaki Masahichi, Inoue Magobei, Fukagawa Yotarô, Noda Ichibei, Suzuki Kiichi, Nakagawa Chôkichi, Makuzu Kôzan, Nobata Tokujirô i Shiino Kenzô. *Vegeu: Baruserona...*, 1928, pp. 81-91.

altres objectes més en consonància amb la vida moderna. No tan sols van destacar grans 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 patina 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 utilizanlo, 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.*¹¹⁴⁵

Aquesta idea, García Llansó l'havia desenvolupat durant l'Exposició Universal de 1888, quan va conèixer de primera mà les produccions en bronze japoneses.¹¹⁴⁶ Al 1885 Nuremberg havia estat testimoni del gran progrés de les arts del metall al Japó amb la presència de vora un centenar d'artistes i quasi mig miler de peces; algunes de les quals reproduïdes a l'obra de Domènech i Montaner (fig. 99).¹¹⁴⁷ A Espanya es podien veure des de feia alguns anys alguns exemplars de bronzes d'època Edo, com ara al Museu

¹¹⁴⁵ 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.

¹¹⁴⁶ García 1888B, p. 308.

¹¹⁴⁷ Baekeland, Young, 1980, p. 171.

d'Art Japonès de Herr Richard Lindau i a les col·leccions Maristany i Masriera de Barcelona, o bé al Museo Etnológico de Madrid.¹¹⁴⁸ D'altra banda, ja hem vist també que a Barcelona mateix feia força anys que ja era possible adquirir bronzes japonesos a les botigues del centre de la ciutat. Ara bé, en cap cas els barcelonins havien tingut accés a la diversitat, quantitat i qualitat amb què es van mostrar a l'Exposició Universal.

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.¹¹⁴⁹

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 va ser un gran quadre de bronze, exposat dins d'una vitrina, *cuyo asunto es un pajarito volando, iluminado por la luna, con incrustaciones de oro y rodeado de dragones*.¹¹⁵⁰

No obstant, segons explica 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.¹¹⁵¹ Havia presentat peces de bronze i plata a la majoria d'exposicions celebrades fins aleshores; tenia una llarga trajectòria. Entre els premis obtinguts, havia aconseguit 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

¹¹⁴⁸ *El Museo Universal*, núm. 36, 6 de setembre de 1863, p. 284.

¹¹⁴⁹ 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.

¹¹⁵⁰ García 1888A, p. 294.

¹¹⁵¹ En paral·lel a la carrera de Shômi Eisuke, l'hereu del taller de Kanaya Gorôsaburô VIII, Gorôsaburô IX, va participar a l'Exposició Universal de Viena de 1873 amb un gerro de bronze conservats actualment al *Österreichisches Museum für Angewandte Kunst* de Viena, similar als dos exemplars conservats al *Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone* de Gènova. Brinkley, 1904, vol. 7, p. 15. Failla, 2001, p. 185.

(1885).¹¹⁵² L'any 1895, en ocasió de l'Exposició Nacional celebrada a Kyoto, Frank Brinkley no va dubtar en qualificar a Shômi *at the head of the bronze manufacturers of Kyoto, and indeed has few peers anywhere in Japan.*¹¹⁵³

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 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, així que va quedar poc satisfet en veure que no havia aconseguit fer negoci ni captivar al públic de la ciutat.¹¹⁵⁴ 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 *Kiri 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

¹¹⁵² AMA, Exposició Universal, caixa 42649, Catàleg – Delegació General, s/n. *Meiji dezain...*, 1997, p. 49. Posteriorment, va participar a les exposicions de París (1889), la Tercera Exposició Nacional (1890), Chicago (1893), la Quarta Exposició Nacional (1896) i París (1900).

¹¹⁵³ Brinkley, 1895, p. 114: *In his factory one may also see a tour de force peculiar 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 obtained at various exhibitions, domestic and foreign.*

¹¹⁵⁴ *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 46.

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 va rebre el títol d'artista de la Casa Imperial, *Teishitsu Gigeiin* (帝室技芸員).¹¹⁵⁵



Fig. 124. Gerros de bronze la *Kiriu Kôshô Kaisha* atribuïts a Suzuki Chôkichi amb els seus corresponents dibuixos originals, c. 1880. *Khalili collection/UAM*.

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* (鳥獸), 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 (fig. 124). Durant els primers anys de la seva carrera havia destacat per les grans obres de bronze, especialment *kôro* i *usubata*, estructures de bronze com a suport per a l'arranjament de flors. Eren les peces 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. Peces similars a la que la *Kiriu* va exposar a l'entrada principal de la Secció Japonesa.

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 a Europa.

¹¹⁵⁵ Suzuki tenia també una altra línia de producció enfocada a la creació d'obres de bronze de caràcter realista, d'entre les quals van destacar les dotze escultures de bronze presentades a Chicago el 1893 (Col·lecció de la Casa Imperial). Va ser també l'autor de les grans llanternes del temple xintoista de Yasukuni. Brinkley, 1904, vol. 7, p. 145. Baekeland, Young, 1980. Jahn, 2004, pp. 40-41.

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 micènica 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.¹¹⁵⁶ 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 redescobriments de la tècnica dels esmalts *cloisonné* japonesos gràcies a Kaji Tsunekichi.¹¹⁵⁷

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, els quals van deixar de mirar els models xinesos per iniciar un nou camí autòcton i original. 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 Shōgorō (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. D'entre aquests, un germà de Tsukamoto Kaisuke, Tsukamoto Jinemon, juntament amb Muramatsu Hikoshichi (村松彦七), van fundar l'any 1871 una empresa d'esmalts *cloisonné* (*Nagoya Shippō Kaisha*, 名古屋七宝会社) a Toshima (Nagoya), la qual va ser la primera en rebre una medalla d'or a l'Exposició Universal de Viena. Darrera d'ella aviat van aparèixer companyies similars a Toshima, convertint-se aquest en el principal centre de fabricació d'esmalts del país. En qüestió de molt pocs anys, Japó va desenvolupar una potent indústria d'esmalts *cloisonné*.¹¹⁵⁸

Com la *Nagoya Shippō Kaisha*, altres empreses van apostar per l'esmalt *cloisonné* i la innovació tecnològica. Va ser especialment destacada la companyia de Heinrich Ahrens que l'any 1875 va obrir a Yokohama una fàbrica especialitzada en la producció d'esmalts.¹¹⁵⁹ Ahrens & C^o va revolucionar la indústria dels esmalts *cloisonné* en tan sols quatre anys, fins que va tancar l'any 1879 després de ser venuda dos anys abans a la

¹¹⁵⁶ Vegeu p. 287.

¹¹⁵⁷ Coben, Ferster, 1982, pp. 29-40.

¹¹⁵⁸ Irvine, 2006, pp. 18-23. Rutherford, 2005, pp. 191-192.

¹¹⁵⁹ Ahrens va arribar al Japó al 1869. A inicis de la dècada de 1870, va obrir a Tòquio un negoci d'exportació d'indústries artístiques amb productes encarregats a artistes i artesans de Tòquio i de Yokohama. No va ser fins al 1875 que va obrir, a Gotenzaka (Koishikawa), una fàbrica d'esmalts *cloisonné*.

Nagoya Shippô Kaisha. Durant aquell breu període de temps, va incorporar al seu taller dues persones fonamentals pels avenços de la tècnica: l'artista Tsukamoto Kaisuke i Gottfried Wagener (1831-1892), un expert químic alemany invitat pel govern japonès per participar en el procés de modernització de les indústries artístiques del país. Wagener, que havia arribat al Japó de la mà del germà de Richard Lindau, va tenir un paper fonamental en el desenvolupament de nous pigments i fórmules químiques derivades dels *cloisonné* francesos, que havia estudiat a París amb Jean-Baptiste Dumas (1800-1884). Els seus estudis van servir per millorar tan els processos de cocció com els colors, la lluentor i les textures dels esmalts.¹¹⁶⁰ Quan Wagener l'any 1878 va retornar a Kyoto, va conèixer a Namikawa Yasuyuki (並河靖之, 1845-1927), exsamurai que l'any 1871 s'havia començat a formar com a artista d'esmalts *cloisonné* en una altra empresa similar anomenada *Kyôto Shippô Kaisha* (京都七宝会社). Des de mitjan dels anys 70 i durant les següents dècades, van ser dos els noms que d'una manera ben clara van sobresortir en aquest camp artístic (fig. 125): Namikawa Yasuyuki i Namikawa Sôsuke (瀧川惣助, 1847-1910).¹¹⁶¹ Tots dos van presentar obres a Barcelona, per bé que el segon no ho va fer amb peces esmaltades.



Fig. 125. Anuncis de Namikawa Yasuyuki i Namikawa Sosuke per a la venda a estrangers publicat al Japó l'any 1895. NDJ.

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 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.¹¹⁶²

¹¹⁶⁰ Coben, Ferster, 1982, p. 63.

¹¹⁶¹ Brinkley, 1904, vol. 7, pp. 336-337. Coben, Ferster, 1982, pp. 131-139. Irvine, 2006, pp. 26-27.

¹¹⁶² *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 (fig. 126), 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.



Fig. 126. Resdència i taller de Namikawa Yasuyuki (estat actual). Gerro d'esmalt cloisonné de Namikawa Yasuyuki similar als que va presentar a l'Exposició de Nuremberg de 1885. *Khailii Collection*.



Fig. 127. Bronzes *yūsen shippō* de Namikawa Yasuyuki (c. 1880-1890). *Victoria & Albert Museum*.



Fig. 128. Taller de Namikawa Yasuyuki (any 1902). *Col. part*.

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* 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 (fig. 126). 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.¹¹⁶³

Segons l'evolució estilística de l'obra de Namikawa Yasuyuki plantejada per Oliver Impey i Malcolm Fairely, una periodització no exempta de 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 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 el químic 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 duïen motius decoratius tradicionals situats dins d'elaborats cartutxos.¹¹⁶⁴ Un exemple possiblement proper als presentats a Barcelona és un gerro conservat a l'*Österreichisches Museum für Angewandte Kunst* de Viena, comprat l'any 1885 a l'Exposició de Nuremberg, on Yasuyuki va guanyar una medalla: es tractava d'un gerro 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.¹¹⁶⁵ Si en aquest cas els colors predominants són el groc i el verd, cap a finals de la dècada dels vuitanta, aquests es van

¹¹⁶³ 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).

¹¹⁶⁴ No va ser fins a finals de segle que es va orientar cap a dissenys més pictòrics i sense marcs i sobre grans àrees 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.

¹¹⁶⁵ Un exemplar molt similar es conserva a la col·lecció Khalili. Vegeu: Impey, Fairley, 1994, p. 33.

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 (fig. 127).¹¹⁶⁶ 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 seus dissenys de flors i ocells, o bé d'animals fantàstics com ara dracs i fènix emmarcats encara, això sí, dins d'un cartutx o marc decoratiu.¹¹⁶⁷ Si alguna cosa definia les peces de Namikawa era la seva elegància, paradigma de l'època daurada dels esmalts *cloisonné* del Japó.¹¹⁶⁸

Les peces de Namikawa Yasuyuki eren peces purament artesanals. Ell mateix, com a artista i com a persona, era descrit per qui el coneixia com *the most Japanese and the most interesting man in Kyoto*,¹¹⁶⁹ amb un aspecte refinat i intel·lectual, d'una cortesia i una gentilesa pròpia de l'antic Japó. 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 (fig. 128). 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:

In another garden, concealed by bambo hedge, is the tiny laboratory and the one work-room where less than twenty people, all told, execute the master's design. One etches these patterns on the copper base, following Nammikawa's delicately traced outlines; another bends and fastens the wires on the etched lines, and a third coats the joinings with a red oxide that, after firing, unites the wires more firmly to the cooper. Others dot the paste into the cell-like spaces, or sit over tubs of water, grinding with fine stones, with charcoal, and deer-horn the surface of the pieces that have been fired. Nammikawa adds the master-touches, and after conducting the final firing, himself gives them the last incomparable polish, after his men have rubbed away for weeks. These workmen come and go as they please, working only when the spirit moves them,

¹¹⁶⁶ Tanmateix, fins al 1895 no va començar a aplicar grans àrees monocromes a manera de taló de fons, el que, tal i com explicava el mateix artista, era un dels recursos de més difícil execució Ponting, 1910, p. 65.

¹¹⁶⁷ Impey, Malcolm, 1994, p. 24.

¹¹⁶⁸ 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. Durant els anys 90 i inicis del segle XX va seguir la seva evolució incorporant novetats tècniques i recursos no utilitzats fins aleshores, van ser anys de consolidació del taller de Namikawa Yasuyuki com el millor obrador d'esmalt *cloisonné* de Kyoto.

¹¹⁶⁹ Scidmore, 1900, p. 286

*and doing better work, the master believes, when thus left to their own devices. All of them are artists whose skill is a family inheritance, and they have been with Namikawa for many years.*¹¹⁷⁰

El fotògraf i viatger Herbert G. Ponting (1870-1935), qui després de visitar el taller de Namikawa, va dedicar un apartat íntegre del seu llibre *In Lotus Land Japan* (1910, fig. 128) a descriure d'una manera del tot romàntica i emotiva la seva experiència amb l'artista, explicava:

*Each member of staff has absorbed the master's ideas from his earliest acquaintance with the art; and although Namikawa now does little work himself except designing and firing, he closely supervises each piece during its entire execution ... His artists do not work by set hours, but only when the mental inspiration is upon them ... as I passed the little unobtrusive shingle at the gate, with its simple inscription "Y.Namikawa, Cloisonné" how truly typical it was of the unaffected modesty of real genius.*¹¹⁷¹

D'allà és d'on van sortir al 1887 les tres peces exposades a Barcelona l'any següent. Eren un plat d'esmalt *cloisonné* 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 probablement serien semblants als de les obres presentades a Nuremberg (1885), París (1889) i Chicago (1893). Tanmateix, ens en podem fer una bona idea gràcies a la gran quantitat d'esbossos i dibuixos conservats per Nakahara Tessen; Nakahara va ser principal dibuixant del taller de Namikawa, autor de bona part dels motius *kachô* (fig. 126-127).¹¹⁷²

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*).¹¹⁷³ El restant, Noda Ichibei (野田市

¹¹⁷⁰ Scidmore, 1900, pp. 288-289.

¹¹⁷¹ Herbert, 1910, pp. 65-67.

¹¹⁷² Molts dels dibuixos preparatoris de l'obra de Namikawa Yasuyuki estan recollits a *Kyô Shippô Monyoushû* (京七宝文様集). Aquesta obra, publicada al 1981 per la família Nakahara recull una destacada col·lecció de dissenys de Nakahara Tessen, molts dels quals eren borrador o projectes molt similars a les obres que, en sortir del taller, duïen el segell de Namikawa. Nakahara Tessen, era doncs un important col·laborador de Namikawa dins del seu obrador. Comparant els dissenys amb les obres conservades, es pot observar com els dissenys de Nakahara van ser utilitzats com a model per a les obres que Yasuyuki va enviar a les exposicions universals.

¹¹⁷³ Al catàleg apareixen com a expositors diferents Yasuda Shôten i Yasuda Genshichi, ambdós de Kyoto, tanmateix creiem que es tracta d'un error: Yasuda Genshichi és el nom de l'autor, mentre que Yasuda Shôten és el nom del seu establiment o botiga (*shôten*).

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,¹¹⁷⁴ 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 (fig. 129), 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, dedicats a l'exportació, mentre que Gotô, malgrat buscar els mateixos objectius, mirava d'oferir peces més treballades, més elaborades i cuidades.¹¹⁷⁵

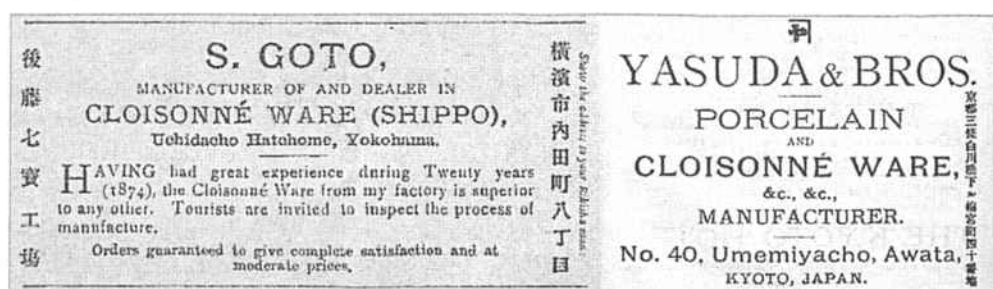


Fig. 129. Anuncis de Gôto Seizaburô i Yasuda Genshichi, de Yokohama i de Kyoto (1895). NDL.

Gotô Seizaburô era el principal fabricant de *cloisonné* de Yokohama (fig. 129). 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 d'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.¹¹⁷⁶ 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

¹¹⁷⁴ Mikami Izaemon va enviar dos gerros, de 12 i 15 centímetres d'alçada, amb forma de carbassa, mentre que Yasuda Genshichi va exposar dos parells de gerros decorats amb dissenys de flors i ocells i dos tibors i dos cubs d'esmalt *cloisonné* daurat. A la Tercera Exposició Industrial Nacional de Tòquio, celebrada a Ueno el 1890, Yasuda Genshichi va presentar diversos tipus de plats, gerros, caixes de cigars i encensers decorats tant amb dissenys humans com natural, vegetació tardor, flors i ocells, així com arabescs. *Official Catalogue...*, 1890, pp. 6 i 43.

¹¹⁷⁵ Bowes, 1884, p. 35. Brinkley, 1895. Ponting, 1910, pp. 50-51.

¹¹⁷⁶ Coben, Ferster, 1982, pp. 52-53.

Matasaburo i botigues com Nosansha. James L. Bowes, en publicar l'any 1884 la primera obra a Occident dedicada a esmalts japonesos, ja afirmava: *one of the principal makers, or exporters, of this coarse and meretricious ware is named Seizaburo Goto, who carries on his trade at Yokohama.*¹¹⁷⁷ 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. 52.¹¹⁷⁸

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 un disseny de flors i insectes de color blau i gris, de 42 cm d'alçada, i quatre gerros, de 33 cm d'alçada decorats per parelles, un amb motius de flors i ocells i l'altre plantes i ocells. Igualment, va presentar una caixa, també d'esmalt *cloisonné*, decorada amb margarides i crisantems. A més d'aquestes sis obres, encara va exposar dues peces més, les més cares, valorades en 750 pessetes; es tractava de dos gerros amb motius que representaven figures diverses.¹¹⁷⁹ Tan sols dos anys més tard, a la Tercera Exposició Nacional Industrial de Tòquio va presentar peces d'esmalt que mostraven noves facetes de la producció del taller: cadenes d'esmalt *cloisonné* per a rellotges, marcs esmaltats per a fotografies, caixes per a encens i d'altres.¹¹⁸⁰

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 visible 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*.¹¹⁸¹ Així ho explicava una guia de Kyoto l'any 1895:

Namikawa Sosuke conceived the idea of abolishing the cloisons – removing them at a certain stage of the manufacture or concealing them – and limning

¹¹⁷⁷ Bowes, 1884, p. 35.

¹¹⁷⁸ 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).

¹¹⁷⁹ Aquest tipus de decoració no sembla ser massa habitual als esmalts *cloisonné* d'aquests anys però no era pas estrany. Un plat atribuït a Seizaburô Gotô, adquirit pel *South Kensington Museum* al 1881, actualment conservat al *Victoria & Albert Museum*, ens pot donar una idea aproximada d'aquest tipus de dissenys: a la part frontal un samurai amb la seva armadura dins d'un cercle envoltat de motius decoratius geomètrics i, a la part posterior, tres papallones amb flors estilitzades. Irvine, 2006, p. 12, pl. 31.

¹¹⁸⁰ *Official Catalogue...*, 1890, p. 44.

¹¹⁸¹ Bowes, 1895, p. 52.

*veritable pictures with coloured enamels upon monochromatic enamel surfaces. For many years the public paid no attention to this singularly bold essay. An exquisite snow scene sent by Namikawa to the Fisheries Exhibition in London [1883] hung skied and unnoticed throughout the show. If people looked at it all, they passed it by as a painting with no special claims to consideration. But at last a French connoisseur – the French are always first in such matters – discovered Namikawa, and now he is counted the prince of Japanese enamellers.*¹¹⁸²

Namikawa Sosuke no tenia cap mena de vincle familiar ni professional amb Yasuyuki; era de Tòquio. Tanmateix, tots dos van ser considerats els màxims exponents de l'esmalt japonès, cada un amb un estil i una tècnica ben diferent. Així, si bé Yasuyuki, va mantenir-se sempre fidel a unes mateixes pràctiques de l'esmalt *cloisonné*, sovint per aquest motiu se l'anomenava “conservador”, Sosuke, en canvi, va preferir experimentar i explorar noves tècniques i formes d'expressió artística.

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 pay more if the suspects that they are buying to sell again.*¹¹⁸³ 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.*¹¹⁸⁴ 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.

¹¹⁸² Brinkley, 1895, p. 177.

¹¹⁸³ Scidmore, 1900, pp. 289-290.

¹¹⁸⁴ Scidmore, 1900, p. 291.

Sôsuke tampoc va faltar a l'Exposició Universal de Barcelona. Format inicialment a *Nagoya Shippô Kaisha*, s'havia establert a Tòquio l'any 1880 amb un taller propi. Havia participat ja en diverses exposicions mostrant els seus esmalts de caire pictòric, sovint amb la col·laboració del reputat pintor Watanabe Seitei. Tal i com s'observa a Barcelona, i tal i com ell mateix anunciava a *The Japan Directory*, no tan sols ofería 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.¹¹⁸⁵ Així és que, mentre que a les exposicions d'Amstredam (1883) i Nuremberg (1885) Sôsuke va presentar peces d'esmalt *cloisonné*, a Barcelona, en canvi, va enviar un servei de cafè de porcellana d'Owari, de 27 peces, valorat en 350 pessetes.¹¹⁸⁶ 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 vaixel·la mostrada a Barcelona no estigues decorada amb *musen shippô*, sovint confoses amb les decoracions fetes a pinzell.

