



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

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

Ricard Bru i Turull

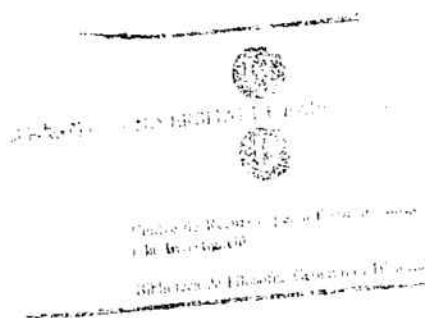


Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

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

6.

Recepció i influències del Japó a les arts de Barcelona

Japonisme a Europa

Japonisme i Esteticisme a Barcelona: La renovació estètica de les arts

De Fortuny a Masriera. La pintura abans de l'Exposició Universal

L'univers de les arts gràfiques

Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer

Il·lustració, cartellisme i publicitat

Enquadernacions

Japonisme a les arts decoratives i industrials

Francesc Vidal com a paradigma de l'Esteticisme

Moblistes i decoradors

Programes decoratius aplicats a l'arquitectura

Vidres gravats i pintats

Indústria tèxtil

Papers pintats i altres indústries artístiques

6.1. Japonisme a Europa: context internacional¹⁴⁶⁹

Un dels grans debats de la Barcelona artística del període 1860-1880 va ser el de la renovació estètica de les arts i la recerca de fonts d'inspiració alternatives als Historicismes i a l'Eclecticisme. *A cada Temps, el seu Art, i a cada Art, la seva Llibertat*, pregonaria anys més tard la Secessió vienesa.¹⁴⁷⁰ La cerca d'un estil propi i la voluntat d'anar més enllà de l'aplicació mimètica o repetitiva de repertoris estilístics d'èpoques anteriors anava alhora lligada a una segona necessitat no menys important: aconseguir que l'art es posés al servei de la indústria. D'aquesta manera, considerat l'estancament de les belles arts, les indústries artístiques s'havien d'erigir com a estandard d'una nova estètica pel vuit-cents. *If our days are barren without industry, industry without art is barbarism*,¹⁴⁷¹ afirmava Oscar Wilde (1854-1900). És en aquest sentit que els debats i les pràctiques estètiques de la Barcelona de l'època es poden posar en diàleg amb una complexa dinàmica artística internacional de la qual tant els artistes com els teòrics de la ciutat se'n van fer ressò.

Durant la primera meitat del segle XIX, el debat que plantejava les relacions entre art i indústria havia anat sorgint paulatinament a les regions més industrialitzades de l'Europa occidental, per bé que van ser les mancances artístiques de molts dels productes industrials produïts mecànicament i mostrats a la gran Exposició Universal de Londres l'any 1851, les que van motivar una reflexió més intensa i profunda.¹⁴⁷² El debat, que va situar-se a l'entorn de figures com Henry Cole, plantejava com s'havia d'aplicar l'art a la indústria per tal que els productes manufacturats poguessin millorar les seves qualitats estètiques fent-los bells alhora que útils. D'altra banda, en posar l'art al servei de la indústria, aquesta hauria de poder contribuir recíprocament a la democratització de l'art a través de les anomenades indústries artístiques.

¹⁴⁶⁹ La bibliografia sobre el fenomen del Japonisme als diversos països d'Europa és gairebé inabastable. Tenint en compte que molts dels estudis s'han anat publicant a partir de finals la dècada de 1980, un recull dels estudis previs es pot consultar a la monografia de Gabriel P. Weisberg (*Japonisme: an annotated bibliography*, 1990). Per a una visió general sobre el Japonisme, vegeu: Wichmann, 1982; *Le Japonisme*, 1988; *Japonisme...*, 2001; Lambourne, 2005.

¹⁴⁷⁰ Aquest és el lema que presideix l'edifici de la Secessió aixecat a Viena l'any 1897 per Joseph Maria Olbrich.

¹⁴⁷¹ Wilde, 2008, p. 78.

¹⁴⁷² Salvador Sanpere i Miquel, que a l'edat de deu anys va assistir a l'Exposició Universal de Londres de 1851, va explicar els seus records d'aquell certamen en ocasió de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. A partir d'aquests records, va explicar als barcelonins com l'exposició de 1851 va servir per donar un impuls vital a les indústries artístiques angleses, les quals, segons Sanpere, havien d'esdevenir un model per a Catalunya. Anglaterra va ser, per a Sanpere, el model a seguir. Sanpere, 1889, pp. 587-589.

Just en el moment en què es van iniciar aquests debats, el Japó va obrir les portes al món i el seu art va començar a aparèixer a Occident com una onada d'aire fresc. Va ser en aquest context de cerca d'una nova estètica i d'un nou art modern i industrial que l'art japonès va jugar un paper central. Com a resposta a l'estancament de l'ensenyament acadèmic, l'estampa i les arts decoratives japoneses van oferir noves vies d'expressió artística que en ben pocs anys seria aplicada tant en el camp de la pintura i la decoració d'interiors, com sobretot a les principals manufactures i indústries artístiques d'Europa.

Probablement cap pintor de mitjan segle XIX es pot atribuir el mèrit exclusiu d'haver descobert les estampes japoneses perquè aquestes eren conegudes des d'èpoques anteriors a través de les importacions dels holandesos residents a Deshima; en dates anteriors al 1854 diverses biblioteques d'Europa, d'Anglaterra, de França i d'Holanda, tenien col·leccions d'ukiyo-e. No obstant això, també és cert que entre 1856 i 1858 La Farge, Bracquemond i Whistler, van ser dels primers artistes que van apreciar l'art del Japó. Ben aviat, l'arribada massiva de productes artístics, a més d'estampes, laques, ceràmiques, porcellanes i d'altres petits objectes, va fer obrir els ulls als artistes i a les empreses d'indústries artístiques europees; aquelles que tot just estaven debatent com poder superar els historicismes. En aquest sentit, el Japó va aportar una nova i inescotable font d'inspiració: *a notre génération fut dévolu un privilège sans précédent dans les annales des siècles: la découverte d'une page insoupçonné du grand livre de l'art, la seule qui jusqu'à se fût soustraite à nos fievreuses curiosités.*¹⁴⁷³

L'obertura dels primers comerços d'art oriental i les descripcions dels primers viatgers a l'arxipèlag van jugar un paper clau en el desenvolupament del fenomen del Japonisme ja que van permetre una massiva difusió arreu d'Europa d'una imatge prototípica del Japó, i van servir també com a punt de partida d'esplèndides col·leccions d'art oriental. Ràpidament, les estampes i les artesanies japoneses van atraure l'atenció d'artistes com James McNeill Whistler, James Tissot i John La Farge, els quals, des dels anys 1863 i 1864 van començar a donar mostres de la influència de l'art japonès en el seu art. Primer a través de la còpia mimètica d'elements d'aquesta cultura, com ara els quimono, les porcellanes, els paravents o les estampes, i posteriorment mitjançant l'estudi i l'aplicació de noves solucions compositives, estilístiques i cromàtiques de les estampes ukiyo-e, obres aquestes últimes que, a més, resultaven ser molt econòmiques i fàcilment col·leccionables.

A partir de finals de la dècada dels 60 i durant els anys següents, la influència de l'estètica japonesa es va fer sentir a les pintures dels principals artistes de l'Impressionisme, del

¹⁴⁷³ Bing, 1896, p. 97.

Post-Impressionisme i de l'*Aesthetic Movement*. La llista d'artistes, escriptors i amateurs en general que van sentir-se atrets pel Japó va ser extraordinàriament diversa i extensa, des d'Edouard Manet a Rennie Mackintosh, passant per artistes de reconeguda influència tan distants com Claude Monet, John Singer Sargent (1856-1925), William Morris (1834-1896), Dante Gabriel Rossetti, Christopher Dresser, Théodore Roussel (1847-1926), Emil Orlik (1870-1932), Vincent Van Gogh, Victor Horta (1861-1947), Henri de Toulouse-Lautrec o Henri Matisse (1869-1954).

L'estètica japonesa es va introduir simultàniament tant a la pintura com a les arts decoratives i industrials. Va ser així des que van començar a arribar les primeres peces japoneses a mitjan de segle amb mostres de Japonisme tan primerenques com el *Servei Rousseau* d'Eugene Rousseau (1866), les joies esmaltades d'Alexis Falize (1869) o els mobles projectats per Thomas Jeckyll (c. 1867-8). L'interès que els ukiyo-e, les pintures i les artesanies japoneses podien tenir per a les indústries artístiques occidentals, apuntat ja l'any 1859 al *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie* de Beaumont i Collinot, es va fer palès a partir de l'Exposició Universal de París de 1867 i especialment durant la dècada de 1870. D'altra banda, aquest fet va anar recolzat d'iniciatives com ara les exposicions d'arts decoratives organitzades per l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* que, a més de servir per presentar diverses col·leccions d'art oriental, van permetre exposar les primeres manufactures japonitzants projectades per artistes com Émile Reiber (1826-1893) o Émile Gallé (1846-1904).

Com en el cas de Reiber i de Gallé, les peces de dissenyadors com Christopher Dresser i Walter Crane (1845-1915), van començar a sobresortir arreu d'Europa. I juntament amb les creacions de Dresser, Gallé, Reiber o Morris, també sorgiren els mobles *chinois-japonais* de Gabriel Viardot (1830-1906) i *anglo-japanese* d'Edward William Godwin (1833-1886) i Thomas Jeckyll (1827-1881), els metalls de *Barbédienne*, de *Christofle et Cie*, de *Barnard, Bishop & Barnard* i d'*Elkington & Co*, les manufactures de *Jules Vieillard et Cie* i de les cristalleries de *Baccarat*, les ceràmiques de *Minton & Co* i la gran varietat de productes d'estètica japonitzant presents a botigues i grans magatzems com l'*Escalier de Cristal* que van anar conformant durant les dècades de 1870 i 1880 un teixit cada cop més extens de difusió del Japonisme com a fenomen decoratiu de gran abast arreu d'Europa. D'aquesta manera, més enllà de la utilització de l'estil japonès, o millor dit dels motius orientals com a element de decoració historicista, entre la dècada de 1870 i 1880 l'art del Japó va començar a oferir algunes noves propostes estètiques per superar precisament els historicismes. Segons el país, segons la ciutat i l'artista o el cercle artístic de què parlem, veurem com aquesta influència es va concretar d'una manera o d'una altra. Japonisme, entès com a fenomen d'influència, va ser molt divers.

El punt inicial de difusió va ser el París de la dècada de 1860. Van ser molts els artistes i escriptors que van descobrir les estampes japoneses al París d'aquells anys. Entre les dues grans exposicions, celebrades els anys 1867 i 1878, el Japonisme es va anar difonent de manera paulatina i, en ocasió del segon gran certamen, aquest fenomen global va assolir un dels graus més alts de difusió. Això va ser, en part, gràcies a l'èxit de l'Exposició Universal de 1878 i al fet que Siegfried Bing i Hayashi Tadamasu van decidir instal·lar-se a la ciutat com a comerciants d'art japonès.¹⁴⁷⁴ Entre la seva clientela hi van haver alguns dels principals artistes de l'època: Vincent Van Gogh i Henri de Toulouse-Lautrec, entre molts d'altres.

Alguns privilegiats van tenir la sort d'anar al Japó, com Thèodore Duret, Émile Guimet o John La Farge. Tanmateix, la majoria d'amants de l'Orient que no es van poder permetre el luxe de viatjar fins a l'Àsia Oriental, van poder gaudir no tan sols d'esplèndides exposicions sinó també d'una gran quantitat de publicacions dedicades a l'art, la cultura i els costums del Japó. Només per destacar alguns dels títols principals publicats a França, podríem citar *L'Art Japonais* (Chesneau, 1868), *Le Japon* (Oliphant, 1875), *Le Japon a l'Exposition Universelle de 1878* (1878), *Promenades Japonaises* (Guimet-Regamey, 1878-80), *L'Empire Japonais* (Metchnikoff, 1881), *L'Art Japonais* (Gonse, 1883), *Le Japon* (Depping, 1884), *Le Japon Artistique* (Bing, 1888-1891) o *Dai Nippon* (Villaret, 1889).

L'interès per l'art japonès va tenir profunds efectes en l'art de la capital francesa i el seu estudi va servir per descobrir nous recursos, tant estètics com tècnics, solucions compositives, solucions cromàtiques, solucions formals que van obrir les portes a noves formes d'expressió. Dos exemples clarividents i ben diferenciats en són Henri de Toulouse-Lautrec i Émile Gallé. El primer era col·leccionista d'art japonès i va aplicar a les seves obres diversos recursos de les estampes ukiyo-e per crear un nou tipus d'art gràfic propi, modern i diferenciat: el color pla, la perspectiva elevada i els contorns marcats en són alguns dels elements. Gallé, per la seva banda, com a representant de l'escola de Nancy va destacar pel seu estil de formes naturals estilitzades, les plantes, flors i insectes, que anys després caracteritzarien l'Art Nouveau, extretes, en part, de l'estudi dels motius decoratius de les indústries artístiques japoneses i d'àlbums de flors, ocells i insectes d'època Edo i Meiji.

Casos molt similars als de França els trobem al Regne Unit. Whistler, Dresser o Beardsley ens demostren fins a quin punt Londres i les grans ciutats industrials angleses van ser receptives al fenomen del Japonisme. I és que, com va succeir a França, a Anglaterra l'entusiasme pel Japó també es va deixar sentir ràpidament, a la mateixa

¹⁴⁷⁴ Vegeu pp. 221-222.

dècada de 1860 i especialment durant els anys 70 i 80 (fig. 177). D'entre les abundants publicacions van destacar els volums de *Japan and the Japanese* (Hildreth, 1861), *The Capital of the Tycoon* (Alcock, 1863), *Art and Art Industries in Japan* (Alcock, 1878), *Keramic Art of Japan* (Audsley-Bowes, 1881), *The Ornamental Arts of Japan* (Audsley, 1884), *The Pictorial Arts of Japan* (Anderson, 1886), *Tales of Old Japan* (Mitford, 1888) o *Things Japanese* (Chamberlain, 1890). De l'aplicació pràctica d'aquest interès per l'art del Japó, Christopher Dresser n'és, com Lautrec o com Van Gogh, un exemple paradigmàtic.

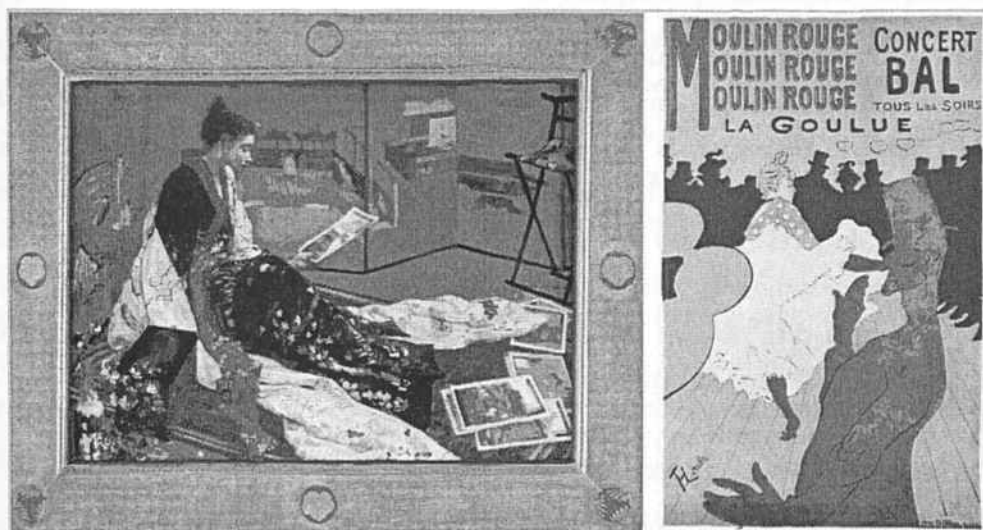


Fig. 177. James McNeill Whistler, *Caprice in Purple and Gold, No.2: The Golden Screen*, 1864. Freer Gallery of Art (Washington). Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge*, 1891.

Christopher Dresser, un dels estendards de l'*Aesthetic Movement* anglès, va acostar-se a l'estètica del Japó ben aviat, a la dècada de 1860. Concretament, Dresser va descobrir l'art japonès gràcies als objectes artístics mostrats a l'Exposició Universal de Londres de 1851, els que Sir Rutherford Alcock va cedir per a l'Exposició de 1862 i els que van ser mostrats a l'Exposició Universal de París de 1867. L'interès pel Japó va ser tal que l'any 1873 va adquirir, per a l'*Alexandra Palace Park* de Londres, els edificis japonesos construïts a Viena en ocasió de l'Exposició Universal d'aquell mateix any. Des d'aleshores, fruit dels pactes amb la *Kiriu Kôshô Kaisha* i altres indústries japoneses, i especialment després de la seva estada de quatre mesos al Japó l'any 1876, com a representant del *South Kensington Museum* invitat pel govern Meiji, Dresser va convertir-se en un dels principals promotors de l'art japonès a Anglaterra, tant a nivell comercial com sobretot artístic, amb les seves obres, els seus dissenys i els seus importants escrits, principalment *Japan, its Architecture, Art and Art-Manufactures* (1882).¹⁴⁷⁵ A una conferència

¹⁴⁷⁵ Sobre Dresser i el Japó, vegeu: Halén, 1993.

pronunciada de retorn del Japó, l'any 1877 a la *Royal Society of Arts* de Londres, Dresser afirmava:

*I firmly believe that the introduction of the works of Japanese handicraftsmen into England has done as much to improve our nacional taste as even our schools of art and public museums, great as is the good which they have achieved; for these Japanese objects have got into our homes, and amongst them we live.*¹⁴⁷⁶

El mateix Dresser havia estat un dels responsables de la introducció de l'art japonès a Anglaterra a través de l'establiment de productes japonesos *Londos & Co*, obert el 1873 en col·laboració amb *Charles Reynolds & Company* i com a fruit dels contactes mantinguts l'any anterior amb la delegació japonesa d'Iwakura Tomomi. Enllaçant amb el comentari de Dresser, l'any 1872, Kume Kunitake, cronista de la missió japonesa d'Iwakura, va descriure la visita que l'ambaixada d'Iwakura va fer a la fàbrica de porcel·lanes de la casa *Minton & Co*, amb la qual col·laborava el mateix Christopher Dresser. Kume escrivia al diari de la missió:

*Chinese and Japanese porcelain is very much admired in the West. A selection of different kinds was kept at this factory. We were told that, in Japanese draughtsmanship in particular, the elements of the design are disposed with a mastery which Western artists could never even dream of attaining, so the greatest efforts are made to imitate it, but it has proved, ultimately, beyond their powers to achieve any real resemblance. Intricately executed flowers, birds, dragons and lions are particularly admired, but pictures of people animals are not admired on the grounds that they are lifeless. We were shown copies which had been made of two Japanese flower vases: one with a carved dragon coiled around it and one decorated with a picture of cranes among pine, bamboo and plum. We were told that the most painstaking craftsmanship had been devoted to their execution and were asked for our opinion of them. This in itself is an indication of how highly regarded Japanese pottery is in the West. (...). There were in this factory two scroll-paintings which had been obtained from Japan. They had been used as specimens for the study of Japanese draughtsmanship.*¹⁴⁷⁷

¹⁴⁷⁶ Cita extreta de Halén, 1993, p. 45.

¹⁴⁷⁷ Kume, 2002, vol.II, pp. 393-394.

Al cap d'uns mesos la mateixa ambaixada va visitar l'Exposició Universal de Viena, on es va retrobar amb Dresser i on van poder comprovar l'interès que arreu d'Europa suscitava l'art nipó. Aquest interès va ser respost per part japonesa no tan sols amb la creació de la *Kiriu Kôshô Kaisha*, l'empresa semipública d'indústries artístiques dedicada a l'exportació, sinó també amb la creació de la col·lecció de models artístics per a les indústries japoneses d'exportació coneguda com a *Onchizuroku*.

Onchizuroku era una col·lecció de vuitanta-quatre volums de dibuixos fets a l'Oficina del Departament de Disseny de Productes (*Seihin gazugakari*), inicialment dependent del Ministeri de l'Interior i posteriorment del Ministeri d'Hisenda del Japó, per ser utilitzats com a models per a les obres que s'enviessin a les exposicions universals d'Occident, especialment les de Filadèlfia (1876) i París (1878). Ja hem vist que les exposicions universals eren grans plataformes de propaganda i, per tant, calia pensar i valorar a consciència què és el que la nació hi oferiria. Eren dibuixos que partien de l'estudi dels gustos i les modes que sol·licitava Occident i que, per tant, podien ser favorables per a l'augment de l'exportació d'indústries artístiques. El Departament *Seihin gazugakari* tenia alhora la responsabilitat d'intentar preservar l'art propi d'arrel més tradicional i aprofitar el fenomen del Japonisme per mirar d'augmentar les seves exportacions a Europa i Amèrica.¹⁴⁷⁸

Els diversos repertoris de l'*Onchizuroku* van ser utilitzats activament des del govern des de 1876 fins a l'any 1885 per promocionar uns estils específics per a les indústries artístiques d'exportació, sobretot per aquelles que participaven als grans certàmens expositius internacionals. Es tractava de dibuixos seguidors de les escoles artístiques tradicionals, principalment l'escola Kanô (狩野派) i Shijô (四条派) per bé que sovint amb un caràcter decoratiu caracteritzat per un *horror vacui* al gust occidental.¹⁴⁷⁹ Unes formes i uns motius decoratius que es van aplicar tant a les ceràmiques i els esmalts com als bronzes, les laques, els teixits o bé altres productes treballats sobre pell, fusta i bambú. Alguns dels principals col·leccionistes i els estudiosos de l'art japonès d'Occident es van adonar i van rebutjar d'aquest canvi estètic però, tanmateix, el gran públic europeu va ser receptiu i molt favorable a aquestes indústries artístiques tan exòtiques i belles. Productes similars als que Dresser feia referència, *amongst them we live*.

Així com a través de l'*Aesthetic Movement*, i gràcies a publicacions com les de Dresser, Mitford, Culter o Anderson, el Japonisme va arrelar a Anglaterra, a d'altres països com Bèlgica, Àustria, Holanda, Itàlia o Espanya, l'arribada d'aquest fenomen també es va

¹⁴⁷⁸ *Meiji dezain...*, 1997, pp. 18-23 i 122. Vegeu p. 399.

¹⁴⁷⁹ *Meiji dezain...*, 1997, p. 151

produir, per bé que segurament amb menor intensitat i en unes dates una mica posteriors. Un dels exemples més interessants és el d'Àustria on, malgrat el primer èxit del Japó a l'Exposició de Viena de 1873, el Japonisme no es va deixar sentir amb força fins a finals de segle amb la Secessió i amb l'activitat artística de Klimt, els artistes de la *Wiener Werkstätte* i Schiele. Pel que fa als Països Baixos, aquests van desenvolupar el Japonisme en el camp de les arts en unes dates paral·leles a les que va arrelar a Catalunya, és a dir, cap a la dècada de 1880.

Holanda, l'únic país d'Occident que al llarg de tot el període Edo va mantenir-se en contacte amb el Japó, tenia a mitjan segle XIX magnífiques col·leccions d'art nipó. Edmond de Goncourt, que al 1861 va visitar la col·lecció de Siebold, destacava la biblioteca japonesa de Leiden, a *L'Art Japonais* de 1883, com *la plus belle et la plus précieuse collection de livres illustrés japonais qui existe au monde*.¹⁴⁸⁰ Curiosament, fruit de l'extraordinària difusió que l'art japonès estava tenint a París i arreu d'Europa, a la reedició de l'obra que es va fer tres anys més tard, el mateix Gonse matisava la primera afirmació tot parlant d'*aujourd'hui une des plus belles et des plus précieuses collections de livres illustrés japonais qui existent*.¹⁴⁸¹ Efectivament, tal i com remarca Rappard-Boon, en el cas d'Holanda el Japonisme hi va arribar amb menys força i més tard que a bona part de l'Europa occidental; *Dutch interest in this new "craze" was limited and what interest was visible less influenced by Japanese art itself than by the imitation of that art which was being developed in France and Belgium*.¹⁴⁸²

Si obviem certes similituds amb propostes artístiques sorgides de França i d'Anglaterra, el cas del Japonisme belga és, cronològicament parlant, un dels més pròxims al que va viure Catalunya. Fruit de les seves connexions amb París, l'art japonès va començar a arribar a la dècada de 1870 i va arrelar a la dècada de 1880 gràcies a iniciatives com les exposicions d'estampes japoneses celebrades a Brussel·les, l'any 1889 (*Cercle Artistique et Littéraire*), i a Anterp, els anys 1892 i 1893 (*Association pour l'Art*). La difusió del Japonisme es va produir també gràcies a l'activitat d'artistes com Theo van Rysselberghe (1862-1926), Henry Van de Velde (1863-1957), Fernand Khnopff (1858-1921), Armand Rassenfosse (1862-1934) i Max Elskamp (1862-1931), així com mercès al desenvolupament del col·leccionisme d'art japonès a l'entorn de figures com Edmond Michotte (1831-1914), Emile Tassel (1862-1922) o Victor Horta i al sorgiment dels primers establiments d'art oriental cap a finals de la dècada de 1870.

¹⁴⁸⁰ Gonse, 1883, p. 339.

¹⁴⁸¹ Louis Gonse, *L'Art Japonais*, París, Maison Quantin, 1886, p. 318.

¹⁴⁸² Rappard-Boon, 1989, p. 114.

Conèixer com la presència de l'art japonès a Barcelona des de la dècada de 1870 va afectar les arts produïdes a la ciutat ens ha de servir per situar Barcelona en el mapa europeu. Aquesta anàlisi ha de servir-nos per veure fins a quin punt la ciutat certament va participar d'un fenomen internacional de primer nivell del qual, a primer cop d'ull, semblaria que Espanya se'n va quedar al marge ben bé fins a l'entorn del 1900.

6.2. Japonisme i Esteticisme a la Barcelona de 1880: la renovació estètica de les arts

Als capítols anteriors hem pogut anar comprovant com l'art, les imatges i les descripcions del Japó es van anar introduint a Barcelona durant la dècada de 1870 i especialment durant els anys 80. Aquesta observació, més que conduir-nos a conclusions tancades, ens hauria de servir per fer-nos noves preguntes i per afrontar, des d'un nou punt de vista, l'estudi de l'art creat a la ciutat durant l'època de la Restauració (1874-1898). I és que, a més d'ésser una moda exòtica i passatgera, l'interès pel Japó creiem que va jugar un paper clau i clarament destacat en el si de la recerca d'un art nou i modern a la ciutat.

Força anys més tard del període que nosaltres tractem, l'any 1913, Rafael Domènech Gallissà (1874-1929), tivissà resident a Madrid com a director del *Museo Nacional de Artes Industriales*, va publicar al diari *ABC* una sèrie de dotze llargs articles titulats *Japonismo. Cartas a un pintor* on de manera acurada, extensa i precisa s'aproximava a les característiques de l'art japonès i a la influència que aquest havia exercit a Occident.¹⁴⁸³ Domènech afirmava que, excepte comptades excepcions, els artistes espanyols no s'havien sentit atrets per l'art nipó; aquesta és la visió que va perdurar al llarg dels anys tant a Espanya com especialment a l'estranger. Tanmateix, una anàlisi de la realitat artística catalana de l'època ens condueix sens dubte a conclusions completament diferents. Així ho destacava l'any 1896 el crític d'art del *Diario de Barcelona*, Francesc Miquel i Badia (1866-1899), en afirmar que *el Japonismo en el día lleva trazas de invadirlo todo*.¹⁴⁸⁴

La Barcelona de la Restauració vivia la inquietud d'una generació que se sentia orfe d'un art i d'un estil que representés la seva època, una època, d'altra banda, cada cop més industrialitzada i cosmopolita; compartia, doncs, unes inquietuds similars a les que van viure a mitjan de la mateixa centúria països com França o Anglaterra. És en aquest context que cal que ens preguntem què va representar l'estètica japonesa, l'art del Japó, com a revulsiu per a la renovació artística de Barcelona.

Alexandre Cirici, quan va plantejar per primera vegada l'any 1973 l'estudi de l'Esteticisme, ho va fer a partir d'una premissa ben clara: l'existència d'una creació estètica catalana, sorgida i desenvolupada durant les dècades de 1870 i 1880. Cirici

¹⁴⁸³ Domènech, 1913.

¹⁴⁸⁴ Miquel, 1896, p. 12678.

parlava d'un moviment que tenia com a principals trets característics la voluntat de construir un estil nou, modern i diferent als existents fins aleshores, a partir de la racionalització del progressisme i l'assimilació de certs trets naturalistes nascuts de l'estudi i la influència de l'art d'altres països, especialment aquell produït a Anglaterra i del que procedia del Japó. Actualment, bona part de la historiografia catalana ja accepta l'Esteticisme com a fenomen artístic a l'entorn de les arts industrials i decoratives amb característiques pròpies desenvolupat cap a l'últim quart del vuit-cents en paral·lel al gran desenvolupament econòmic i urbanístic propiciat per La Febre d'Or i l'expansió de l'Eixample.

Una de les característiques més remarcables de l'Esteticisme com a corrent estilístic és que aquest va ser utilitzat i propagat no pas per gaires artistes, però els qui el van emprar ho van fer amb una gran influència. Així doncs, gràcies a l'àmplia formació i a la diversitat de camps d'actuació de figures com Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Apel·les Mestres, Alexandre de Riquer o Francesc Vidal, aquests artífex van estendre aquest corrent pràcticament per totes les arts de la ciutat. En aquest sentit, les arts industrials, les arts gràfiques, el mobiliari i la decoració d'interiors van convertir-se en mitjans de difusió d'una estètica que partia d'unes mateixes fonts, d'uns mateixos repertoris i d'uns mateixos principis; unes arts que conjuntament van ser capaces de crear a Barcelona un corrent artístic fins a cert punt paral·lel al creat a Anglaterra per l'*Aesthetic Movement*.

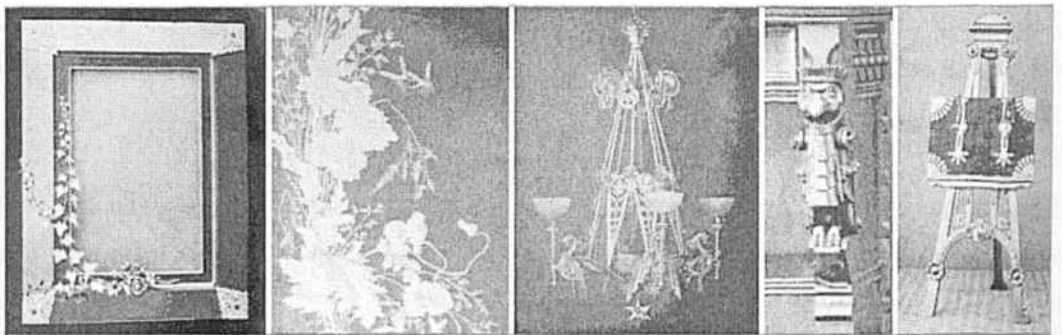


Fig. 178. Peces esteticistes produïdes als tallers de Francesc Vidal a la dècada de 1880. AFV.

L'Esteticisme es caracteritzava per trencar amb l'ús convencional del decorativisme que havia guiat l'època dels *revival*. Això ho va aconseguir amb l'ús de nous repertoris iconogràfics i estètics basats en l'aplicació de motius decoratius de caràcter mecanicista, fruit de l'època del positivisme i la industrialització, i l'ús d'una natura fantàstica filtrada pel sedàs de la raó, amb formes simplificades, anguloses i esquematitzades com ara l'au fènix, símbol de la Renaixença, que Domènech i Montaner va projectar per a la capçalera del diari homònim, *La Renaixensa* (fig. 179), o bé els models d'aspecte racional de

l'arquitectura de ferro, simbolitzada per edificis com el mercat del Born (1873-1878) o el de sant Antoni (1879-1882). Alhora, aquest vessant progressista i de voluntat mecanicista va tenir del seu contrapunt amb la introducció d'uns nous repertoris decoratius de caràcter naturalista de clara influència japonesa (fig. 178).



Fig. 179. Capçalera de *La Renaixensa* (1880), de Lluís Domènech i Montaner.

Cirici es referia a aquesta com a una etapa intermèdia que ha estat presa com a quelcom d'indefinit, per bé que alguns la definiren senzillament com una etapa post-romàtica, eclèctica o eclecticista.¹⁴⁸⁵ Cirici, afegia al seu discurs que tant l'islamisme com el japonisme, el naturalisme i el progressisme, tots ells com a oposició a l'academicisme d'arrel neoclàssica, van ser els diversos corrents que, tots junts, van afavorir la creació durant l'època de la Febre d'Or d'aquest Moviment Estètic, paral·lel a l'*Aesthetic Movement* anglès i previ al Modernisme.¹⁴⁸⁶ En aquesta mateixa direcció, Fontbona afegeix que a l'art català hi havia també un nucli d'artistes que, entre mitjan el decenni dels setanta i l'inici dels noranta, van desenvolupar uns trets estilístics clarament comuns amb els que van aparèixer a l'entorn de l'*Aesthetic Movement* anglès, i que va generar un estil propi i diferenciat que afavoriria el pas cap a l'estil decoratiu del Modernisme a Catalunya.¹⁴⁸⁷

La vinculació amb el món anglès no és fruit de la historiografia, sinó que moltes de les creacions esteticistes de Barcelona ja van ser reconegudes a l'època com a obres fetes a la manera anglesa. Així, per exemple, l'enquadernació esteticista de *L'Atlàntida* projectada

¹⁴⁸⁵ Cirici, 1973, p. 48.

¹⁴⁸⁶ Fontbona, 2003, pp. 307-308. Cirici, 1973, p. 48.

¹⁴⁸⁷ Fontbona, 2003, p. 308.

per Domènech i Montaner l'any 1878 va ser descrita a l'anglesa,¹⁴⁸⁸ mentre que les pintures decoratives de caire japonitzant que Alexandre de Riquer va presentar a finals de 1887 a la Sala Parés van ser encertadament qualificades com a obres d'un *estilo moderno al modo que lo han hecho varios pintores decoradores de Inglaterra*.¹⁴⁸⁹ De totes maneres, malgrat que a l'època es va identificar aquesta tendència estètica amb el nou corrent artístic anglès, a Catalunya no hi va haver cap Walter Hamilton que, amb una publicació similar a *The Aesthetic Movement in England* (1882), assentés un nom clar i definit per aquest moviment.

Tal com ja va anotar Maria Àngela Cerdà, l'arribada de l'*Aesthetic Movement* i del Prerafaelitisme anglès a Catalunya com a moviments de l'Art per l'Art es va produir durant la dècada dels vuitanta a través de revistes com *La Ilustración Ibérica* (1883-1898), dirigida per Alfred Opisso, i d'artistes com Alexandre de Riquer. Teòrics i intel·lectuals com Salvador Sanpere i Miquel no es van estar de senyalar Anglaterra com el model a seguir per a les indústries artístiques de Catalunya, en pro de *nuestra regeneración artística industrial*.¹⁴⁹⁰ Al seu torn, aquesta influència anglesa tenia també les seves arrels en les arts del Japó donades a conèixer per Dresser, Jeckyll i Godwin, entre d'altres. En aquest sentit, tal i com va tant l'obra d'Elisabeth Aslin com l'exposició *The Aesthetic Movement and the Cult of Japan* (1972), l'esteticisme anglès, que partia de figures tan representatives i influents com John Ruskin (1819-1900), James McNeill Whistler, William Morris i Oscar Wilde, tingué sempre l'art del Japó com a model a seguir. Tant va ser així que Aslin, no va dubtar a afirmar que, en certs casos, *Japanism and the Aesthetic Movement were virtually synonymous*.¹⁴⁹¹

De la mateixa manera que va succeir a Anglaterra, a Catalunya, i especialment a la ciutat de Barcelona, el procés de configuració de l'estètica prèvia al sorgiment del Modernisme i a l'arribada de l'Art Nouveau, va anar estretament lligat a l'atracció d'Orient. Els artistes que van buscar una regeneració artística sota els nous principis del món modern i industrial, van trobar nova saba en el fenomen del Japonisme. I així, l'Esteticisme, com a tendència o com a moviment de definició sovint força ambigua, es va fusionar d'una manera freqüent amb el què entendríem pròpiament com a Japonisme esdevenint un estil o forma d'expressió sovint inalienable.

D'aquesta manera, en paral·lel al desenvolupament del fenomen del Japonisme a Europa, i al sorgiment de moviments com l'Impressionisme, les *Arts & Crafts* i l'*Aesthetic*

¹⁴⁸⁸ Fontbona, 2003, p. 309.

¹⁴⁸⁹ *Diario de Barcelona*, núm. 321, 17 de novembre de 1887, p. 13644.

¹⁴⁹⁰ Sanpere, 1889, pp. 594-595 i 597.

¹⁴⁹¹ Aslin, 1968, p. 79.

Movement, durant les dècades de 1860 i 1870 Barcelona va començar a prendre consciència de la necessitat de renovar una estètica i unes pràctiques artístiques que es trobaven estancades. Com a fruit del debat art-indústria que es va viure a la ciutat,¹⁴⁹² la sortida de l'atzucac va arribar en el camp de les arts industrials, i ho féu a partir de l'aplicació de les noves propostes estètiques angleses i japoneses. Excepte casos força puntuals en el camp de la pintura, tal i com analitzarem als pròxims capítols, aquesta renovació es va produir inicialment, a partir de finals de la dècada de 1870, a les indústries artístiques de Barcelona.

La primera mostra a Espanya de l'interès que va començar-se a desenvolupar a Europa per l'art japonès, la trobem en un sorprenentment primerenc estudi publicat el mes de desembre de 1871 a la revista mensual madrilenya *El Museo de la Industria* amb el títol "El arte de la China y del Japón, y su importancia para la industria moderna".¹⁴⁹³ Aquest article i la conferència pronunciada l'any 1884 per Josep Masriera a l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, ens donen la clau de la lenta però progressiva introducció del fenomen del Japonisme a la ciutat.

L'any 1871 la presència de la *chinoiserie* era ja molt menor i es deixava sentir només puntualment i sense l'interès que havia motivat durant el segle XVIII i inicis del XIX. A mesura que l'antic imperi Qing (1644-1912) va anar caient en descrèdit, Xina havia anat perdent pes com a potència i va anar caient a les mans del colonialisme europeu. El contrast amb la decadència xinesa, l'oferia el Japó Tokugawa i Meiji que, malgrat viure les seves pròpies crisis internes, es va presentar a Occident amb una imatge renovada i positiva. L'arribada de les primeres peces artístiques procedents del Japó va fer obrir els ulls de nou cap a l'Orient llunyà. Així ho destacava l'article d'*El Museo de la Industria*:

Para el crítico inteligente e imparcial, que sabe separar el buen grano de las malas yerbas, el arte del Asia oriental, no buscando en él lo que no tiene, sino simplemente teniendo en cuenta sus peculiares bellezas y ventajas, presenta cualidades artísticas suficientes para merecer aún hoy la consideración de los amantes del arte, y hasta puede ser útil a todo museo o establecimiento que tenga un fin estético práctico, es decir, que se proponga perfeccionar el gusto o desarrollar la industria artística. ... Las obras de arte de los japoneses y de los

¹⁴⁹² A Barcelona, tal com recorda Pilar Vélez, ja l'any 1850 Frederic Trias i Planas havia escrit un primer text crític on s'hi va començar a plantejar el debat art-indústria: *Relaciones de las bellas artes con la industria*. Les reflexions entorn al debat art-indústria van tenir al capdavant a Josep de Manjarrés i posteriorment a Salvador Sanpere i Miquel. Creien que el *consorci* entre Art i Indústria havia d'anar acompanyat d'una política educativa més eficaç basada en l'organització d'exposicions, la creació d'escoles de dibuix i l'establiment de l'ensenyament del dibuix a l'escola normal.

¹⁴⁹³ *El arte de la China...*, 1871, pp. 1-4.

*chinos, - entre las que contamos en especial los productos de la industria artística, y no los cuadros y obras puramente plásticas, - tienen cualidades estéticas positivas que es preciso no desconocer. ... Nuestras observaciones no tienen otro objetivo que indicar un manantial fecundo en motivos a propósito para la restauración del gusto y de la industria artística moderna, con tal de que ésta sepa aprovecharse de ellos con discernimiento y cautela.*¹⁴⁹⁴

L'autor de text, que demostrava haver visitat la rica col·lecció japonesa del *Kupferstich-Kabinet* de Dresde, destacava els *admirables efectos de colorido, el gran numero de formas originales* així com *la ornamentación y la manera de representar las flores* de ceràmiques, porcellanes, bronzes, laques i esmalts de la Xina i del Japó com a dignes *de recomendarse para el estudio y la imitación* per als *modernos ornamentistas*.¹⁴⁹⁵ Des de finals de la dècada de 1870 i especialment a partir d'inicis dels anys 80, havien començat a sorgir algunes veus que reclamaven prestar atenció a l'art del Japó com a font d'idees estètiques renovadores. Lluís Domènech i Montaner, jove admirador de les làmines d'Owen Jones i coneixedor de l'art japonès, escrivia a *La Renaixensa* l'octubre de 1877:

*Per nosaltres tot deu estudiarse desde las obras mes primitivas fins a las últimas manifestacions de las esplendents épocas de art; mes si á las últimas debem demanar lo procediment de forma, el modo de fer de las dificultats vensudas, busquem en las primeras las ideas, los principios fonamentals, la sava, la nova sang que injectada en nostras venas nos deu dar nova vida.*¹⁴⁹⁶

Com Lluís Domènech i Montaner, com Alexandre de Riquer i com Josep Vilaseca, els germans Masriera veien l'art del Japó com una font digne d'estudi. Al 1884, Josep Masriera (1841-1912), que comptava ja amb una creixent col·lecció d'art japonès al taller recent obert al carrer Bailèn, va fer una aproximació similar però més acurada, dirigida ja concretament a l'estudi i la influència de l'art japonès a les arts europees. Masriera definia dues línies d'influència de l'art japonès i apuntava quin creia que havia de ser el camí que l'art havia de seguir durant els pròxims anys. D'una banda parlava d'una primera aproximació a l'art japonès com a objecte exòtic i estrany basat en la còpia i la imitació. D'altra banda, però, ressaltava i es posicionava a favor d'una segona via, esteticista i posteriorment modernista, segons la qual calia aprofitar *la sava, la nova sang*, de l'art japonès com si es tractés d'un *manantial de saludables consejos útiles* per aquells artistes que volien crear un estil nou i modern alhora que, com defensava Domènech i Montaner l'any 1878, arrelat a les tradicions del país: *se inspiran en el espíritu de su teoría*

¹⁴⁹⁴ *El arte de la China...*, 1871, pp. 1 i 4.

¹⁴⁹⁵ *El arte de la China...*, 1871, p. 2.

¹⁴⁹⁶ Domènech, 1877, pp. 293-294.

artística aprovechan la lección que de aquel estilo se desprende y utilizan sus medios y procedimientos, pero adoptando las formas que sugiere la naturaleza de nuestros suelo para corresponder a nuestras costumbres.¹⁴⁹⁷ Masriera estava al corrent del gran impacte que el Japonisme estava tenint arreu d'Europa.

L'opinió dels germans Francesc, Josep i Frederic Masriera Manovens és especialment interessant ja que la seva activitat artística va anar estretament vinculada a l'activitat dels principals propagadors de l'Esteticisme i del Japonisme, com Francesc Vidal o Alexandre de Riquer. En aquest sentit, són del tot significatives les conclusions a què arribava el mateix Josep Masriera, disset anys més tard, el 1901, en analitzar l'art creat a Barcelona durant les dues últimes dècades:

Tras un período de vacilación de dudas y de preferencias en que vivíamos sin un criterio fijo respecto de lo que había de entenderse y aceptarse por artística revelación del carácter de nuestra época, prestando tributo a todos los estilos y no poseyendo uno propio, ávidos de descanso, en medio de esta confusión, nos fijamos en el arte japonés viendo en él el principio estético de la naturaleza llevado especialmente con simplicidad armónica a la decoración. El arte japonés nos ha conducido de nuevo al estudio de formas y color naturales en su acepción más rudimentaria dejando sentir su poderosa influencia en nuestras artes. Y la imaginación europea (...) se entregó al estudio del arte japonés cambiando el carácter de la decoración, a favor de cuya tarea y a vuelta de largos estudios ha ido apareciendo con caracteres completamente propios el estilo del siglo XX, llamado modernismo.¹⁴⁹⁸

Els mateixos protagonistes de l'art vuitcentista eren els qui afirmaven el paper destacat que va tenir l'art japonès en la configuració d'una nova estètica. En el cas de l'Esteticisme, la influència va ser present, més que en la còpia mimètica de models

¹⁴⁹⁷ Masriera, 1884, pp. 102-104.

¹⁴⁹⁸ Masriera, 1902, p. 1. En la mateixa direcció parlava l'any 1914 Victor Masriera (1875-1938), fill de Frederic Masriera Manovens: *La divulgación del arte japonés introdujo en el mercado las espontáneas interpretaciones de la flora y la fauna, que, sin perder su carácter decorativo, daban una impresión de realidad. (...) Con el arte japonés, al ver los artistas que muchas otras formas del natural se convertían en excelente tema decorativo, comprendieron que en la naturaleza encontrarían un caudal inagotable de modelos y sintieron la necesidad de crear un nuevo estilo en consonancia con la vida moderna, una habitación propia para la hombres de ahora, que se adaptara á su vida y armonizara con su traje.* Masriera, 1914, pp. 1011-1012. Així mateix es com ho explicava Raymond Koechlin en narrar els inicis de l'Art Nouveau: *There was much discussion in regarding the renewal in the decorative arts between 1890 and 1900, and several artists had been working in this vein with favourable results. In this regard, Bing believed that the refined Simplicity of Far Eastern art Could serve as a model for Europe. (...) He originated the idea that he would become the apostle of a renewal in the decorative arts in which Japan would function as a kind of teacher to our modern art. Plunder and pleasure, p. 91.*

japonesos, en la captació d'una nova manera d'afrontar el decorativisme i l'ornamentació. El Japonisme, en el si de l'Esteticisme, va aportar una plàstica que es va saber adequar perfectament a la producció industrial.

Les indústries artístiques de *F. Vidal y Cia* són segurament el millor exemple de la posada en pràctica del que per a Josep de Manjarrés havia de ser el consorci entre Art i Indústria, i del que per Josep Masriera havien de ser els *saludables consejos* de l'art japonès. Els tallers de Francesc Vidal van respondre amb escreix a la demanda d'un nou art de qualitat i de luxe creat industrialment però amb uns trets estètics diferenciats, nous i moderns, aquells propis de l'Esteticisme, tot sovint basats en l'estudi dels repertoris de làmines i les indústries artístiques japoneses.

A partir de finals de la dècada de 1870, i especialment durant la dècada següent, el gust per allò japonès va esdevenir alguna cosa més que un fenomen superficial. I d'aquí la seva transcendència. La manera com el Japó concebia l'art decoratiu, la mirada amb què els ulls japonesos observaven la natura, va ser per als artistes catalans, una nova font d'inspiració (fig. 180).



Fig. 180. A l'esquerra, estampa d'Utamaro (1788) de la col·lecció de Josep Lluís Pellicer, posteriorment d'Apel·les Mestres. Al centre, portada de les *Cansons* d'Apel·les Mestres (1928). A la dreta, enquadernació d'Hermenegildo Miralles. MNAC/BC.

La nova concepció de l'espai, dels marges i dels límits de les obres, la composició del buit o el tractament japonès de les superfícies planes obria noves vies d'expressió estètica inexplorades fins aleshores. En el si de la progressiva industrialització, deshumanització i mecanització de les indústries, l'estètica japonesa apel·lava a paradisos naturals, a mons verges i impol·luts, ara reproduïts artificialment i traslladats a la quotidianitat de la ciutat. Aquells qui es van sentir decepcionats per un món capitalista i positivista podien recórrer a un indret exòtic i remot, un país de faules allà on la imaginació, la fantasia i la sensibilitat estètica afloraven com a trets distintius. Composicions asimètriques i sense marc tancat on les plantes es presenten d'una manera orgànica, viva, on els insectes poden voletejar lliurement. Natura estilitzada, flors silvestres, flors aquàtiques, lliris, hortènsies, cirerers florits, peònies, crisantems, libèl·lules, orquídiades, grues, cignes, ànecs, cigonyes, granotes, papallones; amb l'art japonès van aparèixer propostes destinades a

donar un nou sentit poètic a la representació de la natura; *nos cautivó por su sencillez, por el ánsia de novedad y por la necesidad que sentíamos de buscar en otras fuentes nuestro arte nuevo*, diria anys més tard Lluís Masriera.¹⁴⁹⁹

L'interès per la natura, responia a la descoberta d'un món que servia com a refugi per a l'home que fugia de l'accelerat progrés de la civilització industrial. Així, el culte a la natura, el retorn als orígens, es va estendre a la fi-de-segle com a mitjà d'expressió d'un nou sentiment antiindustrial en què van prendre força propostes que advocaven per un art decoratiu basat en l'ornament natural. Una finestra podia esdevenir un mitjà màgic a través del qual, enmig de l'asfíxia de la ciutat industrial, l'home podia evocar, mitjançant els vidres gravats, l'harmonia d'una natura absent projectada com un miratge en el cel (fig. 312). Afegia Josep Masriera al discurs de 1884:

*Las excelencias de inspirado naturalismo, reducido a la simple expresión, son, pues, el particular distintivo de las artes japonesas, que pasando a través de los años sin llamar la atención, tenían señalado el momento oportuno en que los hombres inspirados y a la vez pensadores, protestando contra el dominio del amaneramiento, las utilizarían en su ayuda y en su noble provecho. Ello se realizó rápidamente, concediendo a tal influencia elevadísimos destinos.*¹⁵⁰⁰

Mentre la ciutat industrial creixia, l'imaginari dels seus habitants intentava recuperar els paradisos perduts de flors exuberants i papallones de colors radiants. Mentre els fums de les fàbriques ennegrien el cel de la ciutat, la burgesia transformava els seus interiors i, així, encara que fos artificiosament, es recuperava una nova natura, ara domesticada i situada a l'interior de les cases.

Si bé és cert que en ocasions el Japonisme es va fer palès com a simple mímesi per a la recreació d'ambients exòtics, la veritable influència d'aquest fenomen es va produir en el moment en què va aconseguir interaccionar amb les inèrcies de la realitat artística catalana, és a dir, quan es va utilitzar l'estètica del Japó com a font d'estudi i d'inspiració per a noves propostes i noves pràctiques en consonància amb les aspiracions i gustos del moment. Així, més enllà del tipisme japonitzant, de les representacions anecdòtiques d'ombrel·les, de paravents, de ventalls i de quimonos, que també hi van abundar, l'art japonès va jugar un paper clau en el descobriment d'una nova expressió estètica basada en el naturalisme, entès aquest últim com a la utilització artificiosament decorativa i estilitzada d'elements naturals precisos i concrets. Una estilització de la flora i del

¹⁴⁹⁹ Masriera, 1913B, p. 548.

¹⁵⁰⁰ Masriera, 1884, p. 103.

paisatge que els artistes de l'època, Mestres, Riquer o Vilaseca, van aprendre a combinar amb altres motius progressistes i mecanicistes. I és que en paral·lel a l'èxit del Japonisme, el gener de 1882 va aparèixer *L'Avens* com a revista d'idiosincràsia progressista i cosmopolita amb un lema ben clar: *Lo Progrés és y serà sempre nostra guia, com deu ser lo de tota la humanitat, y rebrem ab especial satisfacció'ls avensos practicats en tots los rams del humà saber.*¹⁵⁰¹

Continuant el creixent interès pel Japó, el seu art i la seva cultura, a partir de la dècada de 1890, l'arribada de la pintura moderna i les tendències artístiques parisenques van esperonar el sorgiment de noves expressions de caire japonitzant, tal i com havia estat explorat a França pels pintors impressionistes i postimpressionistes. Els recursos expressius extrets de l'estudi dels ukiyo-e que van emprar Van Gogh i Lautrec van arribar a Barcelona a la fi-de-segle, de segur passada l'Exposició Universal de 1888.