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). La laca japonesa era apreciada a Europa ja des del segle XVI, quan va començar a arribar a través dels jesuïtes i les ordes mendicants. 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; aquestes imitacions, conegudes com a *japanning*, mai no van arribar al grau de qualitat i de perfecció d'aquelles peces 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. L'*urushi maki-e* va ser també molt ben rebut per les indústries artístiques

¹¹⁸⁵ *The Japan Directory*, 1884.

¹¹⁸⁶ *Catálogo de la Sección...*, 1888, p. 25.

d'època Meiji i es va saber adaptar ràpidament a la nova realitat industrial, entre elles *Seijōsha*, empresa fundada al 1884, i la *Kiriū Kōshō 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 produir objectes lacats de manera massiva i de mala qualitat, amb poques capes de vernís i amb aplicació del *maki-e* amb mètodes mecànics.¹¹⁸⁷

Un dels grans mestres de l'*urushi maki-e* d'època Meiji va ser el pintor i lacador Shibata Zeshin (柴田是眞, 1807-1891). Zeshin, artista amb una àmplia formació en els camps de l'escola ukiyo-e, l'escola Shijō, es va fer famós pels seus lacats *maki-e* i pels dissenys decoratius del Palau Imperial.¹¹⁸⁸ A més d'ell, va destacar el seu deixeble Ikeda Taishin (池田泰真, 1825-1903) i altres artistes com Kawanobe Icchō (川野辺一朝, 1830-1910), Ogawa Shōmin (小川松民, 1847-1891) o Shirayama Shōsai (白山松哉, 1853-1923). Malauradament, però, cap d'ells va presentar peces a l'Exposició de Barcelona (fig. 130).

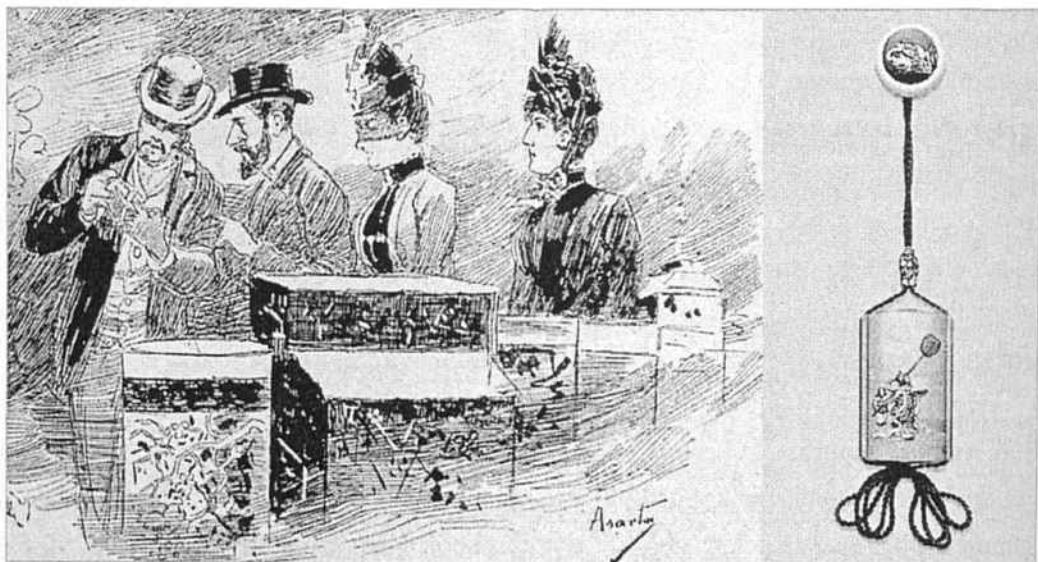


Fig. 130. Visitants observant les peces de laca japonesa exposades a la Secció del Japó. *Inrō* lacat amb la signatura de Mitani Denjirō (Christie's 2007).

¹¹⁸⁷ Naoteru, 1958, pp. 122-127. Baekeland, Young, 1980, pp. 209-210. Sobre les arts del metall d'època Meiji vegeu també: Earle, 2005, pp. 36-41.

¹¹⁸⁸ Satsuma, Yokomizo, 2005, pp. 34-35.

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 paraents 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 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.¹¹⁸⁹

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 (fig. 134-136).¹¹⁹⁰

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 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 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 *cloisonné*, a Barcelona ja es podien trobar porcellanes japoneses des de feia més d'una dècada a les principals botigues del centre de la ciutat. Això no obstant, l'Exposició Universal va ser la primera vegada en

¹¹⁸⁹ Segons Kawamura Yayoi (1990, p. 250), Josep Mansana va adquirir les peces d'*urushi* presentades a l'Exposició Universal de 1888. Tanmateix, al llarg de la nostra recerca no hem trobat cap més evidència documental d'aquesta possible compra.

¹¹⁹⁰ *La Vanguardia*, núm. 253, 31 de maig de 1888, p. 4.

què es van reunir una varietat de peces suficients com per fer-se una idea de la diversitat productiva del Japó. 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. A Barcelona, les peces d'Arita estaven representades per la *Kiriu Kôshô Kaisha*, *Kôransha*, el Ministeri d'Agricultura i Comerç, Michiya Tashichi i Kume Keiichirô.

La història dels orígens de les porcellanes d'Arita es remunta a finals de l'era Momoyama, quan, procedents de la campanya militar de Toyotomi Hideyoshi a Corea (1597), van arribar a l'illa de Kyûshû diversos ceramistes coreans, entre els quals Ri Sampei (Yi Sam-pyeong, 이삼평). Ri Sampei, a qui generalment se li atribueix la descoberta d'un important jaciment de caolin a Izumiyama (Arita), va obrir un dels primers tallers i forns de cocció de porcellana vers l'any 1616 i, amb poc temps, aquesta regió de Saga es va convertir en el cor de la indústria de la porcellana japonesa. Des d'aleshores, gràcies a la Companyia Holandesa de les Índies Orientals (VOC), els vaixells plens de porcellana d'Arita sortien des del port d'Imari, i, després de passar per l'assentament d'holandesos de Nagasaki, viatjaven cap a Occident. 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.¹¹⁹¹

Després d'un període de decadència, la restauració Meiji va donar un nou impuls a tota aquesta indústria. La clau per l'èxit va ser la modernització dels tallers. Ja durant el *bakumatsu* els artesans d'Arita havien començat a dirigir l'atenció cap al comerç d'exportació i, a fi de potenciar una indústria que tenia cada cop més competidors arreu del país, havia començat a introduir novetats estètiques, formes i models, de procedència europea. Els grans canvis, però, van dur-se a terme a partir d'inicis de la dècada de 1870, quan nova maquinària i sistemes de producció seriada van revolucionar bona part dels tallers de la població.

A l'Exposició Universal de Barcelona, el Ministeri d'Agricultura i Comerç va presentar una vaixela 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*

¹¹⁹¹ 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 VOC.

duia un joc de tres 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.¹¹⁹²

També és interessant l'aportació que va fer el pintor Kume Keiichirô, membre de la delegació japonesa al que posteriorment ens referirem. 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.¹¹⁹³ Kume va presentar cinc peces decoratives de sobretaula, de porcellana d'Arita, que representaven diversos animals i figures grotesques i expressives.¹¹⁹⁴ 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.¹¹⁹⁵ 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 (八代深川栄左エ門), que les peces exposades per Kume Keiichirô a Barcelona haguessin estat fetes per l'empresa *Kôransha* (香蘭社). No és més 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).

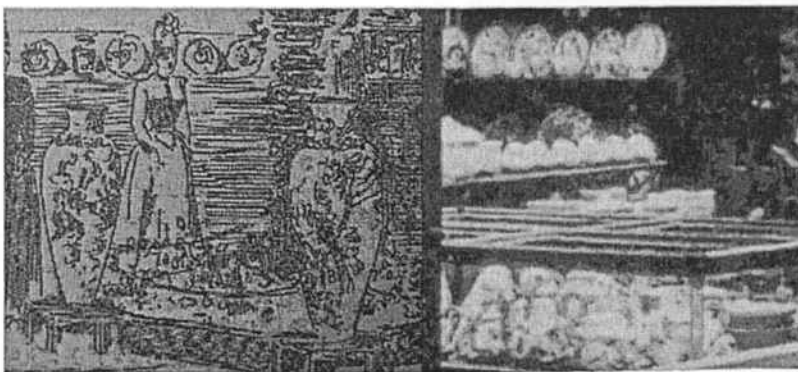


Fig. 131. Grans gerros de porcellana de la casa *Kôransha*. Peces de porcellana a la Secció Japonesa. *La Vanguardia/BC*.

¹¹⁹² Lacal, 1889, p. 159. L'any següent, Michiya va presentar a l'Exposició Universal de París diverses peces de bronze, canelobres, gerros i cistells.

¹¹⁹³ Kume, 1928, p. 94. Vegeu p. 552.

¹¹⁹⁴ Lacal, 1889, p. 158.

¹¹⁹⁵ Kume, 1928, p. 94.

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. Tal com anotàvem, 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 Kinisuke, van unir les seves empreses per fundar una gran companyia de porcellanes anomenada *Kôransha* (1875).¹¹⁹⁶

L'any següent de la creació de l'empresa els seus membres van viatjar a l'Exposició de Filadèlfia de 1876, on van exposar les seves obres i on van guanyar un premi d'honor. Tal com els havia aconsellat Kume, van aprofitar l'estada als Estats Units per recollir informació sobre ceràmiques i centres de producció a fi de conèixer el mercat nord-americà. Per a *Kôransha*, l'exportació directa de vaixelles de ceràmica i porcellana a l'estranger era un objectiu prioritari i, per aquest motiu, va optar per unir esforços amb la *Kiriu Kôshô Kaisha*, que havia decidit obrir una oficina a Nova York. *Kôransha* va rebre el suport del Ministeri d'Agricultura i Comerç, a través del *Hakurankai Jimukyoku*, i de persones com Kume Kunitake, Matsuo Gisuke, Nôtomi Kaijirô, Shioda Shin i Kawase Shuji.

Dos anys més tard, *Kôransha* va exposar al certamen de París (1878) on va guanyar una medalla d'or, i Fukagawa Eizaemon VIII va aprofitar per viatjar a França. Durant l'estada a Europa, Fukagawa va visitar diversos centres de producció i va conèixer nous mètodes de fabricació que li van fer canviar la visió del camí que havia de prendre la seva empresa; va adonar-se de la necessitat que la producció de les peces es fes per separat en seccions, amb una distribució més elaborada i específica. Amb els diners aconseguits amb la venda de peces un cop acabada l'Exposició, Fukagawa va comprar una màquina de vapor francesa, a Limoges, a fi de contribuir a la modernització de l'empresa. Un cop

¹¹⁹⁶ Sobre la història de l'empresa *Kouransha* vegeu: Jahn, 2004, pp. 203-213. <http://www.koransha.co.jp> (última consulta 3-IV-2010).

al Japó, però, va veure que els altres socis no compartien les mateixes idees; les seves formes d'entendre el negoci eren incompatibles. Per aquest motiu, Fukuami, 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 (fig. 132). 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 (fig. 131). Tots ells estaven situats a l'entrada de la instal·lació, envoltant el gran *kôro* de la *Kiriu Kôshô Kaisha*.



Fig. 132. Diploma de l'Exposició Universal de 1888 entregat a Fukugawa Yotarô. Tassa d'un servei de te fabricat als tallers de *Kôransha* (1887-1888). KC.



Fig. 133. Gerros i plat de porcellana de *Kôransha* (1878-1880). *Arita Porcelain Park/Victoria & Albert Museum*.

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, fig. 133). Algunes d'aquestes peces, actualment conservades a museus europeus,¹¹⁹⁷ 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*, on es conserven molts dissenys utilitzats per l'empresa.¹¹⁹⁸ El seu estil, que utilitzava segons els casos decoracions mixtes, amb elements tradicionals i moderns, tant xinesos com japonesos, es va caracteritzar per unes porcellanes bicromes blau-blanc o bé *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, sovint d'estil xinès, carpes, etcètera.

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.

Kawahara Tokuryû era un destacat fabricant de porcellanes artístiques. A l'Exposició Nacional Industrial de 1877 havia destacat per la gran quantitat de peces exposades: més d'un centenar de peces de porcellana entre florers, gerros i serveis de te i de cafè decorats per més d'una vintena d'artistes del taller, principalment pintors com Soga Tokumaru, Soga Seiso, Matsushima Iwataro o Matsui Bunzo.¹¹⁹⁹ A Barcelona va presentar un quadre de porcellana en el qual s'hi representava una carpa, valorat en 125 pessetes, dos gerros de porcellana d'Owari, de 40 centimetres d'alçada i amb un dibuix d'un drac negre, dos gerros de porcellana de color blau i blanc i decorada amb motius *kachô* i dos grans gerros, de 88 centimetres d'alçada i 45 d'amplada cada un, de color blau i blanc, amb el dibuix d'una aguila valorats en 1.250 pessetes. Juntament amb aquestes peces d'alt valor, presentava una tetera i 24 gerretes de porcellana de diversos models i mides a la venda entre 1'75 i 3 pessetes, és a dir, a un preu assequible per a tots els públics.

¹¹⁹⁷ Schaap, 1987, p. 96, il. 83. Jahn, 2004, p. 209, il. 136. Alguns d'aquests exemplars es conserven al *Musée Ariana* de Ginebra (Suïssa) i al *Victoria & Albert Museum* (Londres).

¹¹⁹⁸ *Meiji dezain...*, 1997 (CD).

¹¹⁹⁹ En general, a totes les exposicions va destacar pels seus gerros i serveis de te i cafè de porcellana. *Official Catalogue...*, 1881, pp. 78-79. *Official Catalogue...*, 1890, p. 4.



Fig. 134. Ceràmiques i porcellanes de la Secció Japonesa. Fotografia de Pau Audouard (1888). BC.

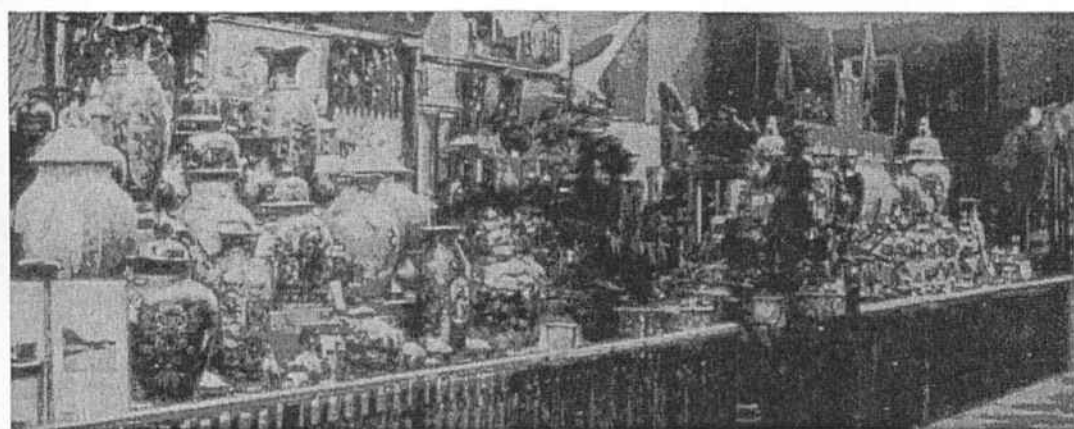


Fig. 135. Ceràmiques i porcellanes de la Secció Japonesa. Fotografia de Pau Audouard (1888). BC.



Fig. 136. Ceràmiques i porcellanes de la Secció Japonesa. *La Il·lustración Ibérica*, 1888. BC.

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 vaixel·la 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 *Faïence décoration Satsuma*, mentre que Yasutarô, ceramista de Kadowakichô (Kyoto) presentava tres gerros de ceràmica vidriada.¹²⁰⁰ 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.

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 1885,¹²⁰¹ 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. Eren els objectes que reflectien la visió d'aquell país mític del qual havia parlat Marco Polo i Francesc Xavier; una terra llunyana, estranya, plena de mites i llegendes. 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, geishes o escenes costumistes.

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

¹²⁰⁰ Bona part de les notícies biogràfiques de Okumura Yasutarô ens han arribat gràcies a Brinkley (*Japan: It's History, Arts and Literature*). Segons Brinkley, Yasutarô va obrir la seva manufactura de *faïence* l'any 1864 amb el nom artístic *Shôzan* tot imitant les obres dels grans mestres de la ceràmica, com Ninsei i Kenzan.

¹²⁰¹ *Dantôsha* era una empresa creada l'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).

Kyoto, Osaka, Tòquio, Yokohama, etcètera. A l'expansió hi va anar unida el perfeccionament de les tècniques de fabricació i la incorporació de nous materials i nous procediments, amb la importació de pigments i productes químics per millorar els acabats i l'aspecte decoratiu de les peces.

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 va fer que la producció fos massiva, de baix cost i poca qualitat. Per aquest motiu, sovint, viatgers i col·leccionistes van criticar l'art japonès d'exportació, perquè era de baixa qualitat i 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 she is at present doing her best to invite indifference. People in Europe and America want to buy 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 vases and jars, not one of which satisfies any standard of pure Japanese art.*¹²⁰²

En el cas dels expositors que van presentar a Barcelona ceràmiques de decoració Satsuma, Hayashi Yasubei i Nobata Tokujirô (野畑徳次郎), no podem precisar amb detall les característiques de les peces que van enviar, si bé tenien preus molt diversos. Hayashi Yasubei, de Kyoto, va dur diverses peces amb decoració *Kyô-Satsuma* (京薩摩) valorades cada una d'elles entre 4 i 14 pessetes, molt econòmiques. En canvi, Nobata Tokujirô, va exposar dos gerros de 60 cm d'alçada, decorats amb figures i ocells segons l'estil Satsuma i valorats en 450 pessetes, i una altra parella de gerros, *decoración de Satsuma dibujo flores*, valorats en 175 pessetes.

Cal dir però que, a més dels tipus genèrics de ceràmiques i porcellanes sortides de processos de fabricació industrial, a l'Exposició Universal de Barcelona, com succeï també als altres certàmens internacionals, van sobresortir-hi algunes peces 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.

¹²⁰² *The Japan Weekly Mail*, 6 de maig de 1882, p. 545.

En primer lloc, caldria destacar les ceràmiques d'Awata, ben representades a Barcelona. Awataguchi, a l'entrada de Kyoto, era un dels punts finals de la ruta Tòkaidô, el camí que connectava les dues capitals del Japó, Edo i Kyoto. En aquell indret, a partir de primers del segle XVII van aparèixer forns de cocció que en poc temps van començar a produir un tipus de ceràmica pròpia, coneguda com a *Awata-yaki*, ceràmica d'Awata. *Awatayaki* va ser des d'aleshores un dels principals tipus de ceràmica que es van produir a Kyoto i va prosperar gràcies als encàrrecs fets per la família de l'Emperador, pels centres monàstics i per les famílies més nobles. Gràcies al creixement que van tenir durant els anys següents, al segle XIX Awata ja era un destacat centre de producció de ceràmiques amb més d'una vintena de forns de cocció. Tanmateix, amb la restauració Meiji i el trasllat de la seu imperial a la nova Tòquio, els ceramistes de Kyoto, i concretament els d'Awata, van haver de buscar nous mercats. Com bona part de les indústries artístiques, aquesta nova via de creixement i de prosperitat es va haver de cercar 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 de tot aquest procés.¹²⁰³

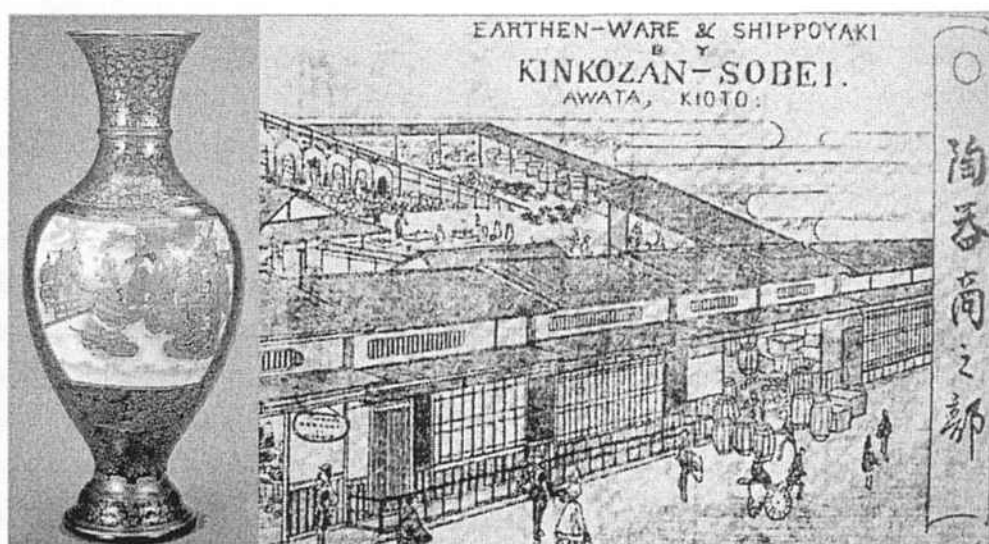


Fig. 137. Gerro de Kinkôzan Sôbei VII, imatge de la fàbrica a Awata (Kyoto), c. 1900. Jahn, 2004.

Kinkôzan Sôbei VII (錦光山宗兵衛, 1867-1927) era el fill de Kinkôzan Sôbei VI, un destacat artista ceramista de Kyoto, destacat pel fet de ser el principal productor de

¹²⁰³ 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.

ceràmiques *Kyô-Satsuma* (fig. 137 i 138).¹²⁰⁴ En morir Sôbei VI l'any 1884, el seu fill va esdevenir el cap de la setena generació de la família Kinkôzan de Kyoto. 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). Va ser a Barcelona on Sôbei VII va presentar per primera vegada les seves obres a l'estranger.¹²⁰⁵

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 ceramic factory in Kyoto*.¹²⁰⁶ 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:

*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.*¹²⁰⁷

¹²⁰⁴ Brinkley, 1895, pp. 98-99. Morse, 1901, pp. 229-230. Jahn, 2004, pp. 163-169.

¹²⁰⁵ 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).

¹²⁰⁶ 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 foremost 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 workshop, 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.

¹²⁰⁷ Ponting, 1910, p. 50.



Fig. 138. Peçes d'estil Satsuma del taller de Kinkōsan Sōbei (c. 1890-1900). Col. part.