¹⁵⁰¹ "Nostre propòsit", *L'avens*, núm. 1, 1 de gener de 1882, p. 1.

6.2.1. De Fortuny a Masriera: la pintura abans de l'Exposició Universal

6.2.1.1. Marià Fortuny i l'Orientalisme

El 1832 Eugène Delacroix (1789-1863) va viatjar al nord d'Àfrica acompanyant una missió diplomàtica a Argèlia i al Marroc. Altres artistes havien anat amb anterioritat a les terres del Magrib, però cap del reconegut prestigi de Delacroix. Va ser ell qui va proporcionar a les noves generacions la possibilitat d'explorar una certa idea d'Orient en el camp de la pintura, la seva llum, la seva màgia, el seu misteri. S'obrí així un camí que van seguir altres pintors com Eugène Fromentin (1820-1876), Jean-Léon Gerôme (1824-1904) i Marià Fortuny.

Marià Fortuny i Marsal, nascut a Reus l'any 1838, va ser un dels artistes més admirats de la pintura catalana i espanyola del vuit-cents. Traslladat a Barcelona amb el seu avi l'any 1852, va iniciar la seva formació artística acadèmica a l'Escola de Llotja i al taller de Claudio Lorenzale (1816-1889), on va progressar ràpidament fins aconseguir ser pensionat per anar a Roma l'any 1858. Al cap d'un any i nou mesos d'estada a Itàlia, la Diputació de Barcelona li va oferir la possibilitat de ser enviat a la guerra del Marroc (1859-1860) per pintar les gestes de l'exèrcit espanyol capitanejades pel general, també reusenc, Joan Prim (1814-1870).¹⁵⁰²

Fortuny, format en el Natzarenisme, va viure l'experiència africana intensament, de tal manera que en va saber extreure nous recursos per a la seva pintura; li va permetre incorporar a les seves obres, fins aleshores de vocació acadèmica, una manera diferent de pintar. Gràcies al paisatge, els ambients, i sobretot la llum d'aquelles terres, l'any 1860 va començar a captar matisos lumínics i cromàtics del natural, que, sumats a la temàtica orientalista que podia experimentar, li van permetre impulsar una nova tendència que va fer fortuna entre els pintors catalans. Fortuny no calia que anés a buscar remotes fonts en visions mítiques d'Orient, tenia una realitat tan palpable com la de Delacroix: *suspiraba por la luz, por la brillantez fastuosa de los colores, soñaba en fin con el Oriente, y se hallaba en él*, diria Yxart.¹⁵⁰³ Fortuny va iniciar la pintura catalana de temàtica orientalista.¹⁵⁰⁴

¹⁵⁰² Fontbona, 1990, p. 107. De manera especial, se li va encarregar un quadre que glorifiqués les victòries del general Prim i els seus homes per decorar la sala de Consell de la Diputació de Barcelona: la *Batalla de Tetuan* (MNAC).

¹⁵⁰³ Yxart, 1882, p. 49.

¹⁵⁰⁴ L'interès per l'Àfrica i orientalisme musulmà, va dur Fortuny a fer diverses estades a Andalusia. Va residir a Granada entre 1870 i 1872, i va fer una segona estada al Magrib l'any 1872. En qüestió de pocs anys l'orientalisme va arrelar a Catalunya i va començar a impregnar les arts. L'arabesc i el gust

A banda de l'entusiasme de Fortuny pel món àrab del nord d'Àfrica, les seves estades a París, iniciades el juliol de 1860, li van obrir els ulls ben aviat a la nova passió per l'Àsia Oriental que tot just començava a sorgir a França: el Japonisme. A la capital francesa, la futura amistat amb el cèlebre editor i marxant Adolphe Goupil (1806-1893), el contacte establert amb William Hood Stewart (1838-1897), resident a París, o la freqüentació als cafès on acostumaven a reunir-s'hi el pintors impressionistes degueren animar a comprar, conjuntament amb Ricardo de Madrazo (1851-1917), algunes de les obres japoneses.

El primer exemple de l'aproximació de Fortuny a l'art del Japó el trobem a la primera de les tres versions de la pintura a l'oli *El col·leccionista d'estampes* (*Museum of Fine Arts*, Boston), pintada a Roma entre 1863 i 1865. L'obra significa la primera incursió de Fortuny a la pintura de gènere ambientada en l'època rococó, un tipus de pintura d'èxit que de seguida va convèncer a Goupil. La pintura, que va ser adquirida inicialment a Roma per l'antiquari Vincenzo Capobianchi (1836-1928) va passar després a mans de Goupil i, finalment, va acabar a la col·lecció del nord-americà William H. Stewart.¹⁵⁰⁵ Aquest, que durant la seva estada a Roma el març de 1869 va regalar a Fortuny una armadura japonesa, va demanar a l'artista que afegís el seu retrat a la pintura i, efectivament, Fortuny el va afegir juntament amb l'armadura japonesa que li havia regalat (fig. 181).¹⁵⁰⁶ A més de l'armadura japonesa, la primera versió de l'obra inclou també la representació d'un ventall japonès i d'un gerro de grans dimensions.

La inclusió d'elements propis de l'estètica de l'Àsia Oriental la trobem de manera molt puntual en algunes altres obres de la mateixa dècada de 1860 com ara l'oli sobre cartró pintat a Roma l'any 1865 i generalment titulada *La Japonesa* (col. part.).¹⁵⁰⁷ Malgrat que la indumentària del personatge deixa clar que no es tracta de la representació d'una figura japonesa, l'obra és destacada perquè descobreix el primerenc interès de Fortuny pel creixent fenomen de l'Orientalisme extem-oriental. De fet, si recordem que l'obra de

mossarabitzant es feia palès amb tota mena d'iniciatives artístiques que sortien a la ciutat, des d'obres pictòriques fins a nous edificis com el Paranimf de la Universitat de Barcelona, els Banys Orientals de la Barceloneta, la casa Pere Llibre del passeig de Gràcia o el Palau del Marquès d'Alfarràs. Tanmateix, a aquesta moda se li va sumar el gust neogipci que s'havia afavorit arran de l'obertura del canal de Suez de 1869 i l'estrena de l'òpera *Aida* de Verdi al Caire al 1871.

¹⁵⁰⁵ La pintura va ser venuda a Nova York, juntament amb la resta de la col·lecció Stewart, l'any 1898 i va passar per diverses mans abans d'ingressar, l'any 1924, al *Museum of Fine Arts* de Boston. Les altres dues versions es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya i al *Pushkin Museum* de Moscou. Doñate, Quílez, 2003, pp. 152-158.

¹⁵⁰⁶ Davillier, 1875A, p. 48: *Cher monsieur et ami, ... J'ai le double plaisir de vous annoncer que j'ai envoyé à Goupil l'aquarelle, et de vous remercier de votre précieux cadeau de l'armure japonaise et des deux bronzes...* Kim Lee, 1988, pp. 215-217. Stewart havia conegut Fortuny a París al gener de 1868 a través d'Eduardo Zamacois. Stewart, 1885, p. 197.

¹⁵⁰⁷ González, Martí, 1989, pp. 135 i 194.

Whistler Rose and Silver: The princess from the land of porcelain (Freer Gallery of Art) va ser pintada el 1864 i que el retrat d'Emile Zola (*Musée d'Orsay*), de Manet, data de 1867-1868, comprendrem que Fortuny pot ser considerat dins del grup dels primers pintors que es van aproximar al moviment japonista internacional.



Fig. 181. Marià Fortuny, *El col·leccionista d'estampes*, c. 1863-5 (1869). *Museum of Fine Arts* (Boston).

Sis anys després de la seva primera estada a la capital francesa, a la primavera de l'any 1866, Fortuny va viatjar de nou a París. Aquesta segona estada va servir per donar a conèixer la segona versió d'*El col·leccionista d'estampes* (MNAC) i per conèixer al pintor Eduardo Zamacois (1841-1874), el qual el va posar en contacte amb Goupil. D'altra banda, d'aquell mateix any, a Madrid, es va començar a relacionar amb la família del director del *Museo Nacional del Prado*, Federico de Madrazo (1815-1894), pare de la seva futura esposa Cecilia de Madrazo. El matrimoni amb Cecilia de Madrazo, esdevingut l'any 1868, va significar la unió de Fortuny amb una de les famílies més influents dels ambients artístics i culturals de l'Espanya de l'època. Dos anys més tard, l'èxit i la reputació aconseguida exposant *La Vicaria* a l'establiment de Goupil va resultar definitiu per a la consolidació de la seva jove carrera.

Les estades a París, especialment l'estada de deu mesos durant l'any 1870, les hem de considerar també destacades perquè probablement va ser allà on va poder entrar en contacte de manera més directa amb l'art japonès i amb els artistes col·leccionistes i promotors de la nova estètica del Japonisme; el mateix marxant Goupil era alhora un

conegut col·leccionista d'art oriental. En efecte, segons ens informa Walter Fol, Fortuny ja havia mirat de localitzar a París, l'estiu de 1869, diversos àlbums japonesos.¹⁵⁰⁸

D'entre les anècdotes de les estades de Fortuny a París, en destaca la del carnaval que Goupil va organitzar el mes de març de 1870, on hi van participar Raimundo de Madrazo vestit d'egipci, Fortuny i Stewart disfressats de guajiro i Gèrôme vestit de japonès, festa que Cecília de Madrazo va descriure en una de les seves cartes com un ball *de mucho empire, mucho japonés e italianos y bastantes manolas*.¹⁵⁰⁹ Fortuny s'havia establert temporalment amb la seva família a la *Maison Valin*, als *Champs Elysées*, i des d'allà degué conèixer algunes de les activitats dels primers japonistes parisencs.

L'any 1870, de retorn de París cap a Espanya, va fer estada a Madrid i Sevilla abans d'instal·lar-se, amb la seva dona i el seu fill, a Granada. I el que inicialment havia de ser una curta estada estival a la *Fonda de los Siete Suelos*, aquella mateixa que anys més tard van escollir Kume Keichirō i altres destacats viatgers, es va convertir en una estada de més de dos anys amb un taller instal·lat, de manera improvisada, a l'interior del recinte de l'Alhambra. Va ser allà on Fortuny va ensenyar entusiasmat al crític barceloní Francesc Miquel i Badia diversos dibuixos i estampes japoneses, probablement els volums del *Manga* de Hokusai, adquirits previament a París:

Recuerdo con singular viveza una conversación amenísima que tuve con él, con un distinguido compañero de Academia y con otros dos artistas de talento, en uno de los cuartos de la fonda granadina de los "Siete Suelos", al pie de las moriscas torres de la Alhambra. Allí nos enseñó Fortuny varios libros con dibujos japoneses, entonces poco extendidos y vulgarizados más tarde, haciéndonos notar con su habitual perspicacia la firmeza, la seguridad, el vigor con que estaban apuntados pájaros y plantas, vistas del mar en tempestad y en calma, variadísimos celajes y otros motivos sacados todos del natural y trasladados al papel de paja de arroz, de que estaban formados aquellos libros, con una vida y una verdad y sobre todo con una espontaneidad superiores a todo encarecimiento. Al par del dibujo aplaudía también Fortuny en los artistas japoneses la manera de poner el color por medio de manchas bien acentuadas que acusen sin vacilaciones el contorno y el dintorno de los cuerpos, merced a lo cual las obras pictóricas de aquel Imperio, así aquellas en las cuales se ve complicada imagería, como las meramente decorativas, se presentan con un vigor en las masas que no tienen

¹⁵⁰⁸ W. Fol, "Fortuny", *Gazette des Beaux Arts*, vol. XI, abril de 1875, p. 362.

¹⁵⁰⁹ González, Martí, 1996, p. 26.

*nunca los trabajos en los cuales los pormenores y la ejecución minuciosa se sobreponen a la impresión general bien traducida del conjunto.*¹⁵¹⁰

L'estada a Granada va servir a Fortuny per desenvolupar un nou llenguatge artístic més lliure: escenes a l'aire lliure on els efectes lumínics esdevenien els veritables protagonistes i on la composició i l'objectivitat plàstica s'acostava de manera sorprenent al llenguatge fotogràfic. Els nous recursos expressius van continuar sent desenvolupats a Roma, a la Villa Martinori, en retornar, a finals de 1872, de la llarga estada a Espanya. Després d'un últim i breu viatge a París i a Londres l'any 1874, a mitjan de juny va tornar a Roma; el 19 de juliol d'aquell mateix 1874 va llogar la Villa Arata, a Portici, on passaria els últims mesos de la seva vida.

Durant els últims anys, especialment l'any 1874, Fortuny va aplicar a les seves obres solucions compositives asimètriques, noves perspectives i motius temàtics a partir de les peces i obres d'art japonès de la seva pròpia col·lecció.¹⁵¹¹ Així, més enllà de la còpia anecdòtica de porcellanes, armadures o vestits, Fortuny va adquirir estampes japoneses, com rolltes il·lustrats o el *Manga* de Hokusai, i va poder analitzar i treballar de primera mà amb les noves propostes estètiques que ofería l'art japonès. En aquest sentit, el Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC conserva diversos fulls dibuixats per Fortuny on hi apareixen fragments dels volums del *Manga*, així com algun altre full solt que mostra com Fortuny va estudiar altres pintures i estampes japoneses datables del tercer quart del vuit-cents.¹⁵¹² Miquel i Badia va seguir destacant amb total claredat, tal i com havien fet Théophile Gautier, Walter Fol i Josep Güell,¹⁵¹³ la importància que l'art japonès va tenir per a Fortuny:

La luz y la macha exacta del color buscó Fortuny con ansia, con verdadero afán en el último período de su vida y en las últimas creaciones de su pincel. En este deseo influyeron por una parte la corriente naturalista de que hemos

¹⁵¹⁰ Miquel i Badia, 1883, p. 27. El mateix passatge va ser reproduït de nou l'any 1887 a la monografia *Fortuny* publicada pel mateix autor. Miquel, 1887, p. 46.

¹⁵¹¹ Sobre les peces japoneses de la col·lecció de Fortuny vegeu pp. 262-263.

¹⁵¹² Vives, 1993, pp. 23-33. González, Martí, 1989, p. 88.

¹⁵¹³ Gautier va destacar en l'obra de Fortuny *quel coloris harmonieux Dans sa hardiesse, qui ne creiant pas d'emprunter des tons à la palette japonaise, des tons exotiquement rares*. L'any després de la mort de Fortuny, Walter Fol va publicar a la *Gazette des Beaux Arts* de París un article on va comentar: *aprovechó su estancia en Nápoles para dar cuerpo a ciertas ideas que alimentaba desde hacía tiempo: introducir en la pintura moderna y europea las oposiciones violentas, en apariencia, de las pinturas japonesas, pero hacerlo con el conocimiento del dibujo y del modelado que no posee el Japón*. En un sentit similar es va pronunciar Josep Güell Mercader des de *La Ilustración Española y Americana* (1875) en afirmar que *los efectos brillantes, pero demasiado bruscos, de ciertas pinturas chinas y persas, venían de algun tempo a esta parte preocupando vivamente a nuestro gran artista, en las cuales veía quizás los gérmenes ocultos de la transformación que en el arte presentia y realizar anhelaba*. Daviller, 1875, p. 62. Fol, 1875, p. 362. Güell, 1875, p. 178. Kim Lee, 1988, p. 219.

*hablado y la observación directa del mismo pintor, y por otra los ejemplos que sacó del estudio de un arte exótico, y del que no parece que debiera sacar enseñanzas provechosas la pintura europea en su más elevado cultivo. Refiérome, señores, á los dibujos y á las pinturas del Japón que nuestro insigne paisano celebraba con imponderable entusiasmo.*¹⁵¹⁴

Efectivament, tant en el color com a la composició d'algunes de les seves obres s'hi troben rastres de l'estudi de l'art japonès. Això és el que es pot dir de pintures com el *Paisatge de Granada* (MNAC, 1871), algunes versions de *Platja de Portici* (1874), les aquarel·les *Cecilia de Madrazo* (*British Museum*, 1874) i *La senyora Agrassot* (Col. part., 1874), l'oli *Els fills del pintor en un saló japonès* (*Museo Nacional del Prado*, 1874, fig. 183) o fins i tot a la pintura atribuïda a Fortuny, *Fantasia d'Orient*, adquirida pel diplomàtic japonès a Madrid Suma Yakichirô (須磨彌吉郎, 1892-1970) i conservada actualment al Museu d'Art de la Prefectura de Nagasaki (fig. 182).¹⁵¹⁵ Així doncs, si deixem de banda la representació anecdòtica d'ombrel·les, ventalls, com a *El pitxer* (*The Walters Art Museum*) o fins i tot l'armadura japonesa de Stewart d'*El col·leccionista d'Estampes* (*Museum of Fine Arts*, Boston) i *La papallona* (Col. part.),¹⁵¹⁶ veurem com Fortuny va explorar les possibilitats estètiques que oferia l'art japonès de la mateixa manera que ho començaven a fer La Farge, Whistler i els impressionistes francesos. Aconseguit l'èxit com a pintor, des de la seva casa a Portici, durant els últims anys de la seva vida –encara jove–, va poder pintar amb la llibertat que dictava el seu esperit i sense haver de pensar en el gust dels clients.¹⁵¹⁷

La senyora Agrassot (fig. 182), esposa del pintor Joaquim Agrassot (1836-1919), va ser pintada a la Villa Arata cap al mes de setembre de 1874. L'aquarel·la, també lliure de formalitats, explorava un nou llenguatge emprant diversos elements de l'art japonès. D'una banda, ho veiem amb la presència d'un gran ventall amb el país decorat amb personatges japonesos, així com amb la presència d'un panell, al fons de l'escena, similar als fulls d'un paravent decorat amb les grues que sovint apareixien representades als motius ornamentals japonesos. De l'altra, tant el color com sobretot el format allargat i la perspectiva elevada, visible especialment en la representació del paviment, recorden els nous punts de vista que tant havien sorprès als impressionistes en descobrir les estampes

¹⁵¹⁴ Miquel, 1883, p. 27.

¹⁵¹⁵ La pintura inclou la signatura *Fortuny* i segons el Museu d'Art de la Prefectura de Nagasaki procedeix de la col·lecció de W.H. Stewart. Va ser presentada l'any 2005 al catàleg de la col·lecció Suma de Nagasaki (*The Suma Collection...*, 2005, p. 196).

¹⁵¹⁶ Kim-Lee, 1988, pp. 223-227. Kim-Lee feu un recull de les obres de Fortuny que mostren elements japonesos o elements procedents de l'Àsia Oriental.

¹⁵¹⁷ Vives, 1993, pp. 23-33.

japoneses. L'obra, va ser copiada per Joaquim Agrassot i publicada en forma de gravat l'any següent a *La Ilustración Española y Americana*.¹⁵¹⁸



Fig. 182. Pintura atribuïda a Marià Fortuny, *Fantasia d'Orient*, s.d. Suma Collection (Nagasaki Prefectural Art Museum). A la dreta, *La senyora d'Agrassot* (1874, col. part.), de Marià Fortuny.

Si *La senyora Agrassot* es considera que és una de les últimes aquarel·les de Fortuny, *Els fills del pintor en un saló japonès* (fig. 183) es considerada la seva última gran obra; iniciada vers el 21 d'agost i inacabada, atesa la sobtada mort de l'artista del dia 21 de novembre. L'escena, mostra als seus dos fills en un entorn amb clares reminiscències japoneses, tant quant al cromatisme com a la composició, el format i els motius decoratius: el ventall de la filla, el tocat del cap del fill i els teixits de seda brodada que envolten els dos fills, entre d'altres. Si a *La senyora Agrassot* Fortuny adoptava el format allargat vertical dels *kakejiku*, a *Els fills del pintor en un saló japonès* adoptà el format horitzontal dels paravents i dels *emakimono*, peces que Fortuny tenia a la seva col·lecció, a Porici, en el moment de morir.¹⁵¹⁹ El fons de la pintura, alhora, recorda també un paravent japonès, especialment pel fet d'incloure uns motius plenament orientals com semblen ser dues grans papallones i algunes branques de prunera japonesa florida i de pi. D'altra banda, el quadre reafirma els estudis que anteriorment Fortuny havia fet dels motius naturalistes del *Hokusai Manga* (fig. 184). A banda d'un dibuix titulat *Escena japonesa* (MNAC, fig. 185) que còpia una escena estreta d'un gravat de l'escola Utagawa de cap el tercer quart del segle XIX, es conserven els estudis *Oiseaux, insectes et fleus* (Musée Goya, Castres), *Una grua, un gripau, un hotei al costat d'un peix gran de perul cap a l'esquerra* (MNAC), *Copia de fotografia i dibuixos japonesos* (MNAC) i *Caps*

¹⁵¹⁸ "Retrato de la esposa de un pintor (última aquarela de Fortuny) - Copia del Sr. D. Joaquin Agrassot", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 19, 22 de maig de 1875, p. 333.

¹⁵¹⁹ A més d'àlbums i estampes, l'artista tenia un paravent japonès de fons daurat i fins a sis pintures japoneses en format de rotlle (*kakejiku/emakimono*). Navarro, 2008, pp. 337-346.

monstruosos, fulles, grua i ratolí (MNAC).¹⁵²⁰ Tal com observà Rosa Vives, els dos últims dibuixos són, sense dubte, estudis dels vol. 2, 7, 10 i 12 del *Manga* de Katsushika Hokusai (fig. 184), una obra que, com a Fortuny, va captivar en aquells mateixos anys a d'altres artistes com La Farge, Bracquemond, Goncourt, Manet o Burty.



Fig. 183. Marià Fortuny, *Els fills del pintor en un saló japonès*, 1874 (Museo Nacional del Prado).

Les dues últimes pintures que hem comentat constitueixen un escàs però revelador testimoni de les intencions del pintor que, aquell mateix estiu va afirmar: *puedo ya pintar para mí, a mi gusto y todo lo que me dé la gana; por eso tengo esperanzas de adelantar y presentarme con mi propia fisonomía*.¹⁵²¹ L'artista va iniciar amb *Els fills del pintor en un saló japonès* un nou camí de la mà del Japonisme que va quedar sobradament truncat. Miquel i Badia, al seu torn, l'any 1887 recuperava els seus records de la trobada amb Fortuny l'any 1870 a l'Alhambra per destacar un cop més l'interès de Fortuny per l'art del Japó: *el japonismo se había enseñoreado de las aficiones de Mariano Fortuny*.¹⁵²²

Rafael Domènech, un dels principals difusors de les estampes japoneses a Madrid a principis de segle XX, no va dubtar en destacar *el gran Fortuny* com a contrapunt a la manca d'interès que Espanya semblava mostrar per l'art japonès.¹⁵²³ Efectivament, l'interès de Marià Fortuny no va passar inadvertit i Ernest Chesneau, al seu famós article *Le Japon à Paris* publicat a la *Gazette des Beaux-Arts* amb motiu de l'Exposició Universal

¹⁵²⁰ Es tracta dels dibuixos conservats al Gabinet de dibuixos i gravats del MNAC amb els números d'inventari 35.658, 35.757, 35.659, 35.488 i 35.654. Ressor, 1974, p. 53. Vives, 1993, p. 27. MNAC, núm. 35.750, núm. 35.654 i núm. 35.488. "El Album Bosch-Catarineu", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 1-2, Barcelona, hivern de 1942, pp. 35-46.

¹⁵²¹ Mendoza, 2003C, p. 57.

¹⁵²² Miquel, 1887, p. 46.

¹⁵²³ Domènech, 1913, p. 4: *El público español no tiene aún devoción por el arte japonés. (...) El ejemplo del gran Fortuny, entusiasta del arte japonés, cuya influencia fue grande en su pintura, no se ha repetido, que yo sepa.*

de 1878, va afegir a l'*Espagnol Fortuny* com a un dels primers artistes en descobrir l'art japonès.¹⁵²⁴



Fig. 184. Còpia de fragments del *Manga* de Hokusai fetes per Marià Fortuny (c. 1870-1874). A la part inferior, fragments *del Manga* de Katsushika Hokusai. MNAC.



Fig. 185. Fortuny, *Escena japonesa* (c. 1870-74). MNAC.

¹⁵²⁴ Ernest Chesneau, 1878, p. 387: *Est-ce Alfred Stevens, le peintre des élégances parisiennes, ou M. Whistler, cet autre peintre de la vie moderne dont le tableau «La Femme en blanc», repoussé par le jury de l'Exposition, en 1863, et exposé au Salon des Refusés, fut à juste titre si remarqué; serait-ce notre Diaz, ou l'Espagnol Fortuny, ou bien Alphonse Legros devenu Anglais, qui eut ce premier bonheur de main, cette pénétration du regard de découvrir dans les confusions de la Chine morte les clartés du Japon vivant?*

6.2.1.2. Tipisme japonista: representacions pictòriques de Francesc Masriera i altres artistes

Fortuny va ser el precedent i el model a seguir per artistes de pintura de gènere que a la dècada de 1880 es van aproximar a un Japonisme pictòric que podríem anomenar “d’anècdota”, un Japonisme que es movia amb total llibertat i plena sintonia dins dels canons de la pintura burgesa de l'època anterior al Modernisme. Les seves obres, de factura detallista, de gran precisió cromàtica i de virtuosisme tècnic van tenir una gran influència.

Raimundo de Madrazo, cunyat de Fortuny, va ser un dels primers artistes que va acusar l'interès per l'art japonès descobert a París amb Fortuny. A partir de 1872 i durant la dècada de 1880, instal·lat a París, va pintar diversos olis on hi apareixien paravents japonesos, teixits japonesos, ombrel·les japoneses, i tot plegat amb l'acurat virtuosisme cromàtic, la precisió del dibuix i la pinzellada expressiva que havia caracteritzat la pintura dels últims anys de Fortuny.¹⁵²⁵ Una d'aquestes primeres pintures va ser, precisament, el retrat que l'any 1872 va fer a Granada de la seva neboda, Maria Lluïsa Fortuny de Madrazo, asseguda a un balancí sobre una seda blava de motius orientals. Com Madrazo, Francesc Masriera, Antoni Sisterè, Vicens Palmaroli (1834-1896), Luis Álvarez Catalá (1836-1901), així com també amb els americans Robert Frederick Blum (1857-1903) i William Merritt Chase (1849-1916), entre d'altres, van quedar encisats tant per l'obra de Fortuny com per l'art del Japó.¹⁵²⁶

Per pintura japonista d'anècdota entenem aquelles obres on la presència japonesa era superficial i es limitava tan sols a la representació d'algun element típic d'origen japonès, principalment ventalls, quimonos, gerros de porcellana o paravents; obres amb clientela assegurada. Es tractava d'una pintura sovint d'arrel fortunyaniana, en tant que Fortuny va

¹⁵²⁵ A tall d'exemple, citem les pintures a l'oli *Recital de guitarra* (c. 1870-1872, col. part), *M^a Luisa Fortuny de Madrazo* (1872, col. part.), *El ramo de flores* (c.1875, col. part.), *Regreso del baile de máscaras* (1875, col. part.), *La japonesa* (1879, col. part.) o bé *La sombrilla japonesa* (1885-1888, col. part.). González, Martí, 1996, pp. 37, 73, 75, 76 i 90.

¹⁵²⁶ A l'àmbit català havien arribat publicats alguns gravats de les obres japonitzants de Fortuny com *Retrato de la esposa de un pintor* (*La senyora Agrassot*), publicat a *La Ilustración Española y Americana* al suplement del mes maig de 1875. Però l'estima que els pintors catalans van tenir per Fortuny va fer que molts d'ells miressin de visitar-lo a París o a Roma, com els germans Masriera; allà van poder conèixer *in situ* les seves pintures i el seu interès per l'art japonès. Parlem d'obres com *El estudio de Fortuny* (MNAC), pintat per Ricardo de Madrazo l'any de la mort de Fortuny, on hi apareix representada l'armadura samurai regalada per Stewart. Una de les obres de Madrazo més clarament influenciades pel Japonisme és la pintura titulada “La Japonesa” (col. part.), signada l'any 1879, la qual va ser exposada l'any 1985 al Museu Municipal de Madrid (*Los Madrazo...*, 1985, núm. inv. 93). Sullivan, 1989, pp. 111-115.

ser el model i el primer referent català per aquest tipus d'obres preciosistes, que responien també als gustos predominants en moltes de les pintures que paral·lelament es presentaven als salons parisencs de la dècada dels vuitanta, tant als salons anuals dels *Champs-Élysées* com als Salons oficials d'Arts Decoratives organitzats per l'*Union Centrale des Arts Décoratifs*. Aquestes últimes pintures, generalment d'autors francesos, no tan sols podien ser vistes *in situ* per artistes que amb freqüència van viatjar a la capital francesa, com Francesc Masriera o Raimundo de Madrazo, sinó que també es van difondre i van arribar fins a Barcelona gràcies a les revistes il·lustrades, catalanes i espanyoles, principalment la *Ilustración Artística* (fig. 186), així com també *La Ilustració Catalana*, *La Ilustración Revista hispano-americana* i *La Ilustración Española y Americana*.¹⁵²⁷

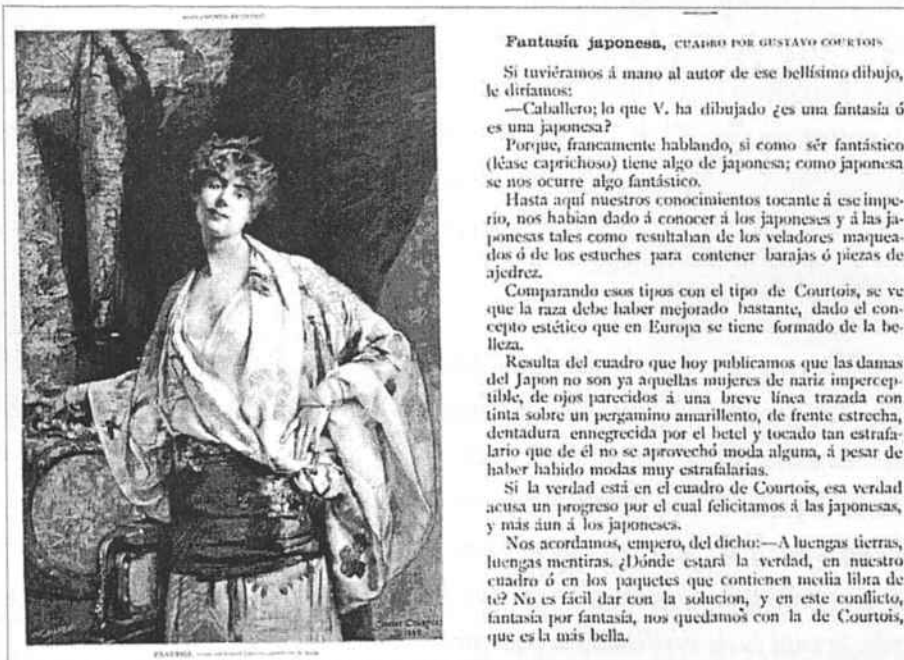


Fig. 186. Gustave Courtois, "Fantasía japonesa", la *Ilustración Artística*, 1884.

Un dels primers exemples de pintura francesa japonista reproduïda a les publicacions periòdiques espanyoles va ser l'obra d'Adrien Moreau (1843-1906) titulada *Una representació japonesa*, una de les pintures que van obtenir més elogis del Saló de Belles Arts de París de 1875. Va aparèixer publicada a *La Ilustración Española y Americana* el mes de maig de 1878 amb un suggerent comentari descriptiu d'Eusebio Martínez de Velasco:

¹⁵²⁷ Destaquen el nombre de reproduccions de pintures a *La Ilustración Artística* on apareixen obres amb ombrel·les i ventalls japonesos (5/III/1882, 16/IV/1883, 30/VI/1883, 26/I/1885, 29/VI/1885, 17/VIII/1885, 14/VI/1886, 7/II/1887, 30/I/1888, 10/VI/1889, 24/VI/1889); es tracta de pintures d'artistes anglesos, belgues i austríacs com Davison Knowles, Hans Makart, Jan Van Beer, Kunt Efwal, C. Kiesel, Ch. Sprinmann, Eeingarther o Frank Dvorak.

*Cual marco propio de tan bello cuadro, en el cual hay también grandes árboles de espeso follaje, se desarrolla y extiende en lontananza una campiña pintoresca, y todo parece dispuesto admirablemente para que la atención del benévolo espectador se fije en la linda dama japonesa, que, envuelta en ajustada túnica de seda y bordados de oro y colores, agita sin cesar su característico abanico, y sonríe con cierta ironía al ver la desesperación del rendido amante que ante ella se postra y suspira.*¹⁵²⁸

Durant els anys següents es van publicar diverses obres similars: pintures representant obres de teatres, balls de màscares i festes on l'element protagonista era la indumentària, la disfressa o la màscara japonesa. Va ser el cas, entre d'altres, de *La máscara japonesa*, un quadre del pintor japonista Alfred Stevens (1828-1906) mostrat a l'Exposició Universal de París de 1878 i reproduït al 1881,¹⁵²⁹ la pintura *Una situación embarazosa*, publicada a Barcelona l'any 1886,¹⁵³⁰ el quadre de W. Gay *Aficiones japonesas*, aparegut a la ciutat el mateix any,¹⁵³¹ o bé *Munich: fiesta japonesa*, reproduïda l'any 1887.¹⁵³² Significativament, la pintura de Louise Jopling (1843-1933) titulada *El té de las cinco* (1874) va publicar-se a *La Ilustración Ibérica* a finals de novembre de 1884 amb el següent comentari:

*El Japón está de moda desde hace bastante tiempo y hay que reconocer, en honor a la verdad, que hay motivos para embelesarse con sus artes y costumbres. Los ingleses conocen muy a fondo aquel país y pueden pintar las escenas japonesas con la verdad y sentimiento con que lo ha hecho mistress Jopling, una de las más reputadas acuarelistas de aquella envidiable nación. La escena representa el momento en que seis bellas japonesas toman el té de la tarde, lo cual suele verificarse precisamente al dar las cinco.*¹⁵³³

Efectivament, el Japó estava de moda i aquesta moda es feia palesa també a la pintura, tant estrangera com catalana. A banda d'algunes descripcions de diari i algunes crítiques, les revistes il·lustrades mostren com diversos artistes catalans també van practicar aquest mateix tipus de pintura japonista. Així, per exemple, al mes de novembre de 1881 va aparèixer reproduïda a *La Ilustració Catalana* (fig. 187) la pintura de Josep Llovera Bofill (1859-1896) titulada *La tardor* acompanyada d'un altre breu comentari:

¹⁵²⁸ Martínez, 1878, p. 286.

¹⁵²⁹ *La Ilustración Española y Americana*, núm. 8. 28 de febrer de 1881, p. 132.

¹⁵³⁰ *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 274, 31 de gener de 1886, p. 73.

¹⁵³¹ *La Ilustración Ibérica*, núm. 187, 31 de juliol de 1886, p. 481.

¹⁵³² *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 335. 3 d'abril de 1887, pp. 216-219.

¹⁵³³ *La Ilustración Ibérica*, núm. 100, 29 de novembre de 1884, pp. 767-768.

*Repetidas han sigut las ocasions en que havem tingut ocasió de ponderar lo merit de las composicions y felis execució de las mateixas per lo senyor Llovera y certament la que avuy reproduhim, es una de las en que mes brilla sa manera de fer, avans que tot expresiva, esmerada en los detalls, cuidada en tots los accessoris que dejen fer resaltar l'assumpto, com ho es en lo nostre la sombrilla japonesa posada com al descuyt si be ab gran estudi pera lo resalt de la agraciada testa de la dama.*¹⁵³⁴



Fig. 187. Pintures de Josep Llovera i Laureà Barrau reproduïdes a *La Il·lustració Catalana* (1881) i a *la Il·lustración Artística* (1888).

Un exemple similar el podem trobar al catàleg de la segona exposició de Belles Arts de la Sala Parés, inaugurada el mes de desembre de 1884. Entre més de dues-centes obres de pintura, dibuix, aquarel·la i escultura, el catàleg il·lustrat ens permet veure dues obres, de Joan Planella Rodríguez (1850-1910) i Leopold Roca (1848-1934), amb elements japonesos (fig. 188). A l'exposició hi van participar altres artistes amb obres japonistes, com Francesc Masriera i Fèlix Urgellés, però tan sols a partir del títol no és possible saber si hi havia altres peces similars a les de Planella i Roca. En el cas de les peces reproduïdes amb fotografia, *Coqueteria*, de Joan Planella, va presentar una dona en posició coqueta davant d'un paravent japonès, com va fer també Leopold Roca a l'aquarel·la o dibuix *¿Qué le diré?*, on darrera d'una dona elegant recolzada a una cadira es mostrava un paravent japonès.¹⁵³⁵ Una tercera obra amb temàtica orientalitzant, xinesa o japonesa, documentada però no localitzada, és una pintura a l'oli de Josep Llopart titulada *Kan-*

¹⁵³⁴ *La Il·lustració Catalana*, núm. 49, 10 de novembre de 1881, pp. 394.

¹⁵³⁵ *Galeria Parés*, 1885, pp. 28 i 37.

Tan-Tink-Son mostrada a l'exposició organitzada pel Centre d'Aquarel·listes de Barcelona al Museu Martorell l'any 1885.¹⁵³⁶



Fig. 188. Pintures de Rodríguez Planella (*Coquetería*) i Leopoldo Roca (*¿Qué le diré?*) exposades a la Segona Exposició de Belles Arts de la Sala Parés, desembre de 1884.

Encara un altre exemple de l'arribada d'un Japonisme de caire anecdòtic el podem trobar a l'àlbum d'aquarel·les d'artistes espanyols publicat a Munic l'any 1885 per recollir fons per a les víctimes dels terratrèmols d'Andalusia del Nadal de 1884.¹⁵³⁷ A banda de les sanefes o motius japonesos que decoren molts dels noms dels artistes, l'àlbum incloïa dues aquarel·les d'E. Rumoroso (1881) i de J. Manresa protagonitzades per dues dones espanyoles, vestides amb mantellina, acompanyades d'objectes orientals. Destacava l'aquarel·la de J. Manresa, on la protagonista, una noia recolzada en un escriptori, estava representada amb un coixí de seda japonesa, diversos ventalls nipons, un plat i dos gerros també del Japó.

Contrarrestant la inaccessibilitat de moltes d'aquestes pintures, majoritàriament en col·leccions particulars, i a l'espera d'un futur estudi de catalogació que permeti recopilar i tenir una visió panoràmica més completa, per ara, fonts indirectes de l'època, com és la premsa escrita, són de gran interès perquè confirmen l'èxit d'aquest tipus de peces, sovint fetes per encàrrec. Un exemple: el retrat de Clotilde de Abaria i de Fortuny, Marquesa de Llanós (fig. 189), pintat per Francesc Masriera i exposat al taller particular de l'artista el mes de juny de 1878. D'aquesta obra, en *Diario de Barcelona* en deia:

¹⁵³⁶ *Catálogo general...*, 1885, p. 92.

¹⁵³⁷ *Album de dessins...*, 1885.

La dama a que nos referimos está sentada en un sillón en una actitud muy natural y apoya los pies en un rico cojín de seda color de rosa seca. Viste un magnífico traje de raso blanco orlado de piel de armiño, que el señor Masriera ha reproducido con elegancia y una verdad merecedores de grande aplauso. Otro tanto acontece con el almohadón, con un tapiz extendido sobre el pavimento, con un biombo japonés que llena gran parte del fondo, con un jarro de igual estilo con flores de lila, objetos que a la vez que prueban la habilidad del pintor, encuadran perfectamente el retrato y contribuyen al efecto de riqueza que produce en conjunto el lienzo que mide unos dos metros cincuenta centímetros.¹⁵³⁸

Les pintures de Francesc Masriera Manovens, un dels principals retratistes de l'època de la Febre d'Or, es movien entre el realisme anecdòtic i una sensualitat aburgesada on sovint hi apareixen traços de Japonisme, fenomen el qual els germans Masriera Manovens van defensar tant de manera teòrica com a la pràctica. Els seus van ser quadres molt admirats entre les classes benestants de Barcelona; eren obres que agradaven per la seva fantasia desbordant, envoltades de les riqueses de la Febre d'Or i de la sumptuositat que havia posat de moda el gust orientalista, musulmà, egipci i japonès, sense oblidar tampoc tipus espanyols com les *majas*, *manolas* o *bailaroras*. Les de pintures Francesc Masriera, hereves del color i el preciosisme de Fortuny, eren sovint retrats sensuals de les dames de la burgesia catalana recolzades sobre divans, acompanyades de paravents, teles orientals, quimonos, ombrel·les, ventalls i tota una llarga sèrie d'objectes que el pintor tenia a la seva col·lecció, al seu taller (fig. 189).



Fig. 189. Pintures de Francesc Masriera representant dones de la burgesia catalana acompanyades de paravents japonesos. D'esquerra a dreta: retrat de la Marquesa de Llanós (1878), de Josefa Ferrer, esposa del pintor (1898, MNAC), *El berenar* (s.d.) i *El descans de la model* (s.d.).

Com el seu germà Josep, Francesc va anar a París i a Londres per primera vegada el setembre de 1862, i va poder assistir a l'Exposició Internacional anglesa on s'hi va

¹⁵³⁸ *Diario de Barcelona*, núm. 164, 13 de juny de 1878, p. 6912.

presentar la primera ambaixada japonesa.¹⁵³⁹ Entre moltes altres estades a França, Anglaterra i Itàlia, també va visitar l'Exposició Universal de 1867, igualment destacada per la participació japonesa, on es va poder relacionar no tan sols amb Fortuny, sinó també amb Eduardo Zamacois i Raimundo de Madrazo.

El Japonisme de Francesc Masriera es correspon a la primera etapa de què parlava l'any 1884 el seu germà Josep al discurs pronunciat a l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona: una còpia mimètica i anecdòtica d'objectes japonesos, sovint objectes de la pròpia col·lecció, fruit d'una moda "exòtica" que buscava la burgesia però no pas la renovació artística que va anar de la mà d'altres artistes (fig. 189, 191, 193-195). Aquesta influència japonesa la veiem ja a les seves obres més primerenques, com a *Ensenyant l'aixovar* (1877) i *L'estudi d'un pintor* (1878), a diverses pintures fetes durant una estada al balneari d'Eaux Bonnes l'any 1881, on va representar la seva germana i la seva dona amb elements japonesos, o en d'altres olis com el *Boceto para un interior con biombo* (s.d.), *Interior con figura* (c. 1878) o *Al·legoria de l'estiu* (1888, fig. 193).¹⁵⁴⁰ Si ens fixem en les dates, podrem comprovar com les pintures de Masriera se situen de ple en el context del Japonisme francès i anglès, amb pintures tant diverses, alhora que tant similars, com les de Lionel Charles Henley (*A Quiet Half Hour*, 1876), Alfred Stevens (*The Duchess*, c. 1880), Edward John Poynter (*Mary Constance Wyndham*, 1886), James Cadenhead (*Lady with Japanese Screen and Gold Fish*, 1886) o Georges Croegaert (*The Reader*, 1888). En la majoria de casos, aquests retrats de dones acompanyades d'elements de procedència japonesa persegueixen una mateixa finalitat: oferir imatges i retrats de dones de classe culta que apreciaven tant l'art europeu com l'oriental, especialment aquell que més s'admirava arreu d'Europa; dones cultes, al dia i a la moda (fig. 190).



Fig. 190. D'esquerra a dreta: Georges Croegaert, *The Reader* (1888, col. part.). Alfred Stevens, *The Duchess* (c. 1880. Clark Art Institute, Massachusetts). James Cadenhead, *Lady with Japanese Screen and Gold Fish* (1886, The City Art Center, Edimburg).

¹⁵³⁹ *El Recuerdo*, Londres, 13 de setembre de 1862. Tanmateix, no digueren res de l'ambaixada japonesa a la revista manuscrita *El Recuerdo*.

¹⁵⁴⁰ Serraclara, 1994, vol. 3, fitxes núm. 340-348, 350 i 351.

D'entre les pintures dels germans Masriera de la dècada de 1880 on hi apareixen elements japonesos cal destacar també la gran pintura mural que decorava el sostre de la casa d'una de les famílies benestants de la ciutat. Es tractava d'una gran pintura a l'oli signada pels Josep i Francesc Masriera que van exposar al seu taller del carrer del Bruc el mes de maig de 1883 i on apareixien dues dones, una d'elles, representant l'estiu, coberta amb luxoses sedes i agitant un ventall japonès, i un petit geni, situat al seus peus, amb una ombrel·la japonesa.¹⁵⁴¹



Fig. 191. Francesc Masriera, *Abans del ball* i *Després del ball* (1886). MNAC.

Tres anys més tard, l'última setmana del mes de maig de 1886, ja traslladat al nou estudi-taller del carrer Bailèn, Francesc Masriera va exposar dues noves pintures japonistes. Es tractava dels olis *Abans del ball* i *Després del ball* fets per encàrrec de la família Coma, actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 191). Els quadres havien de situar-se a *ambos lados de una gran chimenea, en un salón lujosamente decorado, circunstancias que ha tenido en cuenta el señor Masriera al elegir los temas y al llevarlos a ejecución*, deia el *Diario de Barcelona*.¹⁵⁴² Representaven un grup de tres noies abans i després d'un ball de disfresses; la primera escena mostrava un paravent japonès, similar als representats dos anys abans per Joan Planella i Leopold Roca (fig. 188), i amb un quimono que a la segona escena apareix en primer terme. L'escena també remetia a les obres que anys abans havia fet Raimundo de Madrazo, *Regreso del baile de máscaras* (c. 1875, col. part.) i *El ramo de flores* (c. 1875, col. part.), on el pintor representava dones

¹⁵⁴¹ *Diario de Barcelona*, núm. 131, 11 de maig de 1883, p. 5723.

¹⁵⁴² *Diario de Barcelona*, núm. 146, 26 de maig de 1886, p. 6124.

que tornaven d'una festa en un escenari decorat amb elements japonesos, un gran coixí de seda japonès i un paravent de fons daurat.

Pintures d'aquestes característiques, les trobem amb relativa freqüència durant la dècada de 1880 i 1890, per bé que a mesura que ens endinsem a la fi-de-segle, el realisme i la pintura preciosista va anar perdent força per donar pas a la nova pintura modernista i post-modernista. És dins d'aquesta nova etapa, que ara no ens pertoca analitzar, on poden trobar-se segurament alguns dels exemples més interessants de pintura japonista dins d'una nova dinàmica marcada per la influència de l'estampa japonesa. Abans que això succeís, però, pintors com Santiago Rusiñol, amb el retrat de *La senyoreta Lluïsa Denis* (1885, fig. 192), així com Francesc Miralles (1848-1901), Josep Pinós (1867-1916, fig. 192), Romà Ribera (1848-1935) o Laureà Barrau (1863-1957), van fer puntuals incursions en el Japonisme pictòric dels paravents, les ombrel·les i els ventalls.

Passada l'Exposició Universal de 1888 i les primeres exposicions de Ramon Casas i Santiago Rusiñol a la Sala Parés, la influència dels pintors impressionistes i postimpressionistes va marcar els joves artistes dels Quatre Gats tot donant un impuls, més profund i intens, al Japonisme en el camp de la pintura i les arts plàstiques.

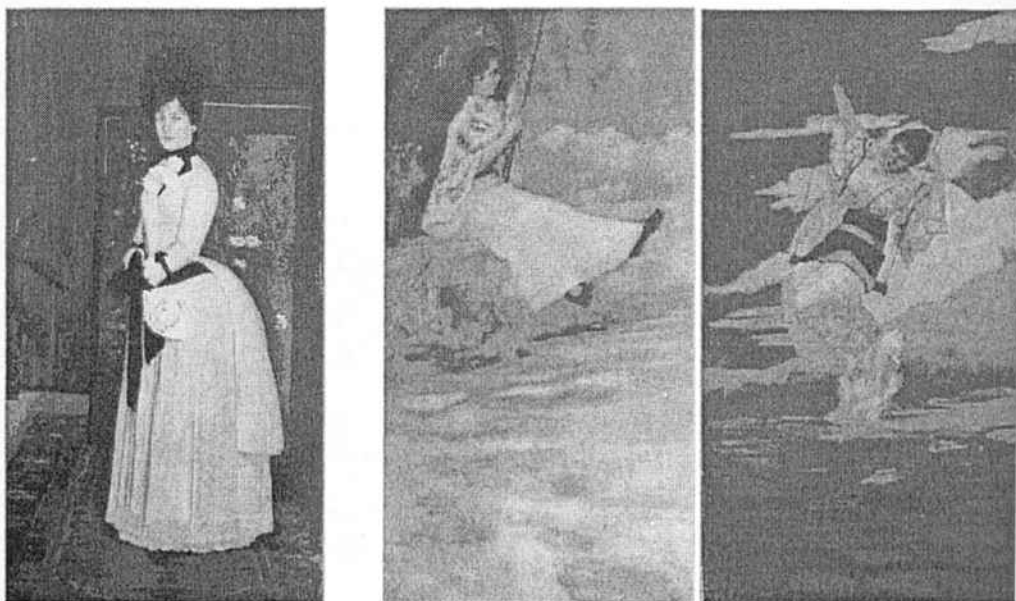


Fig. 192. Pintures de Santiago Rusiñol (*La senyoreta Lluïsa Denis*, 1885, col. part) i Josep Pinós (*La japonesa* i *El gronxador*, col. part).

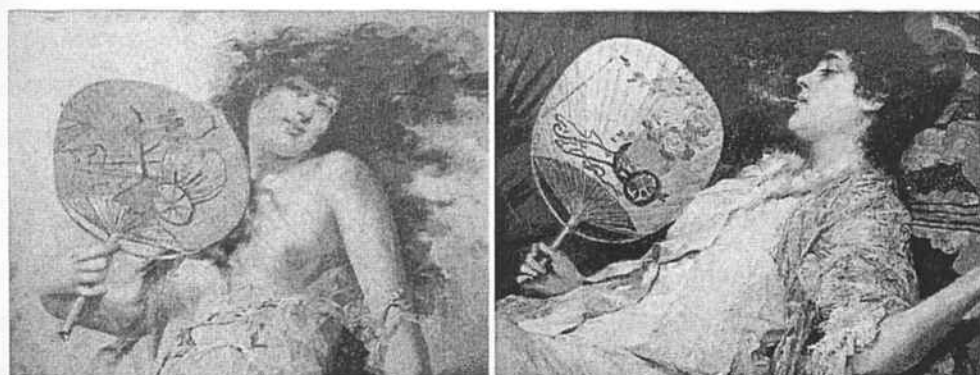


Fig. 193. Fragments de pintures de Francesc Masriera *Al·legoria de l'estiu* (1888) i *Jove descansant* (1894). Museu Palau Mercader. Museo Nacional del Prado.



Fig. 194. Francesc Masriera, *Al·legories de l'estiu i de hivern* (1880) i *La fatigada* (1894, Cercle del Liceu).



Fig. 195. Homenatge postum de l'*Àlbum Salón* (1902) a Francesc Masriera amb una orla japonista del dibuixant Josep Passos. Destaca el saló oriental de l'estudi-taller. BC.

6.2.2. L'univers de les arts gràfiques

6.2.2.1. Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer: entre el naturalisme i el Japonisme

Apel·les Mestres va néixer a Barcelona el 29 d'octubre de 1854 i va passar la seva primera infantesa a una *casa vella* situada vora l'església de Sant Felip Neri. Alexandre de Riquer va néixer a Calaf, a l'Alta Segarra, dos anys més tard, el 3 de maig de 1856 i als pocs dies va ser dut a la torre de Bassols, prop de Calaf, on residia la família Riquer. Riquer des de Bassols, Toulouse i Aix-en-Provence, i Mestres des de Barcelona, van compartir uns primers anys d'amistat a distància, fins al 1874. Des d'aquell any, establerts tots dos a Catalunya, van iniciar una trajectòria artística professional diferenciada però paral·lela i amb molts punts en comú (fig. 196 i 197).