Fig. 139. Peçes del taller de Taizan Yohei IX (c. 1890). Col. part.



Fig. 140. Peçes Satsuma del taller d'Itō Tōzan (c. 1890-1900). Col. part.



Fig. 141. Saikumono, ceràmiques amb decoració en relleu, de Makuzu Kōzan (1877-1885). Victoria & Albert Museum/TNM.

Les peces que Kinkôzan Sôbei VII va enviar a Barcelona responien a la producció estàndard del seu taller: 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*.¹²⁰⁸ 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.¹²⁰⁹

Taizan Yohei IX (九代帯山与兵衛, 1856 – 1922) era fill de Taizan Yohei VIII, descendent també d'una família de ceramistes d'Awataguchi, de Kyoto, que es remunta a la segona meitat del segle XVII.¹²¹⁰ Com en el cas de Kinkôzan Sôbei VII, Taizan Yohei IX va esdevenir el novè membre de la generació en morir el seu pare, l'any 1878. 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*. 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*.¹²¹¹ 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 decorada. Generalment les seves obres acostumaven a estar decorades amb paisatges i elements florals o figuratius, a vegades amb influència de l'escola Maryuama-Shijô, per bé que en ocasions models occidentals (fig. 139).¹²¹²

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.¹²¹³ A Barcelona, va presentar cinc peces. 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 al llarg dels anys 60 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

¹²⁰⁸ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42758, Jurat, exp. núm. 9619.

¹²⁰⁹ 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.

¹²¹⁰ Morse, 1901, pp. 228-229. Jahn, 2004, pp. 155-158

¹²¹¹ Brinkley, 1904, vol. 8, p. 200.

¹²¹² Jahn, 2004, pp. 155-159.

¹²¹³ Brinkley, 1904, vol. 8, p. 423. Brinkley, 1895, p. 101.

Taizan Yohei VIII (八代帶山与兵衛). Al 1863 va esdevenir 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 Seifū 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 (fig. 140). 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, Itō Tōzan 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*.¹²¹⁴ Quant a la seva participació a Barcelona, va presentar tres plats i dos parells de gerros, tots ells amb decoració daurada, pel que es de creure que encara tenien elements procedents de l'estil Satsuma.

La presència de Kawamura Matasuke (河村又助) a Barcelona també va ser, si més no, interessant. Va presentar 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.¹²¹⁵ La seva presència va ser interessant pel fet de tractar-se en aquella època d'un dels principals fabricants de ceràmica *banko*.

Bankoyaki (万土焼), era un tipus de ceràmica característica de Yokkaichi, una població de Mie, del centre del Japó.¹²¹⁶ Havia sorgit cap a la dècada de 1730, quan un ric

¹²¹⁴ Tōzan I havia estat membre fundador de l'associació de ceramistes d'Awata (*Awata Tōki Kumiai*) i del Institut de Recerca de Ceràmica de Kyoto (*Kyōto Tōjiki Shikenjō*), així com director de l'associació *Kyōto Tōjiki Shōkōgyō 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 myōgi shōhai*), el 1899 va aconseguir el premi Green Ribbon i l'any 1903 va fundar, juntament amb Kinkōzan VII, Miyanaga Tōzan i Kiyomizu IV, *Yutōen*, 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.

¹²¹⁵ 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.

¹²¹⁶ Respecte a aquest tipus de ceràmica vegeu: Till, 2000. La publicació també es pot consultar *on line* a: <http://www.aggv.bc.ca> / <http://www.u-net.or.jp/~miehaku/Tenzi/Rekishi/tenjimokuji.htm> (última consulta 29-V-2010).

comerciant anomenat Nunami Rôzan (沼波弄山, 1718-1777) va obrir una mufla a la població d'Obukemura. Les peces d'aquella primera època es coneixen com a *Ko-banko* (古万富) a fi de distingir-les de les produccions modernes creades al cap d'un segle. En morir Nunami Rôzan l'any 1777, es va deixar de produir *Ko-banko* i no va ser fins mig segle més tard quan, al 1832, dos ceramistes de la regió, Mori Yûsetsu (森有節, 1808-1882) i Mori Senshû (森千秋), van obrir una nova mufla al mateix indret per recuperar l'antiga ceràmica que allà s'hi havia produït. Amb el temps, però, van crear un estil propi que, gràcies a l'èxit que van tenir, es va expandir a altres pobles, com Kuwana i Yokkaichi. En època Meiji, de tots aquests centres, el que més va prosperar va ser Yokkaichi, ja que tenia un bon port i estava comunicat amb una línia de ferrocarril, fet que multiplicava les seves possibilitats de creixement comercial. La ceràmica *banko* de Yokkaichi, *Yokkaichibanko* (四日市万富), va començar a ser coneguda per Hori Tomonao (堀友直, 1827-1895), deixeble de Satô Kumezô (佐藤久米蔵), que havia estat un fabricant de Kuwana, així com també Kawamura Matasuke. Tots dos van ampliar el negoci de ceràmica *Yokkaichibanko* mitjançant la fabricació a gran escala a baixos costos de tota mena d'objectes, des de quotidians fins a peces d'alt valor, i emfasitzant la venda tant al Japó com a l'estranger a través del seu port.

Kawamura Matasuke va començar a dedicar-se al negoci de *bankoyaki* l'any 1875. Aquell any va obrir una botiga de ceràmiques *banko* a Yokkaichi i l'any següent va començar a fabricar ell mateix aquest tipus de ceràmiques. L'èxit d'aquest primer negoci 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.

A Barcelona, també va dur dues peces representatives de la seva evolució artística un altre dels noms més coneguts de la ceràmica japonesa d'època Meiji: Miyagawa Makuzu Kôzan (宮川真葛香山, 1842 - 1916).¹²¹⁷ Quan s'havia iniciat l'era Meiji, Kôzan tenia vint-i-cinc anys i treballava com a ceramista en un negoci familiar hereditat generació rere generació des de primers del segle XVII. *Makuzu*, tal 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 rebien encàrrecs tant de la Cort Imperial, del *bakufu*, com d'alguns monestirs i daimyô de la província.¹²¹⁸

¹²¹⁷ Sobre la trajectòria artística i vital de Miyagawa Kôzan, vegeu: Morse, 1901, pp. 280, 305 ; Pollard, 2002; Jahn, 2004, pp. 280-297.

¹²¹⁸ Pollard, 2002, pp. 13-14.

Kôzan no va quedar-se gaire temps a Kyoto. Tan sols dos anys després 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 (fig. 142). 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.

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.¹²¹⁹



Fig. 142. Anunci de Miyagawa Makuzu Kôzan (1895). NDL.

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, 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. Makuzu, 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.

Amb la voluntat sempre renovadora, innovadora i creativa que el va caracteritzar, a partir de mitjan de la dècada de 1870 Kôzan va començar a desenvolupar un nou tipus de gres decorat amb figures naturalistes i molt realistes aplicades en alt relleu sobre la

¹²¹⁹ Pollard, 2002, p. 28. *Official Catalogue*, 1876, pp. 14 i 16.

superficie de les peces; *his conception was to supplement by plastic additions the ordinary style of faience decoration in coloured pigments and enamels.*¹²²⁰

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, eren les mateixes que Christopher Dresser va començar a importar a Europa a través de la seva empresa *Dresser & Holme*, fundada al 1879 (fig. 141 i 143).

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, des de la *Kiri Kôshô Kaisha* fins a d'altres d'estrangers, com la casa *Deakin Bros & Co*, de Yokohama. Aquestes peces, conegudes presentades inicialment a Filadèlfia, van aconseguir el seu màxim reconeixement a l'Exposició Universal de París l'any 1878; *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.¹²²¹ 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'émaux 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 extraordinaires conceptions dont le vase, ce vulgaire utensile, cylindrique, ovoïde ou sphérique n'est que le prétexte et l'occasion.*¹²²²

¹²²⁰ Brinkley, 1904, vol. 8, p. 405.

¹²²¹ 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 of them certainly not of artistic value, but all of them notable examples of skilful potting.* Audsley, Bowes, 1881, p. 247.

¹²²² 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*.¹²²³ Amb tot però, hi havia veus discrepants, veus com la de Frank Brinkley i Edward Morse, que despreciaven aquest tipus de peces que, al seu parer, mai podrien arribar a considerar-se autènticament japoneses:

*This new variety of ware was known as Makuzu-yaki. It was rather bizarre than beautiful. Almost every object in nature, the nude human figure alone excepted, might be found moulded in high relief on vases, pots, and jars – sages, storks, sparrows, bamboos, reptiles, fishes and flowers. Not a few specimens were marvels of patient skill and in consequence attracted a fair share of public patronage. But, in truth, that can scarcely be counted art which chooses a material so fragile for the elaboration of details so easily marred by accident. The chefs-d'oeuvre of the Ota factory were monstrosities never tolerated by Japanese connoisseurs and soon rejected by foreign buyers.*¹²²⁴

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.¹²²⁵ 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 vidriades de

¹²²³ 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.

¹²²⁴ Brinkley, 1904, vol. 8, p. 405. Com a resposta als elogis a les obres de Kôzan escrits per Dresser l'any 1882, *so wonderful that they appear to be tours de force*, dinou anys més tard Edward Morse recordava com *the present Makudsu in Yokohama made for a time monstrous pieces of Satsuma with gorgeous decoration, and these were sent abroad in large quantities*. Morse, 1901, p. 280.

¹²²⁵ 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 *monstrosities*, 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 quasi totes les grans exposicions de l'era Meiji: Filadèlfia (1876), Kyoto (1877), Tòquio (1877), Kyoto (1878), París (1878), Sydney (1879), Melbourne (1880), Tòquio (1881), Àmsterdam (1883), Barcelona (1888), París (1889), Tòquio (1890), Chicago (1893), San Francisco (1894), Kyoto (1895), Venècia (1897), París (1900), Osaka (1903), Saint Louis (1904), Liege (1905), Tòquio (1907), Londres (1910) i San Francisco (1915). Polland, 2002, pp. 36 i 147-149. Jahn, 2004, p. 285.

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 Tadamasava 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 a la dècada dels vuitanta una renovació amb la cerca d'estils i procediments que enriquessin els seus productes per adequar-los als nous mercats. És en aquest moment que 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 forànies, 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.¹²²⁶ 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.¹²²⁷ 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.¹²²⁸ Tot i que l'any 1888 Kôzan va cedir el paper 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.¹²²⁹

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

¹²²⁶ Aquesta nova etapa va venir marcada per la presència al taller del seu hereu, Hanzan (Makuzu Kôzan II, 二代真葛香山, 1859-1940), el qual va desenvolupar i incorporar al taller nous procediments amb un paper clau no tan sols en la gestió del negoci, sinó també en la creació de nous dissenys i recursos apresos durant els seus viatges a l'estranger. En aquest sentit, cal dir que el taller estava compartimentat i estructurat en grups de treballadors especialitzats, tant homes com dones, agrupats segons cada un dels processos de preparació de materials, fabricació, decoració i cocció.

¹²²⁷ *Official Catalogue...*, 1881, p. 78. Pollard, 2002, p. 136.

¹²²⁸ *Catalogue Officiel...*, 1883, p. 303.

¹²²⁹ Pollard, 2002, pp. 50-51 i 104-105.

japonesa, potser els set deus de la bona fortuna (*shichifukujin*).¹²³⁰ 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 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 *Kiri Kôshô Kaisha*, que representava els deus *shichifukujin*, com a les peces exposades a Filadèlfia l'any 1876.¹²³¹

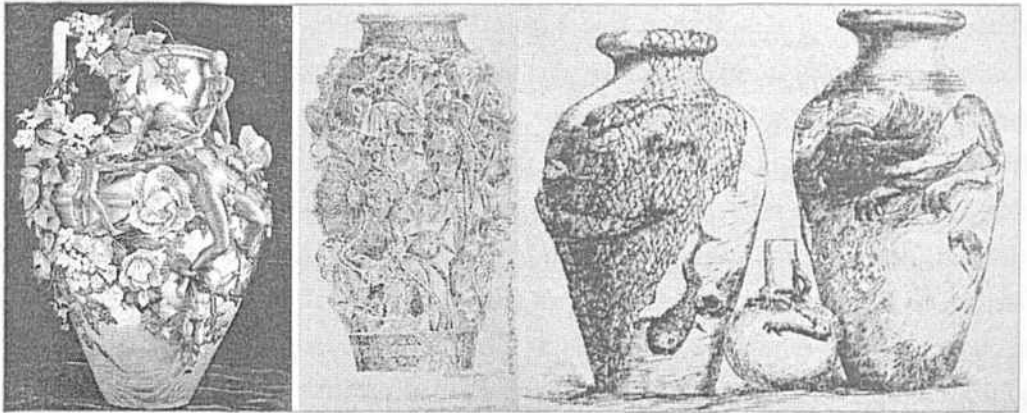


Fig. 143. Bronze presentat pels germans Masriera a l'Exposició Universal de Barcelona (1888). Al centre i a la dreta, *saikumono* de Makuzu Kôzan (c. 1880) importats per Christopher Dresser.

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 (fig. 143). 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 1882.¹²³² L'any següent, a l'Exposició Universal de París, es va poder observar per primera vegada a Europa els canvis que estaven experimentant les peces que produïa al taller de Makuzu ja que aquest va presentar un nou tipus de porcellanes de vidriats monocromes i decorades amb

¹²³⁰ Potser es tractaria d'una peça similar als dos vasos d'estil Satsuma amb dissenys dels set deus de la bona fortuna presentats a l'Exposició de Filadèlfia de 1876. *Catálogo de la Sección...*, 1888, p. 25. García, 1888A, p. 294. Vélez, 2004, pp. 34 i 104.

¹²³¹ "Bijutsu Tenrankai Kiji", *Nihon Bijutsu Kyôkai hôkoku* (日本美術協会報告), 5, juny de 1888, p. 37.

¹²³² *La Ilustración Artística*, núm. 362, 3 de desembre de 1888, pp. 393-394.

alguns motius naturals que, amb el pas dels anys, es van convertir en un dels trets distintius del taller.¹²³³

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 en van treure conclusions: les peces que més 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), no semblaven ser les idònies per comerciar amb Espanya.¹²³⁴

5.3.2.6. Tèxtils

L'art tèxtil tenia al Japó un gran valor. Els vestits, a més de ser el mitjà més comú i principal que la població tenia per protegir-se del fred, eren ja des d'època Heian (平安時代, 794-1185) signe de distinció i d'elegància perquè el vestuari era la forma amb la qual les persones de la cort mostraven, a través de les combinacions de teixit i de colors, la seva sensibilitat i el seu refinament. Tècnicament, l'art dels teixits va fer importants avenços durant la segona meitat del segle XVI, quan noves tècniques procedents de la Xina Ming van arribar al port de Sakai, i d'allà es van estendre a les fàbriques de la capital imperial, Kyoto. A partir d'aleshores, van sorgir nous centres tèxtils que van entrar en competència amb les grans metròpolis, com Kiryû, Ashikaga, Yonezawa, Sakai o Gifu.

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

¹²³³ Una de les seves majors innovacions tècniques i estilístiques de la dècada de 1880 va ser la utilització del *bokashi* (ぼかし), difuminat o efecte de gradació cromàtica aplicat a les porcellanes amb un especial refinament a l'hora de crear paisatges i escenes naturals. El *bokashi*, com el *musen shippô*, permetia imitar la tècnica i l'estil de la pintura de tinta xinesa i incorporar elements occidentals als paisatges amb unes qualitats purament decoratives. Amb el temps, l'obra de Kôzan, reflex de l'evolució de les ceràmiques japoneses d'època Meiji, el va fer mereixedor del títol d'artista de la Casa Imperial, *Teishitsu Gigeiin*.

¹²³⁴ Yashima, 2009, p. 144.

ràpidament es van estendre en un ampli sector de població, fet que va anar en detriment d'una tradició centenària.¹²³⁵ Amb tot, malgrat que a inicis de l'era Meiji la major part dels productors de teixits encara no treballaven en fàbriques, la producció artesanal va transformar-se ràpidament en producció industrial.

En època Meiji l'àrea de Nishijin, a Kyoto, es va adaptar als nous canvis polítics i socials per continuar sent, com en els segles anteriors, el principal centre productor de teixits de qualitat; així es va veure reflectit també a Barcelona. A fi d'encoratjar aquest sector, l'any 1870 el govern va col·laborar amb 30.000 yen per ajudar a fundar la Companyia de Teixits Nishijin. Dos anys més tard, la prefectura de Kyoto va enviar a Lió tres especialistes per formar-se i aprendre nous mètodes i tècniques per a la producció i tenyit de teixits industrials. En tornar d'Europa, aquests van introduir al país novetats com el mecanisme Jacquard i la llançadora volant. Alhora, al 1873 van ser enviats dos industrials més a Occident, en aquesta ocasió a Viena, acompanyant la missió organitzada pel govern japonès, fruit de la qual van aportar al Japó nous progressos; i com ells, nous estudiants van anar viatjant durant els anys següents en programes de recerca i aprenentatge.¹²³⁶ Paulatinament, totes aquestes innovacions, colorants sintètics, màquines Jacquart, es varen anar estenent a les fàbriques de Kyoto i dels principals centres productors al llarg dels anys 70 i 80. En aquest sentit, el paper de l'Associació Tèxtil Japonesa, fundada al 1885, va ser especialment rellevant en tant que es va convertir en el motor de la renovació de la indústria tèxtil nipona d'inicis de segle XX.¹²³⁷

Pel que fa a les Exposicions Universals, van ser especialment ben rebudes les produccions tèxtils de Nishijin, Hakata i Sakai. En els casos de Filadèlfia (1876), París (1878) i de Barcelona (1888), van presentar-se fabricants i comerciants de Nishijin, Sakai, Tòquio, Yokohama i Hyôgo. La major part de les peces eren de seda, una indústria que començava a modernitzar-se i que en pocs anys va esdevenir fonamental per a l'economia japonesa.

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 diverses i amb diversos dissenys. L'expositor que va aportar més mostres va ser el Ministeri d'Agricultura i Comerç, amb 81 crespons de teixits de sedes de diverses

¹²³⁵ "Tisserands japonais a l'exposition", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 27, 20 de setembre de 1873, p. 418.

¹²³⁶ Segons comentava el catàleg oficial de la secció japonesa a l'Exposició de Filadèlfia de 1876, l'ús de colorants sintètics havia començat a substituir els colorants naturals de la indústria tèxtil a partir dels estudis fets arran de l'Exposició Universal de Viena de 1873. Parmal, 2003, p. 93.

¹²³⁷ Naoteru, 1958, p. 155. Miyamoto, Sakudo, Yasuba, 1965, p. 558. Yamanobe, Fujii, 1996, pp. 4-5. Ma, 1996, pp. 339-401.

classes i 17 mostres de seda per a la confecció de vestits i tapissos per a mobles. Tot i que 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*,¹²³⁸ juntament amb Itô Kozaemon i Yonezawa Seishijô, van exposar algunes caixes amb seda presentada en flocs.¹²³⁹

Itô Kozaemon (伊藤小左衛門) era la cinquena generació d'una família *zaibatsu*, és a dir, una poderosa família propietària de negocis i empreses diverses: fàbriques de *shôyu*, miso, sake, te i seda, ente d'altres. A més del sake de fabricació pròpia que va dur a Barcelona, també va portar seda, el seu negoci principal. La primera fàbrica de filadures l'havia creat al 1862, essent inicialment un petit negoci situat a Mino, a la prefectura de Gifu. L'any 1874, després d'aprendre el funcionament de la primera maquinària tèxtil arribada al Japó, a Tomioka (1872), va adquirir una màquina de filar per al seu taller i, poc a poc, va anar ampliant la producció a Yokkaichi amb nova maquinària francesa convertint l'empresa, *Itô Seishi Kôjyô* (伊藤製糸工場), en un centre de fabricació de sedes d'alta qualitat.¹²⁴⁰ Tal com havia fet a París (1878), Melbourne (1880), Àmsterdam (1883) i Nova Orleans (1885), Itô no va faltar a la cita de Barcelona amb l'exposició de seda crua.¹²⁴¹ Un cas semblant era el de Yonezawa Seishijô (*Yonezawa Seishiba*, 米沢製糸場), empresa de la ciutat de Yonezawa (Yamagata) que ja treballava amb diverses màquines de vapor.¹²⁴²

Si bé l'exposició de seda crua a Barcelona va ser molt inferior a la mostrada en altres ocasions, especialment a l'Exposició de Chicago l'any 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

¹²³⁸ Aquesta empresa apareix tan sols al catàleg publicat a Barcelona, no pas als documents japonesos.

¹²³⁹ Yonezawa Seishijô havia participat, obtenint diverses medalles, a les exposicions internacionals de París (1878) i Melbourne (1880), així com a les exposicions nacionals i regionals. AMA, Exposició Universal, caixa 42649, Catàleg - Delegació General, s/n.

¹²⁴⁰ L'any 1917 la companyia es va convertir en Societat Anònima i, després d'un període de decadència a l'era Showa, l'any 1941 es va fusionar amb *Kameyama Seishi* tot mantenint-se a Yokkaichi fins al 1995.

¹²⁴¹ AMA, Exposició Universal, caixa 42649, Catàleg - Delegació General, s/n.

¹²⁴² *List of exhibits...*, 1893, p. 18. *Official Catalogue...*, 1881, p. 311.

segle XIX, va situar el Japó, la Xina i Itàlia com els principals exportadors amb més de dos terços de la producció mundial.¹²⁴³ 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*.¹²⁴⁴ L'exposició de seda, pretenia ser un dels punts forts de la participació japonesa al certamen atès que des del punt de vista japonès, Barcelona, Catalunya i Espanya en general, es presentaven com un mercat potencial per a l'exportació de sedes; si bé Barcelona era un dels principals centres de comerç de seda d'Espanya, fins aleshores la majoria d'ella procedia de Lió.¹²⁴⁵

A més de crespons i caixes de seda crua, també hi havia moltes altres peces tèxtils de caire artístic. En van destacar els *kakejiku*, els rotlles per a penjar coneguts a Europa com a *kakemono*, mobiliari amb seda brodada i 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 dos altres noms: Nishimura Sôzaemon i Iida Shinshichi.