A l'obra autobiogràfica *Quan jo era noy*, escrita entre 1884 i 1896, Alexandre de Riquer mostrava una joventut idealitzada on s'hi emfasitzava un amor especial per la natura, les flors, les plantes, els ocells i els insectes que l'envoltaven a tothora; exactament el mateix que Apel·les Mestres cantava als seus primers poemes. Tots dos artistes van compartir bones estones tant al Tibidabo com a Bassols, on van aprendre a respectar i admirar la natura que els envoltava.

Havien fet amistat cap a l'any 1870 i tots dos tenien interessos comuns: parlaven de dibuix, de pintura, d'animalons, d'aranyes virolades, de les *Cròniques de Catalunya*, de lletres i de cançons.¹⁵⁴³ Les *Faules* de Jean de la Fontaine (1621-1695), considerades per Apel·les Mestres com el seu llibre de capçalera, també eren admirades per un jove Riquer de divuit anys d'edat. Malgrat que tots dos artistes van seguir trajectòries diverses, les obres d'ambdós traspuen l'estima que van sentir per la natura i per l'estètica de l'art oriental que tot just Marià Fortuny acabava de descobrir.¹⁵⁴⁴ L'estima que van tenir per la flora i per la fauna, basada en una curiosa observació de la natura, no va fer més que créixer i expandir-se en paral·lel a la descoberta de l'art japonès. En aquest sentit, el naturalisme estilístic que van desenvolupar durant la seva etapa de joventut, entenen el

¹⁵⁴³ Respecte la relació entre Mestres i Riquer, partim en gran mesura de la correspondència que es conserva al fons Apel·les Mestres de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (5D.52-16).

¹⁵⁴⁴ Fortuny acabava de morir sobtadament l'any 1874, en plena etapa formativa de tots dos artistes. No descartem la influència de Fortuny en l'obra de Mestres. A més de les notes per a la redacció del seu llibre sobre *La Vicaria*, Mestres tenia un recull de notes específicament dedicat a l'interès de Fortuny per l'art japonès. Tant en la representació d'elements de caire més mimètic com els ventalls o gerros japonesos, com en la d'elements més conceptuals com la representació d'insectes com libèl·lules, o fins i tot l'observació i còpia de gravats japonesos, Mestres i Riquer van seguir actituds similars a les que van caracteritzar la trajectoria de Fortuny.

naturalisme no com el de que va caracteritzar l'obra escrita de Zola sinó en un sentit decorativista, va ser la plasmació de la descoberta d'una naturalesa estèticament modelable, esvelta i salvatge, capaç de ser convertida en font inesgotable d'inspiració.

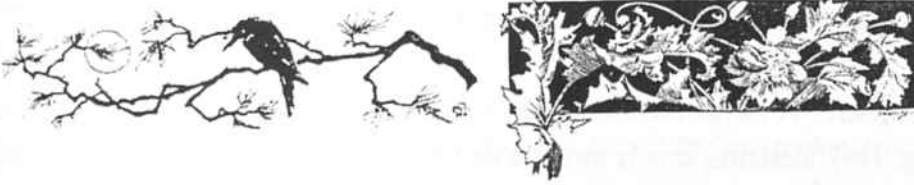


Fig. 196. Orles decoratives d'Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer (c. 1900).

A través d'Apel·les Mestres i de Riquer, coincidint amb el creixent interès per l'art japonès que mostraven els comerços de manera especial a partir de 1878, i fruit també de les respectives estades a París i els vincles amb alguns altres amants de l'estètica oriental, el Japonisme es va començar a introduir en els ambients artístics catalans a inicis de la dècada dels vuitanta.



Fig. 197. Retrats del jove Alexandre de Riquer dibuixats per Apel·les Mestres (1872 i 1876). MNAC.

Apel·les Mestres, *patriarca de les flors*,¹⁵⁴⁵ tenia, juntament amb la seva magnífica col·lecció, un jardí que descrivia com el seu petit paradís terrenal. Ningú no ignorava l'exaltació panteista de la natura de Mestres i de Riquer; *com diu Ruskin, no són les tempestes esgarrifoses dels baixos nuvols les que ofereixen les més sublimes manifestacions de bellesa, sinó el ritme de la naturalesa en calma, tant en el rodar pausat dels móns com en el viure tranquil d'homes, d'insectes i de plantes*.¹⁵⁴⁶ Com en molts dels artistes del

¹⁵⁴⁵ Així es com va ser presentat per Joan Blanch al discurs d'homenatge a Mestres del 6 de desembre de 1931 al Casal Catalanista de Vilanova i la Geltrú. AHCB, Fons Apel·les Mestres, 5D.52-2. AM-215, p. 8.

¹⁵⁴⁶ AHCB, Fons Apel·les Mestres, 5D.52-2. AM-213.

Japó, aquest món va ser la font d'inspiració pel seu art; en paraules de Riquer a Mestres, *la mare natura que tant tu com jo sabem estimar*.¹⁵⁴⁷

6.2.2.1.1. El microcosmos naturalista d'Apel·les Mestres

Apel·les Mestres va iniciar els seus estudis a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona l'any 1868 (fig. 198), aleshores sota la direcció de Claudi Lorenzale i Lluís Rigalt. Va entrar a Llotja amb catorze anys d'edat, on va aprendre a pintar i a dibuixar en companyia d'altres joves estudiants, futurs dibuixants, pintors, escultors i arquitectes, com Pompeu Gener, Josep Vilaseca, Antoni Gaudí, Enric Monserdà (1850-1926, fig. 198), Josep Masriera, Antoni Rigalt, Josep Tamburini i Enric Clarassó.¹⁵⁴⁸

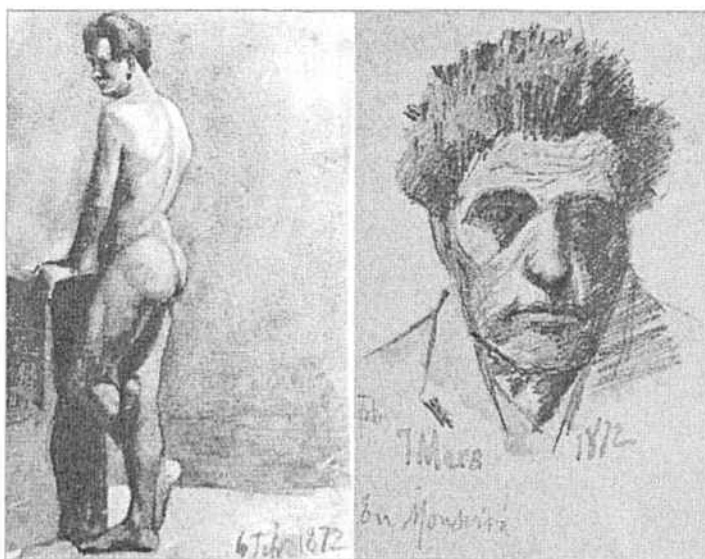


Fig. 198. Dibuixos d'Apel·les Mestres fets durant els anys de formació a Llotja. Acadèmia i retrat d'Enric Monserdà (març-juny 1872). MNAC.

L'any 1874, coincidint amb la publicació dels seus primers reculls de poesies, *Del llibre del cor* (1874) i *Avant* (1875), i amb l'inici de l'extens àlbum de dibuixos conegut com a *Llibre Verd*, Mestres va entrar com a col·laborador al diari *La Renaixensa*, on a mitjan d'any hi va publicar la seva primera poesia, *La nit de Nadal*. L'abril de 1877, en morir l'amic dibuixant Tomàs Padró (1840-1877), es va fer càrrec de la il·lustració del setmanari *La Campana de Gràcia*, fins a 1881, col·laborant també com a caricaturista a

¹⁵⁴⁷ AHCB. Fons Apel·les Mestres, 5D.52-16. Epistolari R. AM.C3872. 4 de setembre de 1918. Via, 1934, p. X-XI.

¹⁵⁴⁸ Vegeu els llibres de matricules de l'Escola de Llotja (RACBASJ) dels cursos acadèmics corresponents al període 1869-1875.

L'Esquella de la Torratxa (1879-1880).¹⁵⁴⁹ A partir d'aleshores, Mestres va començar una intensa tasca com a il·lustrador puntual i col·laborador literari de revistes com *La Academia*, *El Siglo*, *L'Avens*, *Revista Literaria* o *La Publicidad*. En paral·lel, en el vessant literari, des del seu pas per Llotja, Mestres va començar a intimar amb una colla d'amics que freqüentaven el seu taller i que, en poc temps, es va convertir en un representatiu grup d'escriptors de l'anomenada segona generació de la Renaixença.¹⁵⁵⁰

Si bé ja inicialment les il·lustracions de Mestres per a diaris i revistes tenien generalment un to de caire crític, social o polític, els dibuixos que acompanyaven els seus textos, o d'altres publicats de manera independent, dirigien tot sovint la seva mirada cap a la natura. Igualment, des de ben al principi, l'obra escrita de Mestres es va començar a moure entre el món de les faules i la poesia d'una naturalesa viva. Així va quedar reflectit als Jocs Florals de 1876, on va presentar una col·lecció de faules premiades amb el premi extraordinari i que van ser incloses al *Microcosmos* publicat aquell mateix any per la impremta de *La Renaixensa*. Les seves primeres creacions eren els fruits de la inacabable observació d'un món que el va fascinar:

*Versos i animals! L'Apel·les estava a les seves glories! Aquella versificació concisa, gràfica, onomatopeica, l'encantava, i per això ha dit sempre que el seu primer mestre de poesia fou La Fontaine. I el seu agraïment és tan gran vers aquest autor, que sempre, tota la vida, damunt de la seva taula de treball, ha tingut i té encara, amb tot i no poder llegir, un volum de les Faules de La Fontaine.*¹⁵⁵¹

Com recordava Masferrer, el primer llibre que havia caigut a les mans de Mestres, essent encara estudiant del col·legi francès, va ser el de les *Faules* de La Fontaine. Tenint els interessos que començava a demostrar Apel·les Mestres, les *Faules* havien de ser per a ell una obra imprescindible. També per al jove Riquer, el qual al setembre de 1874, des de Bassols, va encarregar al jove Apel·les que anés a alguna llibreria de Barcelona per comprar un exemplar de les *Faules* il·lustrades per Gustave Doré (1832-1883):

Si no trobas las fabulas lo que fora molt facil dexalas encarregadas a la llibreria francesa o a can Verdaguer que ya pasara a recullirlas la meva mare que vindra a Barcelona a mitat del mes que ve. (...)

¹⁵⁴⁹ *La Ilustración*, núm. 192, 13 de maig de 1883, p. 270. Masferrer, 1925, p. 35. Armangué, 2007, pp. 21-29.

¹⁵⁵⁰ Armangué, 2007, p. 13.

¹⁵⁵¹ Masferrer, 1925, p. 40.

*Aquí t'envio aquet parell de fabulas que seguramen trobaras mol dolentas pues vuy (si puch) se pintó y no poeta que poetas, pintos y musics son calamitats de la terra y am bastará lo serne una.*¹⁵⁵²

Les faules de La Fontaine s'havien publicat per primera vegada acompanyades de les il·lustracions de Gustave Doré l'any 1868. Malgrat que la primera edició espanyola data de l'any 1885, una luxosa edició a càrrec per la casa Montaner i Simón de Barcelona, aquelles humils històries, i les il·lustracions que en feu Doré, *Gustavo lo fantasie*,¹⁵⁵³ eren ben conegudes entre joves i adults.

A finals de segle, aquest tipus de breus relats animalístics amb finalitat didàctica, presents a Europa com a herència del món grec i romà, es van popularitzar gràcies a l'obra La Fontaine i també, gràcies, a partir de la segona meitat del segle XIX, gràcies a l'arribada de les faules i els contes d'animals del Japó. Aquest gènere va rebre un nou impuls a partir de 1885 quan, com a resposta a les creixents demandes del Japonisme, l'editorial Hasegawa de Tòquio va començar a publicar, en anglès, francès i alemany, faules japoneses d'una naturalesa semblant a les de La Fontaine, a les quals s'hi afegia l'atractiu de ser noves històries, fresques, acompanyades d'il·lustracions nipones. De fet, si Apel·les Mestres o Riquer haguessin conegut l'edició de luxe en dos volums de les faules de La Fontaine que l'any 1894 van ser il·lustrades per artistes japonesos, de ben segur que l'haguessin adquirit.¹⁵⁵⁴ Les faules tradicionals japoneses difoses per Hasegawa recollien una visió del món natural similar, i per això, en temps de l'Exposició Universal de 1888, Apel·les Mestres no va dubtar en adquirir-ne diversos exemplars, tant a Barcelona com a París (fig. 63).

La descoberta de La Fontaine i les faules japoneses va significar per a Mestres un precedent o bé un exemple més sobre el que construir el seu propi microcosmos sovint invisible. Al jardí, al camp i a la muntanya, Mestres observava amb deteniment la vida de

¹⁵⁵² AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3851, setembre de 1874. Riquer i Mestres de manera recurrent i continuada s'escrivien parlant de la naturalesa i del món animal: *He recibido tu carta en la que me comunicas que has recibido el par de tortolas que te envié. No te prometo llevarte insectos porque no me he entretenido en nada de eso en todo el verano. No obstante si de paso encontrara alguna curiosidad, no faltaría de meterla al tren y enviarla a Barcelona. Lo que si te prometo es un magnifico murcielago oregado procedente de la America que no se por que causalidad emprendí el viaje a Europa y vino a parar en esas tierras. Sin duda algun lance de amor, o quiza un amateur de los descubrimientos que quiso convertirse en Colon para samparse los insectos de la vieja Europa.* AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3853. 27 d'agost de 1876.

¹⁵⁵³ Així era com l'anomenava Alexandre de Riquer l'any 1873: *En esta de ville d'ax y fet conexas ab un intim amich de Gustavo Doré (Gustavo lo fantastie) lo cual m'a donat una recomendacio pel Dore axis que fora molt probable de que anes a Paris.* AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3837.

¹⁵⁵⁴ L'edició va ser coordinada des de París sota la direcció del japonista Pierre Barbouteau i publicada a Tòquio amb il·lustracions d' *un groupe des meilleurs Artistes japonais de Tokyo*.

les petites coses, tota mena de plantes i de flors, animals i insectes (fig. 199). I d'aquella observació entomològica i artística en van néixer algunes de les faules publicades a *Avant* (1875) i especialment a *Microcosmos* (1876) i a *Qüentos bosquetans* (1876-1877),¹⁵⁵⁵ un cant als insectes i a la bellesa de les flors efímeres escrit en plena joventut:

*¡Cuántas vegadas abrumat per la sempiterna discussió política o'ls contratemps de la societat, ha serenat ma imaginació y ha endolcit mon cor l'armonía d'una planta, el treball acompassat d'un insecte, la refracció de la llum en una gota d'aygua, en fi, la vida, la estructura, el color de la més ínfima partícula. (...). Crech que sols la ignorancia pot no veure una inteligencia en els actes d'un insecte y un univers en una gota de rosada.*¹⁵⁵⁶



Fig. 199. Portada de *Microcosmos* (1876) i dibuixos originals per a teixits de seda d'exportació de la casa S. Shobey (c. 1870-1880), present a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Col. part.

Aquestes reflexions, que val a dir que ens recorden tant el zenisme que tan va impressionar a Miró i a Tàpies com els *haiku* que tan van impactar a Junoy, no les hem d'interpretar com una influència de la filosofia oriental i la cultura japonesa sinó tan sols com el fruit d'una intensa relació d'intimitat, d'identificació i d'integració entre Apel·les Mestres i natura que el va envoltar.¹⁵⁵⁷

Més enllà de la gràcia que tenia en representar una granota o un espiadimonis, el que el va definir l'obra de Mestres va ser la seva manera de captar amb una especial sensibilitat,

¹⁵⁵⁵ *Qüentos bosquetans* era, en paraules de Mestres, un recull de *qüentos microscòpich* escrits trenta anys enderrera (1876-1877) que no va ser publicat fins l'any 1908.

¹⁵⁵⁶ Mestres, 1876, p. 5.

¹⁵⁵⁷ Sobre aquest vincle entre naturalesa i art japonès vegeu: Garcia, 1998, pp. 27-41.

a través de la ploma i del llapis, la visió intimista amb què observà la natura. A la seva casa del passeig Permanyer Apel·les hi tenia un estimat jardí:

*Aquest és mon jardí. Si és el més xic
i el mes humil dels regnes,
jo no en sé d'altre on sobirà i vassalls
visquin en harmonia més perfecta.*¹⁵⁵⁸

La seva opció de vida, l'amor franciscà per la natura es va reflectir en la seva obra esteticista. No és d'estranyar la seva predilecció per l'art japonès descobert a la ciutat durant la seva adolescència.

6.2.2.1.2. Primeres mostres de Japonisme en Apel·les Mestres

Hi ha diversos exemples que evidencien que Apel·les Mestres va començar-se a interessar per l'art japonès a la dècada de 1870.¹⁵⁵⁹ Els seus dibuixos comencen a mostrar elements orientals cap al 1877-1878, tant amb composicions obertes, sense un marc definit i tancat, com també per la seva temàtica, malgrat que van ser més abundants a partir dels 1880 a revistes com *L'Avenç* o *La Campana de Gràcia*, amb imatges d'insectes, cargols, cuquetes de llum, grues, genis alats, ocells, papallones o arbres florits d'estètica oriental.¹⁵⁶⁰

A les primeres il·lustracions hi va introduir elements procedents de l'Àsia Oriental, com els paravents, porcellanes, cirerers florits o bé quimono, però sens dubte el que més palesa el seu apropament a l'estètica japonesa és la representació d'animals i plantes, tant als àlbums del *Llibre d'Expansions* (1885), com a les il·lustracions publicades a llibres i revistes. Alguns exemples els podem trobar a diverses targetes de felicitació dibuixades a l'aquarel·la per Mestres entre 1875 i 1920 i dedicades a la seva esposa parisenc, Laura Radéneç, amb qui es va casar l'any 1885 (fig. 200-201).¹⁵⁶¹

¹⁵⁵⁸ Extret de Fontbona, 1985, p. 21.

¹⁵⁵⁹ Així ho mostren algunes il·lustracions de joventut al *Llibre Verd* i, a tall d'exemple, l'adquisició d'una armadura samurai, comprada, segons Mestres, a la dècada de 1870.

¹⁵⁶⁰ *L'Avenç*, octubre de 1883, p. 64; novembre de 1883, p. 75; desembre de 1883, p. 105; gener de 1884, p. 136; *L'Avens literari, artístic, científic*, segona època, núm. 1, 25 de gener de 1889. *La Campana de Gràcia*, 7 d'agost de 1884, *Auca del Assiàtic* (per *Apeles Mestres*). Vegeu també *La Academia* (23 de maig de 1878) i *La Ilustración Española y Americana* (30 de novembre de 1878).

¹⁵⁶¹ Ens referim a les felicitacions de cap d'any i de santa Laura conservades a la Biblioteca de Catalunya dins d'un àlbum d'enquadernació oriental (*Cartes du jour de l'an et du 1er juin*). Destaquen de 1877, 1879, 1880, 1886, 1888, 1889, 1890, 1893, 1899, 1902, 1905 i 1914.



Fig. 200. Targetes d'Apel-les Mestres (1877-1889) i, a baix a la dreta, dues estampes de Hokusai (c. 1833). BC.



Fig. 201. Targetes d'Apel-les Mestres (1893 i 1902). BC.

També és interessant apuntar que, en ocasions, l'estètica decorativa utilitzada per Mestres tant a revistes com a llibres, es caracteritzava per la inclusió de petits insectes, branques decoratives, mínimes orles o figures anecdòtiques dibuixades a llapis envoltant o acompanyant el text. Es tractava d'un recurs decoratiu freqüentment utilitzat a la França dels anys vuitanta, especialment en revistes influenciades pel fenomen del Japonisme o bé directament dedicades a l'estudi i la difusió de l'art japonès, com ara, a tall d'exemple, *L'Art Japonais* (1883, fig. 202 i 203), de Louis Gonse, i els volums de *Le Japon Artistique* (1888-1891), de Sigfried Bing, obres que tant Mestres com Riquer coneixien perfectament.

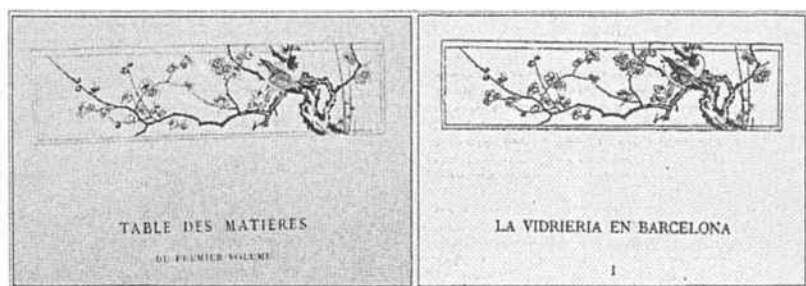


Fig. 202. Orla decorativa de *L'Art Japonais* (1883) i de *L'Avens* (1883). MNAC



Fig. 203. Louis Gonse, *L'Art Japonais* (1883), de la col. Riquer. MNAC.

Tot i que hi ha algunes mostres anteriors, el Japonisme d'Apel·les Mestres es va fa del tot evident per primera vegada a *La Granizada* (fig. 204-207), revista mensual íntegrament realitzada per Mestres i publicada a la Rambla al llarg de l'any 1880. A *La Granizada*, Mestres va poder alliberar-se com a il·lustrador amb un humor gràfic fresc i original on sovint hi apareixen elements orientals. La portada de presentació del primer número de la revista (fig. 204), per exemple, està protagonitzada per una figura amb ales de papallona que apareix obrint un àlbum d'on hi cauen tota mena d'objectes, plantes i animals, entre ells dos ocellets de paper, d'origami, i dos ventalls japonesos.



Fig. 204. Apel·les Mestres. *La Granizada* (1880) i *Mis primeras pruebas* (1880). BC.

Com en aquest cas, altres dibuixos dels diversos números de *La Granizada* mostren elements clarament japonitzants, d'entre els que destaca, sens dubte, la il·lustració d'un conte irònic protagonitzat per un savi japonès anomenat doctor Hamaikari, nom que

sens dubte feia referència a l'acròbata japonès Hamaikari que l'any 1868 havia actuat amb gran èxit al Teatre del Liceu.¹⁵⁶² Resulta encara més sorprenent veure com al número del mes de març de 1880 *Mestres* va representar, sempre amb certa ironia, les diverses escoles pictòriques contemporànies, entre les quals hi comptava ja l'*escuela orientalista* simbolitzada per un ventall *uchiwa* decorat amb una cortesana japonesa i amb la còpia aproximada de diversos ideogrames japonesos, com va fer també l'any 1882 a una de les orles d'*Entre las cuerdas de un contrabajo* (fig. 205 i 218).¹⁵⁶³

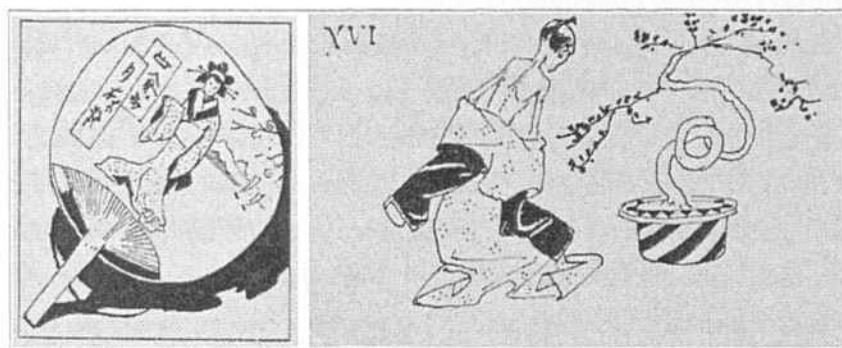


Fig. 205. Apel·les Mestres dibuixos per a *La Granizada* (agost de 1880). BC.

De *La Granizada*, no obstant, el que més ens recorda l'art i l'estètica japonesa, més que les cites explícites d'elements orientals, són els *estudis psicològics*, apareguts al final de cada un dels dotze números de la revista (fig. 206).¹⁵⁶⁴ Es tractava d'una o dues pàgines protagonitzades per animals que, amb un to sovint humorístic, eren captats en diverses actituds exactament de la mateixa manera que feu Katsushika Hokusai al seu popular *Manga*, volums que havien captivat anteriorment a artistes com Fortuny o Manet, que s'havien difós recentment a través de llibres i revistes, i que, recordem-ho, el mateix Apel·les Mestres va col·leccionar (fig. 64).¹⁵⁶⁵

¹⁵⁶² Vegeu p. 152. *La Granizada*, agost de 1880. "Grandes problemas": *El doctor Hamaikari, sabio japonés, viene a sacar en limpio después de profundísimos estudios que sin respirar no se puede vivir*. Kim Lee fa una anàlisi detallat de tots els dibuixos amb possibles influències orientals de "La Granizada". Kim Lee, 1988, pp. 387-395.

¹⁵⁶³ Apel·les Mestres va copiar kanji japonesos, dos dels quals són identificables com a *bun-shō* (文章). *La Granizada*, març de 1880. Mestres classificava un total de dotze escoles pictòriques: *Escuela clasico-profana. Escuela clasico-cristiana. Escuela idealista. Escuela realista. Escuela detallista. Escuela impresionista. Escuela naturalista - Naturaleza muerta. Escuela orientalista - King-fo. Escuela colorista. Retrato. Escuela luminista. Escuela intencionista. Escuela nihilista*. A *Entre las cuerdas de un contrabajo*.

¹⁵⁶⁴ Cada un dels números estava dedicat a un animal diferent, ja fos un gat, un gos, un cargol, un ruc, un gall, un conill o un ànec. Vegeu a *La Granizada: Estudios psicológicos*, (gener 1880), *Episodio perruno* (febrer 1880), *Estudios psicológicos* (març 1880), *Estudios psicológicos* (abril 1880), *Estudios filosóficos* (maig 1880), *Estudios psicológicos* (juny 1880), *Estudios fisiológicos* (agost 1880), *Estudios psicológicos* (setembre 1880), *Los dos conejos* (octubre 1880), *Estudios psicológicos* (novembre 1880) i *Estudios psicológicos* (desembre 1880).

¹⁵⁶⁵ Vegeu p. 310.



Fig. 206. Apel·les Mestres, "Estudis psicològics" a *La Granizada* (1880). Gravat japonès reproduït a la *Gazette des Beaux-Arts* (1882) i *L'Art Japonais* (1883).

Apel·les mostrava diverses posicions i actitud de pollets, gats, gallines, insectes o ànecs de la mateixa manera que ho feien els llibres il·lustrats japonesos que ja van ser coneguts a la dècada de 1850 per Bracquemond i que van ser reproduïts pocs anys més tard a revistes com *L'illustration* (1877-1878), la *Gazette des Beaux Arts* (1882) i *Le Japon Artistique* (1888) i a llibres com *Asia Oriental* d'Eduard Toda (1890). L'obra de Hokusai mostrava la mateixa observació dels microcosmos d'Apel·les: ambdós van buscar l'art en la natura, en cada animal i en cada moviment, i alhora es van aproximar a aquest món amb un to sovint caricaturesc i expressiu. Tal com succeïa en el cas de la poètica dels llibres *Microcosmos*, *Qüentos Bosquetans* i *Cansons il·lustrades*, en el cas dels *estudis psicològics* l'estudi d'animals i animalons va esdevenir l'autèntica i principal font d'inspiració:

Si no es a casa seva, no'l buqueu pas al cafè, ni al casino, que no hi va may: al teatro poques vegades y a passeig algunas, y de aquesta sempre que pot y la salut li permet, a las vehinas móntanyas, ahont gosa y disfruta en la contemplació de sa enamorada naturalesa, admirantla en tot son esplendor desde la volta diáfana del cel al més petit insecte que s'amaga poruch sota un bri d'herba. Allí, y sols allí, troba delit é inspiracions. Tot lo que existeix li parla ab veu clara y precisa, y ningú millor qu'ell sap traduhir aquest llenguatge, tant ab lo llapis com ab la ploma. Totas sas obras son fillas de la observació. Son credo pot resumirse aixís:

- ¡Crech en la naturalesa!¹⁵⁶⁶

La Granizada va ser publicada al 1880, al mateix any en què l'editorial de Domènec i Verdaguer començava a publicar la *Biblioteca Arte y Letras*. Tant èxit va tenir Mestres, anota Masferrer, que li encarregaren la il·lustració del primer volum, *Cuentos de Andersen* (1880). De fet, les il·lustracions dels *estudis psicològics* van ser les parts de *La Granizada* que més van agradar al gran públic:

¹⁵⁶⁶ Roca, 1889, pp. 62-63.

*Recibimos ayer el primer cuaderno del Álbum que con el título de "Granizada" se propone publicar durante el año actual, el distinguido caricaturista don Apeles Mestres. Corresponde al mes de enero y se puso a la venta con muy buena estrella por lo que pudimos observar. Todo el revela la ingeniosa mano que lo ha trazado, mereciendo especial mención los dibujos que representan animales irracionales en actitudes propias de los racionales.*¹⁵⁶⁷

La humanització dels animals, el dotar-los de psicologia i d'entitat pròpia com a protagonistes de contes i històries, tal i com ho feu Apel·les Mestres, era també un recurs freqüent a l'art japonès (fig. 207). En aquest sentit, destaquen els *emakimono* coneguts com a *chôjûgiga* (鳥獣戯画), quatre famosos rotlles procedents de Kyoto dels segles XII-XIII protagonitzats per granotes, conills i micos antropomòrfics que imiten el comportament de les persones com a sàtira caricaturesca de la societat de l'època, o bé les pintures de Kawanabe Gôsai, que ja apareixien parcialment a la monografies europees d'art japonès de l'època, i altres obres menys conegudes però igualment difoses, com les que Èmile Reiber va copiar l'any 1873 per *Les Albums-Reiber* (1877).

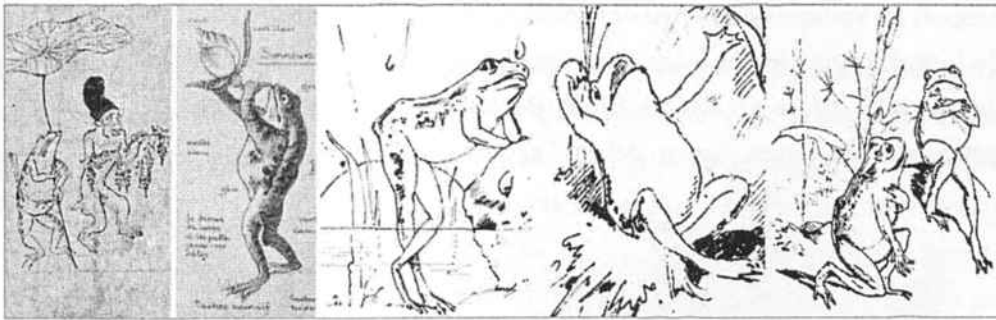


Fig. 207. D'esquerra a dreta, *Chôjûgiga* (TNM), còpia d'un gravat japonès a *Les Albums-Reiber* (1877, col. part.) i tres il·lustracions d'Apel·les Mestres a *La Granizada* de 1880. BC.

Però Apel·les no havia d'anar pas gaire lluny per trobar exemples i models similars: la seva biblioteca incloïa exemples japonesos molt més propers com ara *The battle of the monkey & the crab* (Kôbunsha, 1886), faula que havia comprat a Barcelona el 4 de novembre de 1888 (fig. 208). Mestres, va quedar captivat per aquestes històries i en va comprar diversos exemplars. L'any 1889 Josep Roca en descriure la casa de Mestres a la Gran Via escrivia: *en la cambra d'estar, que dona al salonet, continua la instal·lació de objectes artístichs, distingints'hi un gran numero de primors japonesos, de qual art elegant es Apeles entusiasta* (fig. 60).¹⁵⁶⁸

¹⁵⁶⁷ *El Diluvio*, núm. 46, 15 de febrer de 1880, p. 1253.

¹⁵⁶⁸ Roca, 1889, p. 59. Masferrer, 1925, pp. 6-7 i 26.

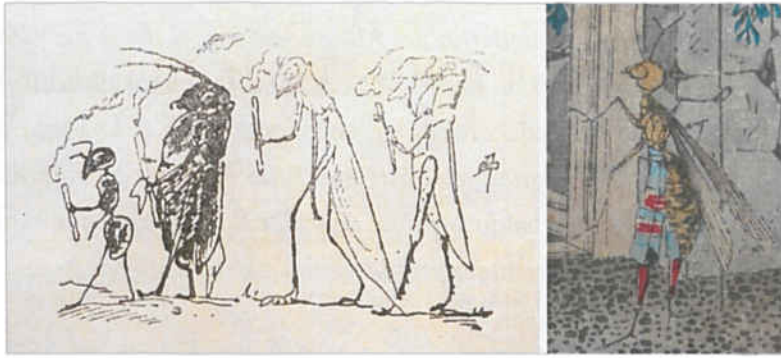


Fig. 208. Il·lustracions d'Apel·les Mestres per a *Cansons ilustradas* (1879) i il·lustració de la faula japonesa *The Battle of the monkey & the crab* (Tòquio, 1886), de la col·lecció d'Apel·les Mestres. MNAC.

6.2.2.1.3. L'Esteticisme japonitzant d'Apel·les Mestres

Mestres actuava davant de l'art d'una manera relativament similar a com ho va fer Gallé a Nancy. Émile Gallé havia començat a adquirir l'any 1872 una extensa col·lecció de plantes japoneses i ja l'any 1867, amb motiu de l'Exposició Universal de París, havia descobert els volums del *Manga* de Hokusai, enciclopèdia que va adquirir i que va servir-li de font d'inspiració per a les seves creacions.¹⁵⁶⁹ A banda dels estudis psicològics o la humanització dels animals, les obres de Mestres compartien amb les japoneses un apropament a la natura similar; delicat i exquisit.



Fig. 209. Utamaro, *Ehon mushi erabi* (1788). Col. d'Apel·les Mestres (antiga col·lecció Josep Lluís Pellicer). MNAC.

Les poesies, els contes, les faules i les il·lustracions de Mestres anaven plenes d'estols d'ocells, de branques de cirerer, de fanalets, de libèl·lules i de papallones. En aquest sentit, de la mateixa manera que els seus cants literaris recorden sovint les faules

¹⁵⁶⁹ Yamane, 2005, pp. 54 i 60.

japoneses, els dibuixos, orles i il·lustracions, tenien també el seu contrapunt a les xilografies de flors i ocells d'època Meiji que Apel·les tenia a casa, com ara la reimpressió del cèlebre àlbum *Ehon mushi erabi* (1788, fig. 180 i 209) de Kitagawa Utamaro, enciclopèdia il·lustrada d'insectes en ambients naturals acompanyada amb poemes. Eren poesies *kyōka* acompanyades d'il·lustracions d'Utamaro, bells poemes i petits insectes, creacions talment com les del jove Apel·les Mestres.

En paral·lel als encàrrecs per il·lustrar novel·les, contes i revistes, anava acompanyant les seves obres escrites amb il·lustracions i així, durant la dècada de 1880 obres pròpies i alienes van començar a ser il·lustrades amb motius de caire japonès. Als seus dibuixos, Mestres combinava la precisió realista pròpia de les il·lustracions de Daniel Urrabieta (1851-1904), a qui va conèixer personalment l'any 1880, amb la sensibilitat japonesa en l'economia de línies, en composicions allargades, de gran simplicitat, de tonalitats suaus i amb la representació d'altres motius, ocells a branques de cirerer, representació de grues, o fins i tot amb persones amb ales de papallona o de libèl·lula; imatges fantàstiques que remetien al món del somni que tenien el seu precedent en Marià Fortuny i que posteriorment van ser freqüents també en l'obra de joieria de Lluís Masriera.

L'any 1879 havien aparegut les *Cansons ilustradas* on Mestres va presentar per primera vegada poemes seus acompanyats dels seus dibuixos, així com acompanyats també d'algunes partitures escrites per Josep Rodoreda. Era la primera ocasió en què Apel·les mostrava de manera conjunta com la seva poètica estètica, visual i literària, responia a una mateixa visió de l'entorn.¹⁵⁷⁰ Amb poc temps, acabada la primera etapa de col·laboració amb *Arte y Letras* i *L'Avens*, el llibre també es va convertir a les seves mans en una obra d'art on hi va incorporar una nova concepció decorativa que es va mostrar de manera evident l'any 1884 al recull poètic *L'Ànima Enamorada*. Com destaca Francesc Fontbona, *l'Apel·les Mestres més creador, encara que no sempre el més espectacular, és aquell que no actua d'il·lustrador de cap text aliè, sinó el que dona forma plàstica a les seves pròpies invencions literàries*.¹⁵⁷¹ Això és el que succeeix a obres com *L'Ànima Enamorada* (1884), *Què serà?* (1885), *La Garba* (1891) o *Vobiscum* (1892), on l'Esteticisme es fa present mitjançant una concepció decorativa de clara influència japonesa.

Al frontispici de *L'Ànima Enamorada* (fig. 210), per exemple, s'hi palesa una primera etapa esteticista marcada pel Japonisme on els elements naturals i l'estilització

¹⁵⁷⁰ Les *Cansons ilustradas* recuperaven la poètica d'Avant, *Microcosmos* i dels *Qüentos Bosquetans* per aprofundir la tècnica d'humanització dels petits habitants del bosc. Armangué, 2007, pp. 87-92. Un altre exemple d'aquest acostament al microcosmos natural n'és *La nit al bosch* (1883).

¹⁵⁷¹ Fontbona, 1985, p. 46.

s'entrellacen amb una temàtica prerrafaelita i simbolista i amb una nova concepció molt més lliure de l'espai. Aquell mateix 1884 Josep Masriera Manovens, tot parlant de la influència de l'estètica japonesa descrivia el que podien ser perfectament alguns dels dibuixos d'Apel·les Mestres: *pocas pruebas existen hoy más terminantes de la mentada influencia que las composiciones de dibujo para las ilustraciones de las obras literarias*.¹⁵⁷² Aquestes composicions eren el fruit d'una nova dinàmica esteticista d'arrel europea, eminentment francesa, que era present a indústries artístiques com Christofle i M. Deck, i que es podien veure també tant en composicions decoratives per als salons oficials parisencs, com il·lustrant revistes i llibres de la capital de França, com ara l'antologia *Les poèmes de la libellule* (1885).



Fig. 210. Apel·les Mestres, *L'Anima enamorada* (1884). Poemes amb partitures i il·lustracions d'Apel·les Mestres a *L'Avens* (1884).

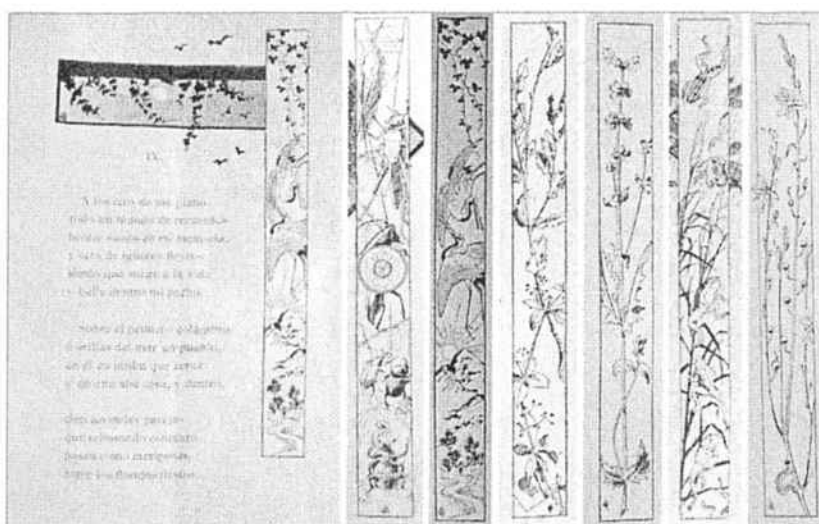


Fig. 211. Apel·les Mestres, il·lustracions d'estètica japonitzant per a *Cantos modernos* (1888).

Tal com va fer a la revista il·lustrada *Arte y Letras* (1882), entre 1883 i 1884 Mestres va començar a publicar a la revista *L'Avens* petits i detallistes dibuixos esteticistes, així com sanefes i tires decoratives verticals, a manera de *kakejiku*, com a *Cantos modernos* (1888),

¹⁵⁷² Masriera, 1884, p. 104.

Idilis (1889) i *Vobiscum* (1892), algunes d'elles clarament inspirades en motius japonesos. Igualment, a la col·lecció *Lecturas recreativas* (1884-1889) que dirigia el pare Lluís Coloma, Mestres va col·laborar com a il·lustrador amb alguns dibuixos de capçalera representant plantes silvestres, branques florides i tota una sèrie d'elements iconogràfics que enllaçaven amb la tradició decorativa japonesa. Aquest decorativisme d'arrel nipona, alhora que clarament esteticista, s'observa de manera especial a algunes de les vinyetes dibuixades pel llibre de Ramón D. Peres, *Cantos modernos* (1888, fig. 211).

6.2.2.1.4. Traces de Japonisme en l'obra del jove Alexandre de Riquer

Alexandre era fill de Martí de Riquer, marquès de Benavent, i Elisea Inglada, germana aquesta última del pintor Narcís Inglada, alhora que pare del dibuixant sovint japonista Pere Inglada. Amb una família de vocació artística, Alexandre de Riquer va iniciar els seus estudis de dibuix a Manresa als onze anys, el 1867, un anys abans de traslladar-se a viure provisionalment a Barcelona amb la seva mare i dos anys abans de partir a estudiar, el mes de setembre de 1869, cap a Béziers, on estava exiliat el seu pare.

Tot i que va passar els estius d'infància i de joventut a Bassols, Riquer va viure a Béziers entre 1869 i 1871; va ser llavors quan va començar a mostrar les primeres dots d'artista amb dibuixos i algunes primeres pintures a l'oli. L'any 1871 Riquer va tornar a Barcelona per viure amb la seva mare, aleshores instal·lada en una casa del carrer Girona, i va ingressar per un breu període de temps a l'Escola de Belles Arts, fins que va ser enviat de nou a França, a Toulouse, l'any 1873.¹⁵⁷³ No va ser fins l'abril de 1874 que Riquer va poder retornar a Catalunya per entrar de manera ja estable, uns mesos més tard, a l'Escola de Llotja, on durant els últims anys hi havia estat estudiant Mestres i altres amics de joventut. A Llotja, Riquer va trobar amics i companys, antics i nous, com Joan Brull (1863-1912), Josep Tamburini, Manuel Cusí, Eliseu Meifren (1857-1940), Marià Vayreda (1853-1903), Enric Clarassó i Josep Llimona (1864-1934).

Ens centrem en Riquer de la mateixa manera que ho hem fet amb Mestres perquè, si bé bona part de la seva obra data especialment dels anys noranta en endavant, ja durant la dècada de 1880 va començar a mostrar la influència japonesa a una variada producció artística que tocava camps tan diversos com la pintura, el disseny de mobles, joies,

¹⁵⁷³ Aquesta primera estada a Llotja ja la va destacar Fernando de Arteaga a la revista *The Studio*. Així mateix, malgrat que no apareix als registres de l'Acadèmia fins al mateix 1874, l'any 1873 Riquer recordava des de Toulouse el seu dia a dia a Llotja amb Mestres *en aquell carrer que y pasabam cada dia al sortir de Lotxa* i al novembre de 1879 Riquer parlava d'*una amistat que fa nou anys que dura*. Trenc, 2000, pp. 12-14. AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C. 3840 i 3866.

mosaics, tapissos, vitralls o, de manera especial, a partir de l'Exposició Universal, el cartellisme, els ex-libris, i les arts del llibre i la il·lustració.

Un dels primers dibuixos on es fa palesa l'observació de l'estètica oriental és a la il·lustració *Encara un! (Queda uno)* que va publicar el 23 de maig de 1878 la revista *La Academia*, i el 10 d'octubre de 1881 *La Ilustració Catalana*.¹⁵⁷⁴ En aquell mateix número Mestres, hi va publicar una *Alegoria del mes de Mayo*. Riquer tenia aleshores 22 anys i va fer una composició allargada clarament inspirada en l'observació de la natura, freqüent a les il·lustracions de *L'Illustration* dels anys anteriors, aproximant-se també al format allargat dels *kakejiku* que uns anys més tard va adoptar als seus cartells. Altres il·lustracions primerenques d'aquestes dates, com *Tornarà?* o *A orillas de un río (apunte del natural)*, mostren també el que Josep Masriera va definir a la seva conferència sobre l'estètica japonesa a les arts europees com un dels trets d'herència japonesa: *la composición no se sujeta a los límites cuadrangulares de la página y campea libremente dejando en la vaguedad el principio y el fin de los contornos externos de la composición*.¹⁵⁷⁵

La primera aproximació a l'art oriental de Riquer podia haver vingut marcada pels seus contactes amb la família Masriera, a través d'Apel·les Mestres o fins i tot a partir de la seva admiració per Fortuny. L'estiu de 1879 Riquer va visitar l'antic taller de Fortuny a Roma que estava en aquelles dates per llogar:

*Encare y han alguns gerros ab flors naturals que diu qu'eran d'ell. No us podeu imaginar l'impressió trista que fa aquell imens local ab las parets sense res y una cortina que tapa una imensa vidriera embadurada de blau y de dona una llum estraña ab un tros de taller. Al mich del local y a una claraboya tan gran com la mitat del pis de casa teva [Apel·les Mestres] y per una escala s' baixa al jardinet del seu taller, un verdader cuento de fadas; y ha un misteri, una quietud! Comenses per baxar per una escala tan cuberta d'eura que no dexa pasar ni'l mes petit rax de llum y que desde bax sembla una grotta. Per desobre las parets del jardí surten los pins de la villa Burguese y a dintre y ha cada reco per fe poesia interior que canta un misteri.*¹⁵⁷⁶

Es tractava del primer viatge d'estudis de Riquer a Itàlia. És possible que abans de retornar a Espanya, Riquer viatgés cap a París i fins a Londres, on potser va entrar en contacte amb l'*Aesthetic Movement* i el Prerafaelisme que tant va marcar la seva obra a

¹⁵⁷⁴ "Queda uno!", *La Academia*, Madrid, núm. 19, 23 de maig de 1878, p. 293. "Encara un!" *Ilustració Catalana*, núm. 2, 20 de juliol de 1880, vol. 1, pp. 12-13.

¹⁵⁷⁵ Masriera, 1884, p. 104.

¹⁵⁷⁶ AHCB, Fons Apel·les Mestres, 5D.52-16. Epistolari R AM-3879.

partir de 1894.¹⁵⁷⁷ En qualsevol cas, de nou a Bassols, a primers de març de 1880 Pompeu Gener el va avisar de la mort del pintor Simó Gómez i el va informar de la rifa que Francesc Vidal i Josep Vilaseca estaven organitzant per al fill del pintor, per si volia donar alguna de les seves obres, *pero me han encontrado en una epoca en que no tengo nada acabado*, deia Riquer, *y que a lo que tengo le doy demasiada importancia (si no artistica material) para regalarlo. Ademas para acabar cualquier cosa de las que tengo empezadas necesito mucho tiempo y cuando lo tendria listo la rifa ya habria tenido lugar.*¹⁵⁷⁸ En aquells moments, Riquer estava centrat en diversos projectes de pintura i il·lustració així que no va participar a la rifa. Cap a la primavera d'aquell 1880 es va dedicar a avançar amb un quadre dedicat a la sega i, al cap d'unes setmanes, va enviar a París, al mateix Pompeu Gener, diversos dibuixos per publicar. Aleshores, les seves pintures se centraven de nou en l'estudi de l'entorn natural de Bassols:

*Aquí la primavera fascina de color. Mi torno box, y tot lo dia soch fora ab lo sarro al coll l'escopeta al costat y'l dinar al peu de la viverva.*¹⁵⁷⁹

Durant la dècada de 1880 va pintar i exposar algunes teles i aquarel·les, malgrat que va dedicar una atenció especial a la il·lustració de llibres i revistes com els que publicava la col·lecció *Arte y Letras* de Lluís Domènech i Montaner. En aquest sentit, Riquer va seguir inicialment un camí professional relativament similar al d'Apel·les Mestres: entre 1880 i 1890 va viure dedicat principalment a la il·lustració de revistes com *Arte y Letras* o *La Il·lustració Catalana* i de llibres com els volums de la *Biblioteca Arte y Letras*. La capçalera de *La Il·lustració Catalana*, dibuixada l'any 1880, és un bon exemple de l'estil tant característic que va aplicar tant a les il·lustracions com a les enquadernacions.

L'any 1880 va començar a decorar la primera plana de les enquadernacions anuals de *La Il·lustració Catalana* seguint un estil eclèctic i híbrid entre el realisme d'Urrabieta, il·lustracions similars a les que Vázquez publicava a *La Il·lustración*, i el món al·legòric i malencònic que va definir en un futur les obres del propi Riquer. Eren uns dibuixos que mostraven també una especial influència d'Héctor Giacomelli (1822-1904), que

¹⁵⁷⁷ Malgrat que diverses biografies de Riquer acostumen a parlar d'aquest viatge, tal i com anota Eliseu Trenc, no es coneixen dades documentals de l'estada de Riquer a Anglaterra l'any 1879. Tot i que l'any 1877 Riquer havia fet una estada formativa a París, respecte el viatge de 1879 Fernando Arteaga parlava tan sols del nord d'Itàlia, per bé que afegia: *quand il revint chez lui, en Catalogne, en 1880, il était préraphaélite forcené, et, bien qu'il ignorât même que "l'Angleterre possédât un homme tel que Dante-Gabriel Rossetti", ses premières oeuvres personnelles, "la Bergère divine", "l'Annonciation", "la Vierge et l'Enfant", appartiennent, tant par le sujet que par l'exécution, à l'École qui subit l'influence des "Primitifs"*. Mestres i Riquer van ser dos bons viatgers; Mestres va viatjar cap a França, Suïssa i fins a la Xina (1900), mentre que Riquer ho va fer a França, Itàlia i Anglaterra. Cerdà, 1981, p. 276. Kim Lee, 1988, pp. 254-411. Trenc, 2000, p. 18.

¹⁵⁷⁸ AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3867.

¹⁵⁷⁹ AHCB, Fons personal Apel·les Mestres, 5D.52-16, AM.C.3868 (abril de 1880).

col·laborava en la mateixa revista amb uns gravats que tenien una temàtica força repetitiva: flors, plantes, corbs i vols d'ocells. Es tractava, en termes generals, d'una estètica propera a la japonesa que, alhora, també va aparèixer entre 1882 i 1883 a la revista *Arte y Letras*.¹⁵⁸⁰

Arte y Letras, tant la col·lecció bibliogràfica (1881-1890) com la revista il·lustrada (1882-1883), és una de les més clares mostres de la renovació estètica a les arts decoratives de la Barcelona de 1880 i en ella Riquer va participar amb diversos dibuixos de caràcter esteticista. A la revista, hi va presentar diversos retrats i dibuixos fets durant l'estada a Itàlia de 1879 i 1881, com el retrat d'Antoni Fabrès (1854-1936) o bé l'escena *Recuerdos de Italia*,¹⁵⁸¹ així com composicions de caràcter esteticista, o ja més directament japonista, com és la reproducció, al mes de febrer de 1883, d'una jardineria de ferro forjat projectada per l'arquitecte Camil Oliveras (1840-1898) els vidres de la qual havien estat decorats per Alexandre de Riquer amb pintures de caràcter japonès (fig. 309).¹⁵⁸² En parlar de l'enquadernació industrial veurem com Riquer també va col·laborar com a autor de diverses enquadernacions de caràcter esteticista i orientalitzant (fig. 227).

També resulten plenament japonitzants algunes orles per a llibres i revistes, com les que va fer per la *Ilustración Artística*, o bé per *Canigó* (1886), així com encapçalaments, lletres capitals o il·lustracions per a publicacions diverses, com és el cas de *María*, de Jorge Isaacs, editada per la casa *E. Domenech y Cía* l'any 1882 dins de la *Biblioteca Arte y Letras*.