Nishimura Sôzaemon XII (西村総左衛門, 1855-1935) procedia d'una família de comerciants de teixits establerta a Kyoto el 1555, origen de l'empresa *Chisô* (千總).¹²⁴⁶ El primer propietari, Sengiriya Yozaemon (千切屋与三右衛門), havia començat el negoci fent teixits per a monjos budistes però no va ser fins a Sengiriya IV, a finals del segle XVII, que es va constituir la base de l'empresa fent els primers teixits *yûzen* amb brodats d'or.

En època Meiji, Nishimura Sôzaemon XII es va convertir en una figura destacada no tan sols pel seu negoci familiar sinó per a tota la indústria tèxtil de Kyoto en tant que va ser un dels impulsors de la modernització dels teixits tenyits segons la tècnica *yûzen* (友禪). Eren uns anys difícils per a aquesta indústria ja que tothom feia peces similars i estaven arribant moltes novetats d'Occident que no feien més que acusar una decadència que semblava anunciada. Sôzaemon, però, va apostar per donar un nou impuls al seu negoci

¹²⁴³ 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.

¹²⁴⁴ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 9. 28 d'abril de 1887.

¹²⁴⁵ *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 59.

¹²⁴⁶ Vegeu una nota biografia a: *Meiji dezain...*, 1997, p. 62.

incorporant bons dibuixants i maquinària d'alta qualitat. L'any 1874 va contractar al prestigiós artista Kishi Chikudô (岸竹堂, 1826-1897) perquè fes dibuixos per a teixits *yûzen*, i amb ell van arribar altres destacats artistes com 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), *employed to furnish designs for the embroiderers, and ever since the days of the immortal Okyo the genius of the Kyoto school of art has been specially suited to such a purpose.*¹²⁴⁷ Alhora, el procés de fabricació dels teixits va subdividir-se de manera sistemàtica incorporant els millors especialistes en cada pas de la producció per tal que sortissin dels tallers teixits d'alta qualitat, tant tècnica com artística i estètica. Quant a les millores tècniques que va incorporar, va destacar la introducció de tints artificials importats d'Occident que van permetre reduir costos, mantenir la qualitat i augmentar la productivitat.

La nova generació d'artistes pintors que va entrar a treballar durant aquests anys a la indústria dels teixits *yûzen* va servir-se de dissenys naturalistes més complexes, precisos i rics en policromies (fig. 145). Casos com el d'Imao Keinen, famós per la seva col·lecció de dibuixos recollits en els volums de *Keinen Kachô Gafu* (景年花鳥画譜, 1891), mostren les riques composicions realistes i naturalistes de repertoris *kachô* que Nishimura Sôzaemon va aplicar als teixits de la seva empresa. Kôno Bairei, com a mestre i model de noves generacions d'artistes vinculats també a la indústria tèxtil sempre va pregonar i defensar als seus alumnes l'aplicació dels dissenys de l'escola Shijô abans no s'iniciessin en l'estudi directe de la natura (fig. 152).

Nishimura, havia mostrat el seu poder com a industrial tèxtil a la Primera Exposició Nacional de 1877. Des d'aleshores es va presentar a totes les grans exposicions, a Filadèlfia, París, Tòquio, Chicago, Kyoto, afirmant-se internacionalment com un dels principals comerciants de tèxtil del Japó.¹²⁴⁸ 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 (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 (fig. 144).¹²⁴⁹

¹²⁴⁷ Brinkley, 1895, p. 107.

¹²⁴⁸ *Chisô* va ser present a les exposicions internacionals de Filadèlfia (1876), París (1878), Sydney (1879), Barcelona (1888), París (1889), Chicago (1893), Lió (1894), París (1900), Bèlgica (1905), Londres (1910), Torí (1911), San Francisco (1916) i Brasil (1923). *Meiji dezain...*, 1997, p. 62. *Official Catalogue...*, 1877, pp. 90 i 10. *Exposition Universelle*, 1878, pp. 240 i 250. *Official Catalogue...*, 1881, pp. 250 i 387. Brinkley, 1895, pp. 106-107. *Kyô no yûga*, 2005, pp. 68-69.

¹²⁴⁹ *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

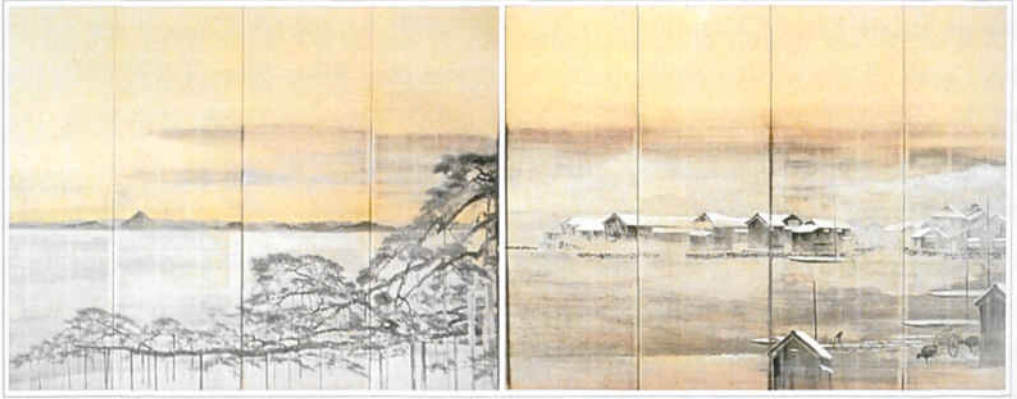


Fig. 144. Fragments del paravent de Kishi Chikudō presentat a l'Exposició Universal de Filadèlfia l'any 1876. Col. *Chisō*.

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 (fig. 146 i 147). També va presentar quadres *yūzen*, 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.¹²⁵⁰ Van ser unes de les peces que més van destacar per bé que el jurat tan sols les va premiar amb 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*.¹²⁵¹



Fig. 145. Teixits *yūzen* de Nishimura Sōzaemon produïts entre 1883 i 1888, similars als presentats a l'Exposició Universal de Barcelona. Col. *Chisō*.

a l'Exposició Universal de Barcelona. La col·lecció de *Chisō* inclou el paravent de vuit fulls de Kishi Chikudō (*Biwakojōno fūkei*, 琵琶湖上ノ風景) presentat a Filadèlfia. *Kyō no yūga*, 2005, pp. 68-69.

¹²⁵⁰ García, 1888A, p. 294.

¹²⁵¹ Picard, 1891, p. 124.

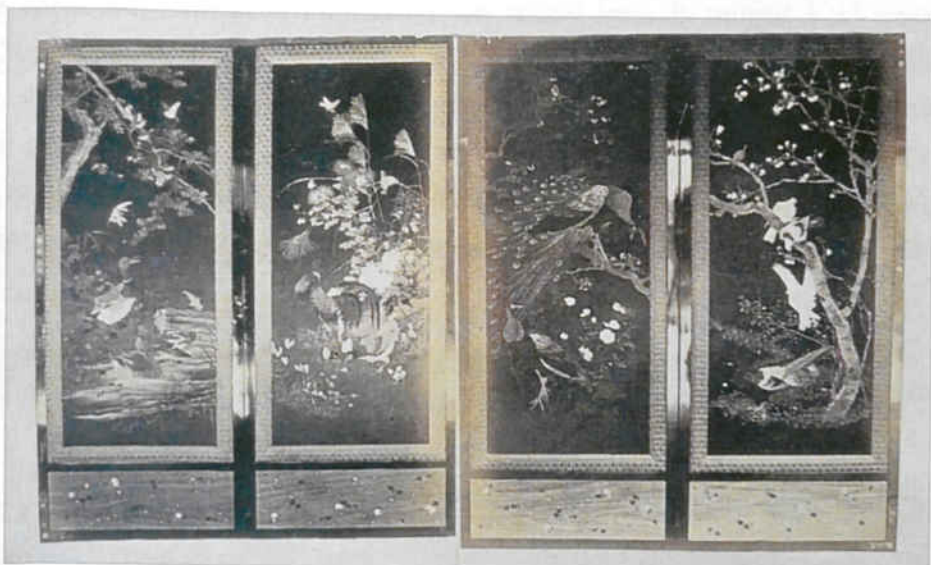


Fig. 146. Paravents de quatre fulls de Nishimura Sôzaemon (*Chisô*) presentats a l'Exposició Universal de París de 1889, molt similars al que es va presentar a Barcelona l'any anterior. Col. *Chisô*.



Fig. 147. Paravents de Nishimura Sôzaemon reproduïts l'any 1890. Col. *Chisô*.

A Barcelona 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 Shinshichi III.

El negoci d'Iida Shinshichi III va ser 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. Va créixer de tal forma que l'any 1887 va decidir obrir un departament per al comerç exterior (fig. 148). Aquest fet va coincidir amb l'anunci de l'Exposició Universal de Barcelona de tal forma 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 a l'actualitat, com una de les primeres cadenes de grans magatzems del Japó.¹²⁵²

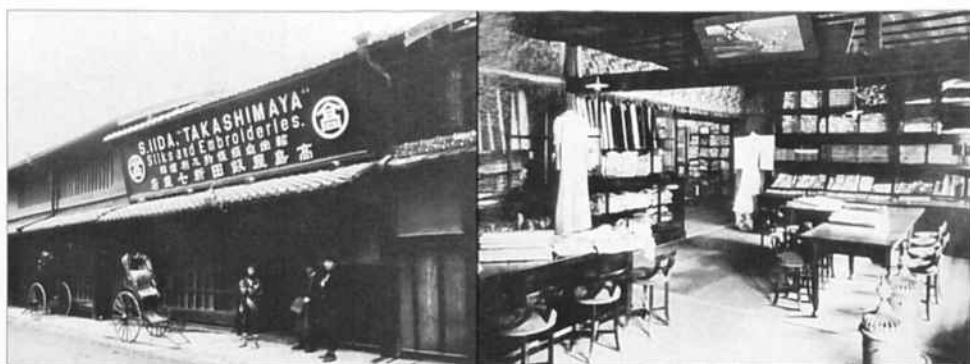


Fig. 148. Establiment S. Iida Takashimaya (Kyoto, 1893), dedicat a l'exportació de teixits. THM.

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; eren peces exposades com a autèntiques obres d'art.¹²⁵³ Malgrat

¹²⁵² Sapin, 2004, pp. 317-336.

¹²⁵³ *Catálogo de la Sección...*, 1888, pp. 9 i 10. AMA, Exposició Universal, caixa 42649, Catàleg - Delegació General, s/n.

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 (fig. 149).

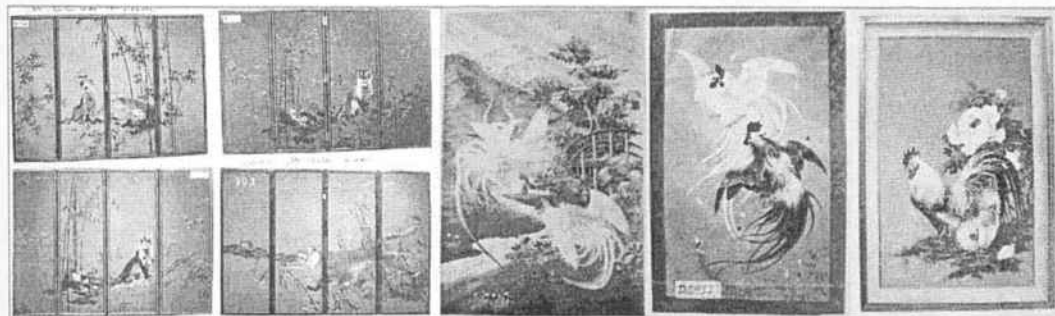


Fig. 149. Paravents i tapissos de seda d'època Meiji produïts per Takashimaya i molt similars als presentats per l'empresa a Barcelona l'any 1888. THM.

Com que tots els tràmits per l'enviament de peces a l'Exposició de Barcelona es va fer a primers de 1887, és probable que aquests s'haguessin dut a terme sota la responsabilitat d'Iida Shinshichi III. El seu germà petit, Iida Shinshichi IV (四代飯田新七, 1859-1944), havia estat fent durant l'any 1887 una llarga estada a Europa, just abans d'assumir la direcció del negoci, a partir de l'any 1888. Quant a Iida Shinshichi IV, és interessant destacar un assaig que se li atribueix, datat del 1888, en ocasió de l'Exposició Universal de París (1889), en què l'autor feia una reflexió sobre la importància de l'art com a representació simbòlica de la nació a l'estranger. Shinshichi IV opinava que calia reforçar una iconografia específicament japonesa a fi d'emfasitzar una identitat nacional, un país modern i ric en tradicions, que permetria aconseguir a l'empresa molts més èxits comercials a Occident.¹²⁵⁴ Amb aquesta finalitat, ja l'any 1885 Iida Shinshichi III havia creat un destacat estudi de dissenys pels productes tèxtils de l'empresa pel qual hi van passar artistes com Kishi Chikudô, Kôno Bairei, Imao Keinen, Sakakibara Rokô, Takeuchi Seihô i Tanaka Ikka, artistes que, com hem vist, també van treballar per Nishimura Sôzaemon a *Chisô* i que van tenir el seu ressò també a Barcelona.¹²⁵⁵

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

¹²⁵⁴ Aquest text es conserva a l'arxiu del Museu de Takashimaya (THM, Osaka). Va ser descobert i analitzat per Julia Sapin. Sapin, 2004, pp. 322-324.

¹²⁵⁵ Takeuchi Seihô, un dels seus deixebles de Kôno Bairei, va ser introduït al taller de dissenys *yûzen* de Takashimaya a finals de segle. Seihô, després de visitar l'Exposició Universal de París de 1900, va començar a treballar amb un estil plenament personal basat en el naturalisme japonès i el realisme pictòric conegut a Occident; no en va es va convertir en un dels principals dissenyadors de teixits de Takashimaya per a les Exposicions Universals. Baldinger, 1954, p. 48. Hirota, 2005, pp. 29-41. Hirota, 2009, p. 27. Agraeixo les precisions i explicacions que m'ha aportat el mateix professor Hirota.

famosos del Japó.¹²⁵⁶ Tot i que als llistats oficials de Barcelona apareix premiat amb una medalla de plata, Iida Shinshichi finalment va rebre una medalla de bronze (fig. 150).¹²⁵⁷ L'any següent, a París, els seus paravents ja van ser premiats amb una medalla d'or.



Fig. 150. Iida Shinshichi III i medalla de bronze de l'Exposició Universal de Barcelona conservada per Takashimaya. THM.

Junt amb les peces artístiques 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.¹²⁵⁸ Les obres que va exposar a Barcelona van tenir molt d'èxit i es van vendre amb facilitat ja que, comparativament parlant, no eren gaire gares, entre 95 i 110 pessetes cada una.¹²⁵⁹

A més de *kakujiku*, a les vitrines de la secció japonesa hi havia seda brodada per tapissar de cadires així com per decorar murs. Tant Tanaka Rishichi (田中利七) com Nakamura Naojirô (中村直次郎), van exposar teixits estampats amb motius tradicionals nipons per a la decoració d'interiors, al que s'hi sumaren dues cortines per a finestres, de setí negre i brodats d'or i dues peces de seda per a coixins, de Matsuura Yoshimatsu (松浦吉松). Quant als quadres i paravents de seda, un altre element funcional que estava també pensat per decorar les llars, n'hi havia de valor divers, valorats entre 75 pessetes, un

¹²⁵⁶ Molts dels dissenys tendien a aproximar-se a l'escola pictòrica *Nanga*, coneguda també com a *Bunjinga*. Es caracteritzava per la seva adscripció als models xinesos, sobretot paisatges, flors i ocells (*kachôga*). Roberts, 1976, p. 119. Sapin, 2004, p. 318, 322. Takashi, 2006, pp. 45-46.

¹²⁵⁷ L'acal, 1889, p. 128. Al Museu de Takashimaya es conserva la medalla de bronze.

¹²⁵⁸ 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).

¹²⁵⁹ *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 50.

paravent de quatre fulls de Tanaka Rishichi,¹²⁶⁰ d'altres entre 100 i 600 pessetes, de Nishimura Sôzaemon, Iida Shinshichi i la *Kiriu*, i un últim paravent, també d'Ida Shinshichi, valorat en 1.500 pessetes.

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 señora de crespon de seda blanco, bordado y con flecos*,¹²⁶¹ 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*.



Fig. 151. Anunci *S. Shobey* (Yokohama, 1883). Dibuix preparatori per a sedes *S. Shobey*. Col. part.

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.¹²⁶² 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 (fig. 151). 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 (fig. 154 i 199). 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

¹²⁶⁰ Tanaka Rishihi també va participar a l'Exposició Universal de París (1878) amb diverses peces de setí i de seda. Al 1889 va participar de nou a París amb diversos paravents brodats, teixits i cobrellits. En ocasions *Tanaka R.* apareix registrat com a procedent de Tòquio i d'altres de Kyoto. *Exposition Universelle*, 1878, pp. 240, 245 i 250-251. Brinkley, 1895, p. 112.

¹²⁶¹ *Catálogo de la Sección...* 1888, p. 10.

¹²⁶² 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.

tipologies occidentals i altres productes tèxtils de qualitat útils i fàcilment desitjables a Occident (fig. 155). 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 japonès i occidental tota mena de productes de seda tant per vestir com per a la llar:

S. Shobey. Honcho-dori, Yokohama.

Gentlemen's, ladies' and children's clothes.

Smoking jackets, hats, curtains, handkerchiefs, dressing gowns, neckties for ladies and gentlemen, embroideries, fringes, tobacco-pouches, card-cases and all kind of cloth, silk, brocade and crape always on hand. Always ready for any orders, which will be promptly attended to.

*Price moderate.*¹²⁶³

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.*¹²⁶⁴

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 1873.¹²⁶⁵ L'encarregat de preparar les peces per a Barcelona va ser Shiino Kenzô, el qual actuava des de feia pocs anys com a representant de S. Shobey a l'estranger (fig. 153).¹²⁶⁶

¹²⁶³ *The Japan Directory*, 1881.

¹²⁶⁴ 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 English attach to well-known brands that he used to label his boxes of handkerchiefs Crosse & Blackwell! He sells excellent handkerchiefs at fairly moderate fixed prices, also silks by the piece.* Sladen, 1904, p. 76.

¹²⁶⁵ Shiino Shobey 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 *Kiri 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 Shibusaburo, a Roppongi (6-10), residència veïna precisament de la vivenda de Matsuo Gisuke (Roppongi, 6-11).

¹²⁶⁶ Shiino Kenzô és una figura força misteriosa. Segons ens informà Shiino Hidesato, besnét de Shiino I, probablement era germà de Shiino I, per bé que un document presenta a Kenzô com cunyat de Shiino I. Shiino Kenzô tenia un gran talent pel disseny tèxtil malgrat que la seva passió eren els negocis, i més concretament per l'exportació de sedes S. Shobey a l'estranger. El seu càrrec com a exportador de sedes



Fig. 152. Libres amb dibuixos *kachô* de Kôno Bairei i Imao Keinen (1891) i anunci de Nishimura Sôzaemon (1895). Col. part./NDL.



Fig. 153. Shiino Kenzô anunciant el negoci de sedes S. *Shobey* de Yokohama (1895). NDL.



Fig. 154. Àlbum de dibuixos originals per als teixits de S. *Shobey*. Col. part.

el va enriquir de tal manera que a finals de segle va entrar en conflicte amb Shiino II. L'any 1909 Shiino Kenzô va desaparèixer de manera misteriosa i mai més ningú de la seva família en va saber res.

A Barcelona, S. Shobey va presentar 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 cm², 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* (fig. 155); peces de tipologia occidental fetes amb seda *habutae* monocroma brodada a mà. 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 (fig. 155).

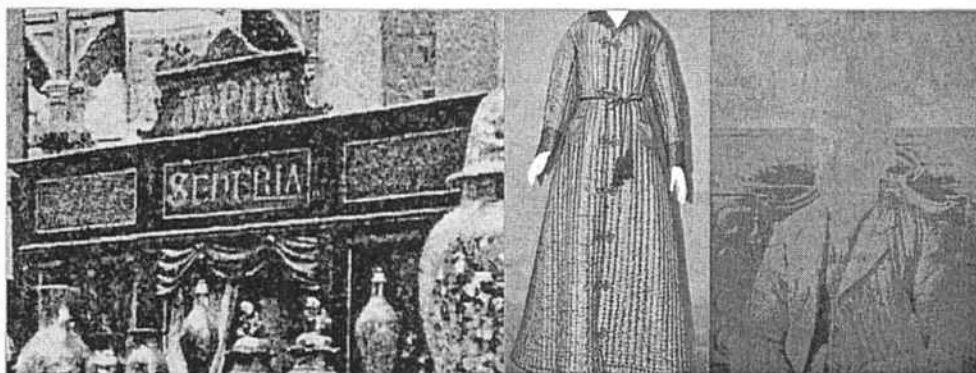


Fig. 155. Àmbit per a l'exposició de teixits de seda a la Secció Japonesa. Al centre, vestit de S. Shobey (c. 1875). A la dreta, membre de la delegació japonesa a Barcelona (1888). KCI/KMA.

Ens podria semblar estrany veure aquest tipus d'indumentària però s'adeien perfectament amb les directrius que des de les més altes instàncies japoneses es volien donar a les indústries tèxtils del país. Sense anar més lluny, destaquem els comentaris dirigits a la indústria tèxtil que va fer publicar l'emperatriu del Japó el gener de 1887:

If we examine the dress of Western women we find that it, like the old dress of Japanese women, consist of both upper garment and skirt, and, further, that not only does it lend itself readily to the requirements of the "standing etiquette" but also affords every facility and ease for changes of posture and for the movement of the limbs. It is, therefore, only right and proper that we should borrow suggestions from the Western style in order to the improvement of our clothing. But, in endeavouring to bring about this costume reform, there is one consideration that ought to receive very special attention, and that is the necessity of utilizing as far as it is at all possible the fabrics manufactured and the materials produced in this country. If the products of our own land are properly made use of, then the reform in question will certainly tend to impart a powerful stimulus to the progress of manufactures

and of the fine arts in Japan, while at the same time it will confer no inconsiderable benefit on merchants and others.¹²⁶⁷

L'emperatriu defensava una gran reforma per substituir els vestits de tradició japonesa pels models procedents d'Occident fabricats, això sí, a les pròpies indústries del país. En qüestió de modes, aquest era un canvi radical i, en aquest sentit, les paraules de l'emperatriu, van facilitar en gran mesura que aquesta reforma es comencés a dur a terme en pocs anys. Shiino Shobey ja feia més d'una dècada que havia apostat per aquests nous models i l'èxit de la seva empresa estava assegurat. S. Shobey, a més, no va descuidar la producció de quimonos típicament japonesos en tant que aquesta va seguir sent una de les principals demandes d'Occident.