En aquest últim cas, *María*, una lletra capital *A* anava acompanyada d'un paisatge d'aiguamoll esteticista i amb la inicial traçada cal·ligràficament a la manera oriental (fig. 212). Així ho recordava Fernando de Arteaga (1836-1908) a l'article que li va dedicar l'any 1900 a la prestigiosa revista londinenca *The Studio*:

Les illustrations pour "Marta y Maria", dans le périodique du professeur Domenech y Montaner, "Arte y Letras", montrent l'effet d'une étude enthousiaste de l'Art japonais, étude à laquelle Riquer donnait une grande

¹⁵⁸⁰ Vegeu per exemple: *La Il·lustració Catalana*, núm. 106, 15 de març de 1884, p. 72; núm. 107, 31 de març de 1884, p. 93; núm. 108, 15 d'abril de 1884, p. 104. *Arte y Letras*, núm. 5, 1 de desembre de 1882; núm. 6, 1 de febrer de 1883.

¹⁵⁸¹ *Arte y Letras*, núm. 5, 1 de desembre de 1882, portada. Riquer va presentar a *Arte y Letras* retrats de J.Ll. Pellicer (juliol 1882), de R. Wagner (agost 1882), d'A. Fabrès (novembre 1882) i de F. Pradilla (maig 1883). D'altra banda, als números de la revista s'anunciaven dues obres il·lustrades per Riquer (*María - Tres poesias*).

¹⁵⁸² *Arte y Letras*, núm. 6, 1 de febrer de 1883, p. 1. Trenc, 2000, p. 20.

part de son temps, quand il n'avait pas, momentanément, le crayon on la brosse à la main.¹⁵⁸³

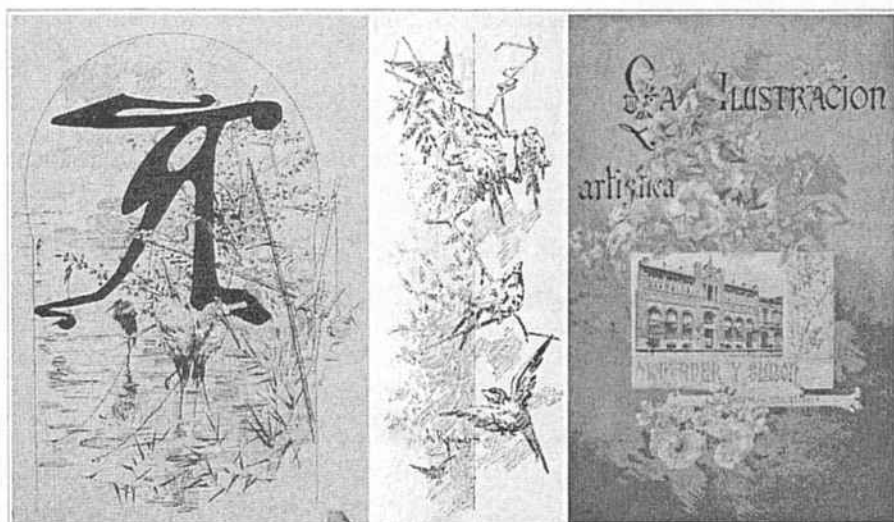


Fig. 212. A. Riquer. *Maria* (1882) i cartell de *La Ilustración Artística*. Col. part./BC.

Així mateix, Antonio García Llansó va dedicar a Alexandre de Riquer un altre extens article al número del 23 de març de 1890 de *La Ilustración Revista Hispano-Americana*¹⁵⁸⁴ on s'hi van reproduir fragments d'un àlbum de dibuixos amb diversos trets estilístics i compositius d'arrel japonesa (fig. 213).

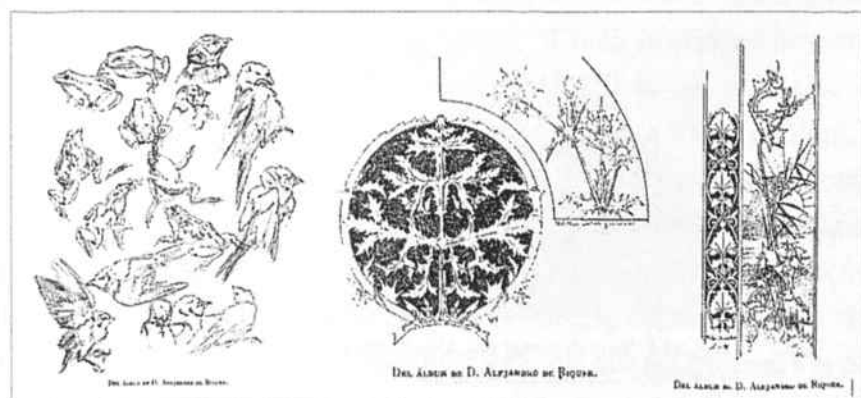


Fig. 213. Apunts extrets d'un àlbum de dibuixos d'Alexandre de Riquer. *La Ilustración hispano-americana* (1890). BC.

En el camp de la pintura, les poques obres que es coneixen de la dècada de 1880 representen majoritàriament ocells volant en paisatges naturals, rius, camps, llacs o muntanyes, a la manera de Giacomelli, com era l'aquarel·la *Ocells de pas* presentada a la

¹⁵⁸³ Arteaga, 1900, p. 57.

¹⁵⁸⁴ *La Ilustración, revista hispano-americana*, núm. 490, 23 de març de 1890, pp. 177 i 181-189.

Sala Parés l'any 1883.¹⁵⁸⁵ Al gener de 1884 va presentar a la Sala Parés l'oli *La incubació en lo temple Sokhet* i al mes de febrer una nova pintura a la sala d'exposicions de la societat Niu Guerrer; pocs mesos abans que l'*Àlbum Artístich de la Renaixensa* reproduís una altra de les seves noves pintures, *Lo tast del vi*.¹⁵⁸⁶ Entre l'any 1883 i l'any 1890, quan es va celebrar a Can Parés la seva primera exposició individual, Riquer va exposar de manera continuada les seves obres, destacant-ne les que va presentar l'any 1884 a l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, l'any 1886 a l'exposició col·lectiva de la Sala Parés, l'any 1887 a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid i l'any 1888 a l'exposició d'aquarel·les i dibuixos del Cercle Artístic i al gran Palau de Belles Arts de l'Exposició Universal de Barcelona.¹⁵⁸⁷

D'altra banda, des de poc després de la seva arribada a Barcelona i el seu ingrés a l'Escola de Llotja, Riquer va començar a dibuixar per a la joieria dels germans Masriera, on va col·laborar-hi durant la dècada de 1880.¹⁵⁸⁸ Durant aquests anys, Riquer també va començar a mostrar les seves dots com a artista total en treballar amb projectes d'allò més divers; li van encarregar plafons de pintura decorativa, mosaics hidràulics, àlbums, paravents, pergamins honorífics, forja, vestits, ventalls (fig. 214), mobles, targetes i programes de mà i un llarg etcètera col·laborant sovint amb els artistes més emergents i sol·licitats de la ciutat. El jove Riquer era ja un artista modern, un pintor decorador, un pintor de cavallet, dibuixant i il·lustrador.

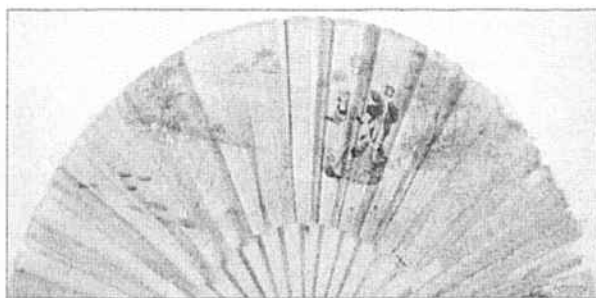


Fig. 214. Ventall pintat per Alexandre de Riquer, c. 1880-1890. Col. Joan Graells, Calaf.

L'estiu de 1881 va col·laborar amb Antoni Gaudí pintant els fanals de la glorieta que l'arquitecte va projectar a Comillas, a primers de 1884 ho va fer amb Francesc Vidal

¹⁵⁸⁵ Trenc, 2000, p. 60. Riquer *et alii*, 1978, p. 78. L'any 1890 Antonio García Llansó definia l'obra de Riquer a partir d'*esas admirables imitaciones decorativas, esos preciosos dibujos ornamentales i los cuadros de aves, tan notables, como los que han dado merecida fama a Giacomelli*.

¹⁵⁸⁶ *La Renaixensa*, núm. 1867, 31 de gener de 1884, p. 520. *La Renaixensa*, núm. 1877, 6 de febrer de 1884, p. 814.

¹⁵⁸⁷ *La Dinastia*, núm. 667, 26 de novembre de 1884, p. 7442. F. Miquel y Badia, "La Exposición del Circulo Artístico", *Diario de Barcelona*, núm. 109, 18 d'abril de 1888, p. 4889. *Catálogo especial...*, 1888, p. 16. Trenc, 2000, p. 206.

¹⁵⁸⁸ Vélez, 1999, pp. 127-129.

dibuixant la portada d'un àlbum de poesies dedicat a la infanta Maria de la Paz, i al gener de 1885 amb Francesc Segur, en exposar als aparadors del seu conegut establiment de paraigües, ventalls i ombrel·les del carrer Ferran un ventall pintat a mà i fet per encàrrec.¹⁵⁸⁹ Entre aquesta mena de peces, n'hi havia algunes que, com en el cas de la jardinera de Camil Oliveras, mostraven de manera clara i en consonància amb altres indústries artístiques de la ciutat, l'interès de Riquer per l'estètica decorativa japonesa. A tall d'exemple, es pot recordar el paravent d'estil nipó que va exposar l'abril de 1885 a la casa de Pere Llibre enmig d'una de les seves mostres temporals de productes japonesos. Es tractava d'un paravent pintat a l'oli on diversos paisatges, amb plantes, flors i figures, representaven les quatre estacions de l'any:

*En la propia tienda y junto a los ejemplares del Japón se halla de manifiesto un biombo pintado al óleo por el señor Riquer, con mucho gusto, con notable habilidad de pintor y sobre todo con verdadera inteligencia en el arte decorativo. Los cuatro plafones del biombo representan las estaciones del año por medio de figuras, plantas, flores y fondo de paisaje, todo combinado con feliz inventiva y produciendo un conjunto armónico muy delicado.*¹⁵⁹⁰

Un exemple encara més il·lustratiu, el trobem l'any 1887 amb els tapissos pintats per a la casa Bofill. Durant els últims anys, Riquer havia anat rebent encàrrecs per pintar tapissos, o a manera de tapís: l'any 1884 va decorar la farmàcia d'Agustí Miró, al carrer Avinyó, amb diversos frisos que imitaven tapissos, al 1886 va exposar diverses pintures per a tapissos sobre la llegenda dels estudiants de Tolosa per a la casa de façana esteticista que Camil Oliveras va projectar a les Rambles per a Vicenta Vilaró, i al febrer de 1889, juntament amb Francesc Masriera, va pintar grans tapissos per decorar la platea del Teatre del Liceu, on s'hi va celebrar ball de màscares del Cercle Artístic. Igualment, al novembre de 1887 la Sala Parés va mostrar diversos tapissos pensats per decorar la casa del dentista Bofill, al carrer Bonsuccés prop de la Rambla. Segons indicava el *Diario de Barcelona*, es tractava d'unes pintures més modernes del que era habitual a la ciutat:

¹⁵⁸⁹ El llistat de col·laboracions d'aquests anys era ja força extens, fins i tot va rebre encàrrecs per pintar a mà vestits, com ara el que li va encarregar Pastir de Cruïlles per un ball al Palau Samà de Barcelona; *la cola de cuyo vestido tambien pintada a mano, era un verdadero y precioso cuadro decorativo debido al original pincel de Riquer. La Dinastía*, núm. 157, 25 de gener de 1884, p. 587. *La Renaixensa*, núm. 2435, 4 de gener de 1885, p. 77. *La Dinastía*, núm. 3166, 14 de gener de 1889, p. 1.

¹⁵⁹⁰ *Diario de Barcelona*, núm. 105, 15 d'abril de 1885, p. 4604. *La Renaixensa*, núm. 2605, 17 d'abril de 1885, p. 2217: *En l'establiment de luxu y sumptuaria del senyor Llibre hi te exposat lo senyor Riquer una riquísima mampara (biombo), en la qual son autor hi ha desplegat todas las galas de sa fantasia y la trassa de sas dots pictóricas. Las quatre estacions del any li han donat assumpto per a las quatre caras d'aquest moble; havent interpretat assumptos ab esquisida felicitat. Los motius de decoració combinats ab las figuras son de gran efecte y elegancia, presentant un conjunt rich y armonich que produgeix excelent impresió.*

El señor Riquer no ha imitado en estas pinturas los tapices antiguos, sino que ha seguido un estilo moderno al modo que lo han hecho varios pintores decoradores de Inglaterra. En las composiciones y en su desarrollo ha tenido presente que debían tener carácter decorativo, y por ello las ha tratado por medio de grandes masas, precisando bien el dibujo y las manchas de color.¹⁵⁹¹

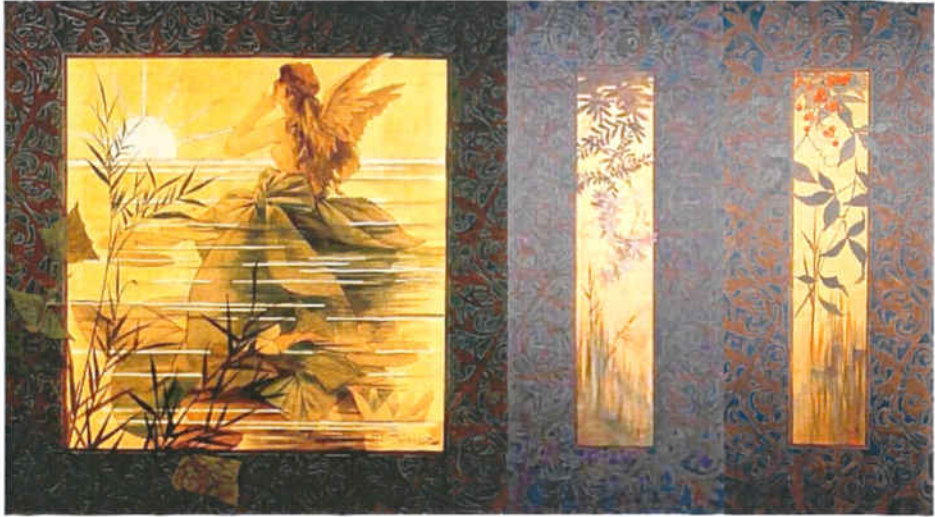


Fig. 215. Alexandre de Riquer. Pintures sobre tela de la casa Bofill (1887). MNAC.

Les vuit pintures sobre tela de la casa Bofill es conserven actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya motiu pel qual podem veure amb exactitud les seves característiques compositives i estilístiques (fig. 215). Sis peces mostraven sis personificacions femenines, essent al·legories de la medicina, la cirurgia, l'aire i el foc, l'aigua, la llum i la química; les dues pintures restants eren com dos rotlles verticals, dues composicions plenament japoneses de caràcter naturalista tot esdevenint un clar exemple de l'adopció dels

¹⁵⁹¹ *Diario de Barcelona*, núm. 321, 17 de novembre de 1887, p. 13644: *Varios tapices pintados por D. Alejandro de Riquer para la casa del dentista señor Bofia, en la Rambla y calle del Buensuceso, ocupan esta semana el sitio principal en el Salón Parés. El señor Riquer no ha imitado en estas pinturas los tapices antiguos, sino que ha seguido un estilo moderno al modo que lo han hecho varios pintores decoradores de Inglaterra. En las composiciones y en su desarrollo ha tenido presente que debían tener carácter decorativo, y por ello las ha tratado por medio de grandes masas, precisando bien el dibujo y las manchas de color. Merced a este procedimiento y a la elegancia de las figuras y variedad de los motivos meramente ornamentales, los mencionados tapices producen muy buen efecto, que se amentará, si cabe, cuando se hallen colocados en el salón a que se destinan. El conjunto de estos trabajos y muchos pormenores de ellos acreditan el talento que tiene para la pintura decorativa el señor Riquer, del que había dado ya muestras en anteriores ocasiones, alcanzando merecidos aplausos. Entre los asuntos desarrollados en los tapices se encuentran la Medicina, la Cirugía, el Aire y el Fuego, el Agua y la Luz y la Química, representados estas ciencias y elementos por medio de figuras de mujer, con atributos apropiados y rodeados de olas muy bien dibujadas. La Dinastía*, núm. 2464, 16 de novembre de 1887, p. 1. *Diario de Barcelona*, núm. 321, 17 de novembre de 1887, p. 13644. Vegeu: Donatiu de Soledat Pascual de Bofia fet al MNAC (MNAC/MAM 29.518).

paràmetres japonesos i de l'esteticisme anglès en la pintura decorativa.¹⁵⁹² Es tractava d'una pintura elegant i ornamental, plenament esteticista, que es basava en la combinació d'una representació de naturalesa estilitzada i la utilització de grans masses de color pla i de contorn molt ben definit, unes de les característiques que més van cridar l'atenció dels ukiyo-e i l'estil japonès, i que, de fet, es van convertir en *leitmotiv* de les obres de Riquer a partir de 1894.

Tal com anota Eliseu Trenc, la biblioteca d'Alexandre de Riquer incloïa algunes obres cabdals a l'època per a l'estudi de l'art japonès, com era *L'Art Japonais* (1883, fig. 203), de Louis Gonse, així com altres monografies com *Hokousai* (1896) d'Edmond de Goncourt o bé un àlbum anònim titulat *Art Japonais. Compositions polychromes de caractère décoratif*.¹⁵⁹³ Alhora, també cal tenir en compte que cap a finals de la dècada de 1880 i sobretot durant els anys 90, Riquer va adquirir una destacada col·lecció de llibres il·lustrats japonesos on hi apareixen composicions florals i naturals que en pocs anys l'artista va fer seves (fig. 62 i 216).



Fig. 216. Àlbums il·lustrats japonesos de la col·lecció d'Alexandre de Riquer. MNAC.

Alexandre Cirici, que ja apuntava la influència japonesa en l'obra de Riquer, parlava del paper preponderant de l'Anglaterra de Whistler.¹⁵⁹⁴ Si bé és cert que l'*Aesthetic Movement* va jugar un paper clau en la seva obra, com ja senyalava l'any 1887 el *Diario de Barcelona*, també cal matisar que l'influx oriental el va poder rebre des de la mateixa Barcelona, tant amb la seva pròpia biblioteca com a partir del contacte amb altres artistes que en aquelles mateixes dates es veien clarament atrets per l'art japonès, com Mestres, Vilaseca, Masriera, Vidal i Homar, o bé, a l'estranger, Morris, Burne-Jones, Rassenfosse i molts altres. D'altra banda, el seu contacte amb aquest artistes i altres amants del Japó, com el crític d'art Antonio García Llansó, no va fer més que acostar-lo encara una mica més a l'estètica d'Orient. El mateix Riquer afirmava:

¹⁵⁹² Les figures al·legòriques recorden algunes de les dones dibuixades pel mateix Riquer cinc anys abans a manera d'il·lustracions pel llibre *Maria* (1882). D'altra banda, eren pròximes també a pintures franceses com la que J.J. Lefevre, *L'Aurore*, va presentar l'any 1884 al Saló de París de 1884.

¹⁵⁹³ Trenc, 1983, pp. 320 i 334. Trenc, 2000, p. 72.

¹⁵⁹⁴ Riquer *et alii*, 1978, p. 73.

*My observation is rather that of a man who follows his path with bent head in constant and continual admiration of the tiny things before him, than that of him who passes on with his head up gazing afar and taking in vast horizons. A flower, a tuft of grass, the twinkling of a leaf rivets me. I worship the beasts and birds, and all the growth of the Woods. I prefer a quiet corner of nature to any panoramic landscape, and when I reach the close of my career I should like to be able to say with the great Japanese master, Hokusai: "I die happy, because at the end of my days I have at least been able to set down the true movement of a blade of grass".*¹⁵⁹⁵

L'any 1888 Riquer va estar plenament implicat amb l'Exposició Universal. No tan sols va presentar-se com a pintor al Palau de Belles Arts, sinó que va col·laborar amb alguns dels projectes més significatius del certamen. Va col·laborar amb Lluís Domènech i Montaner com a decorador a l'Hotel Internacional i al restaurant del Parc. A l'Hotel Internacional va treballar durant el mes de gener de 1888 conjuntament amb Dionís Baixeras (1862-1943) i Joan Llimona (1860-1926) fent els dibuixos decoratius de la façana que serien esgrafiats i estucats per la casa Saumell i Vilaró.¹⁵⁹⁶ Al cafè-restaurant de la Ciutadella, Domènech va encarregar de nou a Riquer i a Llimona els dibuixos per la decoració ceràmica exterior on es van anunciar els productes que oferia el cafè-restaurant.¹⁵⁹⁷ Encara dins del mateix recinte de l'Exposició, Riquer es va ocupar també de dibuixar els esgrafiats de l'hivernacle.¹⁵⁹⁸ Al mes de desembre, coincidint amb els últims dies de l'Exposició, la cavalcada dedicada a Colom va mostrar dos carruatges encarregats també a Riquer: el d'Amèrica i el d'Àsia. I encara en aquest mateix moment, a cavall entre 1888 i 1889, Riquer va col·laborar amb Antoni Gaudí en dibuixar una xemeneia d'estil neogòtic pel recent construït Palau Güell.

Data també de l'Exposició Universal el primer cartell que es coneix signat per Riquer: l'anunci publicitari, plenament esteticista, dels tallers de Francesc Vidal (fig. 243).¹⁵⁹⁹ Quatre anys més tard, Alexandre de Riquer, que havia col·laborat en diverses ocasions amb Vidal, va seguir els passos de Gaspar Homar i va crear, juntament amb el seu cosí Manel de Riquer, els seus propis tallers d'ebenisteria i interiorisme.¹⁶⁰⁰ L'any 1893, però,

¹⁵⁹⁵ Arteaga, 1900, p. 186 (57).

¹⁵⁹⁶ *La Renaixensa*, núm. 4268, 12 de gener de 1888, p. 251.

¹⁵⁹⁷ Casanova, 2006, pp. 72-73.

¹⁵⁹⁸ García, 1890B, p. 187.

¹⁵⁹⁹ Cornudella, 1995, p. 229. Exemplar del cartell: Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC. Inv.MNAC/GDG 2918/C

¹⁶⁰⁰ Aquests tallers d'indústries artístiques, oberts al carrer Pau Claris 38-40, primer *A. de Riquer y C^a* (1892-1893) i posteriorment *M. Riquer y Compañía* (1893), van tenir molt pocs anys d'existència. Van aconseguir l'única medalla d'or de la secció espanyola a la World's Columbian Exposition de Chicago (1893).

Riquer va abandonar el projecte del seu cosí i, poc després, la primavera de 1894, va marxar cap a Londres en una estada que va tenir una gran transcendència per a l'evolució estilística del seu art.

Des de la seva estada a Anglaterra, *a journey that fixed my present theory of art*,¹⁶⁰¹ el contacte amb la influència japonesa de l'*Aesthetic Movement* i el Prerafaelisme van convertir a Riquer en l'ambaixador de l'art anglès a Catalunya on hi va dur, conjuntament amb Santiago Rusiñol, el nou corrent simbolista. Des d'aleshores, Riquer va començar a aplicar de manera sistemàtica els nous recursos expressius del cartell modern, tals com els formats allargats, les tintes planes, contorns elegants i marcats amb una gran precisió lineal, així com l'ús recurrent de temàtiques florals i animalístiques a les seves obres; de crisantemes, cards, lliris, nenúfars, granotes, ocells i insectes com ara libèl·lules, escarabats i papallones, jugava amb l'espai buit, amb noves composicions i amb línies estilitzades (fig. 217).

*“Com en cel japonès d'antich kakemonos
la lluna balanseja el disch gran, lluminós:
la canya xiula tors la prima silueta
contenta de cedir al pes de l'oreneta.*

(...)

*Pel cel serè, tot blau, camina l'altra lluna;
quelcom ha remogut la pàlida llacuna,
l'oreig tot perfumat, axampla cap endalt
l'anyoransa infinida d'un cant oriental”*¹⁶⁰²

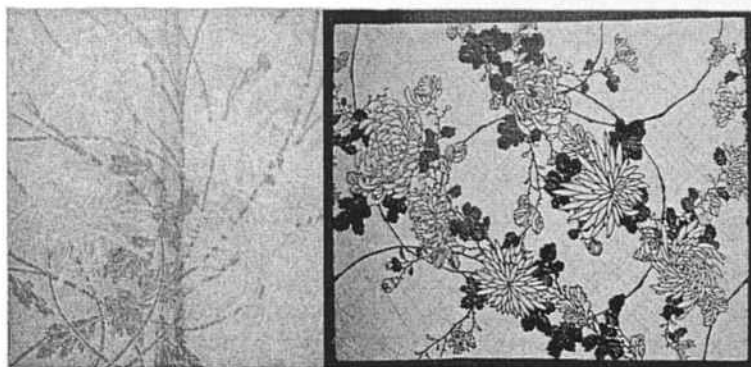


Fig. 217. Enquadració de *Crisantemes* (1899), d'Alexandre de Riquer, i *katagami* japonès d'època Edo. Museu für Kunst und Gewerbe d'Hamburg.

¹⁶⁰¹ Arteaga, 1900, pp. 57 i 185.

¹⁶⁰² Riquer *et alii*, 1978, p. 150.

6.2.2.2. Il·lustració, anuncis i cartells

Les arts gràfiques creades a cavall de la dècada de 1870 i 1890, es mantenen encara avui en la indefinició d'un període de transició entre l'època del Romanticisme i la del Modernisme; un període de certa transició, tanmateix, que les va convertir segurament en el principal mitjà d'expressió i difusió de l'Esteticisme i del Japonisme, tant en el camp de la il·lustració, com hem vist en el cas de Mestres i Riquer, com en el de l'ornamentació de llibres i relligadures. I és que, la presència de l'estètica del Japó en el camp de les arts gràfiques, la podem trobar tant a la decoració i il·lustració de llibres i revistes com al cartellisme i l'enquadrernació industrial des de l'entorn de 1880, per bé que el seu grau d'influència va ser especialment visible a partir de la dècada de 1890, sobretot gràcies a l'èxit de les propostes estètiques desenvolupades pels postimpressionistes francesos.



Fig. 218. Il·lustració d'Apel·les Mestres per *Entre las cuerdas de un contrabajo* (1882). A la dreta, il·lustració francesa per al catàleg del Saló de París (1883). BC.

Quant a la decoració de llibres i revistes, els exemples de caràcter japonitzant i esteticista, els trobem principalment en els dibuixos fets per Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer per a publicacions com el diari i la revista *L'Avens* i *Arte y Letras*, així com a vegades també a les il·lustracions de Josep Lluís Pellicer.¹⁶⁰³ Pel que fa a la il·lustració, si deixem de banda la destacada presència de gravats de temàtica japonesa que van anar apareixent a les revistes il·lustrades des de mitjan de la dècada de 1870 i durant els anys 1880, gràcies especialment a la introducció del fotogravat, es pot fer referència a les il·lustracions de llibres com ara les que Francesc Gómez Soler (1870-1899) va fer pel *Viaje a China-Metempsicosis* d'Enric Gaspar (fig. 219), editat per Daniel Cortezo l'any 1887, les que Apel·les Mestres va fer l'any 1882 per *Entre las cuerdas de un contrabajo* (1882, fig. 218) i especialment a la presència continuada a revistes barcelonines de l'època, com *La Ilustración Ibérica* i *La Ilustración Artística*, d'il·lustracions, marcs,

¹⁶⁰³ Josep Lluís Pellicer, nascut a Barcelona l'any 1842 i format al taller del pintor Ramon Martí i Alsina, havia iniciat la carrera com a il·lustrador uns anys abans que Mestres i Riquer amb col·laboracions a algunes de les grans revistes il·lustrades, a *La Ilustración Española y Americana*, *The Graphic*, *Le Monde Illustré* i *L'Illustration*.¹⁶⁰³ Tot i que els seus dibuixos eren plenament realistes, influenciats per Urrabieta Vierge, va col·laborar a la dècada de 1880 amb les grans editorials de l'Esteticisme com a il·lustrador i decorador de llibres i revistes.

sanefes i orles decoratives de caràcter natural, amb brancatges, fulles i una natura que obria la composició deixant un marc indefinit.



Fig. 219. Il·lustracions de Francesc Gómez Soler per *Viaje a China-Metempsicosis* (Enric Gaspar, 1887). BC.

Altres il·lustradors de la dècada de 1880 van seguir l'estela esteticista deixada per Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer. Va ser el cas de Josep Pascó, de Ramon Escaler (1862-1893) i de Josep Riudavets. En el cas de Pascó, a qui ens referirem de nou en parlar de les enquadernacions de llibres, les seves primeres il·lustracions, del 1885, per a la col·lecció *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, editada de nou per la casa de Daniel Cortezo, mostren l'herència del realisme i el naturalisme proposat per Mestres; apareixen, per exemple, il·lustracions de capçalera d'estil realista situades sense marc i amb els marges oberts i indefinits per flors, branques i fullatges. Sovint, també en aquests casos, capçaleres, il·lustracions i dibuixos decoratius combinaven elements iconogràfics tradicionals amb elements mecanicistes o industrials que dotaven les imatges d'una certa modernitat.¹⁶⁰⁴



Fig. 220. Ramon Escaler, *Fullaraca* (1886). BC.

¹⁶⁰⁴ Trenc, 1986, p. 43.

Un altre exemple de la influència d'Apel·les Mestres és el de l'àlbum mensual *Fullaraca* (fig. 220 i 226), il·lustrat l'any 1886 per Ramon Escaler per a la *Llibreria Espanyola*. Escaler, dibuixant litògraf, aquarel·lista i dramaturg, havia nascut a Barcelona l'any 1862 per bé que les seves primeres obres conegudes daten de la dècada de 1880. Va començar dibuixant per la revista del seu germà, Benet Escaler, *La Moda Española Ilustrada* (1882), per publicacions il·lustrades com *La Ilustración* (1882) i per llibres com D. Juan. *El hijo de Doña Inés* (1883), i va morir sobtadament l'any 1893, quan col·laborava dibuixant vinyetes i caricatures per algunes de les principals revistes humorístiques com *Barcelona Cómica*, *Madrid Cómico*, *La Semana Cómica* i *La Velada*.¹⁶⁰⁵ Escaler, encara molt jove, no havia desenvolupat plenament un estil propi i moltes de les il·lustracions mostraven la seva dependència de l'obra d'Apel·les Mestres.¹⁶⁰⁶ És el cas, especialment, de la *Fullaraca*, on Escaler va recórrer al model de *La Granizada* per fer un nou àlbum il·lustrat molt similar al que Mestres havia fet sis anys abans. En el cas de Josep Riudavets, es pot fer referència a les il·lustracions per a llibres com *Poemas de Alfredo Tennyson*, il·lustrat l'any 1883 amb fotogravats de Celestí Verdaguer, *La Vida en el Celeste Imperio*, obra d'Eduard Toda il·lustrada l'any 1887, o bé *Coronación de D. José Zorrilla*, de l'any 1889, on també hi apareixen motius i composicions de caràcter oriental.

En aquest casos, i en d'altres, com remarcava Masriera l'any 1884, les traces de l'estil japonès començaven a ser presents també a l'univers de les arts gràfiques a través de la inclusió del nous paràmetres compositius i estètics heretats de l'estudi de l'art japonès. Així ho mostraven des de revistes fins a il·lustracions per a partitures, fulletons o programes de mà:

*Es una composición a la aguada en un solo día ejecutada por el dibujante D. Federico Prieto, con gran pulcritud y de una acabado y riguroso estilo japonés sobre papel del Japón, llamando particularmente la atención el fragmento de la grandiosa fantasía de la opera Mutta di Portici, que ejecutará la concertista [Teresina Bartolomé], y cuyas notas de oro ostentas cada una de ellas una letra de las que componen el nombre de la dedicante.*¹⁶⁰⁷

¹⁶⁰⁵ Josep Roca i Roca, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, núm. 3669, 23 de juliol de 1893, p. 1.

¹⁶⁰⁶ Escaler va participar a l'exposició del *Centro de Acuarelistas* de 1885, al Museu Martorell, amb dues aquarel·les, sis dibuixos i dues porcellanes a l'oli representant paisatges, poesies i personatges diversos, i també va treballar com a dibuixant de figurins per a *La sastrería española*. També és significatiu l'àlbum *Hojarasca*, publicat l'any 1892 amb un pròleg de Josep Lluís Pellicer. L'any 1884 havia estrenat al Teatre Olimp *Al peu de la creu*, presentada de nou 1892 al teatre Romea juntament amb el monòleg *L'home de la dida*; l'any 1885 també havia presentat al teatre Romea el monòleg en vers *Tot per elles!* *Catálogo general...*, 1885, p. 90.

¹⁶⁰⁷ *El Noticiero Universal*, núm. 417, 5 de juny de 1889, p. 4.

Un riguroso estilo japonés, deien. Pere Clapés, en analitzar la col·lecció d'art japonès de Richard Lindau, l'any 1881 parlava de *la estètica especial de las arts japonesas fujint sempre de los simetrich...*¹⁶⁰⁸ Per estil japonès, s'entenia un nou tipus de composició molt més lliure basat sovint en la representació d'elements de la naturalesa en estat verge. Aquest nou model decoratiu, que ja hem vist presents en obres de Mestres i Riquer, ben aviat es va traslladar també als tallers d'enquadernació, i a indústries artístiques tan potents com les de Francesc Vidal.

De la mateixa manera que ho feia entre els artistes, cap a finals de la dècada de 1870, el Japonisme i el gust per Orient també va començar a introduir-se en el camp de la publicitat, on es va aprofitar una atracció amb cada cop més adeptes.¹⁶⁰⁹ Es conserven diverses mostres d'anuncis, fulletons, targetes i cartells publicitaris on el Japonisme resulta evident. A diferència del que succeïa en altres camps de les arts decoratives, la publicitat mirava de recórrer sempre a les icones més fàcilment identificables, principalment les cortesanes amb quimono i els ideogrames japonesos, copiats o bé simulats a partir de traços cal·ligràfics aleatoris.



Fig. 221. Anuncis de *Kananga du Japon* (1877-1880) i *Corylopsis del Japon* (1886).

Els primers anuncis que van apostar per la imatge del Japó van ser de cosmètics i de perfums francesos, amb imatges que venien predeterminades des de París; això succeïa

¹⁶⁰⁸ Clapés, 1881, p. 88.

¹⁶⁰⁹ Almazán, 1991, p. 405.

amb *Kananga du Japon*, anunciat per primera vegada el juny de 1877 a *La Il·lustración Artística*, i amb *Corylopsis del Japon*, presentat a partir de 1884 a diverses revistes il·lustrades espanyoles (fig. 221). *Kananga du Japon*, perfum importat per la casa *Rigaud y Compañía*, utilitzava inicialment una tipografia feta a base de canyes de bambú i la imatge d'una dona japonesa vestida amb quimono, mentre que *Corylopsis del Japon*, de la casa de perfums parisenca L. T. Piver, aprofitava el nou efecte d'escriure el nom en japonès (日本茶萸, *Nippon shuyu*), per bé que amb les grafies girades 45°.

Com a imatge publicitària, tant es podia recórrer a la còpia de models japonesos a través de la representació dels seus tòpics iconogràfics, com a través de la utilització d'obres originals importades del Japó i adaptades per anunciar productes occidentals. Exemple del primer cas podria ser la targeta publicitària de la casa *Bruno Cuadros*, on apareix una dona vestida amb quimono, amb una ombrel·la i recolzada sobre un gerro de porcellana, una nena mirant ventalls i, al fons, un noi xinès. Exemple del segon cas podria ser l'anunci de *Téés Lipton*, *Comprese los Téés Lipton y ahorrese dinero* (fig. 222).



Fig. 222. Anunci de la casa *Bruno Cuadros* i *Téés Lipton* (c. 1880-1890). MFM.

Un altre exemple fins a cert punt irònic de la utilització de la imatge del Japó el trobem en un menú datat del febrer de 1885 que Apel·les Mestres va conservar al llarg dels anys (fig. 223). Es tractava d'un *menu* (escrit amb una cal·ligrafia orientalitzant quasi il·legible) il·lustrat amb una serventa japonesa, amb quimono, és clar, i una dona perseguint amb una escombra a un nen trapella. Allà s'hi anotaven els exòtics plats el dia.



Fig. 223. *Menú* (1885), de l'antiga col·lecció d'Apel·les Mestres. AHCB.

En el camp del cartellisme, la influència japonesa es va fer present a partir de mitjan de la dècada de 1890 a través d'Alexandre de Riquer i dels artistes dels Quatre Gats amb la introducció de l'estètica dels ukiyo-e que tant va atraure a Lautrec, Steinlen o Meunier: contorns marcats, grans superfícies de color uniforme, noves perspectives, noves composicions i formats allargats. Tanmateix, abans que il·lustradors com Pascó, Passos, Xumetra, Triadó i Camps difonguessin aquesta nova manera de treballar, es van produir alguns cartells a Barcelona amb certs elements de caràcter esteticista i japonitzant.

Durant les dècades de 1860 i 1870, els cartells s'havien limitat a publicitar espectacles amb grans tipografies i algunes impressions xilogràfiques o litogràfiques. No va ser fins cap al 1875 que es va introduir a la ciutat la cromoxilografia capaç de reproduir cartells a color com va ser el de les festes de la Mercè de 1877 i els que Eusebi Planas, Lluís Labarta i Apel·les Mestres van dibuixar per als balls de Carnestoltes dels anys següents.¹⁶¹⁰ Deixant de banda l'esteticisme evident de l'anunci que Alexandre de Riquer va fer l'any 1888 per les indústries *F. Vidal y Compañía* (fig. 243), van destacar el que Alexandre de Riquer va projectar per *La Ilustración Artística* (fig. 212), l'anunci del ball *Excelsior* del teatre Novetats del mes de maig de 1888 (fig. 224), on molt curiosament es va utilitzar el mateix dibuix japonès que cinc anys més tard Henry Van de Velde va fer servir a l'*Association pour l'Art* de Brussel·les (1893), així com el cartell *La calle de Fernando - Fantasía japonesa* (fig. 225) que Marià Obiols Delgado va publicar a *La Exposición* (1887).¹⁶¹¹

¹⁶¹⁰ Trenc, 1977, p. 146.

¹⁶¹¹ *La Exposición*, núm. 30, 15 de setembre de 1887, pp. 8-9.

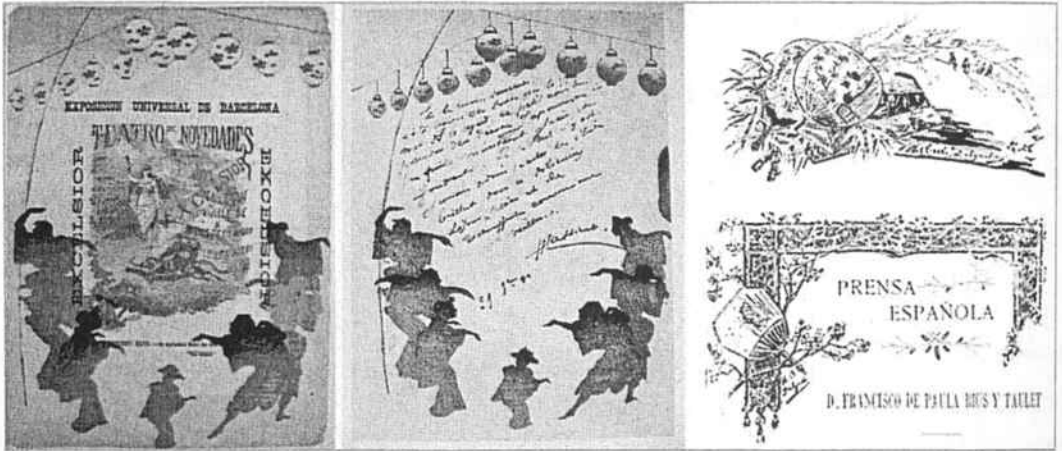


Fig. 224. A l'esquerra, anunci del ball *Excelsior* al teatre Novetats (1888). Al centre, cartell per a l'*Association pour l'Art* signat per Henry Van de Velde (1893). A la dreta, dibuixos de Marià Obiols Delgado (1885 i 1887). Yoko (2002). MFM/BC.

De fet, Obiols, deixeble de Martí Alsina format entre Barcelona i París, ja havia mostrat anteriorment el seu Japonisme amb diversos dibuixos apareguts entre 1885 i 1887 en publicacions diverses, des de la novel·la *La Dama Joven* d'Emilia Pardo Bazan (1885), inclosa dins la *Biblioteca Arte y Letras* enquadrada per Daniel Cortezo amb una coberta de Josep Pascó, fins a diversos dibuixos apareguts durant l'any 1887 a la revista *La Exposición* (fig. 224), on s'hi va publicar la *Fantasia japonesa*.¹⁶¹²

A partir de finals de la dècada de 1880, les il·lustracions per a cartells, anuncis i publicacions periòdiques van començar a seguir el camí iniciat uns anys abans per Mestres i Riquer en el sentit que van començar a incloure nous elements formals presents a l'estètica japonesa. Aquest fet anava lligat a la difusió dels paràmetres estètics progressistes que proposaven revistes com *La Academia*, *Arte y Letras* i *La Renaixença*, amb les capçaleres i tipografies de mentalitat racionalista i progressista de Rafael Farga i Pellicer i de Lluís Domènech i Montaner, com mostra també el manual decoratiu *Cifras decorativas para artes é industrias* publicat per Josep Masriera a la mateixa dècada.

¹⁶¹² Obiols va fer diverses pintures de temàtica oriental a la manera de Fortuny, per bé que, des del seu trasllat a Sevilla, l'any 1890, la seva obra va centrar-se principalment en la representació d'escenes costumbristes andaluses. Les seves il·lustracions naturalistes havien aparegut alguns anys abans a d'altres revistes, com *La Il·lustració Catalana* (1886-1888). És probable que durant la dècada de 1880 Marià Obiols Delgado fes més obres de caràcter japonès, tal i com mostren altres petits dibuixos japonitzants publicats a *La Exposición* (núm. 14, 5 de febrer de 1887 p. 5; núm. 16, 26 de febrer de 1887, p. 7; núm. 19, 26 de març de 1887, pp. 2 i 6; núm. 22, 14 de maig de 1887, pp. 6-7).



Fig. 225. Marià Obiols Delgado, "La calle de Fernando (Fantasía japonesa)", publicat a *La Exposición* (1887). BC.

6.2.2.3. Enquadernació industrial

L'Esteticisme també va jugar un paper essencial en el desenvolupament dels nous relligats artístics i de bibliòfil. Per superar l'estil "cortina" i "romàntic" que havia regit bona part de la producció de les cases d'enquadernació de Barcelona es va recórrer inicialment a l'eclecticisme propi dels historicismes, per bé que en qüestió de pocs anys, gràcies als artífexs de l'Esteticisme, els tallers d'enquadernació van palesar també la influència de l'art japonès.

Una figura clau per entendre la renovació estètica en el camp de l'enquadernació de la dècada de 1880 va ser Pere Domènech i Saló (1821-1873).¹⁶¹³ Després de passar uns anys d'aprenentatge a la Casa Mayol, l'any 1841 Domènec va obrir el seu primer taller d'enquadernació al carrer Gignàs. D'allà en van sorgir a la dècada de 1860 i 1870 algunes de les edicions de llibres més luxoses, amb enquadernacions de la màxima qualitat, que van anar a parar a les millors biblioteques del país. En morir Pere Domènech l'any 1875, el negoci va ser continuat pel seu fill, Eduard Domènech i Montaner (1854-1918), el qual va rebre l'ajuda del seu germà arquitecte, Lluís Domènech i Montaner. Va ser en aquesta nova etapa, amb el negoci a mans d'Eduard Domènech, que van sorgir unes enquadernacions on es va començar a desenvolupar una concepció estètica en ocasions de clara inspiració japonesa. Un exemple ben il·lustratiu és el de l'enquadernació dels *Versos de Blancafort*, la qual incloïa la marca de la casa d'enquadernacions dibuixada per Lluís Domènech i Montaner (fig. 226).



Fig. 226. *Aplech de versos de Blancafort* (c. 1888), enquadernat als tallers de Eduard Domènech i Montaner. Coberta de *Fullaraca. Album de Escaler* (1886), de Ramon Escaler. BC.

¹⁶¹³ Trenc, 1977, pp. 72-73. Quiney, 2008, pp. 143-144.

L'enquadració de l'*Aplech* és plenament japonitzant. Combinava un motiu a manera de greca amb d'altres que recorden flors de crisantems, a manera de *mon*, emblemes heràldics circulars, i, finalment, diverses libèl·lules, com les que entapissaven els contorns del paravent japonès de Santiago Rusiñol, com les que decoraven els llibres nipons de Mestres i Riquer, i com les que s'observaven a tota mena de gravats i indústries artístiques importades del Japó. Una altra coberta de llibre que podria ser considerada estèticament similar és la de l'àlbum il·lustrat de Ramon Escaler, *Fullaraca* (fig. 226), protagonitzada per una dona mig nua dins d'un marc circular, acompanyada d'una papallona i una libèl·lula, i vegetació salvatge al seu entorn.

En el camp de l'enquadració, on més es va deixar sentit l'Esteticisme va ser a les col·leccions de literatura, d'història, assaig o poesia que es venien per subscripció i que es van conèixer com a "Biblioteques". Tal com va estudiar Pilar Vélez, les "biblioteques" de *La Renaixensa* (1879-1880), la d'*Arte y Letras* (1881-1890), la *Biblioteca Universal* (1887-1920), així com la *Biblioteca Clásica Española* (1884-1890), decorada amb una composició de Josep Vilaseca, o la *Biblioteca Verdaguer* (1882-1884), decorada amb una composició d'Apel·les Mestres, van ser les màximes difusores de l'Esteticisme a les arts del llibre.¹⁶¹⁴

De totes les col·leccions, la més valuosa, tant per extensió, la varietat com per la qualitat artística i l'èxit que va obtenir, va ser la de la *Biblioteca Arte y Letras*, per a la qual hi van treballar l'impressor Celestí Verdaguer (*Tipo-Lit. de C. Verdaguer*, 1881-1882) i l'editor Enric Domènech (*E. Domenech y Cia*, 1882-1883), i posteriorment les cases de Fidel Giró (*Impr. de F. Giró*, 1883), Francesc Pérez (*Est. Tip. Francisco Pérez*, 1883) i Daniel Cortezo (*Daniel Cortezo y Cia*, 1884-1890). La col·lecció d'*Arte y Letras*, formada per més d'una cinquantena de llibres, va comptar amb Lluís Domènech i Montaner com a director artístic. Malgrat que les cobertes van ser encarregades a artistes diferents i van ser realitzades per tallers diversos, totes les enquadracions tenen diversos elements uniformes, tant el format vuitau francès (130 x 195mm) com l'impressió sempre a dues tintes. Així mateix, la seva ornamentació responia a l'estètica de les composicions decoratives preconitzades per Domènech i Montaner i pels altres promotors de l'Esteticisme, com Vilaseca, Riquer, Mestres, Pellicer o Pascó (fig. 227).¹⁶¹⁵ Un exemple ben clar n'és la coberta dibuixada l'any 1889 per Alexandre de Riquer de la novel·la de Jacinto Octavio Picón *La honrada*, publicada per *Henrich y Cia* el 1890.

¹⁶¹⁴ Vélez, 1986, pp. 201-211.

¹⁶¹⁵ Trenc, 1977, p. 74.

Si deixem de banda diversos elements de caràcter mecanicista i progressista propis de l'Esteticisme presents des dels primers volums de la *Biblioteca Arte y Letras*, com mostren alguns exemplars de les cases Verdaguer i Domènech i Montaner, les encuadernacions que, mantenint el caràcter esteticista s'aproximen més a les característiques del Japonisme daten principalment dels anys 1886 i 1887 i van ser fetes sota la direcció dels tallers de *Daniel Cortezo y Cia*. D'entre elles, destaquen diversos volums, com els de *Mireya* (1882), *Dramas musicales de Wagner* (1885), *La Mariposa* (1886), *¡Hijo Mío!* (1886), *Historias Extraordinarias* (1887), i especialment la composició que Josep Pascó va dibuixar per a la portada de la *Miscelanea Nuñez de Arce* (1886, fig. 228).



Fig. 227. Encuadernacions esteticistes de Josep Pascó i Alexandre de Riquer a la *Biblioteca Arte y Letras* (1882-1889). BC.

Josep Pascó i Mensa, nascut l'any 1855 a Sant Feliu de Llobregat, es va formar a Barcelona amb el pintor Simó Gómez, íntim amic de Vidal, Vilaseca i Domènech, i durant dos anys més com a ajudant del pintor escenògraf Josep Planella. Tal com va explicar en primera persona en optar a la plaça de professor de l'Escola de Dibuix del districte d'Hostafranchs, a banda dels seus primers tres anys d'experiència com a ajudant als tallers de pintura escenogràfica del *Teatro Real de Madrid* i del *Teatro Príncipe Alfonso*, i amb encàrrecs del *Gran Teatro Nacional* de Mèxic, on va ser contractat per dirigir-ne els tallers d'escenografia (1883), Pascó també s'havia ocupat de la decoració artística de diversos interiors tant de Barcelona com de la resta d'Espanya, per a botigues de luxe de Madrid i fins i tot per el Saló de Sessions de la Diputació Provincial de Zamora. També havia rebut diversos encàrrecs per col·laborar amb projectes d'indústries artístiques com les de Francesc Vidal.¹⁶¹⁶

¹⁶¹⁶ Les dades les extraiem d'un document inèdit de Pascó de 1886 conservat a l'arxiu de l'antiga Escola de Llotja. ARABASJ, 306.7.3.7.

Pascó utilitzava amb freqüència els motius decoratius que caracteritzaven l'Esteticisme, probablement per influència de Josep Vilaseca, el qual, segons afirmava l'artista, cap a mitjan de la dècada de 1880 li havia encarregat diversos projectes artístics per a imitacions de tapissos i confecció de mobiliari. Des de 1885 l'artista havia començat a rebre encàrrecs per a la decoració de les enquadernacions de luxe dels principals editors de la ciutat. L'abril de 1886, en sol·licitar a l'Acadèmia la plaça de professor a l'Escola d'Hostafrancs, Pascó destacava les seves últimes obres com a il·lustrador de llibres:

El exponente se ha ocupado también en la exornación e ilustración de varias e importantes obras editoriales de índole exclusivamente artística, con dibujos ornamentales, reproducciones de monumentos y objetos artísticos y arqueológicos, de indumentaria, cerámica, joyería y tapicería, etc que figuran principalmente en la publicación de lujo titulada "La Caza" que editan los Sres A. Elias y Cía y la obra "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia" de los señores Cortezo y C^a. Justifican los referidos extremos los certificados n^o 9 y n^o10 y se acompañan diez dibujos a la pluma originales que han sido reproducidos y publicados en la ultima de las obras citadas, para ser devueltos.¹⁶¹⁷

Precisament, aquell mateix 1886 Josep Pascó també va dibuixar la portada de la miscel·lània d'obres del poeta i polític Gaspar Nuñez de Arce (1834-1903). Pascó, que com bé ha destacat Aitor Quiney, era un artista caracteritzat sovint per un marcat Japonisme decoratiu i mostrava en aquest cas una nova concepció estètica, moderna i clarament oriental, tal i com s'havia fet patent aquell mateix any amb l'enquadernació, també esteticista i japonitzant, de l'obra *¡Hijo mio!* (fig. 227), de la mateixa biblioteca.¹⁶¹⁸ En el cas de la *Miscelanea literaria Nuñez de Arce* (fig. 228), l'herència japonesa, la podem veure tant amb la inclusió d'elements iconogràfics com en la sanefa a manera de grega, tal i com la que trobem a l'*Aplech* de Blancafort o bé als dissenys per a paviments hidràulics del mateix Pascó, com sobretot per la representació floral i la composició de flors de crisantems i tiges de bambú disposades de manera aparentment aleatòria trencant, a la manera japonesa, els rígids marcs que delimitaven la portada. Tant la llibertat compositiva com la manera de representar la natura i també la tipografia utilitzada, de traços vigorosos, no deixen marge al dubte i demostren fins a quin punt els

¹⁶¹⁷ Els dibuixos que va cedir a l'Acadèmia van ser retornats, de manera que actualment tant sols es conserva la carta de presentació de l'artista. Pascó es referia als quatre volums de l'obra de Robert Campwell, *La caza en todos los países y a través de los siglos* (A. Elías y Cia, 4 vol., Barcelona, 1886), així com tres volums dedicats a Andalusia i Castella i Lleó de la col·lecció *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (D. Cortezo y cia, Barcelona, 1884-1885). ARABASJ, 306.7.3.7.

¹⁶¹⁸ Quiney, 2007, pp. 39-40: *una de las mayores influencias que recibió Pascó, fue la del arte japonés y más en concreto, la del arte de la estampa.*

models japonesos ja eren utilitzats a l'època per a la lliure renovació estètica de les arts industrials en general, i les arts gràfiques en particular.



Fig. 228. Enquadernacions de la *Miscelánea literaria de Nuñez de Arce* (1886) i de *Novelas* (1887), d'Enrique Gaspar. *Biblioteca Arte y Letras*. BC.

No sempre dels models japonesos eren entesos com a font de nova creació, sinó que en ocasions s'empraven tan sols per ser copiats, o bé mínimament interpretats i adaptats. Un d'aquests casos el tenim a la mateixa *Biblioteca de Arte y Letras* amb la monografia *Novelas* (1887, fig. 228), d'Enrique Gaspar, editada, un cop més, per la casa de Daniel Cortezo. Aquest volum inclou, entre d'altres obres, la breu novel·la *Viaje a China*, la temàtica de la qual va donar l'excusa a Francesc Gómez Soler per fer una portada i unes il·lustracions que ja hem vist amb clars motius d'arrel tant japonesa com xinesa (fig. 219).

Altres exemples de l'Esteticisme en el camp de l'enquadernació industrial i artística es poden veure a volums com *L'Atlàntida*, de Verdaguer (1878) o bé a les cobertes dels vuit volums de la *Historia General del Arte* (1886-1901, fig. 81); totes dues enquadernacions fetes a partir dels dibuixos de Lluís Domènech i Montaner. Pel que fa als volums editats per Daniel Cortezo, es van utilitzar sovint tipografies i models de coberta esteticistes signats per Josep Vilaseca.

Malgrat la preponderància durant la dècada de 1880 de les noves enquadernacions de Domènech i Montaner i de les biblioteques esteticistes anteriorment citades, en paral·lel, va començar a despuntar un nou taller d'enquadernacions que també va recórrer en ocasions a l'estètica japonesa i que, en qüestió de pocs anys, es va fer un lloc entre els grans del seu sector. Ens referim a la casa de l'editor Hermenegildo Miralles.

Miralles s'havia format al taller de Pere Domènech i Saló i d'Eduard Domènech i Montaner, on cap a finals de la dècada de 1870 dirigia la secció d'enquadernacions industrials. A inicis de la dècada següent, va independitzar-se per crear la seva pròpia indústria dedicada a les arts gràfiques, per on hi van passar Alexandre de Riquer, Josep Triadó (1870-1929), Josep Pascó, Ramon Casas i Lluís Domènech i Montaner, entre molts més.¹⁶¹⁹ D'altra banda, des de l'any 1882, Miralles va començar a treballar com a enquadernador industrial per a l'editorial Montaner y Simón, fet que li va permetre situar ràpidament els seus tallers, amb obres com la *Historia General del Arte* (1886), a l'epicentre de la renovació estètica de les arts gràfiques.¹⁶²⁰



Fig. 229. Anunci de la casa d'enquadernacions d'Hermenegildo Miralles (c. 1888) i enquadernació del calendari de 1886 de *Sucesores de N. Ramírez y Cia*. Col. part.

Tal i com mostra una de les seves primeres targetes-anunci (fig. 229), Miralles tampoc va girar l'esquena a l'art del Japó i a la seva estètica renovadora. Es tractava d'una estètica que van utilitzar altres enquadernadors i editors per a cobertes tant de llibres com de calendaris, tal i com demostra la portada del calendari de *Sucesores de N. Ramírez y Cia* per a l'any 1886 (fig. 229), o la que va produir l'any 1890 la casa argentina *Espasa y Cia*. En aquest segon cas, es tractava d'un *calendario sud-americano* acompanyat de dibuixos de Pascó, Pellicer, Llobera, Labarta, Planas, Ros i Mestres i amb una enquadernació que destacava per les cobertes a diversos colors *dibuixadas a estil japonès* per Apel·les

¹⁶¹⁹ Quiney, 2005, p. 24. Els grans tallers d'Hermenegildo Miralles van arribar a ocupar tots els solars entre els núm. 51 i 59 del carrer Bailèn, i el núm. 70 del mateix carrer; a tocar de les indústries de vidres gravats i pintats d'Antoni Rigalt, i els tallers dels germans Masriera Manovens i Francesc Vidal.

¹⁶²⁰ *La Renaixensa*, núm. 3139, 3 de març de 1886, pp. 1329-1330.

Mestres.¹⁶²¹ En aquest sentit, és especialment revelador un altre calendari d'estil japonès que Hermenegildo Miralles va editar per a l'any 1885:

*Entre los numerosos calendarios que los distinguidos industriales de esta capital regalan en esta época a sus clientes, ningunos son ciertamente tan recomendables por la pulcritud y elegancia con que está ejecutado el artístico dibujo que los acompaña como los que han salido de los talleres de don Hermenegildo Miralles, encuadernador de Cámara de S.M. el Rey don Alfonso XII y de cuyos importantes trabajos, en su ramo, nos hemos ocupado más de una vez. El dibujo a que aludimos es de estilo japonés y merece nuestros sinceros plácemes.*¹⁶²²

A més d'enquadernacions i calendaris, els tallers de Miralles es van dedicar a la impressió i edició de llibres, revistes, cartells, anuncis, postals, cromos, joguines de cartró retallades i fins i tot rajoles d'imitació de cartró pedra.¹⁶²³ Un cop més, la influència de l'art japonès va poder recórrer amb facilitat i rapidesa l'univers de les arts gràfiques que va precedir l'època del Modernisme.

¹⁶²¹ *La Il·lustració Catalana*, núm. 228, 15 de gener de 1890, p. 15.

¹⁶²² *La Dinastia*, núm. 723, 31 de desembre de 1884, p. 8225.

¹⁶²³ Quiney, 2005.

6.2.3. Japonisme a les arts decoratives i industrials

Segurament va ser a les arts decoratives allà on el Japonisme i l'Esteticisme a Barcelona van deixar una petja més intensa i palpable, tant en el període que estudiem com ben bé fins a finals de segle. És per això que val la pena que ens aturem a analitzar com aquests corrents estètics renovadors van introduir-se a les produccions artístic-industrials de la ciutat a l'entorn de 1880.

Cal que analitzem fins a quin punt és cert que, més enllà de les arts gràfiques, l'estètica japonesa va arrelar a les indústries barcelonines durant els anys anteriors a la celebració de l'Exposició Universal. Per això, ens centrarem en aquells camps on creiem que aquest fet va ser possible –mobiliari, interiorisme, decoració arquitectònica, indústries de vidres pintats i gravats, papers pintats, tèxtil, metalls així com ceràmiques i porcellanes– a fi de comprovar si la influència de l'art japonès a les arts europees de què parlava Josep Masriera l'any 1884 era també una realitat a Catalunya, i més concretament a Barcelona.

Aquesta aproximació a les indústries artístiques la iniciem amb Francesc Vidal i Jevellí ja que creiem que ell va ser un dels màxims impulsors i difusors tant del Japonisme com de l'Esteticisme a Barcelona i arreu de Catalunya. Farem un èmfasi especial en Francesc Vidal, ens acostarem detalladament a la seva vida i trajectòria professional ja que, desentranyant la figura de Vidal com a desllorigador ens farà entendre molt millor certes dinàmiques de l'ornamentació esteticista. Sent una figura encara molt poc coneguda i no estudiada monogràficament, Vidal, a inicis de la dècada dels vuitanta va donar un gran impuls a unes arts industrials que, en paral·lel, van començar a créixer i a multiplicar-se fins a esdevenir un dels trets distintius i fonamentals del desenvolupament del futur Modernisme. Conèixer i entendre les indústries de Francesc Vidal, alhora, ens obrirà les portes a d'altres destacats tallers i indústries a fi de comprovar com, en qüestió de pocs anys, les noves dinàmiques estètiques del Japonisme es van expandir per tota la ciutat.

6.2.3.1. Francesc Vidal i Jevellí: paradigma de l'Esteticisme a les arts decoratives i industrials de Barcelona

6.2.3.1.1. Formació i joventut de Francesc Vidal i Jevellí

Parlar de les indústries artístiques de Francesc Vidal no és senzill. Per estudiar *F. Vidal*, i especialment *F. Vidal y Cia*, dos ambiciosos projectes fruit de la iniciativa de Francesc Vidal Jevellí i de Frederic Masriera Manovens (1846-1932), partim d'una gran manca d'informació i d'una historiografia que, fins a data d'avui, és molt limitada. Amb tot, malgrat els importants buits documentals, el material existent ens ha permès reconstruir-ne bona part de la història.¹⁶²⁴

Per comprendre el naixement del gran projecte artístic-industrial ideat per Francesc Vidal i Frederic Masriera, cal recular a la seva etapa formativa per veure fins a quin punt tots dos personatges van tenir accés a una educació privilegiada i un entorn, tant familiar com ciutadà, que els va permetre desenvolupar unes idees professionals utòpiques.

Frederic Masriera va néixer el 15 d'abril de 1846 al núm. 4 del carrer Vigatans de Barcelona. Allà era on vivia la seva família i on el seu pare, Josep Masriera i Vidal (1810-1875), s'havia establert com a orfebre i joier l'any 1839. Inicialment va entrar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona i va continuar la seva formació artística als tallers del pintor Josep Serra Porson (1824-1910) i de l'orfebre i escultor Rossend Nobas Ballbé (1838-1891).

Francesc Vidal va néixer dos anys després que Frederic Masriera, essent el primer nadó de Barcelona de l'any 1848, nascut el dia 1 de gener a les sis del matí.¹⁶²⁵ Els seus avis eren de Barcelona, de Girona i de Cadis, per bé que els seus pares, Lluís Vidal i Andrea Chevalí, tenien la residència ja establerta a la Ciutat Comtal, al carrer Obradors núm. 14. Francesc va ser el primer de cinc germans.¹⁶²⁶ El pare, Lluís Vidal i Sobravia (1820-1896,

¹⁶²⁴ Les quatre principals referències bibliogràfiques per aproximar-nos a Francesc Vidal són les publicacions de Mainar (1976), Maestre (1985A), Rudo (1996) i Barjau (1996). Quant a la documentació conservada, la documentació de les indústries *F. Vidal y Cia* sembla que es va dispersar i no es conserven més que puntuals documents repartits en biblioteques i diversos arxius particulars. Seguint com a punt de referència principalment l'obra de Marcy Rudo dedicada a Lluïsa Vidal, la nostra recerca ha partit del buidatge sistemàtic de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, l'Arxiu Municipal Administratiu, els diaris de l'època i la documentació que conserven les famílies Vidal i Masriera.

¹⁶²⁵ AMA, Registre Civil, llibre 30, 1848, vol. 1, núm. 1 (1 de gener de 1848). Rudo, 1996, p. 213.

¹⁶²⁶ Lluís Vidal i Andrea Chevalí van tenir cinc fills: Francesc (1848), Maria (1850), Lluís (1852), Manuela (1855) i Lluïsa (1856). Dels cinc germans, Lluïsa (1856-1858) va morir als dos anys d'edat i Lluís (1852) també va morir essent infant de tal manera que, al testament del pare, del mes de setembre de

fig. 230), s'havia casat amb Andrea, filla aquesta última de Manuela Palau i de Juan Chevalí, gadità establert com a fuster a Barcelona. Lluís, per la seva banda, havia seguit un camí similar al del seu pare i del seu sogre obrint un taller propi d'estoigs i fusteria al tercer pis del núm. 14 del carrer dels Banys Vells, el carrer on en aquells anys es trobaven la majoria de moblistes, ebenistes i fusters de la ciutat.¹⁶²⁷

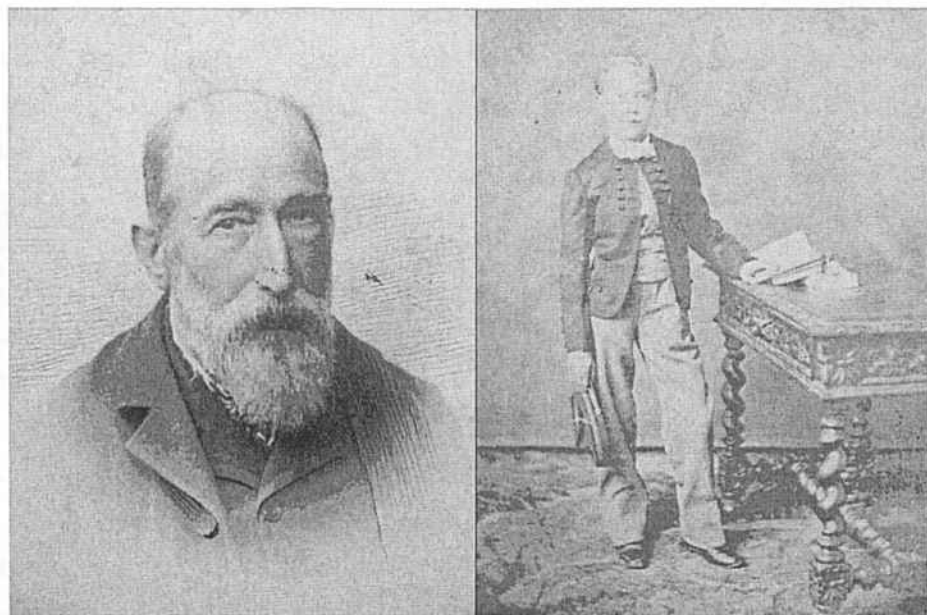


Fig. 230. Lluís Vidal i Sobravia (c. 1879) i el seu fill, Francesc Vidal i Jevellí (c. 1858), a Barcelona. AFV.

L'especialitat de Lluís Vidal va ser sempre la fabricació d'estoigs, de caixes i de joiers. Amb tot, malgrat que ja al segle XVI Dionís Jeroni de Jorba havia destacat les excel·lències de la fabricació d'estoigs de la ciutat,¹⁶²⁸ el cert és que a mitjan segle XIX aquesta era una especialitat amb pocs professionals ja que l'any 1854 la ciutat tan sols comptava amb quatre fabricants d'estoigs: Joan Molinari, Clement Molinari, Ramon Marias Jordana i Lluís Vidal.¹⁶²⁹ A mesura que el taller Vidal va anar agafant prestigi, la seva clientela va anar canviant per acostar-se més cap al sector de la joieria i els objectes decoratius. Per aquest motiu, amb la voluntat de fidelitzar més i millors clients, l'any 1858 Lluís Vidal va canviar de local: va abandonar el carrer dels Banys Vells per establir-se al núm. 22 del carrer Argenteria, la principal via comercial del gremi d'argenteres i

1894, tan sols va fer referència a *mis únicos hijos Francisco, Maria y Manuela Vidal y Javallí*. AHPB, Josep Fontanals, vol. 2394, doc. 539, 5 de setembre de 1894, fol. 2680. Rudo, 1996, p. 213.

¹⁶²⁷ El taller de Lluís Vidal degué obrir-se cap a inicis de la dècada de 1840, malgrat que la primera notícia documental no apareix fins l'any 1854, quan ja està establert al carrer dels Banys vells. D'altra banda, els anys 1848, 1854 i 1858 el taller de fusteria de Joan Jevellí (*Juan Gebellí*) apareix registrat al carrer Escudellers blancs núm. 6. A l'acta de naixement de Francesc Vidal, Lluís Vidal queda registrat *de profesión carpintero*. AMA, Registre Civil, llibre 30, 1848, vol. 1, núm. 1.

¹⁶²⁸ Jorba, 1589, p. 25.

¹⁶²⁹ Saurí, Matas, 1849, p. 365. *El Consultor*, 1857, p. 92.

joiers de la ciutat, ben a la vora d'on residien els Masriera i prop de la seu de l'associació de joiers i argenters.¹⁶³⁰

Inicialment, més que no pas Lluís Vidal, qui millor va saber fer-se un lloc va ser Josep Masriera. Argenter de professió, Masriera es va associar l'any 1860 amb Josep Rosés per fundar una fàbrica de teixits de cotó (*Roses y Compañía*), font d'importants capitals, i va començar a diversificar i enriquir el seu patrimoni entre la joieria, el tèxtil i la indústria naval. Així, mentre que Vidal passava aparentment desapercbut sense aparèixer a cap exposició, Masriera va decidir començar a participar als certàmens que es van anar organitzant tant a Barcelona com fora de la ciutat. D'aquesta manera, a l'Exposició Industrial i Artística de 1860, on hi havia representats els principals fabricants del seu sector, Josep Masriera va participar mostrant diversos objectes d'argenteria i joieria, entre els quals un luxós àlbum esmaltat que contenia diversos dibuixos fets per un dels seus fills i dedicat al mestre Josep Serra Porson.¹⁶³¹ En aquells anys, els Masriera van començar a plantejar un establiment dedicat a la producció i venda de joies i peces d'argenteria per als negociants del ram; treballaven per encàrrec i a l'engròs responent a la demanda d'altres joiers de la ciutat, per bé que, a mesura que els fills es van poder començar a afegir al taller del pare, el negoci es va començar a ampliar amb la confecció de joies al detall, per a particulars.

Així com Frederic Masriera Manovens i els seus dos germans, Josep i Francesc, van estudiar amb Josep Serra i al mateix taller familiar, l'any 1862 Francesc Vidal Jevellí es va matricular a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. En aquelles dates, tothom qui volia ser artista o artesà industrial passava per l'Escola de Llotja, de tal manera que per allà hi va passar també Francesc Vidal, on va fer bons amics, com els germans Enric i Simó Gómez, Eduard Llorens, Enric Monserdà, Manuel Fuxà (1850-1927), Antoni Rigalt i Josep Vilaseca.¹⁶³²

Als registres de l'Escola del curs 1862-1863, apareix matriculat *Francisco Vidal y Gibellí* com a alumne de l'assignatura *Dibujo de adorno, sección 1ª, contorno*, establerta dins de

¹⁶³⁰ *El Consultor*, 1859, p. 160. *L'Asociación General de Artífices en Joyería y Platería de Barcelona* es trobava al carrer Vigatans núm. 2. AHCB, Gremis, argenters, 2B-41-12. Per fer-nos una idea de la força gremial del carrer, tan sols cal anotar que a l'any 1878, quan el carrer Ferran començava a prendre importància, el carrer Argenteria reunia encara vint-i-tres de les trenta-dues joieries obertes a Barcelona.

¹⁶³¹ *Catálogo de la Exposición...*, 1860, p. 16. Orellana, 1860, p. 152. Serraclara, 1994, p. 117. AFM, doc. 882.

¹⁶³² Per l'Escola de Llotja passaven bona part dels artistes de la ciutat. Així, al curs iniciat l'octubre de 1862, per exemple, l'ensenyança de Belles Arts comptava amb 79 estudiants mentre que l'anomenada *enseñanza de aplicación*, destinada a la formació d'artistes industrials, va registrar fins a 593 estudiants.

l'ensenyament de dibuix d'aplicació.¹⁶³³ A aquesta assignatura, impartida pel professor Jeroni Zanné i on hi havia matriculats fins a cinquanta-set estudiants, és on Vidal devia conèixer a Josep Vilaseca, jove estudiant d'arquitectura de tan sols catorze anys d'edat, com el mateix Francesc.¹⁶³⁴ Aquell curs van passar també per la Llotja altres alumnes com Antoni Rigalt o Joan Rabadà Vallvé. Tanmateix, a diferència de la majoria d'altres estudiants, Francesc Vidal no apareix a cap més registre.

Si tenim en compte que les assignatures com *Dibujo de adorno* s'impartien cap a última hora del dia, de 19 a 21h del vespre, hem de creure que Francesc Vidal va iniciar la seva formació al taller que el seu pare tenia al carrer Argenteria. De totes maneres, la manca de notícies del pas de Vidal per l'Escola de Llotja també és simptomàtica i ens ajuda a entendre el camí que el jove artista va seguir: Vidal va deixar ben aviat els estudis a l'Acadèmia per partir cap a l'estranger. Això és el que es desprèn de la documentació conservada de l'antiga Escola de Belles Arts de París ja que el dia 21 de juliol de 1864 el director de l'*École Imperiale et Spéciale des Beaux-Arts* va rebre una carta anunciant l'admissió a l'Escola de Francesc Vidal:

Monsieur le Directeur,

*J'ai l'honneur de vous annoncer que M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux Arts vient d'autoriser les messieurs Vidal (Francisco) et Martinez (Nicolas), sujets espagnols, à suivre les cours professionnels à l'École Impériale des Beaux Arts.*¹⁶³⁵

La notícia és fins a cert punt enigmàtica ja que la referència a *Francisco Vidal, sujet espagnol*, apareix tan sols en una ocasió dins de l'expedient del jove pintor cubà Nicolás Martínez (fig. 231).¹⁶³⁶ Poder demostrar que Francesc Vidal va ingressar a l'Escola de

¹⁶³³ ARACBASJ, *Libro de matrícula de la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona. Enseñanza del Dibujo de Aplicación*. 1860-1864, núm. 43. 251.3.3. La *Enseñanza de Aplicación* incloïa una oferta de 26 assignatures en un total de set àmbits d'estudi (geometria, dibuix de figura, dibuix d'adorn, dibuix d'arts i fabricació, dibuix lineal i topografia).

¹⁶³⁴ Jeroni Zanné va ser nomenat ajudant a l'assignatura de dibuix lineal i ornament, càrrec que va ocupar diversos anys, "ayudante de clase de adorno" (1856), i va seguir sent professor i catedràtic de l'assignatura de dibuix lineal a l'Acadèmia fins l'any de la seva mort, el 10 de febrer de 1893. Al 1863 apareix com a professor de l'ensenyança de dibuix d'aplicació amb les assignatures "dibujo de adorno" i "Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación". El curs 1862-1863 Josep Vilaseca es va matricular a quatre assignatures (dibuix de figura 3ª / dibuix de figura 4ª / dibuix de flors 3ª / dibuix d'ornamentació 1ª). ARABASJ, *Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Libro de Matrícula de la Enseñanza de aplicación de los cursos de 1860 a 1864. Curso de 1862 a 1863*.

¹⁶³⁵ ANF, AJ-53-173, *Ecole des Beaux Arts*.

¹⁶³⁶ La carta d'acceptació permet confirmar que l'any 1864 Francesc Vidal va accedir a l'Escola de Belles Arts de París corregint la notícia donada per Mainar que parlava d'una formació iniciada l'any 1867 a l'Escola d'Arts Decoratives de París. Els estudis que fins ara han parlat de la formació parisenca de Francesc Vidal especificant l'Escola d'Arts Decoratives ho han fet sempre partint dels comentaris de Josep Mainar, deixeble de Santiago Marco, qui havia treballat amb Francesc Vidal. Tal i com recorda

Belles Arts de París el curs 1864 implicaria també poder afirmar que el jove estudiant va entrar en contacte amb mestres de la talla d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), professor d'estètica i d'història de l'art fins aquell mateix curs, així com Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Alexandre Cabanel (1823-1889) i Augustin Dumont (1801-1884), entre d'altres.

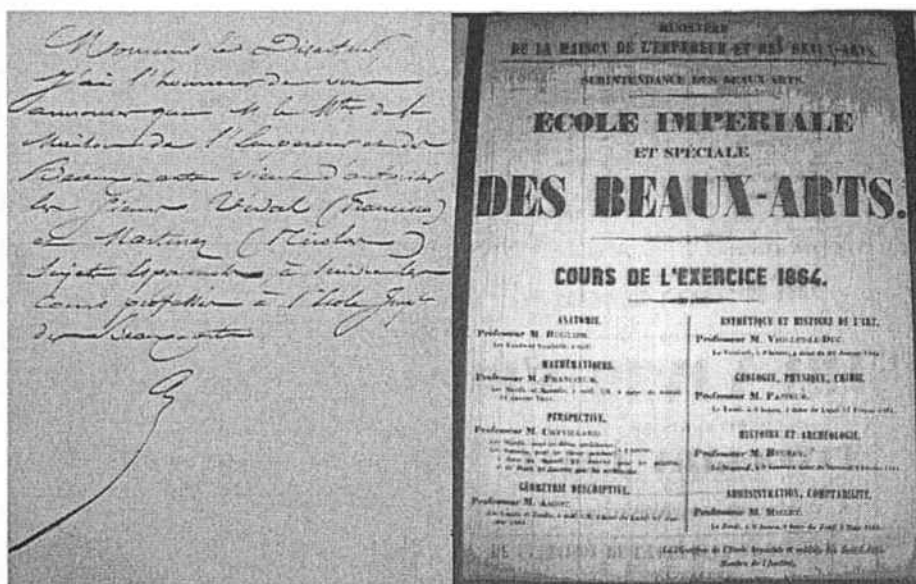


Fig. 231. Carta d'autorització d'ingrés a l'Escola de Belles Arts de París per als estudiants espanyols Francesc Vidal i Nicolás Martínez datada del 21 de juliol de 1864. A la dreta, programa d'assignatures de l'Escola de Belles Arts per al curs de l'any 1864, entre el professorat encara hi ha Viollet-le-Duc. ANF.

A banda de l'Escola de Belles Arts, l'altre gran centre d'estudis artístics de referència per als artistes catalans que van viatjar a París era l'Escola d'Arts Decoratives, anomenada *École Impériale, Spéciale de Dessin et de Mathématiques*. Per allà hi van passar Josep

Marcy Rudo, tant la nora com el nét de Francesc Vidal i Jevellí també parlava de manera imprecisa de l'estança formativa de Vidal a París per bé que en cap cas la documentació familiar aporta dades respecte l'Escola d'Arts Decoratives, centre que probablement se cita per error partint de la memòria oral familiar. Afirmava Mainar (1976, p. 276): *No consta res referent a la seva iniciació com a decorador a França, llevat que estudià a l'Escola d'Arts Decoratives de París, però s'endevina que es posà en relació amb els artistes disposats a rompre les rutines, i un s'imagina que entrà en contacte amb joves extremosos com Davioud, Paul Sédille, Louvrier de Lajolais, seguidors de les teories d'Adrien de Longpérier, que proclamava la necessitat de recórrer a la "fecunditat de la imaginació".* Lajolais no va ser director de l'Escola de Nacional d'Arts Decoratives fins a la dècada de 1880; a la dècada de 1860 ho foren M. Belloc, Lecoq de Boisbaudran i Edouard Jan Laurent. D'altra banda, l'abril de 1864 d'entre els vint-i-dos estudiants estrangers inscrits a l'Escola d'Arts Decoratives tan sols n'hi havia un de català: Josep Mañà, de Barcelona. Entre 1863 i 1865, van ser admesos a l'Escola d'Arts Decoratives de París onze espanyols: Antoni Pigrau (Barcelona), Rossend Gelabert (Barcelona), Antonio Casteludio, Enric Gómez (Barcelona), Aurelio Blasco (València), Simó Gómez (Barcelona), Ricardo de los Rios, José de Urquía, Joaquim Mata (Barcelona), Joan González i Josep Rosselló (posteriorment a l'Escola de Belles Arts), mentre que entre 1866 i 1868, tan sols van ser inscrits Josep Calvo, Guillermo Zuloaga i Robert López; en cap cas apareix el nom de Francesc Vidal. ANF, AJ-53-143 - AJ-52-40 - F-21-621. *École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts*.

Serra (1856), Miquel Florensa (1857), Antoni Cots (1860), Estanislau Torrent (1861), Joaquim Turnó (1862), així com també el pintor Modest Urgell (1862), Enric Gómez (1863), Simó Gómez (1864) i Joan González (1864). Així, segons consta als arxius de l'Escola d'Arts Decoratives i de l'Escola de Belles Arts, el 19 de gener de 1864 Simó Gómez va ser admès com a alumne de l'*École Imperiale, Spéciale de Dessin et de Mathématiques* i, al cap de quatre mesos, el dia 5 d'abril, va ingressar a l'Escola de Belles Arts, presentat per Monsieur Garriot, com a aprenent al taller d'Alexandre Cabanel.¹⁶³⁷ Això va succeir una setmana abans de l'arribada a la capital de Frederic Masriera i tres mesos abans que Francesc Vidal fos definitivament admès al mateix centre.¹⁶³⁸

Frederic Masriera va complir els divuit anys a París, a la mateixa ciutat on es trobaven estudiant Simó, de dinou anys d'edat, i Francesc, el més jove, que aleshores tenia setze anys. Podem imaginar la sensació que els va causar establir-se a una capital com París a través de les cartes que Masriera va enviar per a la revista *El Recuerdo* entre els mesos d'abril i maig de 1864. Van descobrir una ciutat plena de museus, d'artistes i d'obres d'art per estudiar i per aprendre:

La rapidez con que debimos visitar los museos nos privó de apreciar en todo su valor, infinidad de obras escultóricas, fragmentos de otras de arquitectura y mil y un objetos, dignísimos por su procedencia y autenticidad ... Los que en Paris, se dedican al cultivo de las bellas artes tienen muchísimas ventajas. Después de poder estudiar los mejores artistas cuentan con grandes colecciones en los museos de toda clase de objetos pertenecientes a hombres, muy particularmente a Napoleón 1º hay esfinges egipcias, indias, persas, estatuas, fragmentos de arquitectura pertenecientes a todas las épocas, dagas, monedas y otros mil objetos romanos, griegos, fenicios... L'Hotel de Clunny más que museo podría llamársele tesoro. ¡Cuanto muebles, armas, medallas armaduras de todos tiempos!!... Lo mucho que se puede estudiar allí es incalculable! ¡Que profusión de objetos de todos metales y de todas maderas a cual más apreciable a cual más magnífico. En la academia de bellas artes, hay gran numero de bajo-relieves y estatuas, sacadas de los mejores originales... En Francia, como he dicho, el artista y el artesano cuentan con grandes elementos para perfeccionar su arte o industria. Para los industriales hay en un edificio vastísimo, una especie de exposición permanente, titulada "Las Arts et Metiers". Allí máquinas y herramientas de todas clases, para la labranza y todo lo perteneciente a todas

¹⁶³⁷ ANF, AJ-53-143.

¹⁶³⁸ ANF, AJ-52-235, s/f. Segons hem pogut comprovar a través de les cartes d'*El Recuerdo*, Frederic Masriera va arribar a París el dia 11 d'abril de 1864, pocs dies abans de complir els divuit anys. *El Recuerdo*, núm. 114, 13 d'abril de 1864.

las profesiones. Allí el obrero puede estudiar su profesión hasta en los menores detalles. Los días festivos, en que la entrada es libre, véanse en movimiento algunas de las principales máquinas. El Palais Imperial des arts et ultiers es una clara muestra del adelanto en que se halla la industria francesa y de las inmensas ventajas que proporciona a cada profesión el auxilio de las demás y lo bien organizado de todo lo perteneciente a la fabricación. (...).¹⁶³⁹

Masriera hi va fer una estada de vora un mes, Gómez, en canvi, hi va passar dos anys de formació.¹⁶⁴⁰ Quant a Francesc Vidal, tanmateix, no en sabem res més tot i que també podem imaginar-ne una estada llarga. D'aquests anys, però, i com a testimoni de l'amistat que va sorgir entre Simó Gómez i Francesc Vidal, se n'ha conservat un retrat a l'oli pintat cap al 1866 (fig. 232).¹⁶⁴¹ Simó Gómez va ser a París entre 1863 i 1865, ja que l'any 1866 torna a aparèixer matriculat a l'Escola de Llotja de Barcelona. Així doncs, a manera d'hipòtesi i a manca de dades més precises, es podria plantejar la possibilitat que el retrat fos pintat realment, tal i com recordava l'any 1923 la família Vidal, vers el 1866 a Barcelona, fet que indicaria el retorn temporal de Vidal a la Ciutat Comtal.¹⁶⁴²

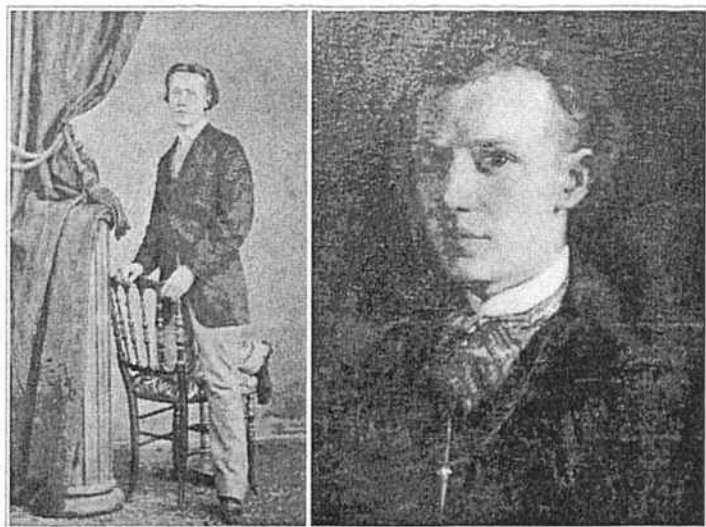


Fig. 232. Francesc Vidal retratat a París pel fotògraf Regimbart (c. 1865). A la dreta, retrat de Francesc Vidal pintat Simó Gómez (c. 1866). AFV.

¹⁶³⁹ AFM, *El Recuerdo*, 21 de maig de 1864.

¹⁶⁴⁰ Serraclara, 1994, pp. 222-223 i 610. Serra, 1880, pp. 120-125. Simó Gómez apareix matriculat a l'Escola de Llotja de Barcelona els cursos de 1860, 1861 i 1862, així com a partir de 1866; estigué a París entre 1863 i 1865. Abans que ell, el 15 de juliol de 1863 el seu germà Enric Gómez havia estat admès a l'Escola d'Arts Decoratives de París.

¹⁶⁴¹ Elias, 1923, p. 177: *Retrat més jove del Sr. Vidal, l'ebanista. Pintura al oli. No esta firmada ni datada. Col. Sra. Viuda de Vidal. La familia del Sr. Vidal calcula qu'aquest retrat fou pintat vers l'any 1866. Es una obra que te totes les millors característiques de la pintura d'en Simó Gómez en arribar de Paris: bona tela, bona i rica pinzellada grassa, harmonia ivorina. Amida 42 x 56 cent.*

¹⁶⁴² Una fotografia de Francesc Vidal feta pel fotògraf Léon Regimbart, establert amb taller obert segons el *Bottin du Commerce* al carrer de Flandre núm. 9 de París l'any 1865, és l'únic document que permet suposar que Vidal va fer una estada llarga a París, potser fins l'any 1866. Voignier, 1993, p. 214.

Amb tot, també es possible que Francesc Vidal es quedés a París, on l'any 1867 s'hi va celebrar una nova l'Exposició Universal. Lluís Vidal, que els anys 1865 i 1869 havia anat ampliant el seu patrimoni amb la compra de diversos solars al poble de Sant Gervasi per construir-hi una casa d'estiueig, tenia els recursos suficients per preparar la seva participació al gran certamen francès.¹⁶⁴³ I així ho va fer. Lluís, acompanyat del seu fill Francesc, va participar anunciant-se com a fabricant d'*estuches para joyas y neceseres*.¹⁶⁴⁴ Un dels catàlegs de l'Exposició incloïa una breu ressenya del negoci familiar:

En este antiguo y acreditado establecimiento en el cual se fabrican estuches de todas clases para joyas, y neceseres, por ricos y complicados que sean, se montan también los más delicados bordados en petacas y portamonedas.

Esta casa envía sus productos a todos los ángulos de la Península y ha logrado desterrar la importación extranjera tanto en los estuches y neceseres comunes como en los más delicados.

Con una simple pregunta dirigida a los joyeros y diamantistas, a los cuchilleros y a los fabricantes de objetos ortopédicos se obtendrá una contestación exacta y cabal que comprobará todo cuanto de esta acreditada casa queda dicho.

*Lo esmerado del trabajo de cuantos estuches y neceseres salen de la fábrica de este expositor queda garantizado por la solidez de esta clase de aparatos, por lo regular baladíes si no han sido fabricados en España.*¹⁶⁴⁵

A París també hi va participar la família Masriera. Josep Masriera Vidal hi va assistir acompanyat de la seva dona i amb els seus fills.¹⁶⁴⁶ En aquells anys el negoci dels Masriera començava a situar-se al capdavant dins del gremi dels joiers. Passats quatre anys de la inclusió de Josep Masriera Manovens al taller, van seguir els mateixos passos Francesc, amb vint-i-set anys, i Frederic, amb vint-i-tres anys, motiu pel qual l'any 1869 la raó social es va passar a anomenar *José Masriera e hijos*. En aquest sentit, cal destacar que va ser Frederic Masriera qui va impulsar el trasllat a finals de 1872 de la botiga que

¹⁶⁴³ AHPB, Francesc Bellsollell, vol. 590, 1865, doc. 21, fol. 69-75; vol. 597, any 1869, doc. 84, fol. 405-406.

¹⁶⁴⁴ *Exposición Universal...*, 1867, p. 149.

¹⁶⁴⁵ *Cataluña en la Exposición...*, 1867, p. 32.

¹⁶⁴⁶ *Cataluña en la Exposición...*, 1867, p. 133. Serraclara, 1994, p. 116. AFM, caixa 31, doc. 1121. *El Recuerdo*, 18 d'agost de 1867: *Las naciones extranjeras han pasado indiferentes por delante de nuestra sección, sin fijar la vista en nuestros productos; estaban amontonados, exhibidos sin gusto, sin arte y no han reparado por lo tanto en ellos. (...) Celoso del buen nombre de nuestra fábrica de joyería y platería, fundada por mi padre en el transcurso de mis primeros años del oficio, vi abrirse algunas exposiciones y siempre enmudecí porque jamás me he dejado llevar por ilusiones, y juré no proyectar la asistencia a ningún concurso hasta considerarnos con fuerzas para ello. Este día llegó al anunciarse la actual Exposición y propuse a mi padre la primera tentativa. Ya conoceis mi carácter, si hubiese debido confiar el éxito a mis pobres alcances, no lo hubiera quizás propuesto, pero lo confíé a los elementos que en el tiempo hemos reunido en nuestro taller; a personas de ingenio que solícitas han acudido a nuestro Mandamiento, permitiéndome decir sin rubor ante "El Recuerdo" que los objetos exhibidos en París de la Casa Masriera; por su concepción y ejecución son dignos de ser presentados a un concurso.*

fins aleshores tenien al carrer Vigatans cap al carrer Ferran núm. 35, el nou epicentre comercial de la burgesia barcelonina.¹⁶⁴⁷ Enmig d'una sòbria façana, un gran rètol anunciava: *Fábrica de joyas - Pintura en esmalte*.¹⁶⁴⁸

Mentre els germans Masriera Manovens van passar per Llotja i van començar a treballar al taller familiar, Francesc Vidal degué moure's entre Barcelona i l'estranger. Paral·lelament, al curs 1866-67 Simó Gómez va passar per Llotja juntament amb Frederic Masriera i altres joves estudiants com Aleix Clapés, Josep Baixeras, Enric Monserdà i Antoni Rigalt, als que s'hi afegiren els anys següents Josep Masriera (1867-1868), Josep Reynés (1867-1869), Arcadi Mas i Fondevila (1867-1869), Josep Vilaseca (1868-1871), Francesc Miralles (1868-1869), Apelles Mestres (1869-1872) i Antoni Gaudí (1873-1874), entre molts altres.¹⁶⁴⁹ De Vidal, però, cap notícia.

Si tenim en compte tant la manca absoluta de comentaris i documents de Francesc Vidal a Barcelona com les veus que parlen de llargues i profitoses estades del jove artista a França, Anglaterra, Àustria i Alemanya, seria plausible pensar que l'etapa formativa de Francesc Vidal, cap a la segona meitat de la dècada de 1860, va transcórrer a l'estranger; un periple europeu per enriquir una formació que s'orientava cap al moble i la decoració d'interiors.¹⁶⁵⁰ Sovint les descripcions que es van fer a la dècada de 1880 del jove Vidal emfasitzaven els seus coneixements de llengües estrangeres i fins i tot l'accent forani de la seva parla:

*Muy joven es todavía, con sus barbas de capuchino, su negra levita y su sombrero de fieltro de igual color y anchas alas, más parece un artista romántico de las orillas del Rhin, que un industrial barcelonés. Hasta en su acento, tan característico de su país, mezclanse inflexiones de otros idiomas, como el francés y el inglés, que habla con la facilidad del suyo.*¹⁶⁵¹

¹⁶⁴⁷ *El Recuerdo*, 16 de juny de 1872: *Com ja sabeu fem lo gran cop de cap de posar una botiga artística de joieria en lo carrer de la llibertat o de Fernando. Això mos te al Campestre y a mi tan distrets de lo demes que no sabem pensar ni parlar d'altre cosa. El Recuerdo*, 30 de juny de 1872: *En nombre de mi padre, hermanos y en el mio ofrezco a los hijos de "El Recuerdo" una nueva casa en la calle de la Libertad, o de Fernando, n°35, donde en breve empezaran los preparativos con el fin de ofrecer al público, tan brevemente como posible sea, una tienda de joyeria y platería de carácter artístico y de índole nueva con que ver si sabemos alcanzar mayor gloria y sobre todo mayor provecho. Firmose el contrato el proximo pasado viernes día 28 tomando en aquel acto posesion. Diario de Barcelona*, núm. 354, 19 de desembre de 1872, p. 12716. Vélez, 2004, p. 24.

¹⁶⁴⁸ Vélez, 2004, p. 25.

¹⁶⁴⁹ ARABASJ, *Libro de Matricula. Enseñanza Profesional de Dibujo, Pintura, Escultura y Grabado*. Cursos de 1858-59 a 1868-69.

¹⁶⁵⁰ Mainar, 1976, p. 276. Rudo, 1996, pp. 20-21.

¹⁶⁵¹ *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190.

Efectivament, a partir de l'anàlisi de les seves obres i del seu model artístic-industrial, podríem deduir que les llargues estades a l'estranger de Francesc Vidal, dutes a terme entre mitjan els anys 60 i inicis dels 70, li van permetre prendre nota i adquirir un gran coneixement de les pràctiques artístiques que estaven impulsant a països com França, Àustria i Anglaterra, amb grans indústries com les de *William Morris & Co*, *Farmer & Rogers*, *Christofle et Cie*, *August Klein* o *Barnard, Bishop and Barnard*. Sigui com sigui, però, l'any 1872 Francesc Vidal ja era de nou a Barcelona. I havia tornat per quedar-s'hi.



Fig. 233. Francesc Vidal i Mercè Puig, poc després de casar-se l'any 1873 a Barcelona. AFV.

El 31 de maig de 1873, Francesc, *de profesion estuchista* al taller del pare, es va casar amb Mercè Puig Buscó a l'església de Santa Anna (fig. 233). L'acta matrimonial és interessant perquè ens dona una nova pista respecte Francesc Vidal ja que indica que encara vivia a l'edifici del taller familiar, al setè pis del núm. 22 d'Argenteria.¹⁶⁵² L'esposa, en canvi, havia viscut fins aleshores amb el seus pares al núm. 8 del prestigiós passeig de Gràcia.¹⁶⁵³ Com a regal de prometatge per a la futura muller, Francesc Vidal va adquirir a l'establiment veí dels germans Masriera del carrer Vigatans, un collar d'or i platí i un

¹⁶⁵² AMA, Registre Civil, Matrimonis, vol. 335, 1873, fol. 225v. Leon, 1872, p. 215.

¹⁶⁵³ Es tractava d'una família d'estatus superior a la dels Vidal. Mercè Puig, nascuda a Barcelona a primers de febrer de l'any 1852, era filla de Bernat Puig Capdevila (1819-1880), reputat músic vigatà i mestre de capella de Santa Maria del Mar i la Catedral de Barcelona, i de Mariana Susana Buscó Grün, natural de Than, Alsàcia; alhora era neta del gravador Antoni Josep Buscó, de Mulhausen, del Baix Rhin. AHPB, Magí Soler Gelada, vol. 7377, 13 d'octubre de 1849, fol. 407v-408v. Vegeu també el testament de Bernat Puig: AHPB, Magí Soler Gelada, vol. 7377, 17 d'octubre de 1849, fol. 410. Ramírez, 1953, pp. 120-122.

medalló d'or, platí sobre de jade verd.¹⁶⁵⁴ És possible que en motiu de la boda Vidal hagués encarregat també al seu amic Simó Gómez el retrat de la seva promesa, datat d'aquell mateix 1873. Des del dia següent de la boda, Francesc i Mercè es van traslladar a viure a un pis situat al núm. 13 del carrer Trafalgar. En aquesta nova casa, moblada l'estiu de 1873 amb peces d'estil neorenaixentista dels tallers d'Antoni Blanc, és on hi van néixer les seves primeres filles, Mercè (1874) i Lluïsa (1876).¹⁶⁵⁵

L'any 1875 va morir el patriarca Josep Masriera Vidal, motiu pel qual la seva esposa, Eulàlia Manovens, va canviar la raó social per *Viuda de Masriera e Hijos*. El pare deixava un ric patrimoni familiar aportat pel capital de la joieria, 250.000 pessetes, i el valuós capital que li corresponia de la *Societat Roses y Compañía*, valorat en 425.000 pessetes. Des d'aleshores, la nova gestió de l'establiment va marcar l'inici d'una nova etapa en què els tres germans Masriera Manovens van esdevenir capdavanters en el camp de l'orfebreria, pintura amb esmalts i joieria artística. Es van especialitzar en objectes commemoratius: espases d'honor, medalles, plaques, gerros, corones i objectes-símbol d'allò més divers plantejats amb el gust historicista propi de l'època.¹⁶⁵⁶ Frederic Masriera va aprofitar per fer diversos viatges a França, Itàlia i Suïssa i es va situar al capdavant de la gestió administrativa de l'establiment familiar.¹⁶⁵⁷

A la dècada de 1870, Francesc Vidal va seguir treballant al taller del pare. Com a estotgista, tal i com apareixia sempre documentat, va començar a col·laborar amb Josep Masriera i els seus tres fills fent estoigs per a les seves joies. L'any 1876, per exemple, l'Ajuntament va encarregar als germans Masriera una valuosa planxa d'or i pedres precioses pel general Martínez de Campos que va ser regalada col·locada sobre una altra planxa de pell de Rússia y sostinguda per un peu d'ebano d'excelent dibuix treballat per l'estutxista Sr. Vidal.¹⁶⁵⁸ Així, la coneixença entre les dues famílies es va anar fent cada cop més intensa i la relació entre dos joves prometedors artistes industrials com eren

¹⁶⁵⁴ El collar va ser comprat poques setmanes abans del trasllat de l'establiment dels Masriera al carrer Ferran. La factura, de 70 pessetes i datada del 20 de novembre de 1872, es conserva a l'Arxiu F. Vidal. Rudo, 1996, p. 29.

¹⁶⁵⁵ AMA, Registre Civil, naixements, 1874, llibre 4, núm. 158. Mercè Vidal i Puig, 1 de novembre de 1874. AMA, Registre Civil, naixements, 1876, 166. 2 d'abril de 1876, Lluïsa Andrea Francesca Vidal i Puig. Es conserven moltes de les factures de les compres per adequar el nou habitatge, entre els mesos de maig i juliol de 1873. Entre aquestes destaca la factura de 9.724 pessetes dels tallers de fusteria d'Antoni Blanc, del carrer Lancaster, que incloïa tres taules, sis cadires, un armari i un llit, entre d'altres.

¹⁶⁵⁶ Vélez, 2004, pp. 28-29. Cornet, 1876, p. 38.

¹⁶⁵⁷ Vélez, 2004, p. 27.

¹⁶⁵⁸ *La Renaixensa. Revista Catalana*, Barcelona, vol. I, 1876, p. 163. Uns anys més tard, Francesc Vidal, ja establert com a moblista, s'ocupà de bastir el despatx de la rerabotiga amb els seus mobles: *el despacho de mi padre, de estilo más moderno, aquel estilo ruso, decorado con profusión de clavos, que impuso el mueblista Vidal. Con su gran mesa ministro, de nogal, maciza y sus sillones de talla, forrados de terciopelo añil, tambien enormemente macizos*. Masriera, 1954, p. 9.

Francesc Vidal i Frederic Masriera va anar sent més estreta. Amb els estalvis aconseguits, el mes d'octubre de 1877 Vidal va llogar un pis al passatge d'Escudellers núm. 2, propietat de la casa editorial de *Narciso Ramírez y Compañía*,¹⁶⁵⁹ i l'any 1878 va canviar de residència, del carrer Trafalgar al passatge de la Pau, núm. 2, al mateix edifici on el pare hi tenia el taller d'estoigs, joies, àlbums i objectes decoratius. Aquell mateix 1878, Frederic Masriera i Francesc Vidal, van decidir emprendre un ambiciós projecte comú: l'obertura d'un negoci d'indústries artístiques.

És possible que la idea d'aquest nou projecte fos impulsada inicialment per Francesc Vidal. Coneixent el seu fort caràcter i la seva acusada personalitat, amb una àmplia formació estrangera i un destacat bagatge cultural, probablement no aspirava a ser en un futur tan sols l'hereu de la casa d'estoigs del seu pare. D'altra banda, les seves amistats de joventut, des de Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner, arquitectes viatgers i innovadors, fins a Carles Vidiella i Simó Gómez, segurament el van animar a tirar endavant un projecte artístic que va veure la llum entre els anys 1878 i 1879.¹⁶⁶⁰

6.2.3.1.2. Francesc Vidal i els artífex altres de l'Esteticisme

Francesc Vidal va tenir quatre o cinc bons amics de joventut amb qui va compartir els seus somnis i projectes d'artista: el pintor Simó Gómez, el gravador Enric Gómez (c. 1842-1936), el pianista Carles G. Vidiella i els arquitectes Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner (fig. 234). Són majoritàriament fonts indirectes les que ens parlen de les amistats del jove Vidal però no per això hem de desatendre una sèrie de relacions que van tenir una gran influència.

És de creure que Vidal va fer la seva primera colla d'amics durant el seu fugaç pas per l'Escola de Llotja l'any 1862, allà on a l'edat de catorze anys va coincidir com a company d'estudis amb Josep Vilaseca i amb els germans Simó i Enric Gómez. Deixant de banda l'estada a París dels germans Gómez i Francesc Vidal cap al 1863, el retrat que Simó Gómez li va fer vers el 1866, i sobretot els nous retrats que va fer de Mercè Puig i de Francesc Vidal els anys 1873 i 1875 respectivament, són una mostra indubtable d'una relació que feia anys que durava i que s'havia refermat, segons anoten Feliu Elias (1878-

¹⁶⁵⁹ AHPB, Francesc Maspons, vol. 4809, doc. 847-8, fol. 3033-3035. AHPB, Joaquin Nicolau Bujons, doc. 332, fol. 1565-1566.

¹⁶⁶⁰ L'any 1926, a la nota necrològica que Frederic Masriera va dedicar a Josep Vilaseca es va referir a les joves amistats de l'arquitecte: *La flor i nata dels nostres artistes que brillaren en la segona meitat del prop passat segle foren els seus amics i companys predilectes. Prova la consideració, confiança i estima que li tenien l'haver-lo nomenat albacea testamentari del gran pintor Simón Gómez, amb unió de l'eminent pianista Vidiella i el notable moblisa Vidal*. Masriera, 1926, p. 5.