A més de sedes, els expositors japonesos de Barcelona 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 覚兵衛), amb cinc catifes, Mitani Asa (三谷阿佐) i Fujimoto Sôtârô (藤本莊太郎, 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 exposicions anterior, va presentar dues catifes de seda i de cotó i una de més petita, de cotó, per a una cadira. Tanmateix, de tots ells, l'expositor més destacat va ser Fujimoto Sôtârô, conegut al seu país com a *dantsû ô*, "el rei de *dantsû*".

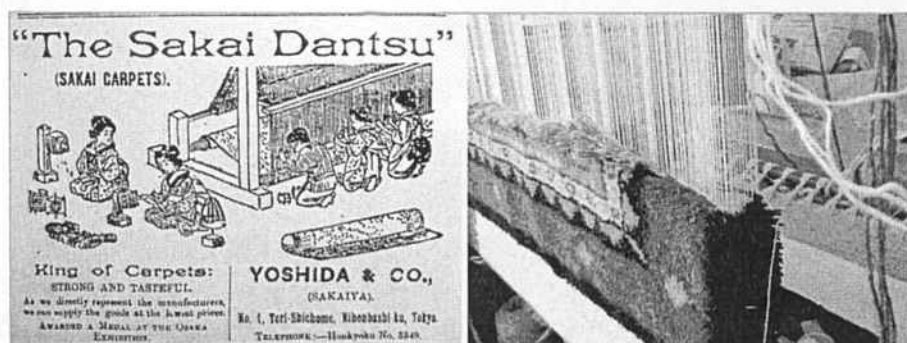


Fig. 156. Anunci al *Japan Directory* (1907). Pervivència actual de la tècnica a Sakai (2008).

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 (fig. 156). 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

¹²⁶⁷ *The Japan Weekly Mail*, vol. 7, núm. 5, 29 de gener de 1887, p. 102.

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 havia estat a l'Exposició de Nova Orleans de 1885.¹²⁶⁸ A Barcelona, Fujimoto Sôtarô va presentar set peces, de les quals la més destacada era una catifa de seda de 2 m² 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*.¹²⁶⁹

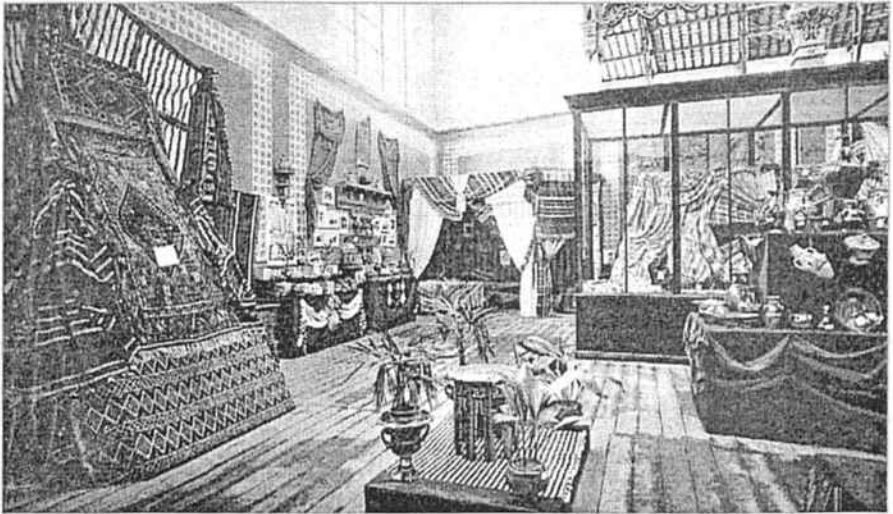


Fig. 157. Catifes exposades a la instal·lació de Turquia. Pau Audouard (1888). BC.

Les catifes *dantsû* van tenir èxit, certament, però no tant com haurien esperat. Hi havia molt interès per exportar aquest producte a Europa però van veure que la qualitat i els dissenys eren 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 Tunísia, dins de la secció francesa, i de Turquia (fig. 157), 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

¹²⁶⁸ AMA, Exposició Universal, caixa 42649, Catàleg – Delegació General, s/n

¹²⁶⁹ Lecal, 1889, p. 127.

amb colors més bells.¹²⁷⁰ 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 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 (fig. 158), de Nishida Sôshirô (西田宗四郎).

製團 京
造扇 都
販扇 東
賣子 洞
所類 院
西 七
田 條
商 下
店 ル

S. NISHIDA & Co.
(Telegraphic Address: "FANNISHIDA, KYOTO.")
MANUFACTURERS OF
FANS, FIRE-SCREENS, ETC.
All orders promptly executed. Prices moderate.
No. 21, HIGASHI-NO-TÔIN, SHICHIJÔ,
(Close to R.W. Station on Tokaidô line)
KYOTO, JAPAN.
Factories:—KYOTO AND FUSHIMI.

Fig. 158. Anunci de l'establiment de Nishida Sôshirô de Kyoto (1895). NDL.

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

¹²⁷⁰ Saigoku Baruserone..., 1890, p. 53.

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).¹²⁷¹ 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),¹²⁷² eren massa cars com per competir amb l'oferta que ja hi havia a Barcelona, és a dir, no semblava haver-hi possibilitat 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 va presentar també tres paquets de paper i sobres de cartes, amb diversos dibuixos pintats. Podríem pensar que es tracta d'una aportació de poc valor, però cal tenir present la importància del paper al Japó. Des dels períodes clàssics de la història del Japó, el paper artesanal, *washi*, havia jugat un rol molt important tant en cerimònies rituals com en la vida social i política.¹²⁷³ Quan el paper encara amb prou feines era utilitzat a Europa, Murasaki Shikibu descrivia l'ambient refinat de la cort de Heian on la bellesa del paper i la cal·ligrafia eren elements fonamentals per causar bona impressió, per ser ben rebut i fins i tot per aconseguir una correspondència amorosa.¹²⁷⁴

Durant l'era Tokugawa, aquesta cultura es va mantenir i, més encara, va prendre un gran impuls gràcies a l'augment de publicacions de llibres. La indústria del paper, que fins aleshores s'havia valorat pel seu grau de bellesa estètica, va trobar-se a mitjan segle XIX amb el mateix repte amb què es van trobar les altres artesanies: la industrialització. La indústria paperera japonesa ben aviat va adaptar-se als modes occidentals i va incorporar la maquinització per a la producció massiva de paper; útil per a la publicació de llibres, diaris i revistes. Tot plegat sense descuidar el manteniment de l'antiga indústria artesanal de paper *washi*. Un exemple d'aquesta doble política va ser l'àmplia presència de paper *washi* i paper industrial al pavelló japonès de l'Exposició Universal de París (1878).

¹²⁷¹ AMA, Exposició Universal, caixa 42649, Catàleg - Delegació General, s/n.

¹²⁷² *Haibara*, amb seu a Nihonbashi (Tòquio), va començar a fer paper japonès al 1806. Principalment venien paper *ganpi* i l'exportaven a l'estranger. <http://www.haibara.co.jp/> (consulta 11-XI-2009).

¹²⁷³ La importància del paper a la societat nipona ja s'havia fet palesa a l'Exposició Internacional de Londres de 1862. Vegeu: Luxan, 1863, pp. 301-302.

¹²⁷⁴ Són especialment esplèndides algunes de les reflexions de l'escriptora Sei Shonagon, dama de la cort del segle X, a la seva obra *Makura no soshi*. Les cartes i els poemes s'escriuïen escollint papers diversos en funció de l'estat d'ànim i del contingut que es volgués transmetre, paper xinès de color blau, papers amb flors, paper coreà de color safrà, paper groc perfumat, etcètera. El paper *washi*, tenia alhora una funció destacada tant a les cerimònies de cort com als temples budistes i xintoïstes.

A Barcelona, van presentar-se *muestras de papel excepcionales i soberbia*,¹²⁷⁵ principalment mostres de sobres i paper per escriure i per copiar, és a dir, el vessant més industrialitzat del sector. A més de Nakamura Naojirô, en van exposar el 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.¹²⁷⁶

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.¹²⁷⁷ 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 concedir una medalla d'or, tant pels seus detalls i la seva perfecció com el fet de ser un tipus de producte exclusivament japonès.¹²⁷⁸

Ichikawa Teisuke (市川貞助) va enviar dos mantells de paper arrissat de 1'50 m² 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 Yoshiebei, 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.

¹²⁷⁵ Valerio, 1888B, p. 114. Serrate, 1888, p. 100.

¹²⁷⁶ 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*, actualment és l'empresa *Ino Kami Kabushiki Gaisha*.

¹²⁷⁷ 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.

¹²⁷⁸ *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 55.

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* (fig. 110), apareix representada una de les escultures de bronze de la *Kiriu*, una ombrel·la de Sugiura Hanbei i un gravat japonès *bijinga*.¹²⁷⁹ 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, on es guarden dues enquadernacions que, 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*.¹²⁸⁰ En aquests dos volums s'hi conserva un recull 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 Katsukaawa Shunei (1762-1819).¹²⁸¹

En aquella època, el principal comerciant d'ukiyo-e d'abast europeu era Hayashi Tadamasa, antic membre de la *Kiriu Kôshô Kaisha* a París. A manera d'hipòtesi, a l'hora d'explicar la presència d'aquests gravats, es podria anotar la possibilitat que haguessin estat aportats per Hayashi Tadamasa, que aleshores residia a París. Hayashi Tadamasa era bon company d'Ôtsuka Takuzô i especialment de Kume Keiichirô, i molt probablement va fer alguna estada a Barcelona durant l'Exposició Universal.¹²⁸² Josep Mansana, un dels majors col·leccionistes d'art japonès de l'època i amic de Hayashi Tadamasa, l'any 1927 recordava com en ocasió de l'Exposició Universal, *vàrem donar la segona empena a la nostra col·lecció. Ens vàrem fer molt amics dels representants japonesos, especialment de Haiashi*.¹²⁸³ Per tant, es podria arribar a suposar que els ukiyo-e poguessin haver estat duts pels mateixos representats japonesos a Barcelona, o per Hayashi Tadamasa, si bé, per coherència amb la política del govern, no van ser inclosos al catàleg oficial de l'Exposició.

¹²⁷⁹ *La Ilustración Ibérica*, núm. 284, 9 de juny de 1888, p. 361.

¹²⁸⁰ MNAC, 7 (52) Kun FOL.

¹²⁸¹ Navarro, 1996, pp. 807-809. Bru. 2009B, pp. 32, 42-43 i 138.

¹²⁸² A primers de 1888 Hayashi Tadamasa era al Japó preparant l'Exposició Universal de París de l'any següent i, al mes de juliol de 1888 va retornar a París. És possible, doncs, que visités Barcelona a finals d'estiu o durant la tardor. *French painting...*, 1996, p. 168.

¹²⁸³ Myself, 1927, p. 83.

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 *Kiri 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 és un artista força desconegut, el qual es va presentar a les dues exposicions industrials nacionals de Tòquio de 1881 i 1890 exposant safates amb relleus esculpits per servir el te.¹²⁸⁴ 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. 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, a l'illa de Sado, datada de l'any 1903 (fig. 159).¹²⁸⁵

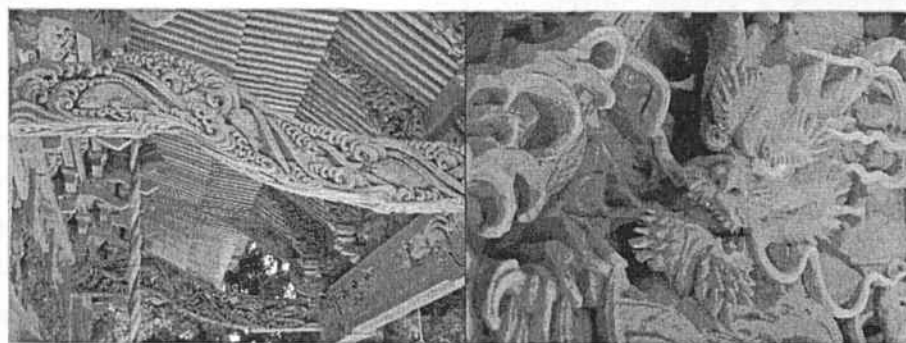


Fig. 159. Relleus esculpits per Handô Itsuga al temple Ushio, a l'illa de Sado (2008).

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

¹²⁸⁴ *Official catalogue...*, 1881, p. 135; *Official Catalogue...*, 1890, p. 81

¹²⁸⁵ Aquesta intervenció a Sado-shima la va fer juntament amb altres escultors, com Hasegawa Kichizô, Itou Osamu i Sekiguchi Bunzô. L'altra obra coneguda de l'artista és una gran escultura de fusta de finals del segle XIX conservada al temple Aomi, a Kaga (Niigata). Puntualment, a través de subhastes hem pogut anar veient 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.

guants, cistells; eren peces econòmiques i, segons indicaven els mateixos responsables japonesos de l'Exposició, de poca qualitat.¹²⁸⁶ L'èxit venia, doncs, 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 esculpturats 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.*¹²⁸⁷

Moltes de les peces fabricades amb bambú, paper, fusta o cuir havien estat expressament pensades per ser destinades 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*. 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 *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 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

¹²⁸⁶ *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 55. Morishita Tsunejiro s'havia presentat anteriorment a la Segona Exposició Nacional Industrial de Tòquio (1881) amb un paravent i diverses caixes i cistells, tot fabricat amb bambú. *Official Catalogue...*, 1881, pp. 135 i 186.

¹²⁸⁷ "Excursions per l'Exposició. Lo palau de la industria. Japó", *La Esquella de la Torratxa*, núm. 493, Barcelona, 23 de juny de 1888, p. 386.

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.¹²⁸⁸

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 i detallada 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.

Alguns dels principals centres de producció de sake van ser 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. Així, amb la intenció de reunir esforços, cap a l'any 1885 es va fundar a Sakai una cooperativa de sake, el primer president de la qual va ser Torii Komakichi (鳥井駒吉, 1854-1909), el qual l'any anterior havia fundat la companyia de cerveses *Asahi*.¹²⁸⁹

¹²⁸⁸ Yoshida Shinshichi també apareix documentat a la Segona Exposició Nacional Industrial de Tòquio, de 1877. *Official Catalogue...*, 1881, p. 164. *La Exposición. Organo Oficial*, núm. 59, 24 de setembre de 1888, pp. 98-99.

¹²⁸⁹ Torii Komakichi va començar a fabricar sake a l'edat de 17 anys i, amb el temps va aconseguir un gran poder com a comerciant, tal com mostra la seva trajectòria. 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.

Torii, juntament amb Taku Tokubei, Taku Tsunesaburô i Ishiwari Shichizaemon, va iniciar diversos projectes per millorar la qualitat del sake i augmentar les vendes; entre els quals la creació, al 1886, d'una fàbrica d'experimentació de sake per analitzar els productes, els ingredients i per millorar els mètodes de conservació i manteniment. Aquest centre va agafar una gran reputació a tot el país i moltes persones hi van anar per formar-s'hi. L'any després de la seva obertura, la Cooperativa de Sakai va crear una fàbrica comuna a Shinmeichô (神明町) amb la finalitat de disminuir els costos i millorar la qualitat de la producció. L'èxit els va dur a convertir l'any 1888 la fàbrica en Societat Anònima, que es va conèixer des d'aleshores com a *Sakai Shuzô Kabushiki Gaisha* (堺酒造株式会社), és a dir, *Empresa de Sake de Sakai*.

A Barcelona es pot dir que van exposar els principals fabricants de sake de Sakai: Taku Tokubei (宅徳平), Ishiwari Shichizaemon (石割七左衛門), Koetsuka Yohachirô (肥塚与八郎), Taku Tsunesaburô (宅常三郎) i Torii Komakichi, 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 durant l'Exposició Universal de 1888 quan per primera vegada el sake es va presentar a l'estranger en ampolles de porcellana d'estil occidental (fig. 160).¹²⁹⁰

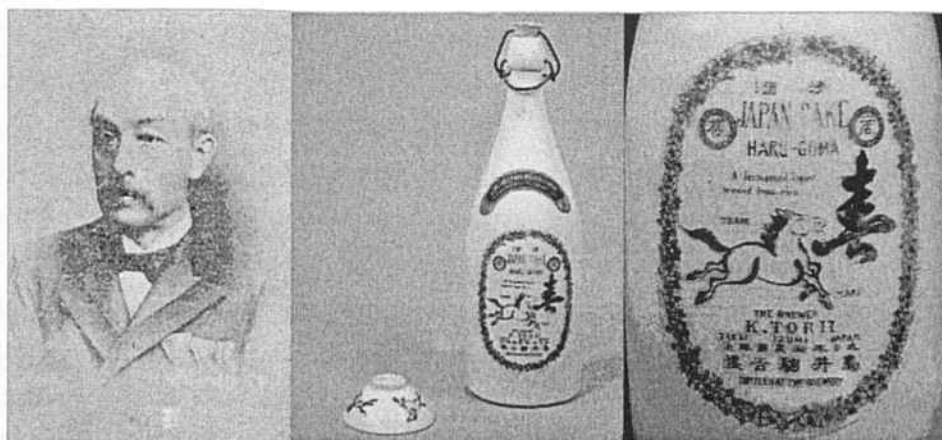


Fig. 160. Retrat de Torii Komakichi i exemplar de les primeres ampolles de porcellana per a sake, presentades a l'Exposició Universal de Barcelona. SCM.

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*

¹²⁹⁰ L'ampolla està exposada actualment al Museu de la Ciutat de Sakai. Tsunoyama, 1996, sn.

- *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 molt destacat en la història d'aquesta beguda ja que facilità la seva sortida i comercialització a l'estranger.

El sake, com també la salsa de soja i alguns 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.¹²⁹¹ 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.*¹²⁹²

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), dos destacats comerciant de sake de Tòquio. 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*.¹²⁹³ Es tractava d'un vi fabricat i embotellat per Kamiya Denpei, de Tòquio. La notícia ens podria passar per alt, però val la pena aturar-nos de nou en aquest punt.

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.* suministaven vi i alcohol als restaurants dels hotels i

¹²⁹¹ Yashima, 2009, p. 142.

¹²⁹² Benessat, 1889, p. 336.

¹²⁹³ *Catálogo de la Sección...*, 1888, p. 4.

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, el sake. 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.¹²⁹⁴

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.¹²⁹⁵ 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 endolcir 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* (蜂印香鼠葡萄酒) 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 destacava la mel.¹²⁹⁶ 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, *fragrant 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, mostren clarament la voluntat d'iniciar l'exportació. Les ampolles de *vino blanco de uvas* exposades a Barcelona foren, doncs, aquest tipus de vi tan especial, encara avui comercialitzat (fig. 161).¹²⁹⁷ 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 indesxifrabable de *Kiskoské Etnido*.¹²⁹⁸

Al Japó el *Kôzan Wine* 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 presentat a Barcelona i a París per crear-ne de molt

¹²⁹⁴ Benessat, 1889, p. 334.

¹²⁹⁵ *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.

¹²⁹⁶ Al vi se li afegia gelea reial, *dokudami*, artemisa, codony, nespre japonès (*biwa*), *gingo*, pruna damascena, *kei*, clau, gíngebre, coriandre, regalèssia, *sanzashi*, *toshô*, pebre japonès (*sanshō*), taronja agre (*daidai*), fonoll petit i gran, nou moscada, bambú *kumazasa*, pastanaga, mel, *ezoukogi*, botels *reishi* i *kuko*.

¹²⁹⁷ <http://www.rakuten.co.jp/chateau-kamiya/678042/685502>. Sladen, 1904, pp. 129-130.

¹²⁹⁸ L'acal, 1889, p. 84.

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 costats de l'etiqueta apareixien indicats els premis concedits a Barcelona (1888), París (1889) i Bordeaux (1895), junt amb el nom de Kondô Rihei i la *trade mark* simbolitzada per una abella. La medalla de Barcelona, el retrat de la Reina Regent i el futur rei Alfons, apareix representada, junt amb les més de vint medalles internacionals aconseguides, tant a l'etiqueta com als cartells publicitaris de l'època.¹²⁹⁹



Fig. 161. Kondô Rihei i el vi *Hachi Jirushi Kôzan Budôshu*, presentat a Barcelona l'any 1888. CK.

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* (fig. 162).

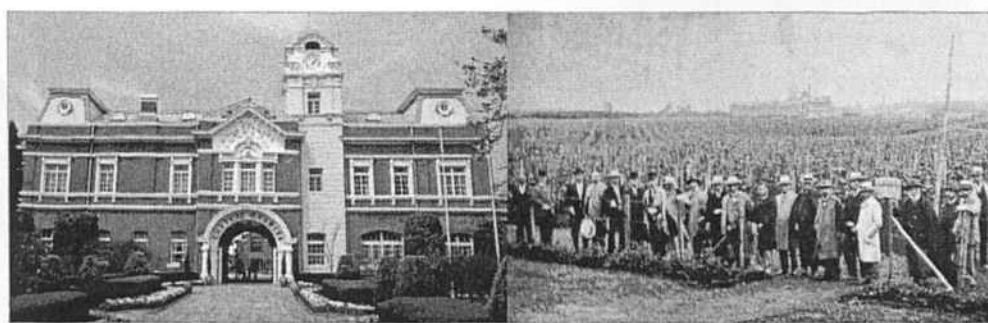


Fig. 162. *Chateau Kamiya* (2008) – Fotografia de la plantació de la primera vinya (1903). CK.