1948) i Josep Mainar (1899-1996), a les tertúlies al taller de Gómez i al popular cafè Suís, allà mateix on Herr Richard Lindau alguns anys més tard hi va reunir el club *Germania*.

En tornar de París, Enric i Simó Gómez, Josep Vilaseca i Francesc Vidal, van començar a freqüentar el Cafè de les Delícies, al capdavant de la Rambla. Aquest cafè, adossat al Teatre Principal, situat pràcticament davant del cafè Suís, era un dels més antics de la ciutat. Allà és on cap a inicis de la dècada de 1870 tots ells van conèixer a Carles Vidiella, un jove pianista d'Arenys de Mar que buscava fer-se camí.¹⁶⁶¹ Com feu amb Francesc Vidal, Simó Gómez va fer diversos retrats de Vidiella entre 1873 i 1880 (fig. 234), mentre que el seu germà Enric va ser qui l'any 1878 va concebre la idea de recollir fons per enviar Vidiella a perfeccionar-se com a intèrpret a París, allà on havien viatjat els altres membres de la colla. Vidiella va marxar a París justament quan Francesc Vidal va obrir l'establiment del passatge del Crèdit associat amb Frederic Masriera. I en aquell mateix establiment, tot just recent obert, és on Vidal va començar a exposar-hi quadres de Josep i Francesc Masriera, i també de Simó Gómez.

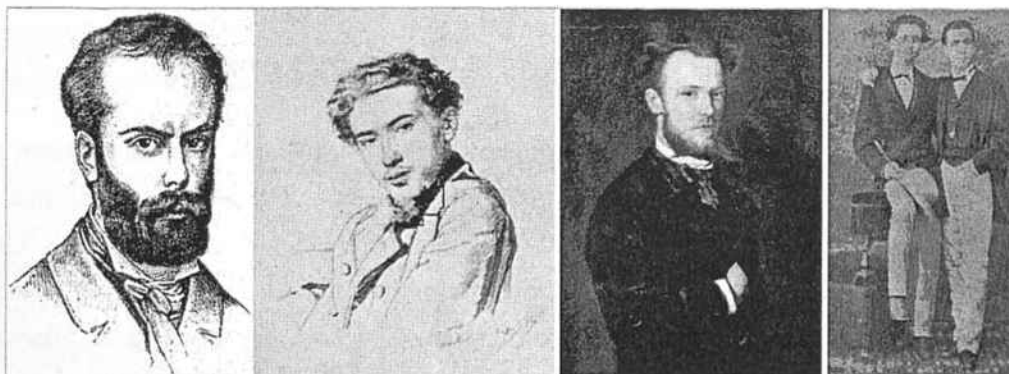


Fig. 234. Simó Gómez (1879), a l'esquerra. Al centre, Carles Vidiella (1873, 1877) i Francesc Vidal (MNAC, 1875) retratats per S. Gómez. A la dreta, Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner (c. 1872).

L'amistat entre tots ells, però, va quedar sobtadament esquinxada per la mort inesperada de Simó Gómez, als trenta-cinc anys, el dia 5 de febrer de 1880. El fet va trasbalsar els artistes de la ciutat i especialment a la seva colla d'amics.¹⁶⁶² A l'enterrament, Vidal va

¹⁶⁶¹ Feliu Elias ho explicà així en biografia el pintor Simó Gómez: *El seu germà, Enric Gómez, era un sentimental del providencialisme. De totes les seves amors, però, la principal era la que sentia pel germà pintor. Una admiració fervorosa sentia també de manera extraordinària per en Carles Vidiella, el célebre pianista. Per obra de l'Enric aquest artista atenyé la sublim execució pianista i els èxits que'l feren celebre arreu. En Vidiella començà essent pianista al cafe de les Delícies, l'actual Lyon d'Or, en quin cafe se reunia la colla d'amics del Enric. Aquesta colla però se reunia abans al cafe Suic; en entrar en Vidiella de pianista al cafe de las Delícies, tota la colla, que adorava al music d'una manera idolàtrica, se treslladà al cafe del davant. Fou l'Enric el qui tingué la idea d'enviar en Vidiella a Paris a perfeccionar el seu art.* Elias, 1923, pp. 47 i 177.

¹⁶⁶² Serra Pausas, pp. 116-126. Gener, 1880, pp. 113-115.

portar el fèretre fins a la tomba.¹⁶⁶³ El dia 22 de febrer es va celebrar una comitiva que des de la casa de la família de Simó Gómez, al carrer del Rosal, fins al cementiri va dur una làpida de pedra artificial amb el retrat esculpit del pintor.¹⁶⁶⁴ Al cap de dues setmanes, Francesc Vidal va ser admès com a soci a l'Ateneu Barcelonès i, des d'allà, juntament amb Enric Gómez i potser Lluís Domènech i Montaner, va promoure l'organització d'una vetllada necrològica i una exposició amb algunes de les millors pintures del difunt artista que es va dur a terme el 21 d'abril.¹⁶⁶⁵ En una sala especialment decorada per a l'ocasió per Francesc Vidal, s'hi va celebrar un acte commemoratiu en el qual Josep Masriera i Josep Yxart van llegir una nota biogràfica, Joan Brull va pintar un retrat de l'artista que va regalar a la Institució i Carles Vidiella va interpretar una elegia composta per Rodríguez de Alcantara.¹⁶⁶⁶ Finalment, a mitjan del mes de juny, els amics més íntims de Gómez, és a dir, Francesc Vidal, Lluís Domènech i Montaner, Josep Vilaseca i Carles Vidiella, van organitzar a la Sala Parés una nova exposició de pintures de Gómez i una loteria artística per recollir diners per al fill i la viuda del pintor.¹⁶⁶⁷

A l'Ateneu, Francesc Vidal va entrar en contacte amb altres socis, especialment amb Antoni Gaudí, adscrit a la Secció de Belles Arts, de la què en va ser president el curs 1881-82, l'any abans que Vidal en fos nomenat revisor de comptes.¹⁶⁶⁸ Com en el cas de Gaudí, amb qui, com veurem, ja havia coincidit pels encàrrecs de Comillas (1881), a l'Ateneu va retrobar-se amb Lluís Domènech i Montaner, de la colla de Simó Gómez i Josep Vilaseca.¹⁶⁶⁹ Hem de creure, doncs que el cercle d'amistats a inicis de la dècada de 1880 era aquell mateix que s'havia format feia ben bé una dècada al Cafè de les Delícies: Enric Gómez, Josep Vilaseca, Carles Vidiella i potser Lluís Domènech i Montaner. Per tant, no és d'estranyar que a finals de 1881 Francesc Vidal acordés davant de notari, juntament amb els arquitectes Vilaseca i Domènech i amb el pianista Vidiella, constituir una comissió per gestionar les 8.886 pessetes recollides a la rifa organitzada a la Sala Parés l'any 1880.¹⁶⁷⁰ La comissió es va ocupar d'administrar els diners recollits per tal que el fill de Simó Gómez, Enric Gómez Font, aleshores de nou anys d'edat, pogués gaudir en un futur d'un mínim benestar i d'una formació per la qual eren necessaris uns recursos econòmics dels quals la mare no disposava.

¹⁶⁶³ Rudo, 1996, p. 39.

¹⁶⁶⁴ *El Diluvio*, núm. 52, 21 de febrer de 1880, p. 1411. *El Diluvio*, núm. 54, 23 de febrer de 1880, p. 1466.

¹⁶⁶⁵ AAB, AB/J.A.2, *Libro de actas de la Junta Directiva*, 1880, p. 210.

¹⁶⁶⁶ AAB, AB/J.A.2, *Libro de actas de la Junta Directiva*, 1880, p. 207. *Boletín del Ateneo Barcelonés*, núm. 6, octubre-desembre de 1880, p. 115. *El Ateneo...*, 1889, p. 81. *El Diluvio*, núm. 40, 9 de febrer de 1880, p. 1099.

¹⁶⁶⁷ AHPB, Josep Fontanals, vol. 2330, doc. 322, 31 de desembre de 1881, fol. 1159-1166. *El Diluvio*, núm. 169, 17 de juny de 1880, p. 4714. *El Diluvio*, núm. 173, 21 de juny de 1880, p. 4847.

¹⁶⁶⁸ AB/J.CE.1.

¹⁶⁶⁹ El curs 1881-1882, mentre Gaudí actuà com a president de la Secció de Belles Arts, Lluís Domènech i Montaner va ser nomenat vicepresident de la Secció de Ciències Exactes i Naturals. AB/J.CE.1.

¹⁶⁷⁰ AHPB, Josep Fontanals, vol. 2330, doc. 322, 31 de desembre de 1881, fol. 1159-1166.

Deixant de banda l'amistat que Francesc Vidal va establir amb uns i altres arquitectes, pintors, gravadors o músics, des que es va independitzar i es va associar amb Frederic Masriera, l'any 1879, són diverses les notícies que confirmen com aquest grup d'amics van col·laborar professionalment en moltes ocasions. No deixa de ser significatiu que, de la mateixa manera que Vidal va convertir-se en el renovador de les indústries artístiques a la ciutat, al seu entorn, Josep Vilaseca, Antoni Gaudí i Lluís Domènech i Montaner es van erigir en aquells mateixos anys en els impulsors de la renovació arquitectònica de l'Esteticisme i el Modernisme.

Si bé per ara no tenim constància més que de puntuals col·laboracions professionals entre Lluís Domènech i Montaner i Francesc Vidal, com ara la fabricació d'algunes enquadernacions luxoses, en canvi, tant Enric Gómez com Josep Vilaseca i Antoni Gaudí van compartir destacats projectes amb Vidal. De tots ells, i deixant de banda els encàrrecs reials i municipals, algunes de les col·laboracions més reeixides van ser amb Gaudí, a Comillas (1881) i al Palau Güell (c. 1888), i amb Vilaseca, autor de dissenys de mobiliari pel taller *F. Vidal* des del mateix 1879 i el projecte de l'edifici de les indústries *F. Vidal y Compañía*, inaugurat l'any 1884 a la cantonada entre els carrers Bailén i Diputació.¹⁶⁷¹

Si analitzem l'estil de bona part dels conjunts decoratius projectats entre 1879 i 1889 tant per Francesc Vidal com per Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, i puntualment per l'Antoni Gaudí més jove, descobrirem que en diverses ocasions tots ells recorregueren a unes formes compositives novedoses, modernes i originals, alhora que sovint molt similars, aquelles que caracteritzen l'Esteticisme que definí Cirici, l'*estil renaixença* del qual parlava Bletter com a biògrafa de Vilaseca (fig. 178, 227, 240, 252, 253, 287, 296, 310, 336).¹⁶⁷² Tots ells eren joves prometedors que, havent passat inicialment per l'Escola de Llotja i per l'Escola d'Arquitectura, havien començat la seva activitat professional a finals de la dècada de 1870, coincidint amb els inicis de la Febre d'Or.

Edificis com la Casa Pomar de Camprodon (1882) i els tallers de Francesc Vidal (1884), de Josep Vilaseca, l'edifici de l'editorial Montaner i Simón (1880), de Lluís Domènech i Montaner, peces de mobiliari projectades per Vilaseca per als tallers Vidal l'any 1879 i per Gaudí per la farmàcia Gibert (1879), o bé els elements decoratius de forja dibuixats

¹⁶⁷¹ Josep Vilaseca, que des del 1879 havia col·laborat com a autor de peces de mobiliari, làmpades i cadires, pel taller de *F. Vidal* i que s'ocupà de projectar el gran edifici de les indústries *F. Vidal y Compañía*, també compartia amistat amb Frederic Vidal, i més concretament amb els tres germans Masriera Manovens, pels quals l'any 1882 projectà el temple-taller del carrer Bailèn.

¹⁶⁷² Bletter, 1977, pp. 19-21.

per Domènech a l'Ateneu Canetenc entre 1884 i 1885, mostren els mateixos trets estilístics que apareixen als nous mobles que Francesc Vidal va projectar per decorar les cases més benestants de la ciutat. Ens referim a unes formes decoratives caracteritzades per la geometrització i esquematització, per la mecanització progressista, combinada amb la introducció d'elements de fantasia i de naturalisme, tals com dracs, quimeres o formes vegetals estilitzades. Segurament no és casualitat que on aquests trets estilístics es veuen de manera més clara i contundent és a l'edifici de les indústries *F. Vidal y Compañía*, construït per Josep Vilaseca i decorat pels artesans del taller de Francesc Vidal.

6.2.3.1.3. *F. Vidal* (1879-1884)

El 13 de setembre de 1878 Frederic Masriera, joier, i Francesc Vidal, *fabricante de estuches finos para joyas y de objetos decorativos*,¹⁶⁷³ van comparèixer davant de notari per llogar durant cinc anys a Josep Togores una botiga amb soterrani situada al núm. 3 del recent construït passatge del Crèdit.¹⁶⁷⁴ A aquell espai s'hi va obrir l'any següent un nou tipus de botiga de caràcter artístic fins aleshores desconegut a la ciutat.

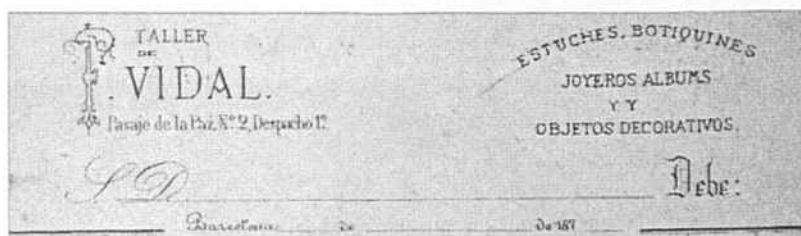


Fig. 235. Capçalera d'una factura del taller de Lluís Vidal, al passatge de la Pau, núm. 2 (c. 1870). Col. part.

El pare va jubilar-se vers l'any 1878 i Francesc Vidal es va fer càrrec del *Taller de Vidal* del passatge de la Pau (fig. 235), on la jove família Vidal i Puig hi acabava d'establir la seva nova residència. El local va passar a mans del fill per tal que esdevingués el taller on s'hi confeccionarien els objectes i el mobiliari que es vendria a l'establiment del passatge del Crèdit, obert el 29 de març de 1879.¹⁶⁷⁵ Així, seguint els passos dels germans Masriera Manovens, Francesc Vidal va tancar l'establiment familiar que el pare havia obert al carrer Argenteria l'any 1858 per traslladar el negoci a l'epicentre del luxe i l'ostentació comercial de la ciutat. L'emplaçament era esplèndid: un modern passatge construït a la

¹⁶⁷³ AHPB, José Falp, vol. 1736, 13 de setembre de 1878, fol. 3081-3084v.

¹⁶⁷⁴ L'acord es va signar dos dies després de la inauguració de la luxosa joieria de Genaro Carreras, oberta just davant de l'entrada al passatge.

¹⁶⁷⁵ Així és com apareix anunciat al full publicitari de Josep Vilaseca. Rudo, 1996, p. 23. AMA, Registre Civil, Naixements, 1878, 174. Maria Vidal Puig, 10 de desembre de 1878.

manera parisenca a pocs metres del carrer Ferran i de la joieria Masriera. No obstant, per tirar endavant un negoci de grans aspiracions com el que Vidal tenia en ment, a més del talent era necessari un important capital econòmic del que no disposava. Segurament va ser aquest el motiu que va unir a Frederic Masriera, com a soci capitalista, i a Francesc Vidal, com a soci gerent. Es van associar i van pactar un projecte comú, *F. Vidal*, que va formalitzar-se l'any 1879.

Vora mig any després de la inauguració de l'establiment, el 30 d'agost de 1879, Francesc Vidal, identificat encara de *profesión estuchista*, i Frederic Masriera, van constituir formalment la societat *F. Vidal* amb un capital social inicial de 30.000 pessetes procedent íntegrament del patrimoni de Frederic Masriera (fig. 236).¹⁶⁷⁶ La finalitat de la nova empresa, deien, *será la venta de muebles y objetos artísticos y decorativos fabricados en los talleres particulares del señor Vidal, y además la compra y venta de iguales o semejantes objetos procedentes de fábricas nacionales o extranjeras*.¹⁶⁷⁷ L'acord precisava que, si bé Frederic Masriera no treballaria de manera habitual a l'establiment, Francesc Vidal, soci industrial i gerent, quedaria obligat a dirigir personalment totes les operacions i decisions referent a l'establiment. D'altra banda, amb independència de la gestió de *F. Vidal*, Francesc es reservà el dret de continuar treballant pel seu negoci de fabricació i venda d'estoigs.



Fig. 236. Frederic Masriera i Francesc Vidal a finals de la dècada de 1870, quan funden *F. Vidal* (1879) al passatge del Crèdit. AFM/AFV.

Tot i que *F. Vidal* es va anunciar com a especialitzada en el *decorado de habitaciones*, com a centre per aquells qui volien disposar de les millors i més modernes decoracions d'interiors, el punt fort dels primers anys va ser la venda d'objectes artístics i petites

¹⁶⁷⁶ AHCB, Marià Barallat, vol. 445, protocol de 1879, 30 d'agost de 1879, fol. 644v: *El socio don Francisco Vidal carece de capital en esta fecha pero aportará a la Sociedad en cuanto le sea posible todas las cantidades que produzca su trabajo personal o todos los valores en mercancías que le sea dable. Estos ingresos por parte de don Francisco Vidal figuraran por su cuenta en los libros de la sociedad y siempre que lo exija don Feredico Masriera hasta llegar a la cantidad de treinta mil pesetas, vendrán a formar un aumento de capital, sin necesidad en este caso de escritura pública.*

¹⁶⁷⁷ AHCB, Marià Barallat, vol. 445, protocol de 1879, 30 d'agost de 1879, fol. 644.

peces manufacturades als tallers de Vidal. A la tarja publicitària dibuixada per Vilaseca (fig. 258), *F. Vidal* oferia els següents objectes:

Bronces. Tapices. Fotografias. Exposición y venta de obras artísticas. Objetos decorativos y de utilidad. Fabricación de muebles de lujo. Cofres. Arquillas. Albums. Carteras. &c.

D'una banda, destacava l'exposició i venda d'escultures i quadres de pintors de l'entorn dels gerents de l'empresa, és a dir, artistes com germans Manovens, Simó Gómez, Modest Urgell i Rossend Nobas, entre d'altres.¹⁶⁷⁸ D'altra banda, es venien bronzes i tapissos fets a altres tallers de la ciutats o bé importats, com eren també les peces orientals i els productes de les cases *Christofle et Cie*, *Aug. Klein* i les fotografies artístiques de la casa madrilenya *J. Laurent y Cia*.¹⁶⁷⁹ A finals de 1881, per exemple, el *Diario de Barcelona* descrivia un conjunt d'objectes artístics exposats a l'establiment: davant d'un fons cobert amb seda brodada xinesa, Vidal hi havia col·locat una escultura de bronze de procedència francesa, dos gerros xinesos, algunes teles i tapissos d'Orient i una pantalla per a xemeneia de vidres de colors fabricada a Anglaterra, representativa ja, potser, de la primerenca introducció de l'*Aesthetic Movement*.¹⁶⁸⁰ L'aposta internacional de l'establiment era ben clara. Tot i que inicialment els tallers de Francesc Vidal només van fabricar mobles de luxe, taules, catifes, arquetes, cofres, així com àlbums, marcs i estoigs, a mesura que va començar a rebre encàrrecs decoratius cada cop més ambiciosos, Vidal va anar deixant de banda la venda d'obres d'art d'altres artistes, cosa que ja feia amb prou èxit la Sala Parés, per especialitzar-se en el luxós i complet agençament de les estances burgeses (fig. 237).



Fig. 237. Anunci de la casa *F. Vidal* publicat als diaris de Barcelona l'any 1881 i xapa identificativa dels primers mobles produïts al taller del passatge de la Pau (1879-1883).

¹⁶⁷⁸ Els germans pintors Francesc i Josep Masriera Manovens tenien les portes sempre obertes a exposar a *F. Vidal* atesos els seus vincles directes amb un dels dos gerents del negoci, Frederic Masriera, format al taller de l'escultor Rossend Novas. El mateix succeïa amb Simó Gómez, íntim amic de Francesc Vidal, i amb Modest Urgell, amb qui Vidal va compartir formació i càrrecs a l'Ateneu Barcelonès (els mobles del taller d'Urgell eren de Francesc Vidal). Josep i Francesc Masriera, Gómez i Urgell van ser els pintors que amb més freqüència van exposar al local de *F. Vidal* entre 1879 i 1882.

¹⁶⁷⁹ *Diario de Barcelona*, núm. 149, 29 de maig de 1881, p. 6425.

¹⁶⁸⁰ *Diario de Barcelona*, núm. 362, 28 de desembre de 1881, p. 15603.

6.2.3.1.4. Comillas i la consolidació de *F. Vidal* (1881-1883)

Al document fundacional de *F. Vidal*, Francesc Vidal va deixar clar que un dels objectius de la nova empresa era la realització de projectes d'interiorisme de caràcter global. Aquesta era una de les finalitats d'una botiga que no tan sols exposava mobles sinó tota mena d'objectes decoratius. Des del mateix 1879 Vidal es va ocupar de la decoració de diversos interiors d'habitatges de la ciutat però no va ser fins l'any 1881 que va rebre el primer gran projecte que va servir per donar-se a conèixer realment com a interiorista: la decoració de les estances per a la família reial espanyola a les residències que Antonio López López tenia a la població de Comillas (Santander).

Antonio López va comissionar la direcció de les obres d'adequació de tots els espais necessaris dels seus edificis construïts a Comillas als arquitectes Cristòfor Cascante (1851-1889) i Josep Oriol Mestres. Alhora, López va encarregar a *F. Vidal* la decoració de les sales dels tres edificis on l'amfitrió, marquès de Comillas, tenia previst allotjar a tota la família reial; a les cases conegudes com a Ocejo, Portilla i Covaduca, totes elles al barri de Sobrellano (fig. 238).¹⁶⁸¹ La família reial hi va viatjar l'estiu de 1881 i 1882 aconsellada pels metges, que parlaven dels beneficis saludables de l'aire de mar. Tan bon punt com van rebre l'encàrrec, l'estiu de 1881, els tallers de Francesc Vidal van començar a treballar amb el projecte des de Barcelona. Frederic Masriera va escriure al seu germà Josep el dia 9 de juliol:

Gran noticia. Pasado mañana marcha Vidal a Comillas acompañado de Claudio López y diez o doce operarios nuestros para arreglar en 8 días tres palacios para recibir a la familia real y albergar a los López y Güell.

*Vidal se lleva todos los muebles que han podido terminarse en tan breve tiempo, telas, tapices, etc, y gran parte de cosas de Lopez y Güell, entre otras la vajilla que tu sabes. ¡Que te parece! La cosa es gorda! Pecho al agua y endavant sempre.*¹⁶⁸²

El dia 11 de juliol de 1881, Francesc Vidal va partir amb Claudi López, acompanyat del pintor Josep Planella, de l'ebenista Camp i d'una desena d'artesans més del seu taller, per ocupar-se de la decoració completa dels palaus de Comillas.¹⁶⁸³ Durant el mes d'agost, alhora que continuaven els treballs de construcció del Palau de Sobrellano projectat vers l'any 1878 per Joan Martorell – del qual aleshores se n'inaugurà la capellà-panteó–, es van afegir a les feines de les diferents cases un gran contingent de treballadors, entre els

¹⁶⁸¹ García-Martín, 1993, pp. 63-66.

¹⁶⁸² AFM, Caixa 31, doc. 1246, 9 juliol de 1881.

¹⁶⁸³ AFM, Caixa 31, doc. 1244, 17 juliol de 1881. Arnús, 2004, p. 18.

que es comptaven, entre tapissers, escultors, pintors, fusters, ferrers i paletes, més de dues-centes persones.¹⁶⁸⁴ Tots ells, sota la direcció dels arquitectes Cristòfol Cascante i Josep Oriol Mestres, van treballar intensament per tenir-ho tot enllestit pel dia 25 de setembre, dia en què la família reial va arribar a Comillas.

A l'edifici on es van allotjar els reis i la infanta, Vidal va decorar les diverses sales amb estils diversos, amb mobiliari d'estil Lluís XIII, Pompadour i Enric II. De la intervenció dels operaris i artesans de *F. Vidal*, n'ha quedat constància, per exemple, amb els arrambadors i la xemeneia del saló de la casa d'Ocejo, duts a terme per l'ebenista Camps, així com les pintures dels sostres, atribuïdes a Josep Planella. Així mateix, d'entre els motius decoratius que es conserven a la casa d'Ocejo, en destaquen les pintures ornamentals de línia sensual, alhora que molt simplificada, a la manera anglesa de William Morris i l'*Aesthetic Movement*.¹⁶⁸⁵ -



Fig. 238. Gravet de família reial espanyola a una de les estances de Comillas decorades per Francesc Vidal publicat a *La Ilustración Española y Americana* (1881).

Era especialment luxosa una galeria de cristalls prop de la qual Vidal hi va adequar una habitació de fantasia que va ser decorada a la japonesa amb grans gerros del Japó, un paravent d'*urushi* i amb un *magnífich vetllador de fusta de ferro talla japonesa*.¹⁶⁸⁶ En aquest sentit, tant a la residència dels reis, a les habitacions preparades per a la princesa d'Astúries, com a l'edifici on s'allotjaren les infantes, la casa de Covadua, Francesc Vidal va decidir col·locar-hi llits i mobles de bambú, una opció sorprenent i original a

¹⁶⁸⁴ *La Iberia*, 3 d'agost de 1881, p. 3.

¹⁶⁸⁵ Arnús, 2004, pp. 39-40.

¹⁶⁸⁶ *La Renaixensa*, núm. 363, 9 d'agost de 1881, pp. 4991-4992.

l'època.¹⁶⁸⁷ Una influència, la japonesa i l'anglesa, que, d'altra banda, Cristòfor Cascante també va aplicar aquell estiu al pavelló de la platja del mateix recinte de Comillas (fig. 297).¹⁶⁸⁸ Però l'originalitat de Vidal no raïa tan sols en el mobiliari japonès, sinó en la decoració de tot el conjunt, caracteritzada per l'èmfasi que es donava als elements estructurals dels espais. En aquest sentit, Maria Isabel Rosselló assenyala com a possible model a Viollet-le-Duc, arquitecte que ja podem relacionar directament amb els estudis duts a terme per Vidal a París.¹⁶⁸⁹

A més de les intervencions a les sales dels tres edificis destinats a residència reial, Vidal es va encarregar de dur el mobiliari per una original glorieta, *de gust extremat*, projectada per Antoni Gaudí i que va ser decorada amb cortinatges de Benet Malvehy, pintures d'Alexandre de Riquer i Manuel Ferran (1830-1896) i una estructura de fusta construïda per Eudald Puntí.¹⁶⁹⁰ Els bons resultats d'aquestes intervencions van agradar a la família López i Güell, motiu pel qual posteriorment també en va sorgir l'encàrrec per confeccionar el mobiliari de fusta de noguera, cadires, sofàs i setials, les làmpades i les majestuoses llars de foc de fusta i de pedra del Palau de Sobrellano.¹⁶⁹¹ Al mes de març de 1883, amb motiu de la mort d'Antonio López, Francesc Vidal es va ocupar de realitzar un baldaquí de ferro d'estil neogòtic projectat per Joan Martorell per a la capella ardent instal·lada al presbiteri de la Catedral de Barcelona.¹⁶⁹²

De nou a Barcelona, al setembre de 1881, Vidal va continuar rebent encàrrecs, cada cop més freqüents i cada cop de major valor. Tant és així que al juny de 1882 van veure la necessitat d'atorgar poders a un dels seus treballadors de confiança, Federico Navarrete, per tal que pogués actuar com a representant de l'empresa fent totes les operacions de compra-venda necessàries sense haver de passar per les mans de Vidal o Masriera.¹⁶⁹³ A mesura que els encàrrecs li començaven a venir d'arreu de la Península i d'Amèrica, el

¹⁶⁸⁷ *La Vanguardia*, núm. 297, 10 d'agost de 1881, p. 4185. *La Ilustración Española y Americana*, núm. 30, 15 d'agost de 1881, p. 3. Vegeu pp. 764-767.

¹⁶⁸⁸ Arnus, 2004, p. 40.

¹⁶⁸⁹ Tant Elies Rogent com Joan Martorell, Josep Vilaseca i Antoni Gaudí, col·laboradors de Vidal, també van ser en dates paral·leles clars seguidors i difusors de l'obra i les idees de l'arquitecte francès. Rosselló, 2005, pp. 338-339. Vegeu p. 670.

¹⁶⁹⁰ Eudald Puntí i Antoni Gaudí ja havien treballat per encàrrec d'Antonio López realitzant el mobiliari de la capella de Sobrellano l'any 1878. *La Renaixensa*, núm. 320, 14 de juliol de 1881, núm. 320, p. 4383. *La Renaixensa*, núm. 358, 5 d'agost de 1881, p. 4901.

¹⁶⁹¹ De les diverses intervencions de Francesc Vidal a Comillas se n'han conservat algunes fotografies d'època que certifiquen l'autoria del mobiliari que encara actualment es troba al Palau de Sobrellano, edifici de clar regust neogòtic encarregat aquell mateix 1881 a l'arquitecte Joan Martorell. Igualment, també es conserven a Comillas les conegudes pintures que Eduard Llorens, futur soci de Vidal, va començar a fer l'any 1881 pel Seminari i el mateix Palau de Sobrellano. García-Martín, 1993, pp. 165 i 234-240.

¹⁶⁹² *La Ilustració Catalana*, núm. 82, 15 de març de 1883, pp. 65 i 74.

¹⁶⁹³ AHPB, Marià Barallat, vol. 459, 27 de juny de 1882, fol. 342-343v.

negoci va començar a plantejar-se la conveniència d'ampliar els espais i d'augmentar també el seu capital. L'any 1882, la residència de Francesc Vidal, situada al primer pis del núm. 2 del passatge del Crèdit, va quedar petita i entre els mesos de març i abril es va traslladar amb la seva família a un domicili de prestigi, a la planta noble del núm. 149 del passeig de Gràcia, on el 14 de juny d'aquell mateix any hi va néixer el seu primer fill que, essent apadrinat per Frederic Masriera, va ser batejat amb els noms de Frederic, Eugeni i Bernat: Frederic Vidal i Puig (1882-1950).¹⁶⁹⁴

Francesc Vidal havia obert el seu establiment en un moment immillorable i el seu negoci prosperava. Acompanyant l'extraordinari creixement de l'Eixample de Cerdà, una *febrada d'or* envaïa la ciutadania. Narcís Oller veia com *el goig resplendia en totes les cares, la gent corria esbojarrada pels carrers, l'alè de benestar que arreu es respirava empenyia el més retingut a gastar i a canviar l'or reunit a còpia de suors i privacions per aquells trossos de paper, gravats a mitges tintes, que el crèdit escampava a carretades*.¹⁶⁹⁵ En tan sols dos anys, entre 1880 i 1881, Barcelona va veure néixer vint-i-quatre nous bancs, companyies de ferrocarril, empreses constructores, societats de crèdit i un sense fi de negocis basats en l'especulació bursàtil. El resultat era una població adinerada i engegada que es desviava pel luxe. *Les quincalleries i ebenisteries*, narrava Oller, *anaven en orri per fer lloc al nombre creixent de grans argenteries i magatzems de mobles sumptuaris*,¹⁶⁹⁶ un dels quals, un dels més prestigiosos, va ser el de Francesc Vidal.

6.2.3.1.5. La constitució de *F. Vidal y Compañía* (1884)

L'arxiu de la família Vidal conserva un manuscrit sense data, probablement d'inicis de l'any 1884, redactat per Francesc Vidal on es fa palès l'èxit que des d'un primer moment van tenir els productes de *F. Vidal*. El document mirava d'establir les bases pel projecte d'ampliació de capitals a fi d'aprofitar i donar resposta a la creixent demanda:

Hasta hoy día y desde su fundación, la Fábrica con todas sus dependencias ha realizado ventas por un valor anual de 500.000 pesetas. Tales fechas los intereses de las cantidades que tiene a préstamo y cubiertos todos sus compromisos, ha realizado un beneficio anual de 85.000 pesetas que equivale al 42 ½ % del Capital propio o sean 200.000 pesetas. Téngase en cuenta que este resultado se ha obtenido durante un periodo de organización de la Industria e instalación de sus diversas secciones, con medios escatimados para

¹⁶⁹⁴ AMA, Registre Civil, Naixements, 1882, núm. 187. 14 de juny de 1882. Rudo, 1996, p. 39.

¹⁶⁹⁵ Vidal, Aisa, 2004, pp. 134-135.

¹⁶⁹⁶ Oller, 1980, p. 69.

tomar el vuelo conveniente a una beneficosa explotación. La marcha de la Sociedad es tan próspera que hoy trabajan en sus talleres 160 operarios ocupados casi exclusivamente en la ejecución de pedidos pendientes de entrega, cuyo valor aproximado es en la actualidad de 300.000 pesetas. Precisamente por esta extensión que han tomado los pedidos y que exigen los trabajos, se ha ido haciendo necesario el aumento de capitales que han de tenerse disponibles. Los rendimientos obtenidos en los años anteriores han dado al capital propio y prestado un rendimiento general equivalente al 17%.

Trabajando con entero desahogo y dando a las ventas tal extensión, que permita contar con el mayor numero de compradores en toda España, los beneficios alcanzarán más ventajosos resultados; pero aun admitiendo el caso más desfavorable esto es, que los rendimientos líquidos no fuesen mayores que las 85.000 pesetas anuales que hasta ahora se han obtenido, agregando a ellas las 65.000 pesetas pagadas además como intereses de las cantidades tomadas a préstamo, que se han pagado también de los rendimientos de la Industria, se obtienen ya anualmente 150.000 pesetas que implica un 8,13% de interés para el Capital con que se trata de reconstruir la nueva Sociedad.¹⁶⁹⁷

El projecte de fer créixer la raó social F. Vidal havia anat madurant des de feia com a mínim dos anys. Això és el que es desprèn de la compra que va fer Frederic Masriera el 29 de desembre de 1881 de part d'un gran solar de 3.436 m² a la cruïlla entre els carrers Bailèn i Diputació, fins aleshores propietat de Joan Soler Casamitjana. Masriera va adquirir pel preu de 40.000 pessetes un terreny de 704 m² on hi havia construïts els fonaments d'un edifici anterior.¹⁶⁹⁸

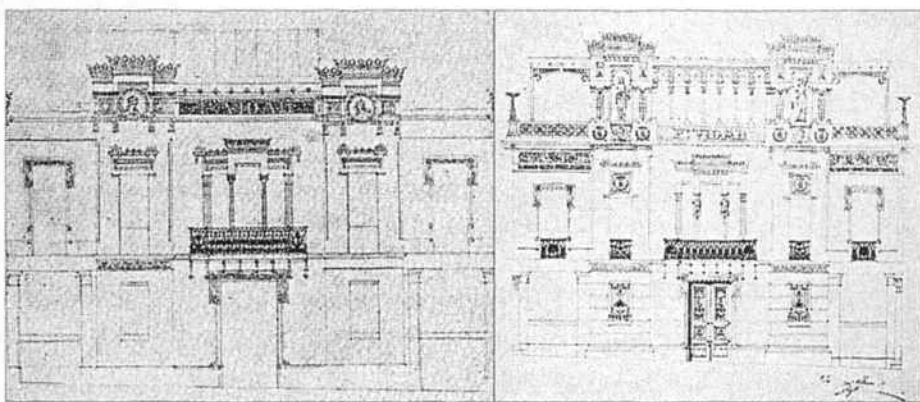


Fig. 239. Dues versions del projecte de Josep Vilaseca per a la façana de F. Vidal y Cia (1882-1883), a la cruïlla entre Bailèn i Diputació. Bletter (1977).

¹⁶⁹⁷ AFV, *Proyecto de Sociedad en Comandita bajo la razón F. Vidal y Cia*, c. 1884. Aquest document va ser parcialment citat per Manuel García-Martín (1993, p. 217).

¹⁶⁹⁸ AHPB, Jose Falp, vol. 1753, 29 de desembre de 1881, fol. 3699-3708.

Aquell terreny havia de servir per establir-hi les noves indústries artístiques de Francesc Vidal i Frederic Masriera. Unes indústries instal·lades a un edifici que va ser encarregat a l'arquitecte Josep Vilaseca, col·laborador de la casa *F. Vidal* des de la seva fundació al 1879.¹⁶⁹⁹ D'aquesta manera, durant l'any 1882, a pocs metres de distància els barcelonins van poder veure com s'aixecaven dos temples projectats per un mateix arquitecte: el taller dels germans Masriera Manovens, al carrer Bailèn núm. 70-72 (fig. 195), i els tallers de Francesc Vidal i Frederic Masriera, al carrer Bailèn núm. 60 (fig. 239 i 240).¹⁷⁰⁰

Francesc Vidal que, com en ocasions anteriors, no disposava d'un patrimoni econòmic tan ampli com els germans Masriera, va recórrer als germans Domingo i Josep Sert Rius, propietaris de la prestigiosa indústria tèxtil *Sert hermanos y Solà*, per tal d'aconseguir un préstec de 250.000 pessetes. L'objectiu de la concessió, deien els dos germans, *era el de facilitar el desarrollo de la indústria de fabricación y venta de objetos artísticos que Don Francisco Vidal tiene establecida en esta ciudad.*¹⁷⁰¹ L'abril de 1883, els tres germans Masriera, Josep, Francesc i Frederic, van assistir a l'acta notarial com a fiadors de la concessió a Francesc Vidal. Els germans Sert i Solà havien col·laborat amb *F. Vidal* en diverses ocasions, com Alexandre de Riquer, com Josep Vilaseca o com els mateixos germans Masriera, i per tant, estaven interessats en participar i veure créixer el projecte artístic-industrial que els degué presentar Francesc Vidal.¹⁷⁰² Així és com el crític d'art i periodista Carles Pirozzini presentava en aquells moments en un destacat article publicat a *La Renaixensa* el paper renovador que ja estaven tenint les indústries *F. Vidal*:

Donar a la industria, aspre y material de sí, formas bellas; fer dels objectes de la vida usual, alguna cosa mes que simples objectes, ha sigut tasca no poch difícil en tots los països y casi imposible entre nosaltres, ahont la protecció que s'ha dispensat a la Industria no ha permes al treballador rebre aquellas inclinacions o nocions artístiques que combinades ab lo material aumentessen lo numero de condicions estètiques que en sí requereix tota obra bella.

Los mobles, en sas multiples y variades escepcions y'ls mil y mil objectes de la vida domestica, han sufert sucessivament notables modificacions, retratant fidelment la ilustració, 'ls coneixements y'l gust de les diverses epoques de son us.

¹⁶⁹⁹ AMA, Foment, exp. 1244-J, Diputació 326 / Bailèn 60. Santi Barjau (1996) cita dos altres expedients de construcció de l'edifici (Expedient 921 - AG / Expedient 922 - AG) que es trobaven al mateix l'Arxiu Municipal Administratiu però que, segons ens van indicar les arxiveres, no es poden consultar perquè s'han perdut (consultes dels anys 2007 i 2009).

¹⁷⁰⁰ *La Renaixensa*, núm. 1101, 25 d'octubre de 1882, p. 7313.

¹⁷⁰¹ AHPB, Antoni Vehils, vol. 8321, doc. 200, 12 d'abril de 1883, fol. 577-580.

¹⁷⁰² Aquell mes d'agost *Sert hermanos y Solà* i *F. Vidal* van treballar conjuntament arreglant les dependències de la Casa de la Ciutat per convertir-les, sota la direcció d'Antoni Rovira i Trias, en residència temporal per a la família reial. *La Vanguardia*, núm. 386, 21 d'agost de 1883, p. 5484. *La Vanguardia*, núm. 441, 22 de setembre de 1883, p. 6221.

Per això sens dubte la època actual, ab un gust refinadíssim y ab un coneixement extraordinari, dona a totes les manifestacions de la Industria un sello característich y decidit d'art que'ls ennobleix y fa moltes vegades d'un objecte trivial una obra d'art. (...)

*Un dels artistas que ab mes constancia s'ha dedicat, entre nosaltres, a aquesta classe de treballs, logrant donarhi verdadera importancia, es lo senyor Vidal, qui imposantse sacrificis de tota mena, esta montant uns grandiosos tallers d'art aplicat a la Industria, ab lo qual emanciparà completament a Espanya de la concurrencia estrangera, en aqueixa classe de treballs.*¹⁷⁰³

En aquell moment, amb les obres de construcció de l'edifici del carrer Bailèn-Diputació molt avançades, els tallers de Francesc Vidal ja es consideraven modèlics. El que més admirava Pirozzini era la capacitat de concebre projectes globals incorporant totes les tècniques i tots els estils en pro d'un nou art. En aquest sentit, Pirozzini destacava dues peces que es trobaven exposades als aparadors del passatge del Crèdit, d'una banda les reixes de ferro forjat projectades per Josep Vilaseca per a les portes del nou edifici, d'un caràcter plenament esteticista, publicades a *Arte y Letras* (1882, fig. 247),¹⁷⁰⁴ i de l'altra una gran vidriera de colors d'estil japonès, *de manera que'l conjunt de la vitrina presentes lo caàcter y la entonació de las mamparas y tapissos d'estil japonès.*¹⁷⁰⁵ Pirozzini conclouia afirmant:

*Los objectes expresats en primera linia y los mil y mil que'l Sr. Vidal te escampats en son elegantíssim establiment, sortits molts d'ells dels estensos tallers que baix sa entesa direcció funcionan en aquesta ciutat, demostran que Catalunya y en sa consecuencia Espanya, poden emanciparse del jou estranger, essent cuestió d'honra nacional deixar la mesquina presunció de que molts dels objectes d'art suntuari únicament portan lo sello d'elegancia, bondat y bellesa quan portan lo passaport estranger.*¹⁷⁰⁶

¹⁷⁰³ Pirozzini, 1883, pp. 810-181.

¹⁷⁰⁴ La reixa (fig. 247), reproduïda a *Arte y Letras* (1882) i exposada als tallers Vidal un cop va ser col·locada a les portes de l'establiment, també va ser descrita per Carles Pirozzini: *La forma usual y severa de la reixa, ha prestats motius felisíssims al distingit arquitecte Vilaseca, de qui creyem es lo dibuix, per a enriquirla y ornamentarla dantli condicions d'elegancia, que en res s'oposan a las de solides y seguritat que deuen revestir aqueixa classe de objectes. En quant a la execució o ma d'obra, ha demostrat en ella lo Sr. Vidal, possehir profundíssims coneixements pràctichs de forjador, donant al metall mes inferior una bellesa extraordinaria y fentlo dúctil en la part d'ornamentació, que es elegant y severa. Unas plantas enredadoras tractadas ab gust acertadament ornamental demostran la manera com lo Sr. Vidal sap dar al ferro las mes capritxosas formas e imita'l natural, quan tracta de reproduhilo ab escrupulosa fidelitat.* Pirozzini, 1883, p. 181.

¹⁷⁰⁵ Pirozzini, 1883, p. 811.

¹⁷⁰⁶ Pirozzini, 1883, p. 811.

Aquell mes de setembre de 1883 Francesc Vidal es va ocupar de la decoració del despatx i la sala de conferències de l'alcalde Rius i Tauler (fig. 176). Tots els mobles i accessoris van ser fabricats ja als nous tallers, encara no inaugurats, del carrer Bailèn. Vidal va aportar tot el mobiliari, des de les taules i cadires fins les aranyes i làmpades i els vidres gravats, mentre que els teixits, les catifes, les teles i els tapissos, van ser aportats per la indústria *Sert hermanos y Solá*.¹⁷⁰⁷ Just acabats aquests treballs, el 20 d'octubre, *F. Vidal* va ser nomenat proveïdor de la Reial Casa, com també Busquets i tants altres, i va rebre la concessió de la Casa Reial per utilitzar les Armes Reials a les factures, etiquetes i anuncis de l'empresa. S'argumentà tal concessió pel mèrit que van assolir els seus treballs des de la seva intervenció a Comillas l'any 1881, *pues todos los muebles del palacio de Lopez en Comillas están contruidos por el*.¹⁷⁰⁸ També a finals d'any va decorar les habitacions del palau de la Capitania general destinades a allotjar el príncep hereu d'Alemanya durant la seva visita a la ciutat.¹⁷⁰⁹

L'any 1883 va ser un any de gran creixement. Aprofitant encara la bonança que la borsa havia viscut entre 1880 i 1881, molts clients que després es van veure endeutats van decidir encarregar nous i importants projectes a la casa Vidal. Tanmateix, Vidal ja no tractava tan sols amb la burgesia catalana sinó que mirava d'establir una nova clientela a Madrid i, a ser possible, també a París.

El cas de París, del qual en tenim molt poques dades, és encara més interessant ja que, consultant el *Bottin du Commerce*, el principal anuari comercial francès, vam descobrir que un dels anuncis més destacats de l'any 1884 va ser, sorprenentment, el de Francesc Vidal (fig. 258).¹⁷¹⁰ S'anunciava ocupant mitja pàgina de l'anuari, fet insòlit, com a fabricant de mobles, decorador d'interiors i com a representant a Barcelona de *Christofle et Cie*, *Mintons*, *Webb* i *Winfield*, és a dir, algunes de les indústries artístiques amb més prestigi de França i Anglaterra. Era evident que l'any 1884 Francesc Vidal faria un salt en endavant definitiu per la seva carrera.

A primers de 1884, *F. Vidal* comptava amb un important capital format principalment pels terrenys i l'edifici dels nous tallers de l'Eixample, valorats en 403.000 pessetes, per la maquinària, els mobles i els productes produïts, valorats en 767.000 pessetes i pels capitals dels gerents fundadors Frederic Masriera i Francesc Vidal. Tal i com apareix anotat al *Proyecto de Sociedad en Comandita bajo la razón F. Vidal y Cia*, els dos socis

¹⁷⁰⁷ *Diario de Barcelona*, núm. 277, 4 d'octubre de 1883, p. 11603.

¹⁷⁰⁸ AGP, Administració General, Proveedores, llig. 5311.

¹⁷⁰⁹ *La Renaixensa*, núm. 1788, 13 de desembre de 1883, p. 7420.

¹⁷¹⁰ L'anunci, tot i ser publicat l'any 1884, datava de l'any 1883 ja que encara apareixia la firma *F. Vidal*, la representació de *Christofle et Cie*, que va durar fins al mateix l'any 1883, i la direcció del passatge del Crèdit.

gerents, Vidal i Masriera, creien que *para trabajar con desahogo y dar a los centros de venta la extensión que requiere, la que se ha dado a la fabricación de los importantes ramos que con creciente éxito se explotan, establecer una sucursal en Madrid todo con capital propio de la Sociedad, debe ampliarse este hasta la suma de 1.600.000 pesetas.*¹⁷¹¹

La decisió estava presa i ara tan sols calia buscar nous socis capitalistes, socis que ràpidament van començar a ser localitzats i van permetre la constitució de la nova societat el mes de març de 1884.

El dia 10 de març de 1884, Francesc Vidal i Frederic Masriera van comparèixer davant de notari com a socis gerents de l'antiga raó social *F. Vidal* acompanyats dels nous socis comanditaris: Antoni Rigalt Blanch, Eulàlia Manovens Roldós, Josep Masriera Manovens, Lluís Rouviere i Bulla, Joaquim Marés, Nemesio Singla Masanet, Joan Coma Xipell, Joaquim Prats Roquer, Antoni Salvadó Prim i Josefa Castelló Carreras. Tots ells van ampliar i reconstituir *F. Vidal* per convertir-la en una nova societat en comandita: *F. Vidal y Compañía*.¹⁷¹²

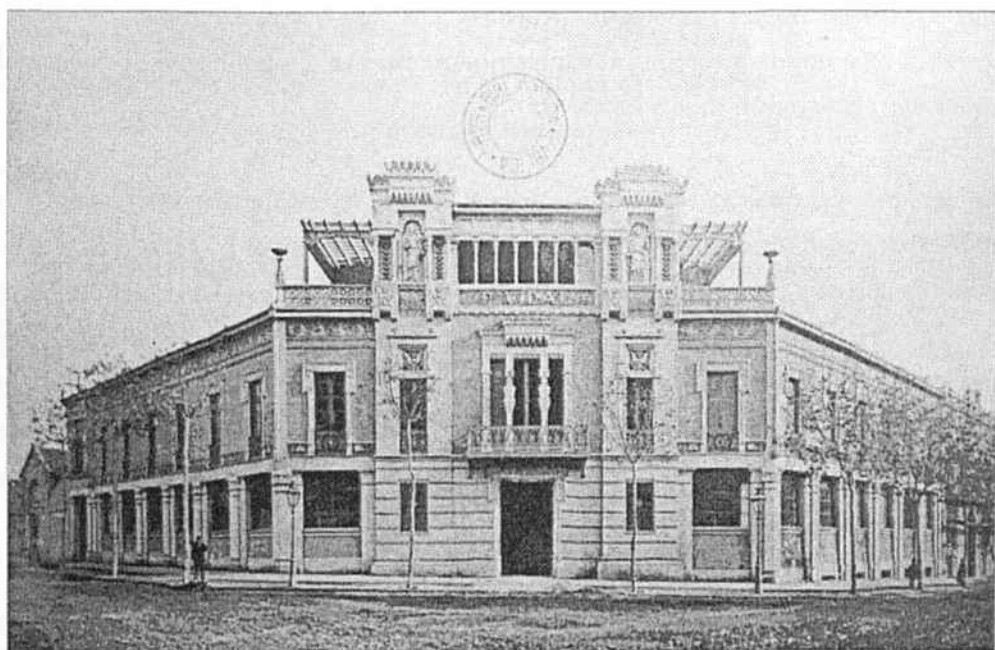


Fig. 240. Tallers *F. Vidal y Cia* recent construïts, fotografiats a finals de 1883. Fotografia de l'*Album Artístic de La Renaixensa* (1884). BPA.

El document notarial, com també els estatuts que immediatament després van publicar, determinava que l'administració de la Societat aniria a càrrec de Francesc Vidal i Frederic Masriera, essent el primer el director general de l'establiment i el segon responsable de la comptabilitat i la caixa de l'empresa. Vidal s'encarregaria, tal i com

¹⁷¹¹ AFV, *Proyecto de Sociedad en Comandita bajo la razón F. Vidal y Cia*, c. 1884.

¹⁷¹² AHPB, Ezequiel de Cortada, vol. 1374, doc. 193, 10 de març de 1884, fol. 931-944.

havia fet fins aleshores, de dur la iniciativa de l'empresa i la direcció de tot el que feia referència a la producció artístic-industrial, mentre que Masriera actuaria com a gestor i administrador. Els estatuts obligaven a que Vidal no pogués dedicar-se a cap altre negoci industrial i a que, *para el mejor desempeño de su cometido tendrá habitación franca en el mismo edificio-fábrica de la Sociedad, destinándose a ella la parte necesaria del primer piso de dicho edificio.*¹⁷¹³ El sou dels dos gerents seria des d'aleshores de 15.000 pessetes anuals per a Francesc Vidal i 5.000 pessetes per a Frederic Masriera, el qual, val a dir, va seguir ocupant-se també de la gestió de la joieria familiar.

L'ampliació de capital, però, no semblava suficient així que, passats vuit mesos de la reconstitució de l'empresa, al 30 de desembre del mateix 1884 *F. Vidal y Compañía* va aconseguir el capital econòmic necessari per acabar de tirar endavant el seu magne projecte. Als socis comanditaris del mes de març s'hi van sumar les importants inversions de Josep Ferrer i Vidal, Eduard Llorens i Masdeu, Raimundo Udaleta Arediabala, Josep Rosés i Ricart, Anselm Coma i Xipell així com els representants de les societats *Parellada, Flaquer y Compañía* i *Coma, Ciuró y Clavell*. Sumaven, entre tots, un capital total d'un milió de pessetes:¹⁷¹⁴

| | |
|--|------------------------------|
| <i>Don Francisco Vidal, ciento quince mil pesetas</i> | 115.000 |
| <i>Don Federico Masriera, trescientas diez mil pesetas</i> | 310.000 |
| <i>Don Luis Rouviere, cincuenta mil pesetas</i> | 50.000 |
| <i>Don Joaquín Marés, cincuenta mil pesetas</i> | 50.000 |
| <i>Doña Josefa Castelló, cincuenta mil pesetas</i> | 50.000 |
| <i>Don Nemesio Singla, veinte y cinco mil pesetas</i> | 50.000 |
| <i>Don José Rosés, setenta y cinco mil pesetas</i> | 75.000 |
| <i>Doña Eulalia Manovens, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don Juan Coma, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don José Masriera, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don Joaquín Prats, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don Antonio Salvado, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don Antonio Rigalt, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don Raimundo Udaleta, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don Anselmo Coma, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don José Ferrer, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Don Eduardo Llorens, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Sres. Coma, Ciuró y Clavell, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Sres. Parellada, Flaquer y Compañía, veinte y cinco mil pesetas</i> | 25.000 |
| <i>Total</i> | <i>1.000.000 pesetas</i> |

¹⁷¹³ AHPB, Ezequiel de Cortada, vol. 1374, doc. 193, 10 de març de 1884, fol. 932.

¹⁷¹⁴ AHPB, Ezequiel de Cortada, vol. 1377, doc. 849, 30 de desembre de 1884, fol. 3365-3136.

Aquesta ampliació era una notícia extraordinària perquè donava volada i llum verda a la proposta de futur de Francesc Vidal i Frederic Masriera. Els socis comanditaris avalaven, artística, econòmica i industrialment, l'èxit de les indústries artístiques *F. Vidal y Compañía*.

Artísticament, *F. Vidal y Compañía* comptava amb la plena implicació de la família Masriera, amb Josep Masriera, germà del soci gerent, i amb Eulàlia Manovens, mare d'ambdós i propietària de la joieria del carrer Ferran. Alhora, entrava també com a soci comanditari Antoni Rigalt, *dibujante*. Antoni Rigalt i Blanch ja havia coincidit amb Vidal a l'Escola de Llotja el curs 1862-1863, on també va compartir estudis amb Vilaseca i amb els germans Masriera. Rigalt, inicialment format com a gravador i il·lustrador de *La Ilustración Española y Americana*, l'any 1882 havia obtingut el càrrec de professor auxiliar de dibuix a l'Escola de Belles Arts i durant els últims quatre anys s'havia començat a especialitzar en la fabricació de vidrieres de colors, tal i com demostrà amb el discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona titulat "Las vidrieras con colores en la decoración del templo cristiano". Rigalt va prendre possessió del títol d'acadèmic, a l'edat de trenta-quatre anys, tan sols dos mesos més tard de constituir-se *F. Vidal y Compañía*, i essent apadrinat en el seu nomenament pels seus nous consocis industrials, Frederic Masriera i Josep Masriera. Rigalt, que anys més tard es va convertir en un dels principals fabricants de vitralls de l'època del Modernisme, era una magnífica incorporació per als tallers de Francesc Vidal, especialment per projectar vitralls i per dirigir la secció de fabricació vidres.

Un cas similar al de Rigalt succeïa amb Eduard Llorens Masdeu. Format a l'Escola de Belles Arts de Barcelona entre 1858 i 1864, simultàniament al pas per Llotja de Rigalt i Vidal, va continuar la seva formació artística a París, on va ser deixeble de Charles Gleyre (1806-1874). Com a pintor, la seva obra, influïda a través de Claudi Lorenzale per la pintura natzarena d'Overbeck, va ser present a les exposicions de Belles Arts de Madrid i Barcelona de les dècades de 1860 i 1870. A més de pintures com *Judith* (1864), *La processó de Corpus a Catalunya* (1864) o *Una demanda de prometatge* (1866), a partir de 1870 va compartir taller amb l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa i es va encarregar de la decoració pictòrica d'algunes de les grans cases de la burgesia catalana, especialment per a les residències dels marquesos de Comillas. Segurament és per aquest últim motiu que era un pintor que tenia molt a aportar a les indústries Vidal; ja havia decorat amb frescos el Palau Moja de Barcelona (1880) i el Seminari de Comillas (1883).

Per motius evidents, no era menys interessant la incorporació de tota la família Masriera, una de les sagues d'artistes més influents i destacades de la Barcelona del vuit-cents. Així

mateix, d'entre els socis comanditaris, destacaven també l'enginyer Lluís Rouviere Bula, membre de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, director de diverses companyies ferroviàries, president de l'Associació d'Enginyers Industrials des de 1885 i delegat general de l'Exposició Universal de 1888, així com el reputat industrial i banquer Josep Ferrer i Vidal, a qui ja hem fet referència com a bon col·leccionista d'art japonès (fig. 47). Josep Ferrer, a més de ser diputat i senador del partit conservador, i membre de les principals institucions culturals i econòmiques de Catalunya, va ser el fundador, juntament amb l'estampador manresà Josep Ponsa i Riu (1816-1882) de la fàbrica tèxtil *Josep Ferrer y Cia*, posteriorment coneguda com a *Hijos de José Ponsa i Ponsa Hermanos* (fig. 322, 326 i 329).¹⁷¹⁵

Deixant de banda a la indústria tèxtil de *Coma, Ciuró y Clavell*, representada a la societat *F. Vidal y Compañía* per Joan Coma Xipell,¹⁷¹⁶ inversor també a compte individual, no podem oblidar dos altres importantíssims mecenes del Modernisme implicats a les indústries de Francesc Vidal que apareixen indirectament representats a les actes constituents de la nova societat a través de Marià Parellada: Eusebi Güell Bacigalupi (1846-1918) i Claudi López Bru (1853-1925), socis components de la *Societat Parellada, Flaquer y Compañía*.

Parellada, Flaquer y Compañía, que participava a *F. Vidal y Compañía* amb un capital de 25.000 pessetes, tenia els seus orígens al Vapor Vell de Sants i a l'empresa *Güell, Ramis y Cia* creada per Joan Güell i Ferrer l'any 1856.¹⁷¹⁷ Reformada i anomenada successivament *Güell y Compañía*, *Ascacibar y Compañía* i *Pascual Flaquer y Compañía*, l'any 1875 va ser reconstituïda com a *Parellada, Flaquer y Compañía*.¹⁷¹⁸ L'empresa, dedicada a la fabricació de panes i filats i establerta a Sants amb un capital de més de tres milions de pessetes, tenia com a soci principal, a Eusebi Güell, hereu de Joan Güell i, en segon terme, al marquès Antonio López com a gerent d'*Antonio López y Compañía*, al baró

¹⁷¹⁵ *Hijos de Ponsa* va ser una de les primeres indústries d'estampats en seguir els models de *La España Industrial* i introduir la moda del Japonisme en el camp del tèxtil. Canals, 2005, p. 37.

¹⁷¹⁶ Els orígens de *Coma, Ciuró y Clavell* cal buscar-los al gener de 1877 amb la creació de la societat *Coma, Ciuró, Clavell y Borrás*, hereva de *Coma, Ciuró, Clavell y Compañía* i dedicada inicialment a la compra venda de tota mena de gèneres. El 14 de novembre de 1883, Joan Coma Xipell, Erasme Ciuró Auter i Jaume Clavell Isern, atesa la mort d'un dels socis, Francesc Borrás i Clavell, van constituir la raó social *Coma, Ciuró y Clavell*. Per a la història de la empresa, vegeu els protocols dels notaris Moragas i Bruguera: AHPB, Ferran Moragas, vol. 5254, 6 de gener de 1877, fol. 53-55. AHPB, Melitó de Llosellas Bruguera, vol. 4000, 14 de novembre de 1883, fol. 1306.

¹⁷¹⁷ AHPB, Magí Soler Gelada, vol. 7391, 12 de juliol de 1856.

¹⁷¹⁸ Vegeu les actes notariales a: AHPB, Luis Gonzaga Soler i Pla, vol. 7455, 19 de gener de 1875.

Francesc Solernou, a la marquesa Maria de la Consolació de Moragas i a Eduard Flaquer, Isidre Pons, Esteve Gatell i Marià Parellada.¹⁷¹⁹

Francesc Vidal, recolzat per les inversions de la família Masriera i per l'elit de la burgesia catalana, Eusebi Güell, Claudi López, Josep Ferrer i Lluís Rouviere, amb el recolzament també dels continus encàrrec de la Casa Reial espanyola i uns tallers cada cop més ben equipats i amb un nou planter de joves artistes de la talla d'Antoni Rigalt, Enric Gómez, Gaspar Homar i Joan González (1868-1908), i amb les col·laboracions d'Alexandre de Riquer, de Josep Vilaseca, d'Antoni Gaudí, de Lluís Domènech i Montaner, dels germans Sert, de Benet Malvehy i de *La España Industrial*, entre d'altres, iniciava l'època daurada de les seves indústries artístiques. El seu temple, s'acabà de construir aquell mateix 1884.

L'edifici de les indústries *F. Vidal y Compañía*, en funcionament l'any 1883 i conclòs l'any 1884, era una de les construccions més modernes i estèticament més treballades de la ciutat (fig. 240 i 241). La façana principal, adornada amb cariàtides al balcó central, estava decorada amb ornaments simbòlics i frisos renaixentistes i pompeians. Al capdamunt, dues fornícules flanquejaven l'inscripció *F. Vidal* amb dues estàtues de Manuel Fuxà, bon amic de Vidal, que representaven l'Art i la Indústria, els dos pilars que guiaven el sentit de *F. Vidal y Compañía*.

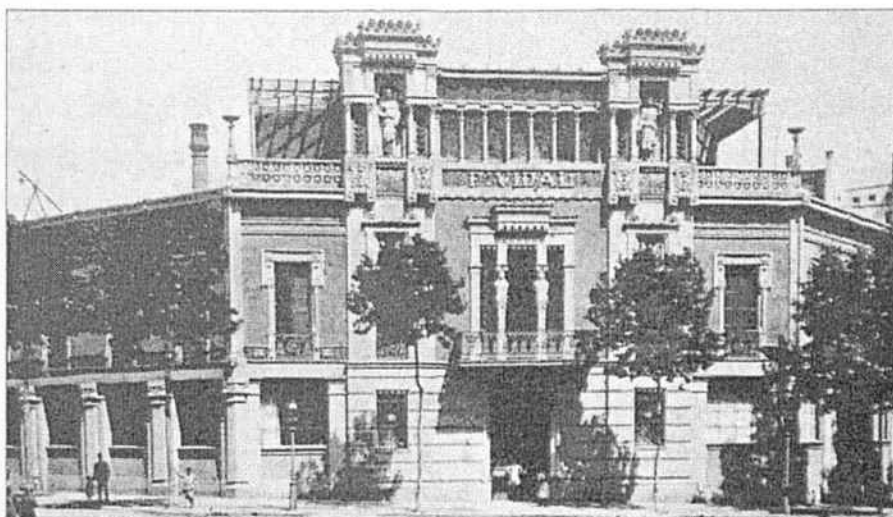


Fig. 241. Fotografia de la façana de *F. Vidal y Cia* (c. 1887). AFV.

El pis inferior, dedicat als tallers, tenia grans finestrals de vidres senzills i funcionals, mentre que al pis superior les obertures eren en forma de balcó, al centre, i finestrals

¹⁷¹⁹ L'any 1884, els socis de la societat eren Eusebi Güell, Claudi López, Josep Antoni Ferrer Soler, Isidre Pons, Esteve Gatell, Marià Parellada, Eduard Falquer, Francesc Solernou i Maria de la Consolació de Moragas. AHPB, Luis Gonzaga Soler i Pla, vol. 7497, 29 de març de 1883, fol. 1508-1513.

amb vidres gravats, amb baranes de ferro forjat i amb porticons. Les baranes de la façana principal, encara conservades, mostren el que és sens dubte el símbol principal de l'edifici: una abella mecanicista, representada tant en ferro forjat a les baranes com amb relleu escultòric al basament de les dues fornícules superiors. A cada un dels dos eixos principals de la façana un ser fantàstic es repetia fins a quatre ocasions, de tal manera que, sumades les baranes de la resta de l'edifici, la representació d'aquest ser apareixia fins a vint-i-dues ocasions: es tractava d'un ser que partia del dibuix d'una abella dibuixada per Vilaseca per, a partir d'un procés de simplificació i mecanització, convertir-se en un animal fantàstic, mig abella, mig drac, ben propi de la iconografia de l'Esteticisme. De simple a complexa, cada pis tenia una decoració més profusa, passant de la simplicitat de la planta baixa a les dues pèrgoles i galeria superior, desapareguda amb la reforma de l'arquitecte Enric Sagnier (1858-1931). Les dues torretes laterals, així com l'obertura del saló principal, estaven coronades amb merlets.

A la planta baixa s'hi situaven els tallers de daurar i cisellar, lampisteria, fusteria, ebenisteria, talla, tapisseria i amb seccions específiques de tornejjar, serrar i motllurar, *provisto de máquinas y aparatos los más modernos*.¹⁷²⁰ A més de l'ampli espai per a aquests tallers, l'edifici disposava d'una zona exterior amb cobert; tot el perímetre interior estava envoltat per una gran porxo que donava pas al jardí posterior, utilitzat com a magatzem per a les fustes de noguera i de roure esclau.

El pis principal, segons el projecte signat per Vilaseca, es dividia en dues seccions. El costat del carrer Bailèn, estava destinat a habitatge particular de la família Vidal, amb la corresponent cuina, rebost, rebedor, menjador, sala, alcova i dormitoris. A la zona central i a l'ala corresponent al carrer Diputació, s'hi trobaven els tallers de vidrieria, pintura i gravat sobre vidre i fotografia. A partir de mitjan de 1884, però, tots els tallers, ocupats per vora dues-centes persones sota la direcció general d'*el francès*,¹⁷²¹ es van traslladar a la planta baixa deixant lliure, com a residència i com a espai d'exposició, tota la planta noble. Al centre d'aquesta planta, accedint directament des d'una escalinata monumental d'on hi penjaven grans tapissos, hi havia una galeria i un gran saló; saló que presidia l'edifici i que estava destinat a exposició i sala de mostres de les produccions dels diversos tallers. Destacaven una sala principal i tres de menors decorades per Eduard Llorens amb pintures pompeianes, renaixentistes i japoneses, *para que los compradores puedan de antemano juzgar del efecto de los muebles, eligiendo así mejor los objetos que se deseen*.¹⁷²²

¹⁷²⁰ Roca, 1884, p. 285.

¹⁷²¹ El francès era com es coneixia el responsable de la direcció de tots els tallers, el nom francès real del qual no ha perdurat. Mainar, 1976, p. 278.

¹⁷²² *La Ilustración*, núm. 177, 23 de març de 1884, p. 162.

6.2.3.1.6. F. Vidal y Compañía (1884-1889)

Els tallers de Francesc Vidal estaven equipats amb la tecnologia més moderna de l'època. A més d'un important subministrament elèctric, comptaven amb ascensor hidràulic, forns per corbar i esmaltar vidres i diversos motors a vapor que donaven vida a tota la maquinària dels tallers.¹⁷²³ Un altre signe de modernitat era el taller de fotografia, on s'inventariaven les peces que es produïen.

Des de la inauguració del primer establiment l'any 1879, Francesc Vidal havia considerat la fotografia com un producte més a vendre, tal i com apareix al full publicitari projectat per Josep Vilaseca, i tal i com es va fer patent en convertir-se en representant a Barcelona de la prestigiosa casa madrilenya de Jean Laurent (*J. Laurent y C^a*).¹⁷²⁴ Als nous tallers de l'Eixample, la venda de fotografies de la casa Laurent, ben conegudes a la ciutat des que es van mostrar per primera vegada de manera extensa l'any 1872 al Palau de Belles Arts, va ser substituïda per uns laboratoris propis on es feien reproduccions fotogràfiques, com ara les que Antoni Rigalt va oferir en nom de l'empresa a *La Ilustración Española y Americana* per tal de reproduir les primeres vistes de la recent inaugurada Biblioteca-Museu de Víctor Balaguer (fig. 242).¹⁷²⁵ Amb tot, la missió principal del laboratori i galeria de fotografies, situat al primer pis, vora els salons d'exposició, consistia a catalogar les peces que es fabricaven als mateixos tallers, tant mobles com objectes decoratius, tal i com feia la casa *Folch y Cia* o bé la casa Busquets, amb la col·laboració del fotògraf Audouard.¹⁷²⁶ D'aquell repertori en queden més de dues-centes fotografies incloses en quatre àlbums de vellut on s'hi recullen moltes de les peces fabricades entre 1884 i 1889 (fig. 265), des del bressol del rei Alfons XIII (fig. 274) i el llit de la Reina Regent utilitzat durant l'Exposició Universal (fig. 245), fins al mobiliari projectat pel Palau Güell i pel Palau de Sobrellano. Es tracta d'un repertori molt destacat ja que permet conèixer les característiques dels objectes artístics i mobles fabricats per *F. Vidal y Cia*.

¹⁷²³ *La Renaixensa*, núm. 1747, 19 de novembre de 1883, p. 6885. *Diario de Barcelona*, 12 de juny de 1884, p. 7140. Roca, 1884, p. 285.

¹⁷²⁴ Jean Laurent (1816-1886) va obrir l'any 1856 un estudi de fotografia a la carretera de San Jerónimo, núm. 39, a Madrid. Associat amb José Martínez Sánchez, amb els anys va aconseguir un catàleg fotogràfic de més 11.000 negatius en els que s'hi incloïen una gran quantitat de vistes fotogràfiques de tota la península, així com també retrats de pintures dels grans mestres, monuments, projectes d'obres públiques, etcètera, que tant es podien vendre i distribuir en format àlbum com individualment.

¹⁷²⁵ *El Eco...*, 1884, p. 407. *La Ilustración Española y Americana*, núm. 49, 8 de novembre de 1884, p. 267: ... los grabados que publicamos en las paginas 268 y 269 representando la fachada principal y los principales salones del mismo edificio, según fotografías directa de los señores D. Francico Vidal y Compañía, que nos ha remitido nuestro celoso corresponsal artístico en Barcelona, don Antonio Rigalt.

¹⁷²⁶ En el cas de *Folch y Cia*, una descripció de l'any 1885 ens indica que el taller incloïa una galeria fotogràfica con una rica colección de fotografías representando muebles y otros objetos elaborados en la casa. *El Porvenir de la Industria*, núm. 547, 4 de setembre de 1885, p. 359.

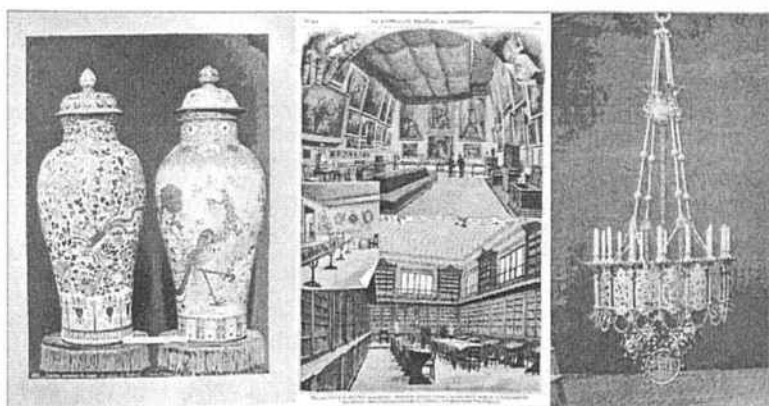


Fig. 242. Làmina fotogràfica de Laurent y Cia. Fotografies de F. Vidal y Cia reproduïdes a *La Ilustración Española y Americana* (1884) i als àlbums de l'empresa (c. 1884-1889).

Amb tot, la modernitat de *F. Vidal y Compañía* no es basava tant en la introducció de nova maquinària o de la fotografia com en la introducció a Barcelona, a Catalunya i a tot Espanya, d'un nou model d'indústries artístiques importat de l'estranger i abocat a la integració de les arts en plena consonància amb els ideals que propugnava el moviment de les *Arts & Crafts* d'Anglaterra. La capacitat que tenia de fabricar tant estoigs i arquetes com vidres gravats i pintats, llits, tapissos, làmpades o reixes, i l'extens personal d'artistes i artesans capaços de projectar des d'un canelobre fins a les pintures murals de qualsevol tipus d'estança, conferien a *F. Vidal y Compañía* el privilegi de poder-se ocupar de projectes artístics globals a través de tots els passos del procés de fabricació; *una indústria ont tenia a gloria fersho tot, y tot per treballadors catalans*.¹⁷²⁷



Fig. 243. Anuncis de *F. Vidal* i *F. Vidal y Cia* dibuixats respectivament per Apel·les Mestres (1884) i Alexandre de Riquer (1888). BC.

¹⁷²⁷ *Il·lustració Catalana*, núm. 593, 18 d'octubre de 1914, p. 542.

Des d'aleshores, Francesc Vidal va deixar de ser l'ambaixador d'indústries artístiques europees, franceses, angleses i austríaques, com *Christofle & Cie*, *Mintons* o *Webb*, per convertir-se en creador de noves manufactures equiparables a les estrangeres. Es va erigir des d'aleshores en l'autèntic pare de la integració de les arts decoratives a Catalunya abans que no ho fessin els tallers de l'època del Modernisme. Els seus exemplars tallers van esdevenir un veritable institut politècnic on es van formar artistes decoradors tant destacats com Gaspar Homar, Antoni Rigalt o Santiago Marco (1885-1949).¹⁷²⁸ Aquest canvi de direcció del negoci i les característiques del taller van ser perfectament descrites l'estiu de 1889 per Frederic Rahola (1858-1919):

El primer ensayo de Vidal se redujo a mobiliario de lujo y a decorado interior de habitaciones, a nada más. Los bronceos artísticos, las esculturas de salón, las lámparas suntuosas, los cristales grabados, los latones decorativos, todo esto lo solicitaba de los artifices extranjeros. Con su fuerza de voluntad inacabable, con su facundia maravillosa, con el auxilio del capital que ha acudido solicitado en su apoyo, produce ahora todos estos objetos con gran perfección, sin chapucerías, con la pulidez y el primor de los artistas italianos del Renacimiento. (...).

*De este modo el taller de Vidal es a la par escuela de artes, lugar donde se produce y sitio donde se aprende, recinto en el cual se elaboran a la vez objetos artísticos y artifices. Si el Estado hubiese fundado un instituto para desarrollar la enseñanza artística entre nuestros obreros, de fijo que con doble numero de años no hubiera conseguido el resultado que ha obtenido Vidal, hostigado por la necesidad de formar operarios diestros e inteligentes que colaborasen en su primorosa labor.*¹⁷²⁹

El 21 de maig de 1884, és a dir, en ple procés d'expansió i augment de capitals de les indústries *F. Vidal y Compañía*, el seu gerent Frederic Masriera va ingressar a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona amb la lectura d'una memòria titulada "Breves consideraciones sobre la aplicación del arte a la industria" on presentava la idea d'art global que s'aplicava als tallers de Francesc Vidal:

Dado el movimiento artístico actual siempre creciente y dadas las especiales y difíciles circunstancias por qué atraviesa nuestra industria, es de absoluta necesidad imprimir en muchas de ellas un marcado carácter artístico y a ese fin que artistas e industriales entren en estrechas relaciones.

¹⁷²⁸ Mainar, 1976, p. 278.

¹⁷²⁹ Rahola, 1889, p. 4.

*Que el artista dibujante no desdeñe proyectar una alfombra, o imprimir su personalidad artística en los detalles de un mueble; que el escultor recuerde al celebre Cellini que lo mismo modelaba una estatua que cincelaba una bandeja, y que cejen algunos artistas en su empeño, muchas veces temerario, de producir grandes obras maestras y se dediquen con preferencia a prestar su ayuda a la industria, campo vastísimo donde pueden alcanzar justo renombre y merecido provecho.*¹⁷³⁰

L'oferta de les indústries de Francesc Vidal era singular tant a Barcelona com arreu d'Espanya; pocs tallers oferien el luxe, la qualitat i la diversitat artística, d'estil i de materials, que proporcionava Vidal. Per això des de feia dos o tres anys atreien els millors clients del país. L'any 1884, van rebre l'encàrrec de proporcionar mobiliari i projectar l'agençament per al saló principal del Cercle del Liceu; feina per la qual va percebre 22.000 pessetes.¹⁷³¹ Vidal també es va ocupar de la primera decoració de la Peixera l'any 1886, amb mobles i cortinatges que van costar 5.667 pessetes.¹⁷³² També el 1884 va rebre l'encàrrec de construir una rica garlanda de bronze per envoltar el monument de Bonaventura Carles Aribau projectat per Josep Vilaseca i Manuel Fuxà. Igualment, va enquadrar un àlbum de poesies amb una portada dibuixada per Alexandre de Riquer destinat a la infanta Maria de la Paz, i es va ocupar de construir tots els mobles i objectes artístics, la majoria d'ells d'estil xinès, japonès, renaixentista i neogrec, per decorar una luxosa casa de Madrid.¹⁷³³

Madrid va significar la consolidació definitiva. Així va ser, gràcies a l'exposició que el mateix Francesc Vidal va organitzar el novembre de 1884 al centre de la ciutat, a l'establiment de Ruiz de Velasco situat al núm. 40 del carrer Alcalá. El diari madrileny *La Época* afirmava sense complexos:

Todo el Madrid elegante y distinguido, todas las personas de aficiones artísticas van a experimentar dentro de breves días la sorpresa, mejor diremos, el

¹⁷³⁰ Federico Masriera, *Breves consideraciones sobre la aplicación del arte a la industria* (Sessió del 21 de maig de 1884), text manuscrit conservat a la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. Doñate, 1996, pp. 214-215.

¹⁷³¹ Alier *et alii*, 1991, pp. 112 i 233. Alguns dels mobles encara es conserven a l'anomenat "saló del piano". Arxiu del Cercle del Liceu, Secció IV (Patrimoni), caixa núm. 18 (Bens immobles 1901-32), dossier 1903, doc. núm. 2.

¹⁷³² També s'encarregà, entre 1902 i 1903, del conjunt de la sala de la llar de foc. Alier *et alii*, 1991, p. 112, 120.

¹⁷³³ *La Renaixensa*, núm. 2298, 13 d'octubre de 1884, p. 6.740. *La Dinastia*, núm. 157, 25 de gener de 1884, p. 587. *Diario de Barcelona*, 12 de juny de 1884, p. 7140.

*asombro, de saber que en España se fabrica un mobiliario de lujo que puede, sin temor, competir con Francia, Alemania e Inglaterra.*¹⁷³⁴

Vidal va dur a Madrid una selecció de mobles i peces artístiques que conformaven diversos grups decoratius i diverses mostres d'estances completament agençades a manera de decoracions teatrals. S'hi mostraven llibreries i caires de roure acuradament tallades i entapissades amb vellut de Gènova, taules de roure massís d'estil neogòtic, miralls amb marcs de roure d'estil renaixentista, escriptoris i joiers, cornucòpies daurades i de bronze, sofàs, bibelots, taules d'estil Felip II, guardajoies d'estil Enric II, llits de fusta amb cortinatges de rica pelfa d'estil Lluís XIII, butaques entapissades amb vellut d'estil Lluís XV, prestatgeries, llits i cadires del modern estil rus imposat per Vidal, taules de centre i paravents de fusta, sedes de Manila, mobles de saló d'estil japonès amb incrustacions de nacre, pedestals, catifes, cortinatges, tapissos, canelobres, espases, làmpades de gas i d'electricitat, reixes i objectes decoratius de ferro forjat, vidres gravats i pintats amb formes geomètriques, d'estil Venècia, gòtic, japonès i un llarg etcètera que va deixar tothom qui ho va visitar, inclosa la família reial, inesperadament sorpresa. Els elogis inacabables es van multiplicar unànimement a tots els diaris de la capital; tota la premsa de Madrid i de Barcelona es va fer ressò de l'èxit de l'exposició.¹⁷³⁵ Tal va ser l'èxit que els elogis van arribar fins a París. L'any següent, *La Revue des Arts Décoratifs* publicava una breu ressenya de l'exposició:

*Une exposition de l'art décoratif, organisée par les soins de M. Francisco Vidal, fabricant de meubles artistiques à Barcelone. Tous les objets de l'ameublement sont représentés dans cette exposition qui, suivant la fière déclaration de la Época, a pour but de démontrer aux Espagnols que les Espagnols sont capables, non seulement d'égaliser, mais même de battre les étrangers sur le terrain des beaux-arts et des art décoratifs.*¹⁷³⁶

Fruit de l'èxit a la capital, Francesc Vidal i Frederic Masriera van decidir obrir-hi un establiment de manera permanent com a espai de venda i exposició dels seus productes. De retorn de Madrid, Vidal va fer el mateix a Barcelona presentant-se, excepcionalment, a l'Exposició d'Arts Industrials amb aplicació al decorat d'habitacions organitzada per l'Institut del Foment del Treball Nacional, inaugurada el 16 de desembre de 1884. Durant els últims anys, Barcelona havia vist sorgir diverses empreses que, sense la

¹⁷³⁴ *La Época*, núm. 11.597, 26 d'octubre de 1884, p. 3.

¹⁷³⁵ *La Dinastía*, núm. 627, 2 de novembre de 1884, p. 6930. *La Renaixensa*, núm. 2334, 4 de novembre de 1884, p. 7197. *La Época*, núm. 11.612, 11 de novembre de 1884, p. 2. *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190. *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190. *El Salon de la Moda*, núm. 24, 24 de novembre de 1884, p. 190. *El Eco...*, 1884, pp. 249, 376 i 404.

¹⁷³⁶ *Revue des Arts Décoratifs*, 1884-1885, París, p. 58.

diversitat de manufactures de *F. Vidal y Compañía*, responien al nou esperit de la integració de les arts i la indústria. Era el cas dels teixits de *La España Industrial i Parellada, Flaquer y Cia*, les catifes i cortinatges de *Sert hermanos y Solá*, les tapisseries de Malvehy, els serveis de taula de Ramon Florensa, els papers pintats de Miquel Tarragó, els pianos de la casa *Bernareggi Gassó y Cia*, els paviments hidràulics de *Serra y Compañía* o els sostres enteixinats de Jaume Comerma.¹⁷³⁷ Vidal hi va participar de manera especialment destacada ja que se li va reservar un saló tan sols per a ell, *y es uno de los que más llaman la atención del público*, deia *La Dinastía*.¹⁷³⁸ Allà hi va exposar mobles i peces decoratives de tots els estils; un llit, un bufet, una xemeneia, butaques, miralls, vidres gravats i de colors, làmpades, cornucòpies i objectes decoratius de ferro forjat, com ara una arqueta adquirida per Eusebi Güell.¹⁷³⁹ Convé destacar que aquesta mostra organitzada el 1884 pel president de l'Institut del Foment Nacional del Treball, Lluís Muntadas, bon amic de Vidal, va ser l'única d'Espanya on *Francesc Vidal y Compañía*, es va presentar com a expositor, potser per donar a conèixer les noves indústries recent creades. Des d'aleshores, a diferència del que feien tots els fabricants del seu ram, Vidal va decidir no tornar a participar a cap més exposició organitzada a la ciutat. A l'Exposició Universal de 1888 es va presentar fora de concurs.¹⁷⁴⁰

L'empresa anava tant bé que amb un any el capital es va duplicar i va arribar als dos milions de pessetes, 2.078.020,09 pessetes. L'inventari general que els gerents van enviar a tots els socis comanditaris el 17 de juliol de 1885 no deixava marge a cap mena de dubtes.¹⁷⁴¹ Tan sols les manufactures fabricades als tallers ja sobrepassaven el milió de pessetes repartides entre els magatzems de Barcelona, la sucursal de Madrid i els mobles dipositats als establiments de *P. Casals y Cia [Pijoan, Casals y Cia]*, *E. Comella [Esteve Comella]*¹⁷⁴² i els enviats per encàrrec a París:

| | |
|------------------------|------------|
| <i>En almacén</i> | 955.165,37 |
| <i>Sucursal Madrid</i> | 200.350,39 |

¹⁷³⁷ *La Renaixensa*, núm. 2407, 17 de desembre de 1884, pp. 8116-8118.

¹⁷³⁸ *La Dinastía*, núm. 706, 19 de desembre de 1884, p. 7970.

¹⁷³⁹ *Catálogo de los objetos...*, 1884, pp. 13, 15 i 18.

¹⁷⁴⁰ El mateix succeeix en intentar esbrinar la producció que oferia el seu pare Lluís Vidal; com a estotgista només es va presentar a l'Exposició Universal de París de 1867. Contrastant amb l'ambició del projecte de Francesc Vidal, sorprèn l'absència dels tallers Vidal tant a les grans exposicions barcelonines de 1860, 1871 i 1877, així com a l'exposició d'arts sumptuàries de 1878, a l'exposició d'arts decoratives i industrials de 1880 i a exposicions internacionals de Viena (1873), Filadèlfia (1876) i París (1878 i 1889).

¹⁷⁴¹ AFM, Caixa 667. *F. Vidal y Cia*. 17 de juliol de 1885.

¹⁷⁴² Val la pena destacar el vincle que aquesta notícia ens permet establir entre Vidal, Comella, Gaudí i Güell. La vitrina que Antoni Gaudí va dissenyar per la guanteria d'Esteve Comella (Exposició Universal de París, 1878) va ser el punt d'encontre de l'arquitecte amb el seu futur mecenes, Eusebi Güell. Vidal, col·laborador de Gaudí, allora que soci d'Eusebi Güell, tenia diversos dels seus productes dipositats a l'establiment d'Esteve Comella.

| | |
|---------------------------------------|------------|
| <i>Dep. P. Casals y C^a</i> | 27.672,71. |
| <i>Dep. E. Comella</i> | 3.639 |
| <i>Muebles en Paris</i> | 2.244,17 |

Al cap de sis anys de treballar com a soci-gerent simultàniament per als tallers de Francesc Vidal i a la joieria familiar, finalment, l'octubre de 1885, Frederic Masriera va pactar amb els seus dos germans i la seva mare abdicar de tota responsabilitat de la raó social *Viuda de Masriera e hijos en liquidación*; pel fet de sortir de la Societat, va cobrar les 82.290 pessetes que li corresponien com a soci capitalista.¹⁷⁴³ Probablement F. Vidal y Compañía requeria la seva dedicació a temps complert, i és que els encàrrecs seguien arribant i Masriera tenia en ment obrir una nova secció dins dels tallers dedicada a la fosa artística.

Així com l'any 1885 es van ocupar de la corona fúnebre de ferro forjat imitant fulles de llorer i de roure per a la caixa mortuòria del rei Alfons XII, la primavera de l'any següent la Casa Reial encarregà a Vidal el bressol del futur rei Alfons XIII (fig. 274).¹⁷⁴⁴ Van continuar rebent altres encàrrecs singulars, des de l'enquadernació de l'àlbum artístic dedicat a l'antic Governador de Barcelona, Antonio González Solesio, fet a partir d'un projecte de Lluís Domènech i Montaner i pintat sobre pergami per Josep Pascó (fig. 265), fins l'agençament complet del Palau Casades (c. 1885) o del Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, sota la direcció de Francesc Soler i Rovirosa i Ramon Tusquets (1837-1904).¹⁷⁴⁵ De tots els encàrrecs del 1886, però, el projecte més ambiciós va ser el de la fosa de l'estàtua de Colom.

Barcelona feia pocs anys que havia vist néixer les primeres cases de fosa artística monumental. Tot just l'any 1884 el taller de Pere Mir, situat a Hostafrancs, havia fet la primera escultura de bronze de la ciutat: l'estàtua del monument a Antonio López esculpida per Venanci Vallmitjana (1826-1919).¹⁷⁴⁶ Deixant de banda els tallers industrials d'Alexandre Wolghemuth, la competència en el camp de les foses artístiques barcelonines es limitava tan sols a la casa *Comas hermanos*, autora de l'estàtua d'Espartero (1884) i del Duc de la Victòria (1885), i en menor mesura altres tallers com els de Francesc Isaura i Llorenç Dugros. D'aquesta manera, les indústries de Francesc

¹⁷⁴³ AHPB, Mariano Barallat, vol. 462, 13 d'octubre de 1885, fol. 415-421.

¹⁷⁴⁴ Al mes d'abril de 1886 s'ocuparen també de fondre una corona fúnebre de bronze per acompanyar el sepulcre del Dr. Marià Sagarra que va ser exposada a la Sala Parés. Vegeu-ne les descripcions a: *La Vanguardia*, núm. 554, 28 de novembre de 1885, p. 7664. *La Renaixensa*, núm. 3237, 2 de maig de 1886, pp. 2671-2673. Rudo, 1996 p. 37.

¹⁷⁴⁵ Vegeu diversos encàrrecs a: *La Renaixensa*, núm. 3413, 15 d'agost de 1886. *Diario de Barcelona*, núm. 227, 15 d'agost de 1886, p. 9443. *La Renaixensa*, núm. 3546, 3 de novembre de 1886, p. 7091. *La Vanguardia*, núm. 519, 9 de novembre de 1886, p. 7163. *El Diluvio*, núm. 345, 11 de desembre de 1886, pp. 9929-9930 i 10047-10049.

¹⁷⁴⁶ *La Dinastía*, núm. 545, 14 de setembre de 1884, p. 5783.

Vidal eren a temps de fer-se un lloc també en aquest sector. L'ocasió va arribar l'any 1886 en anunciar-se el concurs per a la fosa del monument de Colom.¹⁷⁴⁷

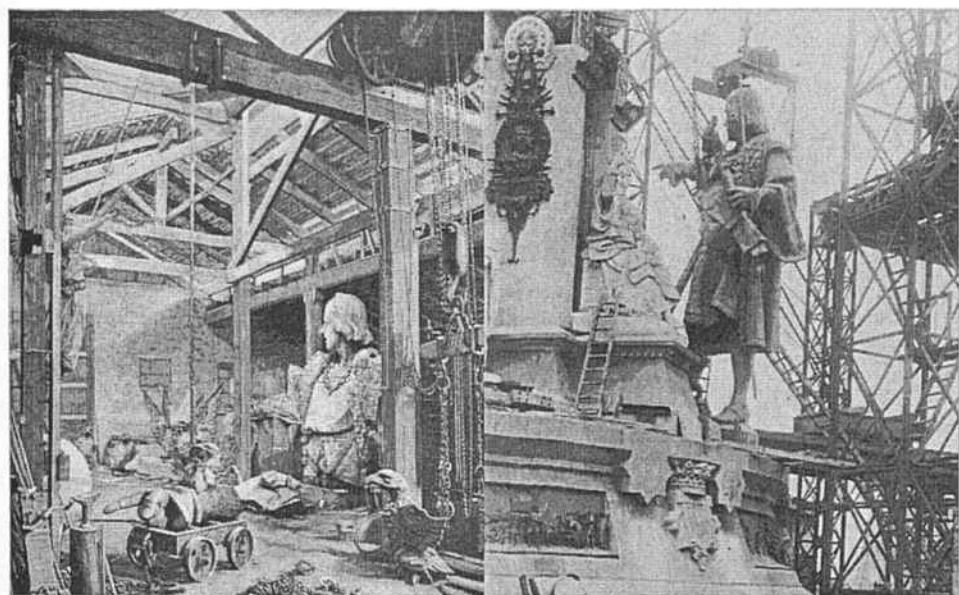


Fig. 244. Estàtua de Colom fosa als tallers de F. Vidal y Cia (1888). BC.

El 28 d'octubre de 1886 la Comissió encarregada de les obres del monument a Colom va sol·licitar a F. Vidal y Cia, a Comas hermanos, a Herederos de Francisco de P. Isaura i a Lorenzo Dugros un pressupost per a la fosa dels diversos conjunts escultòrics, és a dir, l'estàtua de Colom de bronze, de 6'6 metres d'alçada, quatre genis alats de bronze, quatre recolzaments compostos d'una semiesfera i dues àguiles de bronze, quatre coronaments també de bronze i vuit lleons fosos en ferro.¹⁷⁴⁸ Van presentar el seu pressupost tots els tallers sol·licitats, per bé que el de Francesc Vidal va ser el més econòmic, valorat en 125.000 pessetes.¹⁷⁴⁹ Vidal va ser escollit per fondre les peces de bronze mentre que Wolhgemuth per fondre els vuit lleons de ferro.¹⁷⁵⁰ Francesc Vidal va signar el contracte amb la comissió de l'Ajuntament, representada per l'alcalde Rius i Tauler, Carles Pirozzini i Joan Martorell, per a la fosa de les peces a partir de vint tones de bronze

¹⁷⁴⁷ A diferència del que generalment s'ha comentat respecte F. Vidal y Compañía, l'empresa no va tenir foneria artística fins l'any 1886 i els tallers no es van consolidar fins a la marxa de Francesc Vidal, durant la dècada de 1890 i especialment a partir de 1893, quan es va introduir el procediment de fosa a cera perduda (Federico Masriera y Compañía, Marisera y Campins, des de 1896). Així ho demostren tant la documentació familiar de Vidal i Masriera com també els anuncis de l'empresa.

¹⁷⁴⁸ AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 37. Estàtua de Colom (27.000 pessetes), genis alats (52.000 pessetes), recolzaments (18.000 pessetes) i elements decoratius (28.000 pessetes).

¹⁷⁴⁹ AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 42 i 43. Comas hermanos va entregar un pressupost de 150.000 pessetes, mentre que Wolhgemuth s'oferí únicament per a fondre els vuit lleons de ferro.

¹⁷⁵⁰ AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 45, 111 i 112.

procedents de canons del castell de Montjuïc cedits per l'Estat.¹⁷⁵¹ Tot el bronze va ser rebut als tallers de Diputació-Bailèn, on a finals de 1886 s'havia ampliat el cobert de la part posterior de l'edifici i s'havia ocupat el solar adjunt per instal·lar-hi la foneria artística que tant desitjava Frederic Masriera (fig. 244).¹⁷⁵²

De totes aquestes peces, la més espectacular va ser l'estàtua de Colom, fosa a partir del motlle de guix realitzat per l'escultor Rafael Atché (1854-1923).¹⁷⁵³ Bona part de les peces foses als tallers de *F. Vidal y Compañía* van ser entregades l'octubre de 1887 i van ser traslladades al peu del monument a primers de gener de 1888.¹⁷⁵⁴ Allà, gràcies a la bastida construïda per *Wolhegmuth y Cia*, van ser col·locades al seu lloc corresponent i l'obra va quedar enllestida just abans de la inauguració de l'Exposició Universal.¹⁷⁵⁵

Com a contrapunt d'aquest encàrrec, l'Ajuntament de Barcelona, que coneixia les preferències de la Casa Reial espanyola, el mes de març de 1888, a dos mesos de la inauguració de l'Exposició Universal, també va encarregar a Francesc Vidal el mobiliari i l'agençament de les Cases Consistorials per convertir-les en residència temporal de la família reial durant la seva estada a la ciutat.

Malgrat l'oposició d'un important nombre de ciutadans que creia que la Casa de la Ciutat no podia convertir-se en residència privada deixant de banda les seves obligacions com a administració pública, la proposta va començar a prendre forma el mes de gener de 1888.¹⁷⁵⁶ Lluís Domènech i Montaner va calcular un pressupost de prop de mig milió de pessetes per adequar i decorar l'Ajuntament com a Palau Reial i, sota la seva mateixa direcció, van iniciar-se les obres el mateix mes de febrer.¹⁷⁵⁷

Vidal es va ocupar de la decoració de les habitacions de la reina Maria Cristina, el rei Alfons XIII, la princesa d'Astúries, la infanta i tot el servei de palau. En aquest sentit, Vidal es va fer responsable de tota l'obra, des dels papers de paret, fins als cortinatges,

¹⁷⁵¹ AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 265.

¹⁷⁵² AFM, Caixa 31, doc. 1281, 21 de juliol de 1887.

¹⁷⁵³ AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1887-1888, vol. 7, doc. 16, 57 i 93. *La Renaixensa*, núm. 3746, 3 de març de 1887, p. 1305.

¹⁷⁵⁴ L'estàtua de Colom va ser fosa a l'últim moment, entre els mesos d'abril i maig de 1888. *La Renaixensa*, núm. 4406, 7 d'abril de 1888, p. 2094. *La Renaixensa*, núm. 4445, 1 de maig de 1888, p. 2607. *La Vanguardia*, núm. 202, 1 de maig de 1888, p. 2. *La Ilustración – Revista Hispano Americana*, núm. 392, 6 de maig de 1888, p. 303. *La Vanguardia*, núm. 227, 15 de maig de 1888, p. 2.

¹⁷⁵⁵ La casa Wolhegmuth s'encarregà de la fosa del basament, el fust, el capitell i el coronament de la columna del monument, mentre que a la Vidal s'ocupà de la fosa dels elements escultòrics del mateix monument. AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 209 i 210; vol. 7, doc. 101, 142 i 143. *La Vanguardia*, núm. 111, 9 de març de 1888, p. 1.

¹⁷⁵⁶ AMA, Governació, Serie D, expedient 490-D, 1888, doc. 1 i 2.

¹⁷⁵⁷ AMA, Governació, Serie D, expedient 490-D, 1888, doc. 3.

mobiliari, pintura, tapissos i il·luminació (fig. 245). Aquesta important intervenció va ser acordada amb l'Ajuntament per un total de 160.641 pessetes a partir d'un conveni que establia que el mobiliari, mobles i làmpades, tan sols era cedit en dipòsit durant la permanència de la família reial a Barcelona; així el cost seria tan sols el del trenta per cent del seu valor real. Per les tapisseries de paret i sostre, els coixins i les cortines, es faria un cinquanta per cent de descompte, mentre que les catifes, el paper de paret, la pintura, les obres de fusteria i la resta d'intervencions a l'immoble es cobrarien sense descompte. Així es va acordar el mes de març de 1888.¹⁷⁵⁸ Totes les sales van ser decorades amb grans tapissos i catifes, de seda i de vellut, dels colors més diversos, i agençades amb una gran diversitat de mobles, de formes i estils també diversos, malgrat que, pel fet de ser estances per a l'ús privat de la família reial, poca gent les va poder veure.¹⁷⁵⁹

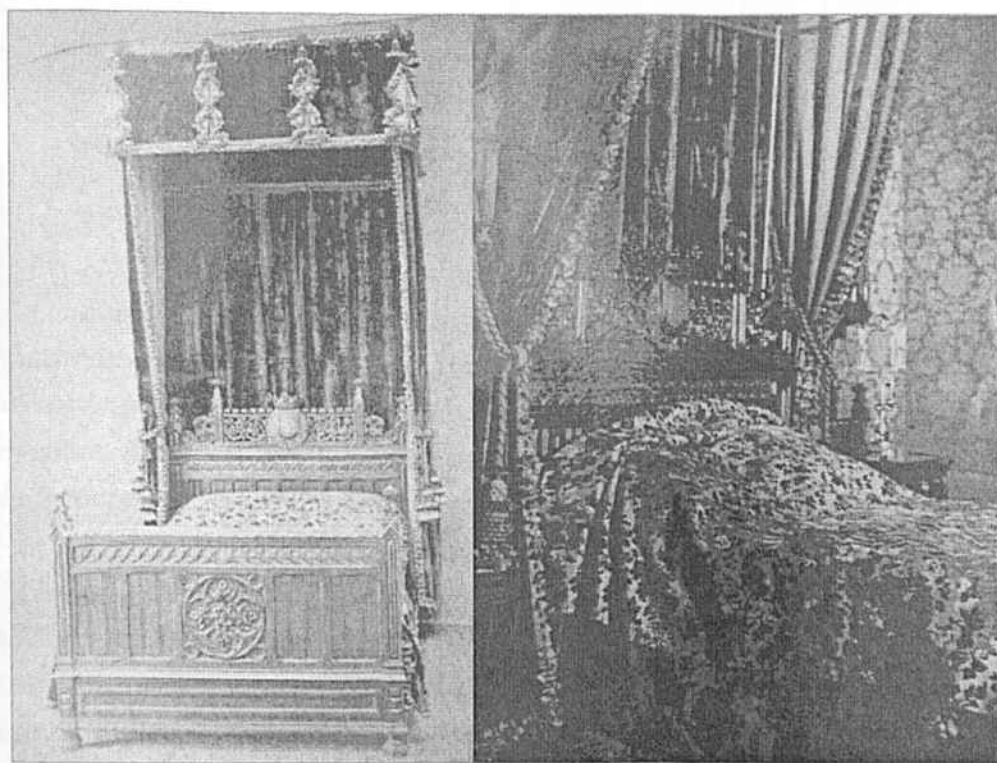


Fig. 245. Llit de la Reina Regent, fotografiat als tallers de *F. Vidal y Cia* i instal·lat a l'edifici de l'Ajuntament de Barcelona durant l'Exposició Universal de 1888. AFV/MAD.

¹⁷⁵⁸ Pel amoblar *Pabellón Regio* del pis principal de l'edifici de la Ciutadella l'Ajuntament va contractar els serveis de la casa *Pons y Ribas*, pels quals es pagaren 90.500 pessetes. AMA, Exposició Universal, caixa 42549. AMA, Governació, Serie D, expedient 490-D, 1888, doc. 3. AFM, s/n, 12 i 16 de març de 1888. AMA, Exposició Universal, caixa 42532, doc. 45 i ss.

¹⁷⁵⁹ Vegeu una acurada descripció a: *El Noticiero Universal*, 15 de maig de 1888, p. 2. Gràcies a aquesta intervenció, el 5 de juliol la Reina va concedir de nou a *F. Vidal y Compañía* el títol de proveïdors de la Reial Casa. AGP, Administració General, Proveedores, llig. 5311.

El que tothom va poder admirar va ser la gran instal·lació que *F. Vidal y Compañía* va preparar per a l'Exposició Universal, certamen que precisament coordinava com a delegat general Lluís Rouviere, un dels socis comandataris de la mateixa empresa. L'empresa comptava aleshores amb tres-cents treballadors i una facturació que, gràcies als encàrrecs dels dos últims anys, havia augmentat substancialment (fig. 246). A l'Exposició es va presentar amb un gran pavelló de 60 m² situat a la galeria dedicada a l'Art aplicat a la Indústria on hi va exposar bronzes, butaques, cofres, joies, reixes, ferros artístics, armaris, vidres gravats, transparents, busts i un llarg etcètera d'objectes artístics. Vidal, que fins aleshores tan sols havia participat a l'exposició d'indústries artístiques del Foment del Treball de 1884, va decidir presentar-se fora de concurs.¹⁷⁶⁰



Fig. 246. Anuncis de *F. Vidal y Cia* de l'any de l'Exposició Universal de 1888. AFV.

Aquell 1888 *F. Vidal y Cia* va lluir no tan sols a la residència reial de l'Ajuntament, al monument a Colom i a l'estand de l'empresa al Pavelló de la Indústria, sinó que també era present en d'altres punts de l'Exposició, des dels mobles dels estands dels germans joiers Masriera Manovens i de *Sert hermanos y Solá* fins a la vitrina per exposar l'àlbum de l'Exposició Universal, encarregada per Lluís Rouviere,¹⁷⁶¹ l'àlbum de bronze per a la casa Reial, encarregat per la Comissió del monument a Colom,¹⁷⁶² o bé el mobiliari pel Palau Güell (fig. 249 i 251),¹⁷⁶³ d'Antoni Gaudí, i als actes oficials presidits per la Reina Regent. I és que, de la mateixa manera que al 1886 havia fabricat el bressol d'Alfons XIII (fig. 274), amb motiu de l'Exposició s'ocupà de fer també la cadira de braços de la reina i la trona d'infant Alfons pels actes més solemnes del certamen, peces que actualment encara es conserven al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona.

¹⁷⁶⁰ AMA, Caixa 42635, Instal·lacions Delegació General. *F. Vidal y C^a*.

¹⁷⁶¹ AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42722, factures.

¹⁷⁶² AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1889, vol. 8, doc. 325. *F. Vidal y Cia. Barcelona, 30 Junio 1889. Un album con adorno de bronce con su correspondiente estuche dedicado a S.M. el Rey y la Regente. 460 pesetas.*

¹⁷⁶³ *F. Vidal y Compañía* va participar a la decoració del Palau Güell juntament amb molts altres industrials catalans. Vegeu la llista completa publicada l'any 1890 a *La Vanguardia* (3 d'agost de 1890). La catalogació de les peces fetes als tallers de Francesc Vidal es conserva al Servei del Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL) de la Diputació de Barcelona. De Puig *et alii*, 1990, pp. 189-200.