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

¹²⁹⁹ Al museu de Chateau Kamiya es conserven un total de 21 medalles entre 1873 i 1900, sense comptar la de Barcelona.

llaunes de conserves de salmó i de *masu* (鱒). De tots ells, la salsa de soja japonesa (*shôyu*, 醤油) era l'ingredient més abundant, 42 ampolles aportades per alguns dels principals 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.¹³⁰⁰ 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'existència d'aquest producte perquè segurament l'acabarn utilitzant quotidianament.*¹³⁰¹ La presència a Barcelona s'inclouïa dins d'aquests plans de creixement i, 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

¹³⁰⁰ "Japanese Exhibition", *The Illustrated London News*, núm. 666, vol. 24, 4 de febrer de 1854, pp. 97-98: *There are also tables, supported by monkeys and fish; puzzle-boxes of a variety of kinds; and a quantity of soy, said to far superior to that in general use.*

¹³⁰¹ Tanaka, 1999, p. 8.

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.¹³⁰² 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 prou feines vàrem poder prendre'n uns quants glops per fer honor als nostres hostes...*¹³⁰³

Però la mostra d'aliments exòtics no es va pas acabar aquí. 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 (fig. 163).

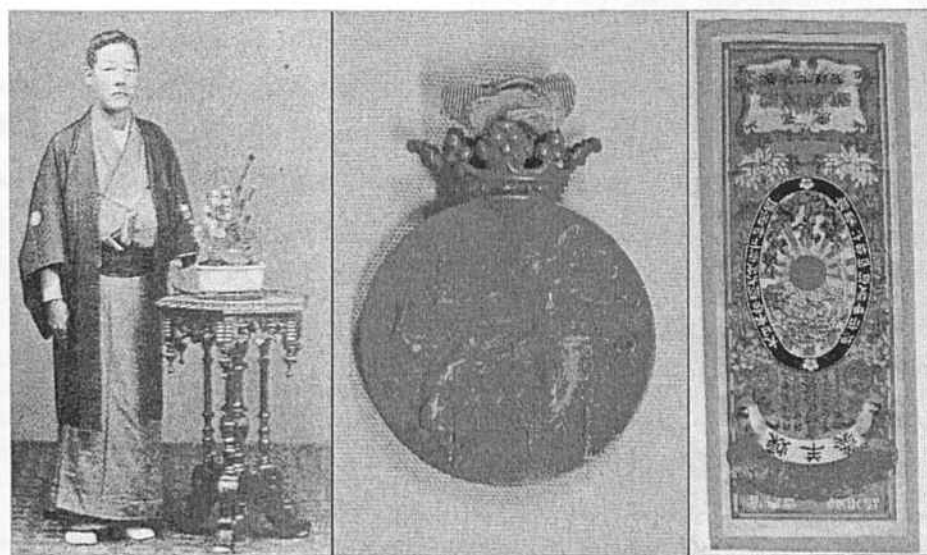


Fig. 163. Hô Sôshichi i l'etiqueta del *neri yôkan* presentat a l'Exposició Universal de Barcelona, guanyador d'una medalla de bronze. YAM/SCM.

¹³⁰² *Saigoku Baruserone...*, 1890, p. 58.

¹³⁰³ *Myself*, 1927, p. 84.

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 perquè 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 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. I si Barcelona és especial dins de la seva història és perquè va ser la primera ocasió en què els productes de *Surugaya* es van presentar a Occident.

A Barcelona Hô Sôshichi II va presentar 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".¹³⁰⁴ Com en el cas dels vins de Kondô Rihei, des de l'any següent, el *neri yôkan* de *Surugaya* va incorporar al seu etiquetatge (fig. 163), i als anuncis de promoció, les medalles aconseguides a les Exposicions Universals de Barcelona (1888) i París (1889).¹³⁰⁵

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'artesania 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 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

¹³⁰⁴ *La Exposición, organo oficial*, núm. 59, 24 de setembre de 1888, p. 98.

¹³⁰⁵ 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*.

dobles missatges 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.¹³⁰⁶ La fotografia com a fi era exposada per Suzuki Makoto (鈴木眞), de Yokohama, que va enviar diversos àlbums, amb enquadraments lacades i decorades amb incrustacions, que contenien fotografies il·luminades de paisatges, poblacions i edificis diversos del Japó.¹³⁰⁷ 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 d'oferir una imatge de modernitat a fi de ser vistos i valorats com a iguals des d'Occident.¹³⁰⁸

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

¹³⁰⁶ 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, Shimôka Renjô, i posteriorment Tamamura Kôzaburô, Horie Kuwajirô i 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. Aquestes fotografies, ja fossin venudes com a postals o agrupades com a àlbums fotogràfics colorejats, van tenir un gran èxit atès que van respondre a l'afany per conèixer unes terres tan llunyanes i a les quals bona part de la població no podia viatjar. Winkel, 1991, pp. 21-32.

¹³⁰⁷ *La Vanguardia*, núm. 165, 10 d'abril de 1888, p. 1.

¹³⁰⁸ "La ciencia en Japón", *La Vanguardia*, núm. 378, 14 d'agost de 1888, p. 1. Watanabe, 1996, p. 23: *Western-style buildings looked grand and imposing, a rare quality in Edo-period architecture. Multistorey stone or brick buildings gave the impression of solidity, permanence, and authority, all qualities the young Meiji government was striving for. The Western style fit the bill perfectly. Externally, the adoption of Western-style architecture confirmed that Japan had now joined the civilized world that, by definition – that is, by Western definition – meant the Western world. Japan could show foreigners that she was the equal of Western countries, with institutions (universities, mints, museums, etc) akin to their own; stylistic similarity to Western prototypes would underline this similarity of status.*

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. A tal fi, es va establir un sistema d'escoles, instituts i universitats amb una administració basada en el model francès, que era el més sistematitzat i semblava ser el més fàcilment assimilable. Tanmateix, 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.

L'any 1879 el govern havia aprovat una primera reforma a fi de substituir el model centralitzat francès pel model descentralitzat americà, donant així major poder a les autoritats locals, però, en veure que aquests canvis no donaven els fruits esperats, l'any 1886 es va fer una tercera important modificació seguint l'exemple de Prússia, un model centralitzat de nou com en el cas francès. L'exemple Prússia s'adequava més als plans del govern, que tenia la intenció de subordinar l'ensenyament obligatori a uns objectius nacionals. 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.¹³⁰⁹

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 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*.¹³¹⁰ Inoue Kowashi (井上毅, 1843-1895), al 1889, va definir amb les següents paraules quins van ser els principis

¹³⁰⁹ A l'any 1888 el govern estava encara constituït per *genrō* (元老), una petita oligarquia formada per tecnòcrates majoritàriament dels clans de Satsuma i Chōshū, com Inoue Kaoru, Yamagata Aritomo, Itō Hirobumi o Kuroda Kiyotaka. Aleshores tot just s'estava enllestint la redacció de la primera Constitució que, essent aprovada al 1889, permetria la reforma de poders i la creació d'un govern parlamentari. Aquesta oligarquia, que encara aleshores controlava el poder polític en nom del poble i de l'emperador, va ser la que va dirigir el país durant els primers anys, i va permetre dotar la nació de l'estabilitat i continuïtat necessària per progressar i desenvolupar l'extens i complicat programa de modernització. Ella mateixa va ser la que en uns primers anys va dirigir la política educativa del Japó. Shively, 1971, pp. 35-38. *Japanese code...*, 1880, pp. 1-12.

¹³¹⁰ Mutel, 1972, pp. 149-155, 215-225 i 249-253.

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.¹³¹¹

L'any següent, el Primer Ministre Yamagata Aritomo (山縣有朋, 1838-1922) afegia a aquest discurs:

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.¹³¹²

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 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.

¹³¹¹ Pittau, 1965, p. 272.

¹³¹² Pittau, 1965, p. 273.

Exemple de l'interès que el govern tenia en mostrar l'adopció dels models educatius occidentals el trobem a les exposicions de Filadèlfia (1876), París (1878) o bé a l'exposició de Londres de 1910. Si a Filadèlfia es va publicar *An Outline History of Japanese Education*, dos anys més tard, a París, el Ministeri d'Educació es va preocupar d'aportar tota mena d'informació sobre l'organització i el funcionament del sistema educatiu japonès; dugué memòries oficials, reglaments i programes d'escola, llibres de text, exemples de com eren les escoles de primària de Sakai i de Tòquio, plànols, maquetes i fotografies dels centres educatius, tant d'escoles com d'universitats, així com tot tipus de material de treball i per a l'estudi.¹³¹³ També va ser destacable la presència japonesa a l'Exposició Internacional de Salut i Educació de Londres (1884).¹³¹⁴

A Barcelona, si bé que en menor mesura, el govern va fer el mateix i 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.¹³¹⁵

¹³¹³ Fernandez, 1878, p. 200. Angel Fernandez, després de resumir tot el material presentat pel Ministeri d'Educació, resumia: *Ofrece pues, el Japón, medios suficientes para apreciar el impulso que allí se está dando a la instrucción pública, como dejamos dicho, hablando de la calle de las Naciones, y para servir también al estímulo a otros pueblos, que alardean de cultos, y no hacen otro tanto.*

¹³¹⁴ La presència del Japó a la *International Health and Educational Exhibition* de Londres va ser destacada per bé que no va mostrar d'una manera completa l'estat de l'educació al Japó atesa la precipitació amb què el Departament d'Educació va haver de preparar el certamen i atès també l'incendi que va patir el vapor en què viatjaven els productes destinats a l'Exposició. *A Catalogue with...*, 1884.

¹³¹⁵ A l'hora de plantejar l'ensenyament de la música a les escoles del país, va ser determinant la imatge de superioritat amb què es va presentar la música europea front a la tradició nipona. El primer Pla d'Investigació Musical, escrit per Izawa Shūji i aprovat pel govern Meiji l'any 1879, afirmava: *European music has almost reached perfection by means of the contemplations and experience of the last thousand years, since the time of the Greek sage, Pitágoras, and it surpasses very greatly oriental barbarian music in perfection and beauty. It will, therefore, be far better to adopt European music in our schools than to undertake the awkward task to improving the imperfect oriental music.* Amb la voluntat de preservar la tradició musical japonesa, Izawa proposava seleccionar el millor de la música europea i nipona a fi de construir un sistema d'ensenyament que combinés ambdues tradicions i que permetés definir una nova música japonesa nacional (*kokugaku*); *our aim is not entire adoption of European*

A tot el material exposat s'hi sumava, a més, el discurs que la delegació japonesa facilitava 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.¹³¹⁶ Per tal de distribuir les dades i donar a 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 agraià: *c'est avec le plus grand intérêt que j'en prendrai connaissance, la question qu'ils concernent, étant une des plus graves qui puissent préoccuper les esprits chez tous les peuples civilisés.*¹³¹⁷

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 Musica, de sordo-mudos, etc. Todos estos establecimientos se hallan montados con arreglo a las más modernas exigencias, y sus estudios y prácticas se realizan por programas que envidiarían nuestros mejor montados centros.*¹³¹⁸

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),¹³¹⁹ 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

Musics, but the making or regine Japanese Music by assimilating the elements of both Native and European Musics. Sobre el sistema educatiu musical del Japó Meiji, vegeu: Eppstein, 1985, pp. 1-37.

¹³¹⁶ García, 1888C, p. 418. Serrate, 1888, pp. 97-100. Lacal, 1889, p. 164.

¹³¹⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Okoshi. 24 de maig de 1888. AMA, Exposició Universal, caixa 42681, Secretaria Estrangera, Copiador de cartes, 2, fol. 179. 24 de maig de 1888.

¹³¹⁸ Serrate, 1888, p. 99.

¹³¹⁹ *Toshingusa*, també coneguda com a *Tôshinsô*, rep com a nom científic *Juncus effusus L. var. decipiens Buchen.*

destacat comerciant i farmacèutic a la seva ciutat natal.¹³²⁰ L'única vegada que Korematsu va presentar els seus productes a Occident va ser a Barcelona, on va exposar les fibres de *tôshingusa*, uns teixits vegetals amb qualitats antisèptiques.¹³²¹ 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.*¹³²²

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.¹³²³ Es tractava d'una extensa col·lecció que el govern del Japó 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 país;*¹³²⁴ a canvi, demanaven rebre productes propis d'Espanya, especialment instruments de pesca, que poguessin ser útils també per a les institucions educatives japoneses.¹³²⁵ 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

¹³²⁰ S'havia format com a farmacèutic a l'hospital de Fukuoka, on s'hi va estar fins al 1881, quan va obrir una farmàcia pròpia a la ciutat. L'any següent de l'Exposició, al 1889, va inaugurar la Unió Sindical de Farmacèutics de la Província de Fukuoka (*Yakushu Shôrengu Kumiai*), creada juntament amb Ômi Zenbei i Atea Kihei. Així mateix, quan es va abolir l'escola pública de farmacèutics de Fukuoka, ell, un cop més amb la col·laboració d'altres socis, va obrir una nova escola privada a l'hospital central de Fukuoka. L'any 1890 va entrar com a membre del comitè de la Cambra de Comerç i Indústria de Fukuoka i, l'any 1893, va esdevenir vicepresident del sindicat de comerciants de Fukuoka-Hakata. Més enllà del camp de la farmàcia, va establir negocis diversos, com ara una empresa de filats de seda i de cotó o bé una companyia hidroelèctrica. Sobre la seva trajectòria professional vegeu: Gotô, 1904, pp. 17-21.

¹³²¹ Gotô, 1904, p. 18.

¹³²² García, 1888A, p. 295.

¹³²³ Les diverses cartes i llistats es conserven, sense foliació, a: AMA, Exposició Universal de Barcelona, Comissió de Governació, caixa 42516, G.438 (4), sf.

¹³²⁴ AMA, Exposició Universal de Barcelona, Comissió de Governació, caixa 42516, G.438 (4), fol. 137, 10 de desembre de 1888.

¹³²⁵ 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*.

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, molts dels quals van presentar diversos productes. És comprensible que calgués organitzar algun sistema efectiu per 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 de manera detallada tots els productes que s'exposaven classificats en 23 agrupacions o seccions.¹³²⁶

Per a formar un Jurat imparcial, es va demanar a les principals corporacions científiques i industrials 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 determinat 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 5.¹³²⁷ 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.¹³²⁸

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:

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

¹³²⁶ Lacal, 1889, p. 42.

¹³²⁷ Japó va participar amb un nombre inferior d'expositors. Alguns noms, com per exemple Yasuda Shôten i Yasuda Genshichi responen a un mateix expositor. A partir del Catàleg Oficial de la Secció Japonesa, hem comptabilitzat 121 expositors. Vegeu pp. 859-866.

¹³²⁸ Lacal, 1889, pp. 8-9 i 266.

*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.*¹³²⁹

El dia següent 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.¹³³⁰

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 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.¹³³¹

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

¹³²⁹ Lacal, 1889, p. 4.

¹³³⁰ Lacal, 1889, p. 12.

¹³³¹ 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. AMA, Exposició Universal, 42705, Delegació General núm. 157, doc. 1.

més premiats, molt per davant d'altres potències com Itàlia, Estats Units, Portugal o Holanda.¹³³²

L'expositor japonès més guardonat va ser el govern, amb vint medalles, de les quals nou van ser d'or, distribuïdes entre els Ministeris d'Agricultura i Comerç, Interior, Hisenda i Educació. A nivell individual, el major èxit va 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.*¹³³³ 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*¹³³⁴ i de Kume Keiichirô,¹³³⁵ les ceràmiques de Kinkôzan Sôbei, els bronzes de Shimoseki Kahei, *de un trabajo único y especial*,¹³³⁶ els bronzes decorats amb esmalt *cloisonné* de Noda Ichibei i de Yasuda Genshichi, *hoy inimitables en Europa*,¹³³⁷ les sedes de Yoshikawa Inosuke, les tabaqueres de paper de Horiki Chûtarô, la cola vegetal de Tanaka Shirôemon (田中四郎左衛門), 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 ejecución*,¹³³⁸ 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

¹³³² 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).

¹³³³ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9603 i 9591.

¹³³⁴ Laca, 1889, p. 158. AMA, 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"*.

¹³³⁵ Laca, 1889, p. 158. AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9621: *Por las siguientes razones: porcelanas finisimas en blanco, de excelente barniz - Figurinas grotescas de admirable expresión. Construcción notable.*

¹³³⁶ Laca, 1889, p. 160. AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9605.

¹³³⁷ Laca, 1889, p. 159. AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9614 i 9655.

¹³³⁸ Laca, 1889, p. 160. AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.214, 42758, Jurat, exp. 9652.

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 Shobey 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.¹³³⁹ És curiosa una 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 a Konishi Shinemon que la medalla d'or que havia rebut era ornamental, *non pas à l'usage personnel*.¹³⁴⁰

¹³³⁹ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711.

¹³⁴⁰ DRO, *Supeinkoku...*, s/n, Tòquio, 19 de desembre de 1890.

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. 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 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 desearan 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.¹³⁴¹

¹³⁴¹ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 29, 20 d'abril de 1887.

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.¹³⁴² 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.

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.¹³⁴³

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 (揚興), i l'altre de Taiwan, Juan Menzarini, espanyol que treballava com a oficial d'administració de les duanes marítimes de la Xina. Malgrat que les dimensions de la instal·lació xinesa no es correspongueren en absolut amb la importància de

¹³⁴² Lacal, 1889, p. 157.

¹³⁴³ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 71. 23 de setembre de 1887.

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.*¹³⁴⁴ 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 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*.¹³⁴⁵ 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.¹³⁴⁶ Les obres van acabar entre el 14 i 15 de maig, és a dir, a menys d'una setmana de la inauguració reial.¹³⁴⁷

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 país.*¹³⁴⁸ En aquesta segona ocasió, tanmateix, el redactor no feia referència als japonesos sinó als xinesos recent arribats a la ciutat.¹³⁴⁹ 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 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

¹³⁴⁴ García, 1888D, p. 439.

¹³⁴⁵ AMA, Exposició Universal, caixa 42713, B3-A-7, exp. 148, antecedents de la D6765/71.

¹³⁴⁶ AMA, 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.

¹³⁴⁷ *El Noticiero Universal*, núm. 27, 11 de maig de 1888, p. 2

¹³⁴⁸ *La Vanguardia*, núm. 171, 13 d'abril de 1888, p. 2.

¹³⁴⁹ 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.

exclamar en español al caballero que les acompañaba: “¿Y esta es la culta Barcelona, en donde se va a celebrar una Exposición Universal?”¹³⁵⁰

La instal·lació xinesa ocupava una superfície de 75 m² 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 (fig. 164). 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.¹³⁵¹ 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 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.

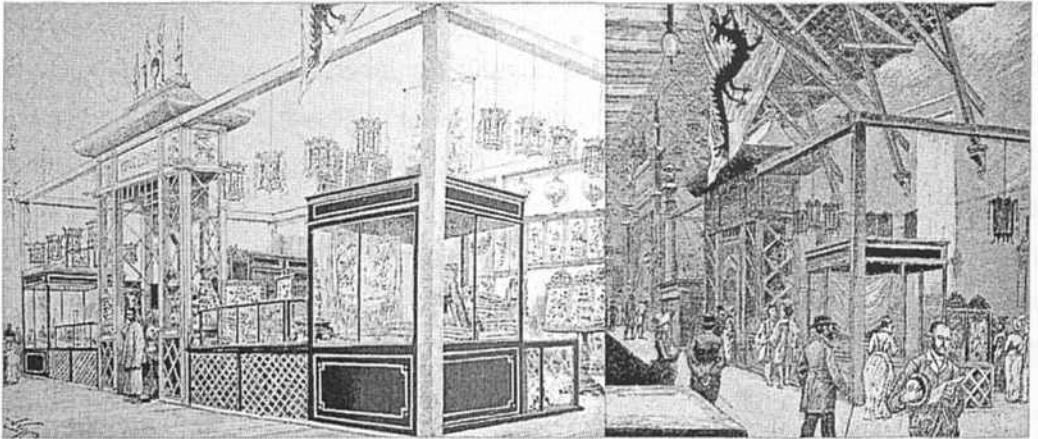


Fig. 164. La instal·lació xinesa al Palau de la Indústria del Parc de la Ciutadella. *La Ilustración Ibérica*.

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.¹³⁵²

¹³⁵⁰ *La Vanguardia*, núm. 171, 13 d'abril de 1888, p. 2.

¹³⁵¹ *El Noticiero Universal*, núm. 17, 1 de maig de 1888, p. 2.

¹³⁵² García, 1888D, p. 438.

Així doncs, es pot afirmar que l'únic expositor xinès que va participar, qui va finançar totes les obres de la instal·lació i qui va aportar la majoria de les peces, va ser Yong Heng (fig. 165). 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'infinat de productes xinesos, una infinitat que sembla impossible que pogués arribar a cabre als 75 m² dels que disposava. La llista era inacabable: sedes, tapissos, grans mobles d'ebenisteria i de sàndal, tamborets, taules de fusta, sofàs, costurers, escriptoris, papereres, mantons, jocs d'escacs, cadires de marbre i d'àngata, 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.¹³⁵³ 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.¹³⁵⁴

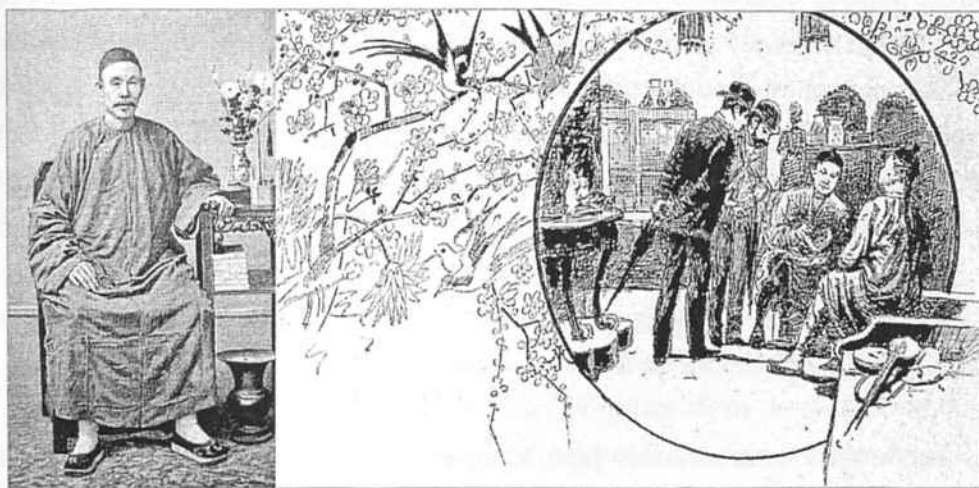


Fig. 165. L'expositor Yong Heng i els seus col·laboradors a la instal·lació xinesa de l'Exposició. La Il·lustración.

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,

¹³⁵³ Vegeu-ne una descripció a: García, 1888D, pp. 438-439.

¹³⁵⁴ AMA, Exposició Universal, 42644, exp. núm. 21.

objectes de bronze i de seda, *cloisonné* antic, ventalls, paravents, una col·lecció de numismàtica xinesa antiga, pintures, llibres, i diversos productes de Taiwan, 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.¹³⁵⁵

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 tret cultural semblant, 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.¹³⁵⁶ En els últims anys, però, les notícies sobre 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.

¹³⁵⁵ Bru, 2006, pp. 243-244.

¹³⁵⁶ En aquest sentit, és especialment interessant la conferència de Tibucio Rodríguez, *Los contrastes entre China y el Japón*, publicada a Madrid l'any 1883.

El primer gran conflicte es va produir amb la declaració de Taiwan i les illes Ryūkyū (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.¹³⁵⁷ Alguns dels principals dirigents japonesos protagonistes d'aquests conflictes van ser Itō 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.*¹³⁵⁸

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

¹³⁵⁷ 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 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 propose would be even more difficult.* Keene, 2002, p. 349.

¹³⁵⁸ Serrate, 1888, p. 97.

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.

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.¹³⁵⁹

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.¹³⁶⁰ 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.*¹³⁶¹

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.¹³⁶²

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 Lió pel Comissari Imperial, Ôkoshi Narinori, en què l'avisava que, en cas que no actués immediatament, el

¹³⁵⁹ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 23 de maig de 1888.

¹³⁶⁰ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 30 de maig de 1888.

¹³⁶¹ *El Barcelonés*, núm. 2431, 9 de juny de 1888, p. 2.

¹³⁶² AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 16 de juny de 1888.

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 promesse de donner une solution a ces deux questions aussitôt que possible et un délai si prolonge me place dans une positionne très délicate [sic] vis-à-vis de mon gouvernement et de nos exposants, et en cas qu'on devrait attendre encore, je me verrai dans la nécessité 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.*¹³⁶³

Aquest últim advertiment d'Ôkoshi va servir perquè el 5 de juliol 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 título 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 común acuerdo, todos los objetos de origen japonés que no pueden figurar entre los objetos expuestos por otras naciones.*¹³⁶⁴

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.

¹³⁶³ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 23 de juny de 1888.

¹³⁶⁴ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 5 de juliol de 1888.

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 Tauler 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 pérdida 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 digno 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.¹³⁶⁵

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.¹³⁶⁶ Tanmateix, la delegació japonesa esperava una recompensa més generosa que donés resposta els perjudicis econòmics que s'havien ocasionat. L'Exposició es va inaugurar i, entre els problemes amb les goteres i la instal·lació xinesa de Yong Heng, la qüestió va quedar apartada.

Així va arribar el mes de setembre. En organitzar-se els jurats qualificadors de les obres presentades a l'Exposició, Ôtsuka Takuzô va adonar-se que al reglament dels jurats hi havia un punt en què s'excloïa de l'avaluació a tots aquells expositors que no haguessin pagat les instal·lacions. Per aquest motiu, a fi de saber si Japó podia formar part dels països avaluats, Ôtsuka va haver de fer la consulta a la Comissió Executiva de l'Exposició:

¹³⁶⁵ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.121, caixa 42674, núm. 38^a, Tòquio, 1 de novembre de 1887.

¹³⁶⁶ DRO, *Suppeinkoku...*, s/n, Tòquio, 19 de març de 1888. Ôkuma Shigenobu, amic de joventut de Matsuo Gisuke, havia estat nomenat Ministre d'Afers Exteriors el mes de febrer d'aquell mateix 1888 en substitució de Inoue Kaoru. Inoue havia renunciat al seu càrrec en veure fallits els seus intents de revisió dels tractats desiguals signats feia ja diverses dècades amb les potències occidentals. Posteriorment Ôkuma va ser nomenat en dues ocasions, a partir de 1898, Primer Ministre del Japó. Oka, 1986, pp. 45-84.

*En el reglamento de los jurados, está que los que no hayan pagado las instalaciones no tendrán derecho de presentar sus productos al concurso y como deseamos saber nuestra posición se le agradecería sírvase indicarnos si tenemos o no el derecho de concurso mientras nuestros emplazamientos no sean pagados; semejante trato no esperamos de V.V. pero deseamos saber positivamente lo que debemos hacer.*¹³⁶⁷

La qüestió econòmica encara estava oberta i en disputa, però això no va impedir que la resposta fos ràpida i clara:

*Esté seguro que sus repetidos productos serán considerados dentro del concurso.*¹³⁶⁸

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 m² 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 reduïa a 4.762,50 pessetes.¹³⁶⁹ A aquesta xifra, calia sumar-hi el cost de 1.975 pessetes per la superfície de 395 m² 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.¹³⁷⁰

Kume Keiichirô va marxar de viatge per la península i les caixes, plenes d'objectes japonesos, poc a poc van anar sent recollides.¹³⁷¹ 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

¹³⁶⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona, delegació general, caixa núm. 42711, s/n.

¹³⁶⁸ AMA, Exposició Universal de Barcelona, delegació general, caixa núm. 42711, s/n, s/d.

¹³⁶⁹ AMA, 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 raó de 57,50 el metre i 12 metres de façana suplementària valorada a 61,50 pessetes cada metre, ascendien a 9.525 pessetes.

¹³⁷⁰ AMA, 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 s'havien declarat, també havien de pagar 26.554,05 pessetes, de les quals se n'havia fet un dipòsit de 1.000 pessetes. AMA, Exposició Universal de Barcelona, delegació general, caixa núm. 42711, s/n, s/d.

¹³⁷¹ Els diversos talons de sortida de productes es conserven majoritàriament a: AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42603.

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.*¹³⁷²

A finals de gener Ôtsuka Takuzô va viatjar a Madrid per lliurar a la reina el moble ofert en nom de la *Kiri 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* (fig. 42).¹³⁷³ 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. Segons Kume Keiichirô, aquesta va ser la primera ocasió en què es van vendre productes japonesos a Madrid, afirmació que caldria matisar.¹³⁷⁴ 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 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.*¹³⁷⁵

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.¹³⁷⁶ 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,

¹³⁷² AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 24 de gener de 1889.

¹³⁷³ *La Vanguardia*, núm. 610, 20 de desembre de 1888, p. 2.

¹³⁷⁴ Baruserona..., 1928, p. 76. Kume, 1928, p. 95. AMA, 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.

¹³⁷⁵ *El Noticiero Universal*, núm. 318, 23 de febrer de 1889, p. 1. Vegeu pp. 245-246.

¹³⁷⁶ AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.164, delegació general, caixa núm. 42711, 16 de febrer de 1889.

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,

Opina que podría transigirse este asunto reduciendo la cifra de pago a la suma prudencial y equitativa que juzgue conveniente esa ilustrada comisión ejecutiva.¹³⁷⁷

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 así 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.¹³⁷⁸

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 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.¹³⁷⁹

¹³⁷⁷ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 4 de febrer de 1889.

¹³⁷⁸ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 16 de febrer de 1889.

¹³⁷⁹ *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.

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 será 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.*¹³⁸⁰

El dia 16 de març de 1889, l'alcalde Rius i Tauler 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, motiu pel qual ja estaven sent molt criticats (fig. 166).¹³⁸¹ Els diners es van quedar a la caixa de l'Exposició i l'assumpte va quedar tancat.¹³⁸² Aquells dies van sortir del magatzem de la duana les ultimes caixes amb productes japonesos.¹³⁸³

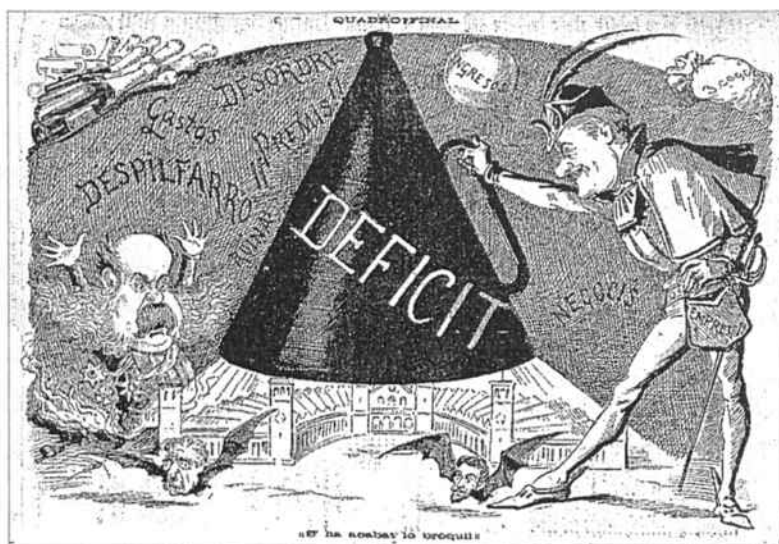


Fig. 166. Una de les moltes crítiques a les despeses de l'Exposició Universal. *La Campana de Gracia*.

¹³⁸⁰ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 6 de març de 1889.

¹³⁸¹ 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.

¹³⁸² AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42711, 16 de març de 1889.

¹³⁸³ Vegeu alguns dels expedients d'extracció a: AMA, 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), incloïent-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 années: c'est aujourd'hui une cité vivante et superbe, dotée d'un port magnifique et comptant près de 450.000 habitants.*¹³⁸⁴

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 primícia 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 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.*¹³⁸⁵

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.¹³⁸⁶ A llarg plaç, però, els

¹³⁸⁴ Picard, 1891, p. 296.

¹³⁸⁵ Serrate, 1888, p. 98.

¹³⁸⁶ Baruserona..., 1928, p. 80. Una pesseta equivalia a 20 centims de yen d'or japonès.

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.

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.¹³⁸⁷ 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 quedar 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*.¹³⁸⁸ 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.¹³⁸⁹ 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.

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 percepció que va tenir del certamen. Havia nascut a Saga dos anys abans de la restauració Meiji. El seu pare, Kume Kunitake, prestigiós historiador, conegut especialment per redactar les cròniques de la llarga missió Iwakura a Europa i Amèrica (1872 i 1873), 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

¹³⁸⁷ Baruserona..., 1928, pp. 73-77.

¹³⁸⁸ Baruserona..., 1928, p. 74.

¹³⁸⁹ Baruserona..., 1928, p. 75.

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 Collins.¹³⁹⁰

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 Collins, a classes de francès i a una escola de dibuix del boulevard de Montparnasse (fig. 167). 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 (fig. 169).

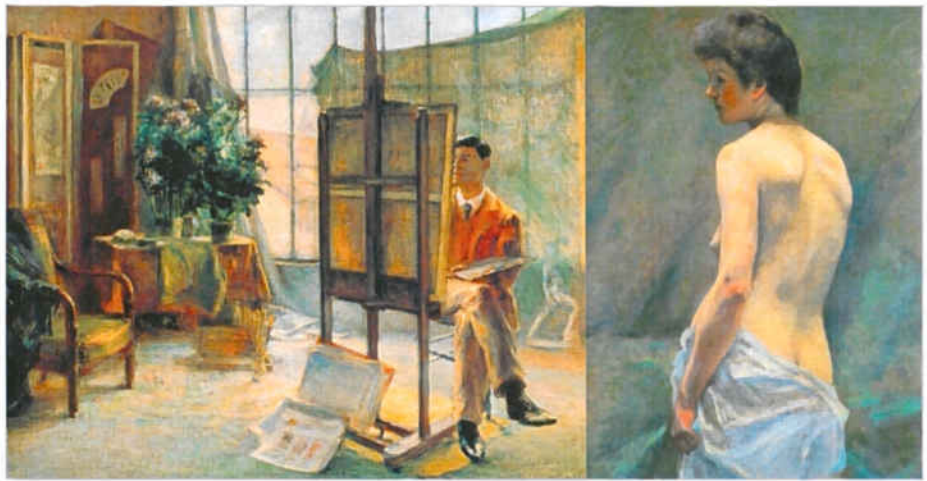


Fig. 167. Kume Keiichirô al seu estudi de París, pintat per Kuroda Seiki (1889). A la dreta, pintura a l'oli feta per Kume a París l'any 1889, de retorn de Barcelona. KMA.

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 Collins, Hayashi Tadamasu, 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.

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.

¹³⁹⁰ Per a majors precisions biogràfiques sobre Kume Keiichirô i la seva estada a Espanya, vegeu: Tanaka, 2000. Bru, 2009, pp. 236-239.

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.¹³⁹¹ Al cap de poc temps, però, es va establir de manera permanent a un pis del carrer Trafalgar.¹³⁹² 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.

García Llansó (fig. 168), 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.¹³⁹³ 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*.¹³⁹⁴ 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 vintut 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.*¹³⁹⁵

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

¹³⁹¹ Kume, 1990, p. 71. La direcció exacte apareix a la factura d'una compra als magatzems "El Siglo", del mes de juliol de 1888, conservada al Museu d'Art Kume (KMA).

¹³⁹² Ôtsuka i Kume van residir al tercer pis del núm. 19 del carrer Trafalgar. AMA, Exposició Universal, caixa 42606, B3-A-6, exp. 238. 2 d'octubre de 1888. *Catálogo general...*, 1888, p. 558.

¹³⁹³ García, 1888A; García, 1888B; García, 1888C; García, 1888E; García, 1897A; García, 1897B; García, 1903 i García, 1905. Bru, 2009, pp. 236-239.

¹³⁹⁴ García, 1905, p. 27.

¹³⁹⁵ García, 1903, p. 808. García, 1905, pp. 56-57.

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.¹³⁹⁶



Fig. 168. 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.

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 (fig. 117). Recordava que havien passat ben pocs japonesos, ni tan sols una dotzena, entre els quals el cònsol de París, senyor Tanaka, juntament amb el seu secretari Katô Tsunetada, i potser també Hayashi Tadamas.¹³⁹⁷ 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 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.¹³⁹⁸

Tanmateix, durant la seva llarga estada a la ciutat, no va deixar de pintar. 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.¹³⁹⁹

¹³⁹⁶ García, 1905, pp. 56-59.

¹³⁹⁷ Kume, 1928, p. 93. Vegeu p. 514.

¹³⁹⁸ Kume, 1928, p. 92. Kume s'havia format, a París, visitant amb assiduitat el Museu del Louvre.

¹³⁹⁹ 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. L'any 1905, García Llansó recordava a Kume amb els següents termes: *la Exposición Universal, primera fiesta del trabajo que se ha celebrado en España, fue causa para que pudiéramos apreciar las excelentes cualidades del pintor japonés.* García, 1905, p. 56.



Fig. 169. Carnet d'accés de Kume Keiichirō al recinte de l'Exposició Universal de 1888. KMA.

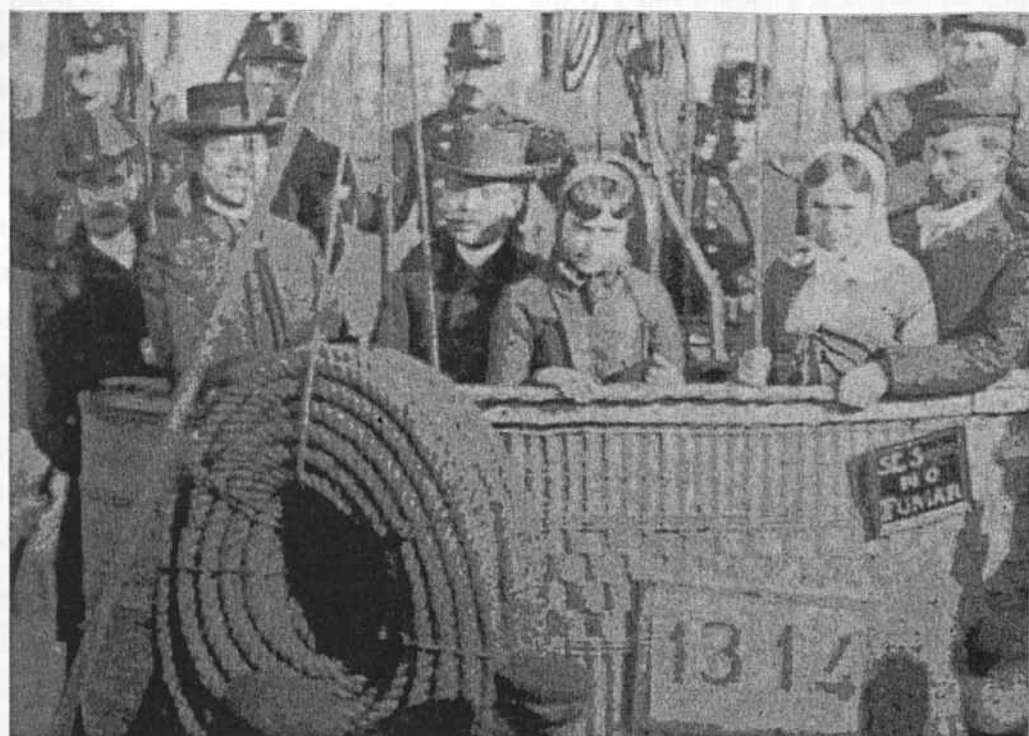


Fig. 170. Fotografia de Kume Keiichirō i Ōtsuka Takuzō al globus de l'Exposició Universal de 1888. KMA.

Durant el mes de novembre, Kume va marxar de viatge per Espanya tot visitant els principals museus i les principals ciutats, des de Madrid (fig. 171) i Toledo fins a Granada i Sevilla.¹⁴⁰⁰ 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.

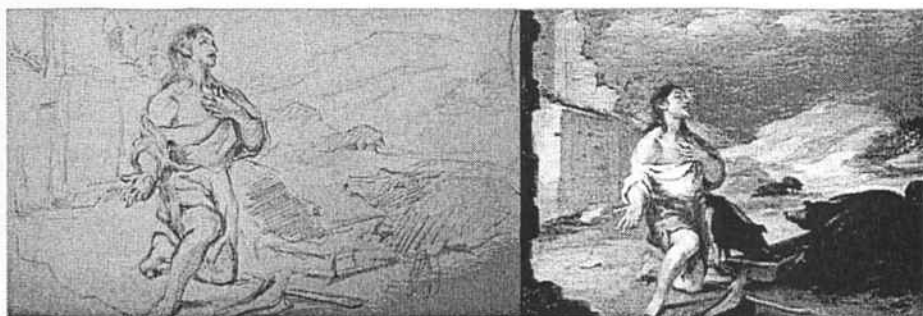


Fig. 171. Esbós d'*El hijo pródigo* de Murillo, copiat per Kume Keiichirō al *Museo Nacional del Prado* el mes de gener de 1889. KMA.

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, fig. 172), 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.¹⁴⁰¹ Des d'aleshores, 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. No cal dir, doncs, que res te a veure amb la visió negativa que oferia el club *Hakurankai*.

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 particularitzar la realitat catalana i diferenciar-la de la resta de l'estat espanyol, tal i com havia estat descrita també pel *Hakurankai Kurabu*:

¹⁴⁰⁰ Bru, 2009, pp. 244-247.

¹⁴⁰¹ Fischer, 1900, p. 619.

*Aquesta regió [Catalunya] fa temps que forma part d'Espanya però tanmateix els catalans son d'una raça [人種] diferent, tenen un idioma especial 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. Aquells catalans que tenen una manera de fer moderna i que creen coses noves, estan enforntats als espanyols conservadors, que prefereixen les coses tradicionals.*¹⁴⁰²

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 Nippon*, que va ser dedicada a Kume.¹⁴⁰³ 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 Española, es este libro, en el que se condensan las noticias que durante un largo periodo ha tenido la bondad de facilitarme, que sirven para 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, obligame doblemente: de ahí que a título de recuerdo y muestra de consideración, dedique este libro a un japonés ilustre y a un amigo querido.*¹⁴⁰⁴

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

¹⁴⁰² Kume, 1928, p. 92. Vegeu també: Grau, 1988, p. 34.

¹⁴⁰³ *Dai Nippon*, "El gran Japó", va ser redactat utilitzant majoritàriament les notícies i les explicacions de Kume. Hi ha alguns fragments en què això es fa evident, com per exemple quan s'exemplifica el funcionament dels noms japonesos, quan es posa com a exemple el nom Ôtsuka Takuzô i Kume Keiichirô. García, 1905, p. 75: *Muestra de ello nos ofrece el nombre de nuestro excelente amigo el distinguido pintor Keichiro Kume, cuyos estudios completó en París y que actualmente preside el Curculo Artístico de Tokyo. Su padre, el historiador Kume, eligió la silaba o letra "Kei", por su significación poética, tan justamente apropiada a sus paternas sentimientos como a la época en que tuvo lugar el nacimiento de su hijo (...)*. García, però, també va servir-se de fonts bibliogràfiques, com Chamberlain, Leon de Rosny, Pierre Loti, Louis Gonse o bé Ôkoshi Narinori, i dels exemples artístics que tenia a disposició a la col·lecció del Museu de Herr Richard Lindau. En aquest sentit, les il·lustracions que acompanyen la publicació són també majoritàriament o bé fotografies de les peces de Lindau, o bé dibuixos i documents enviats per Kume Keiichirô. García, 1905, p. 29.

¹⁴⁰⁴ García, 1905, p. 5.

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.¹⁴⁰⁵

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 Tadamasu, probablement el comerciant d'art japonès més reconegut de l'Europa vuitcentista. A una entrevista de 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 els representats japonesos a Barcelona, i especialment amb Hayashi Tadamasu.¹⁴⁰⁶

Com sol passar, les relacions humanes, les amistats i els records més personals difícilment 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.

¹⁴⁰⁵ AGMAEC, Cancelleria, Orde d'Isabel la Catòlica, C-289, exp. 004. *Condecoraciones*. abril de 1889.

¹⁴⁰⁶ *Myself*, 1927, p. 83.



LOS MIEMBROS DEL «HAKUBA-KWAI» EN TOKIO



Explicación del grabado anterior

1. Fujishina. - 2. T. Shodai. - 3. B. Sakuma. - 4. J. Suasa. - 5. R. Kita. - 6. C. Ando. - 7. K. Nagahara. - 8. K. Ganda. - 9. T. Kikuchi. - 10. M. Kobayashi. - 11. T. Ywamura. - 12. K. Nakamura. - 13. S. Kouroda. - 14. K. Koume.

Fig. 172. Membres del *Hakubakai*, amb Kume Keichirô i Kuroda Seiki a la part inferior de la imatge. Fotografia reproduïda l'any 1900 a la *La Il·lustración 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 frustrada (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.*¹⁴⁰⁷

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?

Ot Vinyals i Mayoral comptava aleshores amb trenta nou anys. Havia nascut a la Seu d'Urgell el 19 d'abril de 1850.¹⁴⁰⁸ 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.¹⁴⁰⁹

Per ara, no tenim documentat a Vinyals a Barcelona fins al 1879, quan es tenen notícies seves com a membre actiu del partit democrático-federalista de Barcelona.¹⁴¹⁰ Al mes de març de 1881, *Odón Viñals, industrial*, es va inscriure com a candidat per a les eleccions del Comitè democrático-federalista de Barcelona, juntament amb Rossend Arús, Conrad

¹⁴⁰⁷ DRO, *Suppeinkoku...*, s/n, 22 d'octubre de 1887.

¹⁴⁰⁸ L'expedient d'entrega de la condecoració de l'orde d'Isabel la Catòlica, del 28 de març de 1889, indica clarament el lloc i la data de naixement de Vinyals: *19 Abril 1850 en Seo de Urgell*. Així mateix, en el moment de crear la *Sociedad cooperativa de la Clase media de Barcelona* Vinyals afirmava davant de notari ser *escribiente, de edad treinta años*. AGMAEC, Cancelleria, Orde d'Isabel la Catòlica, C-289, exp. 004. Condecoracions, abril de 1889. AHPB, Josep Fontanals, vol. 2329, doc. 79, 24 de març de 1881, fol. 251-260.

¹⁴⁰⁹ 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.

¹⁴¹⁰ *La Unión*, núm. 208, 9 de maig de 1879, p. 2.

Roure (1841-1928) i Frederic Soler Pitarrà (1839-1895), entre d'altres.¹⁴¹¹ 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*.¹⁴¹² 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 1882.¹⁴¹³ 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.¹⁴¹⁴

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 mateix any en què els empresaris Alimundo, Ruz i Català van obrir les portes de l'establiment d'art i objectes orientals *El Mikado* (fig. 42). 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.¹⁴¹⁵ Les següents notícies ja no apareixen fins l'any 1886, quan Vinyals va adquirir l'establiment *El Mikado*.¹⁴¹⁶ El dia 1 de gener de 1887 anunciava *La Vanguardia*:

¹⁴¹¹ *La Vanguardia*, núm. 130, 1 de maig de 1881, p. 1793.

¹⁴¹² Concretament, Ot Vinyals es va associar amb Conrad Roure, Leandre Pons Dalmau, Manuel de Lasarte Rodríguez, Josep Pellicer, Manel Wehrle, Josep Maria Nel·lo i Miquel Vila. Al seu article quart, l'acta fundacional d'aquesta Societat definia el seu principal objectiu: *la compra al por mayor de artículos de comer, beber, arder y otros de buena calidad, para venderlos a los asociados y demas cooperadores en interes y conveniencia de los asociados y en la forma que se establezca en los reglamentos que se formaran con este objeto*. AHPB, Josep Fontanals, vol. 2329, doc. 79, 24 de març de 1881, fol. 251-260.

¹⁴¹³ 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 Pública Arús de Barcelona. Vegeu també els impresos de la lògia *Avant* conservats a la mateixa biblioteca. Sánchez, 1987, p. 847.

¹⁴¹⁴ El pressupost de la construcció i adequació del temple ascendia a 18.000 pessetes, de les quals 5.000 es destinaren a la casa, 7.000 a les obres de construcció i les 6.000 restants a mobiliari. Sánchez, 1987, p. 838.

¹⁴¹⁵ 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.

¹⁴¹⁶ Al 18 de febrer de 1886 Ot Vinyals reclamava a Josep Roqueta Verdagner 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.

*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.*¹⁴¹⁷

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.¹⁴¹⁸ 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 *Kiriú 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 *Kiriú 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 *Kiriú 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

¹⁴¹⁷ *La Vanguardia*, núm. 1, 1 de gener de 1887, p. 6.

¹⁴¹⁸ AHPB, Rafael Vilaclara Gisbert, vol. 8371, 4 de febrer de 1888, fol. 145.

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.¹⁴¹⁹ 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.¹⁴²⁰ 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:

1° Vous supportez les frais de magasinage jusqu'au moment de livraison des caisses et les droits de douane.

2° La livraison ne sera effectuée qu'après 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 représente les propriétaires Kiriu Kosho Kwaisha de Tokyo.

3° 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 étés prêt d'accepter ces conditions, veuillez me faire savoir votre réponse décisive, car on ne fera aucune concession sur les points indiqués plus haut.*¹⁴²¹

La resposta, que era urgent, no es va fer esperar i el 25 de novembre Vinyals va enviar a Ôkoshi un breu telegrama: *Business impossible*.¹⁴²² 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*

¹⁴¹⁹ DRO, *Supeinkoku...*, s/n, novembre de 1887.

¹⁴²⁰ DRO, *Supeinkoku...*, s/n, 22 d'octubre de 1887.

¹⁴²¹ DRO, *Supeinkoku...*, s/n, novembre de 1887.

¹⁴²² DRO, *Supeinkoku...*, s/n, 26 de novembre de 1887.

to accept it as good.¹⁴²³ 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*.¹⁴²⁴ La llavor havia estat plantada i només era qüestió de temps perquè germinés. No va passar ni mig any que Vinyals, coincidint amb l'obertura de 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 consegüentment 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

¹⁴²³ 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. AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 6, Okoshi. 14 de desembre de 1887.

¹⁴²⁴ DRO, *Supeinkoku...*, s/n, 29 de novembre de 1887.

Negocis d'Espanya al Japó.¹⁴²⁵ 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 escala una corriente de importación y exportación con la Península*.¹⁴²⁶ 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 decidit 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.¹⁴²⁷ 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 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 (fig. 173).

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

¹⁴²⁵ AGMAEC, Japón – Tratados XIX, núm. 506, 17 de juliol de 1888.

¹⁴²⁶ *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.

¹⁴²⁷ 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 *numerosas cartas de comerciantes e industriales españoles, solicitando datos sobre estos mercados e indicando alguno, por cierto de los más respetables la idea de reunir a establecerse aquí y entrar en concurrencia con el comercio extranjero*. 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.

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.¹⁴²⁸ 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.¹⁴²⁹

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

¹⁴²⁸ Destaquem especialment dos articles publicats a *La Vanguardia* el mes de febrer de 1889: "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.

¹⁴²⁹ AGMAEC, Japón – Tratados XIX, núm. 506, 17 de juliol de 1888.

amb la colònia espanyola al Pacífic, mentre que l'empresa de Vinyals s'ocuparia del comerç a gran escala entre el Japó i Espanya.¹⁴³⁰

El projecte era prou ambiciós com perque de manera immediata s'obris 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 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.¹⁴³¹



Fig. 173. Targeta comercial, en anglès i en japonès, de la raó social *Odón Viñals* a Yokohama (1888).

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.¹⁴³²

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 19 de setembre d'aquell mateix 1888 Ot Vinyals va inaugurar a la plaça de santa Anna un nou establiment d'*El Mikado*.¹⁴³³

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 espanyoles 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

¹⁴³⁰ AGMAEC, H-1633, Correspondència (1881-1892), núm. 16, 12 d'abril de 1888.

¹⁴³¹ AHCOGIN, 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.

¹⁴³² AGMAEC, Japón - Tratados XIX, núm. 506, 17 de juliol de 1888.

¹⁴³³ 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: AMA, Exposició Universal de Barcelona, N.123-124, caixa 42676, núm. 5, T. Otsouka.

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 Tadamasu a París, com Ushikubo Daijirô, de la mateixa delegació nipona.¹⁴³⁴ 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.¹⁴³⁵

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.¹⁴³⁶ 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.¹⁴³⁷ A més, com a fet excepcional, el

¹⁴³⁴ *El Barcelonés*, núm. 2620, 20 de setembre de 1888, p. 2.

¹⁴³⁵ *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.

¹⁴³⁶ S'hi venien esmalts *cloisonné*, sedes, paravents, bronzes, porcellanes, ceràmiques, peces de bambú, caixes *urushi*, tapissos, peces de vestuari, brodats, etcètera. *El Noticiero Universal*, núm. 157, 18 de setembre de 1888, p. 3. *Diario de Barcelona*, núm. 264, 20 de setembre de 1888, p. 11634. *El Barcelonés*, núm. 2620, 20 de setembre de 1888, p. 2. *La Vanguardia*, núm. 445, 20 de setembre de 1888, p. 2. *La Publicidad*, núm. 382, 21 de setembre de 1888, p. 2.

¹⁴³⁷ *La Vanguardia*, núm. 610, 20 de desembre de 1888, p. 2.

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.¹⁴³⁸ 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.

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 ofería 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 ofería el comerç d'art i d'artesanies, i de primeres matèries, 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.¹⁴³⁹ 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.

¹⁴³⁸ *El Noticiero Universal*, núm. 179, 11 d'octubre de 1888, p. 3. *Diario de Barcelona*, núm. 202, 18 d'octubre de 1888, p. 12868.

¹⁴³⁹ 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.

Tal i com havia quedat escrit també davant de notari, per agilitzar la liquidació, Segur va anunciar als diaris els descomptes del seu establiment.¹⁴⁴⁰ 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 notícia 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.*¹⁴⁴¹

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 *Kiriû Kôshô Kaisha*, van rebre la condecoració de l'Orde d'Isabel la Catòlica,¹⁴⁴² 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.*¹⁴⁴³ 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.

¹⁴⁴⁰ *El Noticiero Universal*, núm. 318, 23 de febrer de 1889, p. 1.

¹⁴⁴¹ *Diario de Barcelona*, núm. 111, 21 d'abril de 1889, pp. 4983 i 5031.

¹⁴⁴² 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 insignies 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.

¹⁴⁴³ *Diario de Barcelona*, núm. 122, 2 de maig de 1889, p. 5472.

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.¹⁴⁴⁴ El segon soci, Enrique Lossantos Carbonell, de trenta dos anys, era un advocat del col·legi de notaris de Barcelona per bé que desconexem 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.

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.¹⁴⁴⁵ 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.¹⁴⁴⁶

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 perquè des d'aleshores pogués actuar com a representant i agent de la companyia i com responsable d'*El Mikado*.¹⁴⁴⁷ 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 diposités 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

¹⁴⁴⁴ Joan Maria Casas, nascut a Xàtiva, mantenia amb el seu oncle una relació familiar i d'afecte molt més estreta que no pas amb la resta de la família; tan va ser així que al seu testament com a solter, quan encara eren vius el seu pare i germà, el va instituir com a hereu universal. Part de la família Casas Sagristà, procedent d'El Bruc i de Xàtiva, s'havia establert feia uns quants anys a Barcelona, però seguia mantenint un extens patrimoni rural. El pare de Joan Maria Casas, Josep Casas Sagristà, nascut el 1838 com a fill legítim de Joan Cases Soler i Rosa Sagristà, es va casar consecutivament amb les germanes Petra i Constantina Chocomeli Garcia i, en terceres núpcies, amb Rufina Sala Vinyes; va tenir dos fills: Josep Casas Chocomeli, fill de primeres núpcies, i Joan Maria Casas Chocomeli, fill de segones núpcies. Josep Casas Chocomeli, enginyer format a Barcelona, va ser alcalde d'El Bruc i va encarregar a l'arquitecte Cristòfor Cascante la construcció de la casa modernista coneguda com Can Casas. Bona part de la informació l'extraiem dels registres notariais de Rafael Vilaclara (AHPB, núm. 1355).

¹⁴⁴⁵ AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8375, juliol de 1889, fol. 1112-1125.

¹⁴⁴⁶ Registre Mercantil, núm. 1255, llibre 19, fol. 8 (27/07/1889).

¹⁴⁴⁷ AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8375, 14 de juliol de 1889, fol. 1132.

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 esperar mes i va partir cap al Japó poques setmanes després; dipositava l'afer en mans de Joan Maria Casas.¹⁴⁴⁸

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*.¹⁴⁴⁹ 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 seiscientos 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 artículo 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".*¹⁴⁵⁰

La resposta de Lossantos no es va fer esperar. Com a advocat del Col·legi de notaris va respondre sense escrúpols.¹⁴⁵¹ Tanmateix, Vinyals tenia intenció de tirar endavant la

¹⁴⁴⁸ *The Japan Weekly Mail*, vol. XII, núm. 13, Yokohama, 28 de setembre de 1889, p. 298.

¹⁴⁴⁹ *The Japan Weekly Mail*, vol. XII, núm. 9, Yokohama, 1 de març de 1890, p. 230. *El Noticiero Universal*, núm. 727, 11 d'abril de 1890, p. 2.

¹⁴⁵⁰ AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8377, 25 d'abril de 1890, fol. 1139.

¹⁴⁵¹ AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8377, 25 d'abril de 1890, fol. 1173: *Contesta que dada la forma en que está otorgado el requerimiento, o sea a nombre y por gestion de don Juan Maria Casas, no comprende ni los derechos del requirente ni las obligaciones del requerido, tanto mas, cuanto, se le hace difícil creer al manifestante que exista mandato especial al efecto ordenado por el que dice el señor Casas ser su poderdante don Odón Viñals obrando en la calidad de gerente de la Sociedad en comandita "Viñals y*

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.¹⁴⁵²

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.¹⁴⁵³ 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 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.*¹⁴⁵⁴ 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 instància 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 (fig. 175).¹⁴⁵⁵

Compañía" puesto que de existir faltaria dicho señor Viñals a lo tratado y convenido con el dicente en diversas ocasiones y principalmente a los compromisos que contrajo al constituirse la Compañía de la cual es regente.

¹⁴⁵² 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.

¹⁴⁵³ *Diario de Barcelona*, núm. 171, 20 de juny de 1890, p. 7534. *Diario de Barcelona*, núm. 204, 23 de juliol de 1890, p. 8905.

¹⁴⁵⁴ AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8379, 9 d'octubre de 1890, fol. 2256.

¹⁴⁵⁵ 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.

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.*¹⁴⁵⁶ 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.¹⁴⁵⁷

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 *Kiriū Kōshō 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.¹⁴⁵⁸ 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 1891.¹⁴⁵⁹ 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'artesania japonesa ja hagués quedat en segon terme.¹⁴⁶⁰ L'únic que sabem del cert és

¹⁴⁵⁶ AHPB, Rafael Vilaclara, vol. 8379, 9 d'octubre de 1890, fol. 2259.

¹⁴⁵⁷ Agustí Casas va continuar com a soci de la societat tèxtil de Valls *Alberto Dasca y Compañía*, hereva de *Dasca Martí y Compañía*, mentre que Lossantos va mantenir-se com a accionista de *J. de Miguel y Compañía*, empresa de la que en va ser gerent interí l'any 1892. Cal dir que Lossantos va veure's involucrat amb més problemes financers, com van ser els deutes contrets el 1894 amb la casa belga *Edmond Paret*. Vegeu a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona els documents existents als lligalls dels notaris Joaquim Serra, Joaquim Dalmau i Josep Fontanals.

¹⁴⁵⁸ *The Japan Directory*, Yokohama, 1890, pp. 91 i 102.

¹⁴⁵⁹ *The Japan Weekly Mail*, vol. XV, núm. 3, 17 de gener de 1891, Yokohama, p. 82.

¹⁴⁶⁰ Inicialment Vinyals, en fundar *Viñals y Compañía*, havia previst crear una línia de vapors entre Espanya i Manila, línia que va acabar connectant-se l'any 1889 amb els ports Kōbe i Yokohama a través de les companyies *Nippon Iusen Kaisha* i la *Trasatlántica de Barcelona*, en la qual hi participaven la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*, a Manila, i *Remedios & Co*, a Hong Kong.

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.



Fig. 174. 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*.

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 (fig. 174), 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.¹⁴⁶¹ 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 (fig. 175).

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:

Gil & Remedios, alhora, s'anunciaven també com a importadors de cigars de Manila. *The Japan Directory*, Yokohama, 1891, p. 109.

¹⁴⁶¹ A mitjan gener de 1891 va arribar a Yokohama, en va partir a primers de maig i hi tornà de nou a mitjan juliol. La setmana del 22 d'agost, del mateix 1891, va agafar de nou un vaixell, amb el que va tornar a Yokohama a primers de novembre. Tal era l'activitat de Vinyals movent-se entre Yokohama, Tòquio i Kôbe, on hi tenia sucursals del negoci, que tant a mitjan juny com a primers juliol de 1892 el tenim documentat arribant a Yokohama dalt dels vapors francesos *Oxus* i *Natal*. Tant és així que l'estiu del mateix 1892, dues setmanes després de fondejar per última vegada el port de Yokohama, Vinyals torna partir de nou, cap a Kôbe, juntament amb Guillermo Maria dos Remedios, l'altre comerciant que tenia establerts negocis amb Espanya. Seguint amb aquesta tònica, Vinyals arriba a Yokohama, amb el vapor *Caledonien*, a mitjan octubre i, aquella mateixa setmana embarca de nou dalt del vapor *Saghalien*. A primers de gener de 1893 torna a estar documentat al vaixell *Melbourne* sortint de Yokohama, on retorna amb el vapor *Oceanien* tan sols una setmana més tard. *The Japan Weekly Mail*, Yokohama, vol. XV, núm. 3, 17 de gener de 1891, p. 82; núm. 18, 2 de maig de 1891, p. 530; vol. XVI, núm. 3, 18 de juliol de 1891, p. 78; núm. 8, 22 d'agost de 1891, p. 234; núm. 19, 7 de novembre de 1891, p. 566; vol. XVII, núm. 26, 25 de juny de 1892, p. 873; vol. XVIII, núm. 2, 9 de juliol de 1892, p. 57; núm. 4, 23 de juliol de 1892, p. 117; vol. XIX, núm. 1, 7 de gener de 1893, Yokohama, p. 26; núm. 2, 14 de gener de 1893, Yokohama, p. 54.

En su tienda de Yokohama [Ot Vinyals] tenia sobre el vidrio del escaparate, esta leyenda de orgullo patrio, en caracteres 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.¹⁴⁶²

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 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:

¹⁴⁶² Juntament amb Ot Vinyals, Rafael Comenge va conèixer al comerciant i soci de Vinyals, Guillermo Maria dos Remedios, membre de la delegació japonesa enviat a l'Exposició Universal de 1888. Malgrat que *Mirador* parla l'any 1934 de *fa més de quaranta-cinc anys*, és a dir, d'entre 1889 i 1890, la mateixa revista indica que el viatge de Comenge es va produir *en cessar en un càrrec de govern a les illes Filipines*, és a dir, en una data posterior al febrer de 1892, moment en que va ser enviat a Manila com a Fiscal local contenciós administratiu de les illes Filipines. Tenint en compte que tenim documentat a Vinyals resident a Yokohama entre 1891 i 1894, creiem factible que l'encontre del que parla la revista es produís 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.

-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 circumstàncies explicades, aquell botiguer li fes el regateig que aquell només significava.¹⁴⁶³

Així va ser com durant uns anys Vinyals, que inicialment treballà com a comerciant amb l'ajuda d'un intèrpret, K. Oshima,¹⁴⁶⁴ 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.

¹⁴⁶³ *Mirador*, núm. 267, 15 de març de 1934, pp. 1-2.

¹⁴⁶⁴ *The Japan Directory*, 1890, p. 91.

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*,¹⁴⁶⁵ va adquirir 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.¹⁴⁶⁶

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, 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*.¹⁴⁶⁷

Amb tot, la major evidència dels èxits 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

¹⁴⁶⁵ *Diario de Barcelona*, núm. 261, 18 de setembre de 1890, p. 11060.

¹⁴⁶⁶ *Diario de Barcelona*, núm. 233, 21 d'agost de 1890, p. 9995.

¹⁴⁶⁷ *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.

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 (fig. 175). 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 Kòbe. 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 de la legació espanyola a Tòquio, Barcelona es va convertir en pocs anys en la porta comercial de l'Extrem Orient a la península.¹⁴⁶⁸

El Imperio del Japon
Clapés y Cia.
 SOCIEDAD EN COMANDITA
Barcelona
 Casa Central: Rambla de Catalunya, 21
 TELEFONO 1300
 SUCCURSAL: CALLE FERNANDO VII, 14
 TELEFONO 410
 CASA EN YOKOHAMA, CONDADO, 250
 FÁBRICA DE ADORNOS EN VALENCIA
 Calle de Castro, 56 Dpto.
 TALLER DE MUEBLES DE BAMBÚ
 Calle del Corral, 17
BADALONA

CLAPÉS Y CIA.
 Calle de...
 Dto...

CLAPÉS EN CTA.
 Fernando, 14 - BARCELONA
 Vapores - Parasigües - Ombrel·les
 Objectes del Japó
 Veritables
 Setsuma
 ... Aizata
 Teori Wares
 Esmalts...
 Cloisonne

ARTICULOS DEL JAPON
 Grandes almacenes de SANTIAGO GISBERT,
FERNANDO VII, 30, interior, y LEONA, 11
 Para la temporada de invierno hay un gran surtido de biombos, grandes existencias de jarrones, objetos de laca y de bambú e infinidad de artículos propios para regalos y de utilidad y adorno.—**Recomendado:** preciosos juegos para café y té.
Entrada libre.—Precios Espectaculares.—Cerrado días festivos.

Fig. 175. Anuncis i factures de les cases de productes artístics japonesos de Pere Clapés i de Santiago Gisbert, *El Imperio del Japon* (1892) i *Almacenes del Japon* (1893). Col. part.

¹⁴⁶⁸ AGMAEC, H-3206, exposicions i concursos (Barcelona), núm. 15. Tòquio, 18 de febrer de 1887. AHCOICIN, caixa 74, exp. 17. *Passatge i carrega de les línies a Antilles i Filipines*, 1887. AHCOICIN, caixa 73, exp. 18. *Línia directa Barcelona - Filipines. Compañía Trasatlántica*, 1892.



Fig. 176. Francesc de Paula Rius i Taulat, un cop finalitzada l'Exposició Universal de Barcelona, al seu despatx, moblat per Francesc Vidal, on hi destaca un paravent japonès. *La Il·lustración* (1890).