L'opinió dels visitants respecte la participació dels tallers de Francesc Vidal a l'Exposició Universal va ser unànime; *Vidal posee como artista tan gigantes alientos que, sin temor a una exageración, puede reputársele como el más famoso de Europa*, gosaven dir algunes veus.¹⁷⁶⁴ *La Ilustración* afirmava que *la instalación de Vidal es la más brillante manifestación del arte español*,¹⁷⁶⁵ mentre que Salvador Sanpere i Miquel, a la seva conferència celebrada l'any següent a l'Ateneu Barcelonès recordava heroicament *F. Vidal y Compañía* com la millor indústria artística creada fins aleshores al país:

Quiero decíroslo, señores, cuando dominado por la angustia que me causaba la fiebre de mi patriotismo, que no se satisfacía con admirar las bellezas de un producto nacional, sino con el conocimiento cierto de que aquel producto era realmente de fabricación española, dudaba de cuanto veía, de cuanto se me decía y me creía víctima de una gran mistificación; para serenar mi espíritu me iba a visitar la instalación de los Sres. Vidal y Compañía y me refrescaba habiendo que mi turbado corazón cayera una por una como gotas de reparador rocío, las palabras de aquel cartelón que decían:

“Los objetos expuestos, proyectados y dirigidos por don Francisco Vidal, han sido ejecutados por operarios españoles, en los grandes talleres de fabricación de muebles, tapices, lámparas, vidrieras de colores, cristales grabados, bronces fundidos, cincelados y repujados y cerrajería artística de Francisco Vidal y Compañía”.

*Y ya comprendéis, señores, que, al terminar esta lectura, me sentía hinchado del mayor orgullo y de la mayor confianza; si todo esto es nuestro, me decía, todo lo podemos, puesto que todo lo sabemos hacer, y me retiraba de la instalación del Sr. Vidal, aturdido por los aplausos que en mis oídos resonaban y eran los que mi alma tributaba a los obreros españoles del Sr. Vidal.*¹⁷⁶⁶

L'estiu de 1889 Frederic Rahola va visitar els tallers Vidal entusiasmat pels treballs de forja i de fosa artística d'alguns dels principals escultors de la ciutat. En aquella ocasió, Rahola va poder veure un document on es feia palès el reconeixement que *F. Vidal y Compañía* va rebre per l'esplèndida i tan elogiada presència a l'Exposició Universal:

El Jurado de la clase 11. Sección 1ª. Arte Industrial.

Manifiesta y certifica, en lo que se menester, haber visto con gran pesar que los señores F. Vidal y Cª hayan puesto sus productos fuera de concurso.

¹⁷⁶⁴ Serrate, 1888, p. 358.

¹⁷⁶⁵ *La Ilustración*, núm. 426, 30 de desembre de 1888, p. 839.

¹⁷⁶⁶ Sanpere, 1889, p. 599.

*A pesar de los deseos de los referidos industriales, el Jurado en toda su agrupación, desea hacer constar su admiración a esos artistas, únicos en su género, por su maravillosa fabricación y exquisito gusto. Y por lo tanto consideran que no siendo bastante a premiar tanto mérito la medalla de oro, propone y vota por unanimidad la recompensa mayor, la más elevada que puede serles acordada. Siguen las firmas.*¹⁷⁶⁷

Participant fora de concurs, *F. Vidal y Cia* va aconseguir el seu objectiu: no igualar-se a la resta d'indústries artístiques del país sinó distanciar-se'n per superar-les i per ser vist, des d'un graó més alt, com el millor taller d'art industrial de l'època.

6.2.3.1.7. L'acabament de les indústries *F. Vidal y Compañía*

El mes de juliol de 1887 Frederic Masriera va enviar una carta del tot optimista al seu germà Josep. Es referia a les indústries *F. Vidal y Cia*, de les que tots dos n'eren partícips, un com a gerent i l'altre com a soci comanditari:

A tu llegada espero leerás la memoria que leí en la junta general en la que van comprendidos los diferentes conceptos que explican los grandes resultados, obtenidos en un año y que han superado mis esperanzas. Bastará que te diga que en el año anterior la deuda general de la casa se rebajó en 32.000 pesetas y en este ultimo año 214.800 pesetas líquidas efectivas de las cuales se han pagado en metálico producto de ventas pesetas 161.000 y las restantes en las obligaciones cedidas a Arnús y Coma, Ciuró y Clavell.

Pagados todos los intereses, sueldos etc y cerca de 6.000 \$ de amortización en la maquinaria, herramientas, edificio etc ha resultado un beneficio liquido de 56.271 pesetas que representa el 6 y 30 por ciento del capital efectivo.

Todo esto se ha podido hacer además de haber atendido el movimiento general de la casa y haber instalado el taller de fundición que queda casi pagado del todo.

La Junta Consultiva quedó sumamente complacida acordando espontánea e inmediatamente proponer a la General que los beneficios se aplicasen a reponer el Capital mermado el año anterior y no distribuir un céntimo a nadie.

Los Sres Coma y Rouviere fueron los que se anticiparon a proponerlo y todos los demás lo aceptaron convencidos.

¹⁷⁶⁷ Rahola, 1889, p. 5.

*A la Junta general asistieron solamente los sres Coma, Prim, Llorens, Vidal y yo. Todos han quedado muy satisfechos y como puedes colegir yo más que nadie. Para animarnos para el porvenir puedo anticiparte que suben ya unos 50.000\$ los encargos presentes.*¹⁷⁶⁸

A priori, res feia pensar que amb menys de dos anys tant els deutes com una greu crisi interna acabarien amb l'empresa. Tanmateix, durant els últims anys, i especialment a partir de 1887, la situació del negoci va començar a fer un gir.

L'any 1885 Josep Rosés havia abandonat l'empresa i havia cedit a Frederic Masriera tota la part del capital de *F. Vidal y Compañía* que li corresponia, mentre que a finals de 1886 Eulàlia Manovens, també sòcia comanditaria, havia mort deixant en herència als seus fills la seva participació a l'empresa de Francesc Vidal.¹⁷⁶⁹ Així mateix, cap a l'any 1886 Antoni Rigalt, soci de *F. Vidal y Compañía* des de la seva creació al 1884, va començar a independitzar-se com a professional.¹⁷⁷⁰ L'any 1886 Rigalt treballava simultàniament com a dibuixant als tallers Vidal i com a ajudant de la Segona Escola de Districte depenent de l'Acadèmia de Belles Arts i, a l'any següent, la seva pròpia empresa de recent constitució, *A. Rigalt y Cia*, va començar a rebre encàrrecs destacats per a la fabricació de vitralls de colors i gravats.¹⁷⁷¹ *A. Rigalt y Cia* va obrir els seus tallers ben a prop dels del Vidal, al carrer Bailèn núm. 72, i des d'allà es va començar a ocupar d'encàrrecs com els vitralls pel cambril de la Verge de Montserrat, projectat per l'arquitecte Villar Carmona, o bé els vitralls de motius japonesos i renaixentistes pel cafè-restaurant de l'Exposició Universal de 1888.¹⁷⁷²

A banda de la marxa d'alguns dels socis, des dels inicis *F. Vidal y Compañía* havia hagut de conviure amb el retard en el pagament de certes comandes, i en ocasions amb l'impagament d'alguns encàrrecs, però en un moment de bonança tot plegat no havia afectat de manera significativa l'economia de l'empresa. La situació es va començar a agreujar entre 1887 i 1888 a partir de l'aposta que Vidal i Masriera feren per introduir a l'empresa el nou taller de fosa artística, creat amb una forta inversió a inicis de 1887. En

¹⁷⁶⁸ AFM, caixa 31, doc. 1281, 21 de juliol de 1887.

¹⁷⁶⁹ La cessió es va fer a canvi de 75.000 pessetes que Rosés va rebre de Masriera. AHPB, Josep Fontanals, vol. 2339, 28 de juliol de 1885, fol. 2141-2142. *La Dinastía*, núm. 1905, 13 de desembre de 1886, p. 2.

¹⁷⁷⁰ A l'edat de trenta-cinc anys, l'abril de 1886, es va presentar a la plaça de professor de l'Escola de Dibuix d'Hostafrancs que oferia l'Acadèmia de Belles Arts ARABASJ, 306.7.1. – *Solicitudes presentadas al segundo concurso abierto para la plaza de Profesor de la Escuela de Dibujo de distrito de Hostafranchs*, 1886.

¹⁷⁷¹ La raó social es va constituir formalment amb un capital de 20.000 pessetes davant de notari el 18 d'abril de 1890. L'empresa estava formada per Antoni Rigalt, Josepa Manresa, Mercè Granell, Teresa Granell i Jeroni Granell i es va crear amb l'objectiu de construir i vendre vidrieres de colors i vidres gravats. L'any 1903 el negoci va passar a ser *Rigalt, Granell i Cia*.

¹⁷⁷² *La Dinastía*, 21 d'abril de 1887, p. 2.

aquest sentit, la inversió feta per a produir l'estàtua de Colom va resultar ser més costosa del que es van calcular inicialment i es van fer paleses les primeres dificultats econòmiques de l'empresa. El 5 de maig de 1887, Francesc Vidal va escriure a la Comissió del monument a Colom demanant un ingrés anticipat immediat de 30.000 pessetes a fi de continuar la fosa de les peces que li havien estat encarregades:

El grado de adelanto que hemos logrado alcanzasen los trabajos que por esa Ilustre Comisión se nos encargaron, nos permite asegurar el feliz cumplimiento de la contrata que tuvimos el honor de suscribir.

Para su logro no hemos perdonado sacrificios, habiendo hecho considerables desembolsos para instalar nuestros talleres de fundición a la altura de la importancia de la obra que nos ocupa.

*Para disponer holgadamente de todos los elementos necesarios hasta la terminación de los trabajos, nos ayudaría poderosamente el anticipo de alguna cantidad a cuenta, y sobre la cual haríamos gustosos un descuento que redundaría en beneficio del Monumento.*¹⁷⁷³

Van ser diverses les dificultats afegides que van haver de superar-se per dur a bon port el contracte del monument a Colom. I és que l'estàtua que *F. Vidal y Compañía* va haver de fondre va ser més gran del que s'havia estipulat per contracte; s'havia acordat una escultura de 6 metres d'alçada però, en canvi, van rebre un motlle per fondre de 7'60 metres. A més, durant els últims mesos el valor del bronze havia anat significativament a l'alça fent que l'import del metall que hagueren de comprar per complementar les 20 tones rebudes per la Comissió ascendís a 15.000 pessetes, quantitat que el 8 de maig de 1888 van haver de demanar a la Comissió del monument a Colom com a indemnització.¹⁷⁷⁴ Per si això fos poc, a finals de setembre de 1888, *F. Vidal y Compañía*, alhora que rebia l'encàrrec per realitzar les làpides de bronze de la base i interior del monument, sol·licitava encara cobrar 89.460 pessetes de les 140.460 que havien invertit en tota la fosa, diners que la Comissió no va pagar fins l'abril de 1889.¹⁷⁷⁵

Probablement l'estàtua de Colom va marcar un punt d'inflexió en el si de les indústries artístiques de Francesc Vidal. Fins aleshores dedicades a la producció de mobiliari i objectes decoratius, la fosa de grans escultures va implicar introduir un nou concepte de

¹⁷⁷³ AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1886-1887, vol. 6, doc. 209 i 210.

¹⁷⁷⁴ AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1887-1888, vol. 7, doc. 143.

¹⁷⁷⁵ AMA, Obres Públiques, Comissió del Monument a Colom, Expedient General 1887-1888, vol. 7 i 8, doc. 41, 142, 235 i 324. El cost de les làpides de bronze no va ser pagat a l'empresa fins el dia 2 de desembre de 1889, pocs dies abans que *F. Vidal y Compañía* desaparegués.

treball i una nova dinàmica dins de l'empresa. És probable que aquest gir promogut per Frederic Masriera no agradés a Vidal, persona, d'altra banda, sovint intransigent i a qui no li devia agradar veure qüestionada la seva autoritat. Si bé a la carta escrita per Frederic Masriera el juliol de 1887, abans de començar a fondre les peces del monument a Colom, tot just amb el nou taller de fosa enllestit, es parlava de la bona marxa del negoci, en acabar la fosa, les coses ja no anaven tant bé. Durant l'estiu de 1888 el pintor Antoni Casanova Estorach (1847-1896) es referia a Frederic Masriera com a un amic *siempre ocupadísimo con sus negocios de muebles de lujo*, - i afegia a una carta al seu germà Josep- *deseo y anhelo con toda mi alma que todo marche a medida de sus deseos*.¹⁷⁷⁶

Ahora que s'acabava la bonança econòmica d'inicis dels 80 i la crisi econòmica s'estenia per Catalunya, durant els anys de l'Exposició Universal havien anat sorgint noves indústries, més petites però igualment competitives, que oferien productes i serveis similars als de *F. Vidal y Compañía* amb menors luxes i a preus més raonables, com era el taller i establiment de mobiliari i objectes decoratius del moblista Lluís Folch Brossa o els tallers de fosa artística de *Comas hermanos*. Quant a la nova secció dedicada a la fosa artística, aquesta, impulsada pel prestigi que donava la realització de l'estàtua de Colom, l'any 1888 va començar a rebre alguns encàrrecs singulars l'estàtua d'Antoni López, d'Agapit Vallmitjana (1833-1905), per a Comillas, l'estàtua de Jovellanos esculpida per Fuxà i destinada a Gijón, la sol·licitada *Cabeza a pájaros* de Josep Reynés, els busts del difunt rei Alfons XII modelats per Venanci Vallmitjana i Josep Reynés, presentats a l'Exposició Universal i destinats al nou *Café del Siglo XIX* dels jardins de la Casa Gibert, o bé la còpia del Moisès de Miquel Àngel, destinada a presidir l'entrada a la planta noble del Palau Güell (fig. 251).¹⁷⁷⁷ Però aquests encàrrecs no eren suficients per encarar la competència que també oferien altres foses, especialment els bronzes artístics que des de feia diversos anys produïen els tallers del carrer de Ferlandina de *Comas hermanos*. Aquesta última empresa s'havia ocupat de la fusió de l'estàtua de Roger de Flor del Parc de la Ciutadella (1884), de la del general Espartero de Madrid (1885-6), de les vuit estàtues de catalans il·lustres del Saló de Sant Joan (1885-1888), la del primer duc de la Victòria (1885), l'estàtua eqüestre del general Prim (1886-7) i la de Josep Ànselm Clavé (1887), entre d'altres.¹⁷⁷⁸

¹⁷⁷⁶ AFM, caixa 31, doc. 1142, 24 de juliol de 1888.

¹⁷⁷⁷ *El Barcelonés*, núm. 2388, 16 de maig de 1888, p. 2. *La Vanguardia*, núm. 974, 14 de juliol de 1889, p. 4. L'exemplar del Palau Güell du inscrita la signatura *F. Vidal y Cia*.

¹⁷⁷⁸ Com *F. Vidal y Compañía* i *Comas hermanos*, van sorgir altres petites empreses de fosa artística com *Batlle y Sampons*, creada el setembre de 1887 pel fundidor Jaume Sampons Riu i dissolta l'any 1896. Vegeu diverses notícies al respecte a: *La Vanguardia*, núm. 425, 13 de setembre de 1885, p. 5914. *La Vanguardia*, núm. 206, 5 de maig de 1885, p. 2836. *La Dinastia*, 21 de maig de 1885, p. 2. *La Ilustración Artística*, 4 de setembre de 1886, p. 575. *La Vanguardia*, núm. 434, 18 de setembre de 1886,

A l'augment de competència i a la pèrdua de clients, calia afegir-hi l'agudització de la crisi, la fi de la Febre d'Or que va dur algunes famílies a la ruïna. Durant els anys anteriors, les bones famílies de la ciutat havien gastat grans sumes de diners per bastir salons luxosos i per ostentar les riqueses efímeres que brotaven per arreu. Així és com descrivia Narcís Oller un d'aquells salons:

- *L'ha vist bé, aquest saló? Miri que em costa un ull de la cara! Veu els cortinatges? Els cortinatges, més de cent duros cada un. La silleria cinc-cents cinquanta. Aquella consola, veu? Tres-cents. L'aranya, cent cinquanta-cinc. Aquell gerros [japonesos]...*
- *Papà, deixi-ho córrer.*
- *Quina borratxada! – exclamà la vella.*
- *Ah! Però és hermós – féu la Pauleta.*
- *Tan hermós com vulgheu, però més m'estimaria els diners.*¹⁷⁷⁹

És significatiu veure com a partir de 1887 *F. Vidal y Compañía* es va haver de començar a enfrontar, tant a Barcelona com a Madrid, amb els retards i els impagaments de mobles, cadiratges, làmpades, cortines i agençaments complets que no van poder ser costejats per qui els havia encarregat. Joaquim Sans, per exemple, havia encarregat a mitjan de 1887 a *F. Vidal y Compañía* la fabricació del mobiliari del menjador, del dormitori, d'una saleta i quarto de bany de la seva residència, situada a la cantonada entre la Rambla de Catalunya i la Gran Via de les Corts Catalanes, i, en no pagar les factures que ascendien a 10.916 pessetes, Frederic Masriera i els seus operaris van haver d'anar a retirar tot el mobiliari ja instal·lat.¹⁷⁸⁰ Més greu va ser l'impagament de 45.749 pessetes corresponents al mobiliari i objectes artístics encarregats per Joaquim Jover Costas per a la seva residència del passeig de Gràcia.¹⁷⁸¹

Acabada l'Exposició Universal, el 27 de desembre de 1888, l'Institut del Foment del Treball Nacional va reunir als principals comerciants i industrials de la ciutat amb l'objectiu d'animar-los a participar a l'Exposició Universal que es preparava per a la pròxima primavera a París. Fruit d'aquella reunió, es va constituir un Comitè executiu per coordinar la participació d'expositors catalans a París: Andrés de Sard va ser

pp. 5991-2. *La Vanguardia*, 14 de maig de 1887, p. 3. *La Vanguardia*, núm. 325, 18 de juliol de 1887, p. 2.

¹⁷⁷⁹ Oller, 1980, pp. 56-57.

¹⁷⁸⁰ Joaquim Sans tenia la casa a l'entresòl del núm. 273 de la Gran Via, cantonada amb la Rambla, residència que des d'alguns mesos tenia llogada a Manuela C., viuda de Ferrer. AHPB, Ezequiel de Cortada, 22 i 24 de desembre de 1887, fol. 338-341 i 354.

¹⁷⁸¹ Joaquim Jover vivia al núm. 75-77 del passeig de Gràcia. AHPB, Josep Fontanals, vol. 2857, 17 d'agost de 1888, fol. 3135-3138.

nomenat president, Marià Parellada vicepresident, Josep Masriera secretari general i Francesc Vidal, entre d'altres, membre constituent. De totes maneres, malgrat la presència de diversos socis de *F. Vidal y Compañía* en l'organització de la participació catalana a París, l'empresa de Francesc Vidal va decidir no participar.¹⁷⁸²

F. Vidal y Compañía no va participar a l'Exposició Universal de París de 1889 atès l'empitjorament de la situació econòmica que des de feia uns mesos tenia l'empresa. No obstant, sí que va decidir sumar-se a un altre certamen: a la *Spansih Exhibition* de Londres, decisió que després Francesc Vidal va considerar com un greu error (fig. 247). A finals del mes de maig, Vidal va ser nomenat membre del Comitè de Catalunya a la *Spanish Exhibition*, juntament amb el moblista Josep Tayà, el tapisser Benet Malvehy i el pintor Baldomer Galofre (1845-1902), entre d'altres.¹⁷⁸³

L'estiu de 1889 Francesc Vidal va traslladar-se a Londres per preparar la participació de l'empresa a la *falsa llamada Exposición Española*, inaugurada l'1 de juny, i per mirar de promocionar el negoci a Anglaterra, a Londres, a Birmingham i a Manchester.¹⁷⁸⁴ En obrir-se l'exposició, el dia 1 de juny, Vidal es va sentir enganyat pels organitzadors en veure que la mostra espanyola era ridícula i va estar formada, segons ell, per tan sols dos expositors més, Benet Malvehy i un fabricant d'olles i terrissa de Martorell:

*Todo lo demás es procedencia italiana, francesa o inglesa, en fin, con decirte que, hasta los que visten de torero y cantan peteneras son italianos. Presiento que la Exposición será un desastre para la empresa, un camelo para los visitantes y un desengaño para los expositores. Me vuelvo con la idea que, con mis compatriotas, no se va a ninguna parte.*¹⁷⁸⁵

¹⁷⁸² Teresa Serraclarà afirma que *Industrias F. Vidal y Compañía* tomà part en la *Exposición Universal de París de 1889* i fou un fracàs, a partir d'un document de l'Arxiu Masriera (doc. 667) que ni l'autora ni nosaltres vam saber trobar. Aquesta participació no consta ni entre la documentació conservada per la família Vidal ni al catàleg complet dels participants catalans a París. D'altra banda, l'única fotografia coneguda de *F. Vidal y Compañía* del 1889 mostra la seva participació a una exposició amb un estand on els rètols i textos són tots en anglès, i per tant, es corresponen amb l'exposició de Londres a què fa referència tant Marcy Rudo com les pròpies cartes de Francesc Vidal, la *Spanish Exhibition* de 1889. *La Ilustración*, núm. 427, 6 de gener de 1889, p. 15. *Exposition Universelle...*, 1889, p.VIII. AFM, Caixa 12, doc. 277. Serraclarà, 1994, pp. 118 i 226. Rudo, 1996, p. 47.

¹⁷⁸³ "Londres. Exposición española según la prensa inglesa", *La Vanguardia*, núm. 868, 14 de maig de 1889, p. 3. *La Vanguardia*, núm. 890, 26 de maig de 1889, p. 2. També formaven part del comitè els senyors Vicens Bosch, Francesc Gusí, Ramon Soriano, Ramon Romaní, Miquel Fargas, Manuel Beristam i Jaume Pujol.

¹⁷⁸⁴ AFV, correspondència, Londres, juny de 1889. El seu domini de l'anglès, la venda de productes i els acords signats amb indústries angleses, la decisió de participar al certamen de Londres més que no pas el de París de 1889, els diversos viatges pel país així com la decisió d'enviar del seu fill Frederic anys més tard a formar-se també a Londres, semblen demostrar l'interès que Francesc Vidal tenia per l'art i les indústries d'Anglaterra, l'*Aesthetic Movement* i les *Arts & Crafts*.

¹⁷⁸⁵ AFV, correspondència, Londres, 14 de juny de 1889. Rudo, 1996, p. 47.



Fig. 247. Fotografies del *Royal Exchange*, l'estand de *F. Vidal y Compañía* a la *Spanish Exhibition* i selecció de mobles presentats per Vidal al certamen londinenc (1889). AFV.

El prestigi que hauria pogut donar-li l'Exposició Universal de París era incomparable amb l'aire provincià que respirava la mostra de Londres; aquest va ser l'error que Vidal va reconèixer tan bon punt va veure les característiques de la mostra anglesa.¹⁷⁸⁶

El fracàs de *F. Vidal y Cia* a Londres va ser absolut i, en tornar a Barcelona a finals de juny, la situació de l'empresa va arribar al seu punt límit. Des de l'última Junta General celebrada el 20 de juliol anterior, i especialment a les juntes consultives i de gerència dels dies 16 i 23 de novembre, havien estat reflexionant respecte la greu situació que vivia l'empresa. Finalment, el 26 de novembre de 1889 la Junta Consultiva de *F. Vidal y Compañía*, formada per Joan Coma Xipell, Marià Parellada i Lluís Rouviere, va fer comparèixer als despatxos de l'empresa al notari Josep Fontanals a fi d'aixecar acta de l'última Junta General Extraordinària celebrada pels dos gerents i tots socis comanditaris. Aquesta Junta extraordinària tenia com a objectiu posar sobre la taula tots els problemes per mirar de trobar-hi alguna solució. A l'acte, van ser-hi presents els dos gerents, Francesc Vidal i Frederic Masriera, i els socis comanditaris Anselm Coma, Josep Masriera, Eduard Llorens, Joaquim Marés, així com Joan Coma, en nom propi i en representació de Joaquim Prats, Marià Parellada, en nom propi i en representació de

¹⁷⁸⁶ Aquesta última mostra tampoc era tant poble com la presentava Vidal i és que, com a mínim, coneixem la presència d'altres expositors catalans, com el fotògraf Esplugas, així com diverses bodegues i una galeria de pintures del Segle d'Or i de pintors contemporanis com Galofre, Falero, Tapiró i Benlliure.

Josep Ferrer i la societat *Parellada y Compañía*, i Lluís Rouviere, en nom propi i en representació de Nemesio Singla i Josep Castelló.¹⁷⁸⁷

Les dificultats que havien dut a la crisi de *F. Vidal y Compañía* eren degudes a la creixent competència, a l'escassetat de vendes, la manca de comandes, la gran quantitat de material i manufactures elaborades que s'acumulaven al material i les càrregues que pesaven sobre aquestes. El problema principal, però, raïa en la gerència que compartien Francesc Vidal i Frederic Masriera, en la manca d'unitat i d'entesa entre ells dos a l'hora d'encarar el futur del negoci i d'afrontar la crisi:

*Uno de los gerentes, Don Federico Masriera, indicó que se veía impotente para continuar en el cargo que desempeña por la dificultad de hacer frente a las obligaciones de la sociedad; mayormente hallándose en discordancia con su cogente Don Francisco Vidal respecto a varios puntos, y que por su parte estaba resuelto a rescindir sus poderes a fin de que los señores presentes con más libertad pudiesen tomar una resolución.*¹⁷⁸⁸

Masriera plantejava aquest ultimàtum perquè sabia que tenia el recolzament de la majoria de socis comanditaris. En aquest sentit, Lluís Rouviere va intervenir en la discussió manifestant que era necessari, o bé canviar urgentment el rumb de l'empresa o bé liquidar la societat. Rouviere recolzava els projectes que Masriera tenia per reconvertir *F. Vidal y Compañía* en una indústria especialitzada en la fosa artística i, per tant, es va posicionar en contra de Francesc Vidal acusant-lo en públic d'haver agafat 88.000 pessetes del capital que havia invertit en l'empresa per a usos particulars:

*El socio Don Luis Rouviere manifestó a la concurrencia que realmente a su entender era del todo punto necesario tomar una resolución en el sentido de modificar la marcha seguida hasta ahora o de liquidar la sociedad a fin de evitar un desastre. Añadió que tenía conocimiento por el señor Singla que el gerente señor Vidal había retirado para sus atenciones particulares parte del capital que dicho señor había aportado a la sociedad y con este motivo se examinó la cuenta corriente de ambos socios gerentes, de cuyo examen resultó la certeza de lo manifestado, pues que el señor Vidal se hallaba en descubierto de unas ochenta y ocho mil pesetas, a lo que objetó dicho señor que extrañaba que se hiciese cuestión de esto toda vez que era ya sabido de los señores socios, y que no creía que hubiere divergencias de criterio con el otro gerente.*¹⁷⁸⁹

¹⁷⁸⁷ AHPB, Josep Fontanals, 26 de novembre de 1889, fol. 4491-4494.

¹⁷⁸⁸ AHPB, Josep Fontanals, 26 de novembre de 1889, fol. 4492v.

¹⁷⁸⁹ AHPB, Josep Fontanals, 26 de novembre de 1889, fol. 4493.

Al examinar els llibres de comptes de la Societat per conèixer l'autèntic estat de l'empresa, es va poder comprovar que el capital actiu, format en gran part per l'immoble i les manufactures elaborades, era el doble del passiu, de manera que per tirar endavant era necessari recórrer a nous crèdits. Els socis comanditaris no podien entendre perquè Vidal, soci gerent que coneixia perfectament l'estat dels comptes, havia retirat part del seu capital social, de manera que van demanar que, tal i com havia ofert Masriera, renunciés al seu càrrec de gerent. Frederic Masriera no va dubtar de posar el seu càrrec a disposició dels socis però Francesc Vidal va demanar que se li concedís un termini de vint-i-quatre hores per reflexionar i prendre una decisió. Per unanimitat, doncs, es va suspendre la sessió per continuar-la al cap de dos dies.

El dia 28 de novembre, de nou davant de notari, es va convocar per segona vegada la Junta General Extraordinària però Francesc Vidal no s'hi va presentar sinó que va optar per enviar-hi en representació seva a l'advocat Jaume Torné.¹⁷⁹⁰ Torné va llegir la comunicació que Vidal havia escrit aquell mateix matí dirigida a l'altre soci gerent, Frederic Masriera:

Barcelona, 28 de Noviembre 1889

Sr. D. Federico Masriera,

No permitiéndome el estado de mi salud asistir hoy en la junta general de Sres socios comanditarios de la Sociedad "F. Vidal y C^a" de la cual soy gerente, he nombrado al letrado D. Jaime Torné, dador de la presente, para que, me represente en la aludida junta general de señores comanditarios a los que te ruego lo comuniqués.

F. Vidal

Sorprèn que Vidal no pogués assistir a la reunió, tenint en compte que aquesta tenia lloc a pocs metres de l'habitació on suposadament estava descansant, al mateix edifici de les indústries *F. Vidal y Cia*. Admesa la representació de l'advocat de Francesc Vidal i amb els aires enrarits, la situació es va acabar de girar en contra de Vidal. Els socis van deixar a mans de la Junta Consultiva i al gerent Frederic Masriera la llibertat perquè, d'acord amb Francesc Vidal, poguessin resoldre la situació de l'empresa, ja fos dissolent-la o modificant-la. La pressió per a Francesc Vidal es va fer insostenible i no va tardar a prendre una decisió. La setmana següent, el dia 4 de desembre de 1889, Francesc Vidal va renunciar al seu càrrec de gerent i va posar fi a les indústries *F. Vidal y Compañía*:

¹⁷⁹⁰ AHPB, Josep Fontanals, 28 de novembre de 1889, fol. 4505-4508.

*No habiendo podido ponerse de acuerdo ambos gerentes acerca de la marcha de la espresada compañía, don Francisco Vidal y Jevellí ha resuelto separarse de la misma.*¹⁷⁹¹

Com a resultat d'aquesta marxa voluntària, alhora que forçada, la societat va canviar de raó social i es va passar a anomenar *Federico Masriera y Compañía, sociedad en comandita*. Francesc Masriera va constituir-se com a gerent i únic soci col·lectiu. A Vidal, per la seva banda, se li van assignar 51.854 pessetes en concepte de capital invertit i bonificacions, quantitat que va ser ingressada de manera íntegra a mitjan de 1890. Mai en va transcendir el perquè d'aquest final; *malaauradament per causes financeres que no és el cas esmentar*, recordaria encara l'any 1926 Frederic Masriera.¹⁷⁹²



Fig. 248. La família Vidal i Puig durant els anys de residència a l'edifici dels tallers de *F. Vidal y Cia* (c. 1889). AFV.

A Francesc Vidal i a la seva família se'ls van concedir setanta dies per desocupar el primer pis dels tallers on havien residit des de 1884 (fig. 248).¹⁷⁹³ Aquell mateix mes de desembre de 1889 van marxar de l'antiga casa i es van traslladar al núm. 400 del carrer Aragó. De l'anterior residència, Vidal, que era un melòman com les seves joves filles, tan sol se n'endugué el piano.¹⁷⁹⁴

A primers de 1890 Frederic Masriera va reorganitzar i modificar la societat com a fosa artística (*Federico Masriera y Cia*), Antoni Rigalt i la família, viuda i fills, del recent

¹⁷⁹¹ AHPB, Josep Fontanals, 4 de desembre de 1889, fol. 4564.

¹⁷⁹² Masriera, 1926, p. 6.

¹⁷⁹³ AHPB, Josep Fontanals, 4 de desembre de 1889, fol. 4566-4567.

¹⁷⁹⁴ AMA, Registre Civil, Naixements 1892, 197/2. 12 de maig de 1892.

difunt mestre d'obres Jeroni Granell Mundet (1834-1889) van constituir formalment la raó social *A. Rigalt y Cia* mentre que Francesc Vidal va crear de nou la raó social *F. Vidal*, anunciada des d'aleshores com a fabricant de mobles, mobiliari i objectes artístics amb seu, despatx i tallers, al núm. 75 del carrer Bruc, i, des de finals de 1893, al carrer Rosselló núm. 284.¹⁷⁹⁵ Francesc Vidal es va endur amb ell alguns dels seus millors artistes i artesans, entre els quals Gaspar Homar i va recuperar la direcció dels seus tallers de mobiliari i arts decoratives.

Frederic Masriera, malgrat que inicialment va continuar tenint pèrdues econòmiques, va acabar aconseguint un gran èxit en posicionar la seva empresa com a principal indústria de fusions artístiques del país. Francesc Vidal també va mantenir-se a l'elit cultural de la Barcelona de fi de segle fins a inicis de segle XX i el seu negoci va seguir rebent encàrrecs de prestigi per clients com el Liceu, el Palau de les Heures, el Palau Simón, la casa de Pia Batlló, encàrrecs de les famílies Bertrand, Balet, Pons i Mansana, així com per a la seu del Crèdit Mercantil i per a l'Hotel Ritz, entre d'altres. Tanmateix, Vidal va haver de lluitar per mantenir-se en una ciutat on la competència era creixent i on els tallers de mobiliari artístic eren més cada cop més habituals. La primavera de 1892 Alexandre de Riquer i el seu cosí Manel van crear les indústries de mobiliari, metal·listeria i decorat d'habitacions *A. Riquer y Compañía* i uns mesos més tard Gaspar Homar es va independitzar de Vidal i va constituir amb el seu pare la raó social *Pere Homar e hijo*, estaberts a la Rambla de Catalunya, núm. 129. El mateix va succeir amb un altre dels treballadors dels tallers de Francesc Vidal, Concordi González, en obrir també l'any 1892 el seu propi establiment a la Rambla de Catalunya núm. 6. A tots ells, calia sumar-hi altres prestigiosos moblistes de la ciutat, com els Busquets, Ribas i Folch, entre d'altres.

El projecte artístic de *F. Vidal y Compañía* potser havia estat massa idealista i poc pragmàtic. El seu èxit va conuiu amb la Febre d'Or i la seva caiguda va anar estretament lligada amb la crisi econòmica que la ciutat va viure des de mitjan de la dècada de 1880. Tot i que Oller volia deixar clar a les seves memòries literàries que cap personatge real havia estat traspassat a la seva novel·la, la Barcelona real de la dècada de 1880 va quedar-hi perfectament retratada. Oller escrivia a Galdós: *Hasta ahora ando muy despacio; tengo esa obra por superior á mis fuerzas, he de contenerme además para*

¹⁷⁹⁵ *F. Vidal*, de Francesc Vidal i Jevellí, no l'hem de confondre amb la raó social *Vidal y Compañía. Sociedad en Comandita*, creada per Rodolf Vidal Baltó, habitant de Tànger, Joan Gustau Wemberg i la *Compañía Transatlántica*, de Barcelona, creada el 3 de juny de 1890 i reformada el 16 de març de 1892 (*Vidal, Wemberg y Compañía*). *Vidal y Compañía* es dedicà al comerç i transport entre Espanya i el Marroc. AHPB, Josep Fontanals, vol. 2366, 14 de febrer de 1890, fol. 505-528; vol. 2367, 11 de març, 18 d'abril, 27 de maig de 1890, fol. 840-841, 1239-1244 i 1737. ANC, Güell-Comillas, 50, 2.6.1, Constitució de la Societat *Vidal y Cia S.C.* 3 de juny de 1890. *Diario de Barcelona*, núm. 152, 1 de juny de 1890, p. 6733.

*desfigurar los retratos a fin de evitar el escándalo y tal vez los palos que caerían sobre mi y escribo muy cohibido. Veremos. (...). I encara afegí posteriorment, per escriure La Febre d'Or no vaig haver de fer més que deixar-me dur per les observacions personals. Tanta realitat hi ha en aquell llibre, que encara avui podria anomenar, pel seu nom veritable, molts dels seus personatges.*¹⁷⁹⁶ És molt probable que Narcís Oller partís d'històries i personatges reals, com va ser Francesc Gumà i Ferran (1833-1912), encarnació de Gil Foix.¹⁷⁹⁷ Tanmateix, l'alienació mental de Gil Foix, com a personatge literari fictici, augurava una fi similar per a Francesc Vidal, per bé que si en el cas de Foix es basava en el fracàs econòmic dels seus negocis, en el cas de Vidal va ser produïda per una sèrie de desgràcies familiars i pel propi caràcter de patriarca intransigent.¹⁷⁹⁸ Sigui com sigui, Gil Foix va acabar com havia començat i com acabaria anys més tard Francesc Vidal: *de fuster va sortir, a la fusta torna.*¹⁷⁹⁹ Si aquesta no va ser ben bé la història de Francesc Vidal, com a mínim si que ho va ser de *F. Vidal y Compañía*.

6.2.3.1.8. Els mobles i interiors de Francesc Vidal (1879-1889)

*Barcelona sufrió un temps particularment miserable, orfe del més insignificant ordre estilístic i al qual posà fi l'aparició d'una figura extraordinària voltada d'uns quants altres grans coneixedors. Ens referim al vell moblista Vidal. Ell de fet fou el que introduí en el gust general la necessitat de la submissió als cànons d'un estil. Trencà la rutina de l'utillament d'un pis a la poca-solta, d'aquell pis del qual només ha quedat la cama torçada d'un lavabo i el darrer metall de l'hòrrid paraigüer; fou el que assenyala vigorosament les particularitats peculiars de cada art establert.*¹⁸⁰⁰

Les manufactures artístiques de *F. Vidal y Cia* van seguir sovint l'eclecticisme i els revival propis de la segona meitat del segle XIX però, tal i com afirmava el crític d'art Enric

¹⁷⁹⁶ Domènech, Martínez, 1987, p. 4.

¹⁷⁹⁷ Domènech, Martínez, 1987, pp. 3-15. Francesc Gumà, fruit de la crisi econòmica de 1882 Francesc Gumà va veure esfumar tots els somnis bursàtils per fer-lo tornar al punt d'origen de les seves fortunes.

¹⁷⁹⁸ Sobre el caràcter i la malaltia de Francesc Vidal, ens remetem a la biografia de Marcy Rudo (1996). A finals de 1894 el mestre tapisser Enric Tintorer adverteix per carta a Francesc Serra, treballador de *F. Vidal* i mà dreta de Francesc Vidal, que tingui cura de com el tracta: *si contestas a esta última pregunta hazlo particularmente porque si el Sr. Vidal se enterase se empreñaría más de lo que está contigo porque ya me dijo respecto a la carta que le dirijiste ha el, que tu no eras quien devia de darle lecciones (ojo, Serra, haz el favor de fijarte un poco más cuando escribas al Sr. Vidal de no reñirle pues ya sabes te dije en otra que le disgustaba mucho que sus dependientes le hicieran observaciones de esta índole)*. AFV, correspondència, 3 de desembre de 1894.

¹⁷⁹⁹ Oller, 1980 (II), p. 183.

¹⁸⁰⁰ Gual, 1933, p. 7.

Fernàndez Gual a *Mirador*, Vidal va establir algunes de les bases per al sorgiment dels primers professionals de la decoració d'espais interiors.

Aquestes peces de mobiliari, els projectes per a taules i llits, per a marcs o per a canelobres, no eren fets per Francesc Vidal. Ell dirigia les línies d'actuació, controlava i supervisava tots els treballs; probablement feia els esbossos i dibuixava els projectes a gran traç però els dissenys concrets generalment eren confiats als responsables de cada secció, com ara Antoni Rigalt, *dibujante en los talleres de mobiliario y objetos de arte de D. F. Vidal y Cia*,¹⁸⁰¹ o bé Gaspar Homar, per la secció de mobles, i Joan González, per a la secció de metalls. Això sí, tal i com afirmava l'any 1890, tot el que sortia dels tallers havia de tenir el vist-i-plau de Vidal:

*Tout s'exécute dans mes ateliers de la calle del Bruch n°75, nous dit M. F. Vidal; je dessine le projet et tout se fait sous mes yeux, construction des meubles, sculpture sur bois, ciseleure, tapisserie, vitraux, etc. Mais à quoi bon entrer dans le détail? Celà nous entraînetait trop loin.*¹⁸⁰²

Frederic Rahola l'any anterior, encara als taller de *F. Vidal y Cia* del carrer Diputació, va observar la mateixa manera de treballar. Vidal formava artistes i artesans que, sempre sota la seva supervisió, eren capaços de dur a la pràctica de manera exquisida els seus projectes i els dels seus dibuixants:

*Lo más hermoso del caso es que ha sacado de la nada una hueste de artifices, tallistas en madera, repujadores del hierro, pulidores del bronce, dibujantes, fundidores, todos los cuales llevan en sí el soplo del arte y el afán de pulcritud que caracteriza a Vidal. Ha logrado lo que el maestro concertador que de unos cuantos musiquillos desperdigados forma admirable orquesta y excelentes profesores. Todo pasa bajo su inspección, desde el informe diseño del dibujante hasta el último golpe del buril que requiere la escultura de salón.*¹⁸⁰³

Les obres que sortien dels tallers de Francesc Vidal eren, tècnicament, impecables, d'una perfecció que va quedar exemplificada amb peces com el lligador dissenyat per Gaudí per al Palau Güell (fig. 249) o el mobiliari utilitzat per la família reial a l'Exposició Universal de 1888. Segons recordava la família Vidal anys més tard, per fer els encàrrecs més exclusius, el moblista destruïa els esbossos i dibuixos originals un cop fabricades les

¹⁸⁰¹ ARABASJ, 306.7.1.1.

¹⁸⁰² "La décoration artistique en Espagne. F. Vidal", *Journal de l'industrie*, s.n., 1890, p. 3.

¹⁸⁰³ Rahola, 1889, p. 4.

peces davant del client, generalment membres de l'alta burgesia, l'aristocràcia i la monarquia.

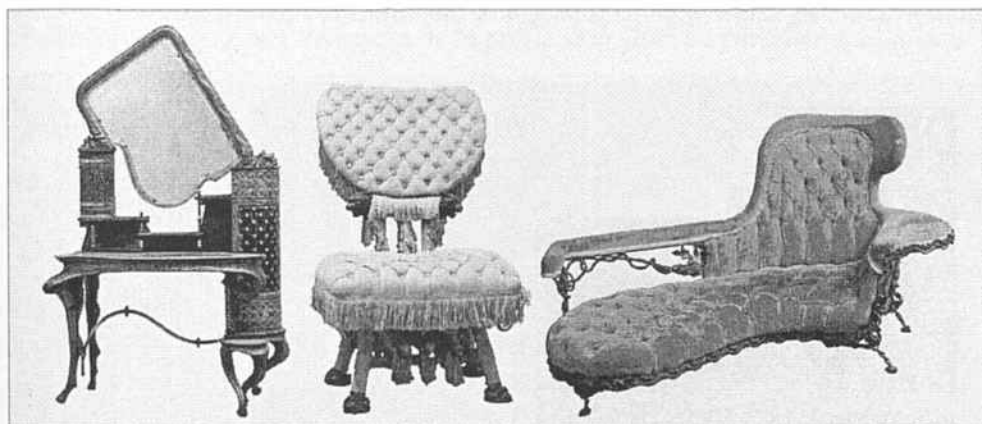


Fig. 249. Lligador, cadira i *chaise-longue* d'Antoni Gaudí, fabricats als taller de F. Vidal y Compañía (c. 1889).

Quant a la disposició del mobiliari a les estances, com a *architecte d'apartements*,¹⁸⁰⁴ tal i com es definia el mateix Vidal, projectava els conjunts a partir dels interessos i els gustos de cada client:

*Y, él mismo, anticipándose a épocas sucesivas y a modernos mueblistas, cuando tenía que disponer una habitación, dejaba en ella una docena de sillas de enea y encargaba a la familia, que debía habitarla, que las dispusiese de modo que resultase práctico para los diferentes quehaceres o entretenimientos a que se dedicase el aposento. Después él levantaba el plano de aquella colocación y, a base de ella, estructuraba el mueblaje definitivo.*¹⁸⁰⁵

Observant les fotografies de taller de les produccions realitzades durant la dècada de 1880, es fa palès com sovint els mobles Vidal adoptaven estils històrics com ara el renaixentista i el gòtic. Els seus tallers van freqüentar tots els estils de l'historicisme per a respondre a les demandes d'una clientela diversa i sovint exigent. Tanmateix, malgrat la diversitat d'estils amb què treballava, els mobles del taller de Francesc Vidal generalment eren identificables per l'ús de fustes nobles, especialment la noguera lleugerament banyada, i per la preferència per formes robustes i compactes.

La manera de procedir de Francesc Vidal, però, no era tant la de copiar mimèticament estils històrics com agafar-ne aquells trets que poguessin ser-li útils per configurar un nou tipus de mobiliari, i d'interior, al gust del client. Anys abans el moviment de les *Arts*

¹⁸⁰⁴ "La décoration artistique en Espagne. F. Vidal", *Journal de l'industrie*, s.n., 1890, p. 3.

¹⁸⁰⁵ De Nadal, 1942, p. 75.

↳ *Crafts*, William Morris i Charles Locke Eastlake (1836-1906) van expressar la mateixa opinió en recomanar *the readoption of no specific type of ancient furniture which is unsuited, whether in detail or general design to the habits of modern life*.¹⁸⁰⁶

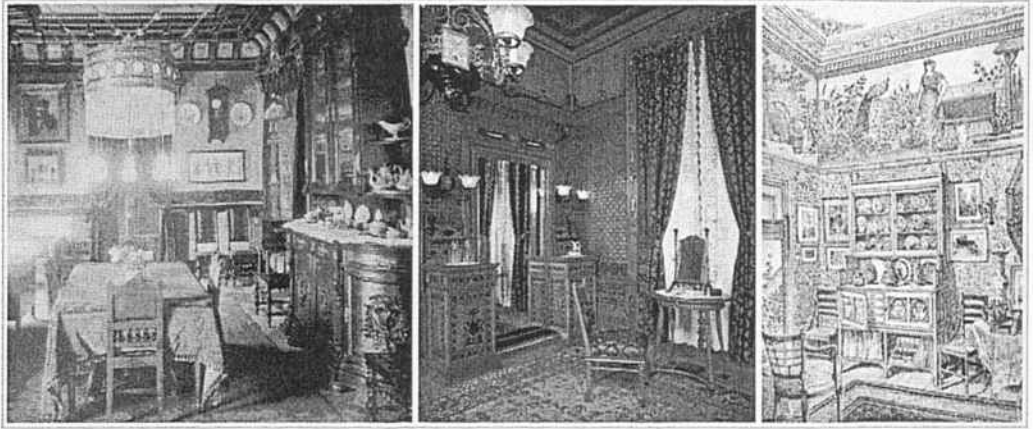


Fig. 250. Menjador de la Casa Pladellorens, decorada per Vidal (c. 1880-90) i adaptada per Gaspar Homar (c. 1910). Al centre, interior de l'*Aesthetic Movement* de la casa de Rockefeller de Nova York (c. 1880). A la dreta, model d'interior proposat per R.W. Edlis a *Decoration and furniture of town houses* (1881). MOMA/AM.

A diferència de la tendència goticitzant d'arquitectes decoradors i teòrics com Morris i Viollet-le-Duc, Vidal preferia formes clàssiques o de to renaixentista. Amb tot, una de les característiques dels seus tallers va ser la capacitat d'integrar i combinar diversos estils, gustos i tipus d'objectes configurant uns conjunts decoratius homogenis, únics i personals: *como artista de gran sentimiento, combina por manera maravillosa las telas, los metales, las maderas, los relieves, el colorido, el barniz, la talla y cuantos elementos pone a contribución para producir siempre una obra de arte*.¹⁸⁰⁷ La sumptuositat d'aquest interiors ricament decorats amb mobles, objectes i tapisseries, és la que Narcís Oller, un cop més, descriu a *La Febre d'Or*:

... en aquell menjador empaperat de color de malva, guarnit amb un esplèndid mirall damunt l'escalfapanxes encès, amb un gran tinell de noguera, altres cadires del mateix encoixinades de cuir, folgades cortines de llana i seda a cada obertura, mirífica làmpara de bronze penjada del sostre, i tofuda catifa blava amb sanefa vermella a terra... I sos ulls van tornar-se a animar de satisfacció en resseguir els daurats de les cadires i consola Lluís XV, les lluentors de la seda blau cel, els enrevessats dibuixos de la catifa, les fulgors tornassolades de la magnífica aranya. No hi pogué fer més: va asseure's al sofà trepitjant amb compte la tofuda pell d'ós blanc ... La família s'ofegava, de

¹⁸⁰⁶ Eastlake, 1969, p. viii.

¹⁸⁰⁷ Serrate, 1888, p. 358.

*falta d'aire, amb tants cortinatges, tapissos i catifes, i sobretot, amb aquell excés de peluix estès per les parets, per damunt dels llits, taules i cadires. La Caterina s'entrebancava amb tants pufs, tantes tauletes i cadires, tants pedestals posats al pas; renegava de la profusió de flors de porcellana, quadrets i bibelots trecadissos, que, escampats per tot arreu, reprimien els moviments més naturals.*¹⁸⁰⁸

A l'hora de plantejar un interior luxós i ostentósament decorat, tenia molt en compte tant l'elecció del mobiliari principal com la combinació amb peces complementàries i els objectes decoratius. També calia tenir en compte els cromatismes i les diverses combinacions dels colors dels entapissats. A tall d'exemple, podem destacar les habitacions que va adequar a l'Ajuntament de Barcelona com a residència de la família reial: el saló de la princesa d'Astúries i la infanta Maria Teresa tenia les parets tapissades de seda clara decorada amb flors i ramatges i un tocador de color blau cel; el tocador que va decorar per a la reina tenia les parets tapissades de color rosa pàl·lid i flors daurades i amb diversos elements decoratius de color blau; l'habitació del rei tenia els tapissos de color crema i daurat, mentre que la de la dida del rei estava tapissada de seda verda.¹⁸⁰⁹ D'altra banda, els mobles escollits anaven sempre en funció de les preferències del client, motiu pel qual mai va deixar de produir mobiliari d'estil renaixentista, Lluís XV, Lluís XVI, isabelí, imperi i gòtic, com la cadira *phebus*. Amb tot, malgrat la gran diversitat de models, Vidal va apostar sempre per una renovació estilística en el mobiliari i els interiors, com va demostrar en interiors com els del Palau Güell, al Liceu i a la casa Bertrand, entre d'altres.

Una mostra dels interiors que acostumava a projectar Francesc Vidal és el mobiliari i la decoració de la sala gran del Cercle del Liceu, datada del 1884. Aquesta incloïa, com a mínim, una otomana, vuit cadires, vint cadires de braços, tres consols amb mirall, el parquet, l'arrambador i l'enteixinat, així com una decoració interior que incloïa alguns objectes artístics, principalment els grans gerros Satsuma japonesos popularitzats a Europa durant la dècada anterior.¹⁸¹⁰ O bé, també podríem remarcar com a paradigmàtic dels models decoratius de Francesc Vidal, el menjador i sala de confiança del Palau Güell. Aquests espais estaven presidits per una llar de foc, projectada per Camil Oliveras i realitzada per Vidal (fig. 251 i 309), amb una decoració similar a la de les llars de foc del Palau de Sobrellano, amb dracs, formes geomètriques i naturalistes, d'inspiració mecanicista i orientaltzant acompanyades de dos gerros japonesos flanquejant el conjunt central. Diverses dependències del Palau Güell mostraven peces japoneses, com

¹⁸⁰⁸ Oller, 1980 (I), 48, 50-51 i 73. Reproduït a: Sala, 2006, p. 45.

¹⁸⁰⁹ *El Noticiero Universal*, 15 de maig de 1888, p. 2.

¹⁸¹⁰ Vegeu pp. 482-483.

ara un gran gerro al saló de visites, o diversos plats, també japonesos, situats a una estança annexa al menjador.¹⁸¹¹ La presència d'objectes japonesos, principalment plats i gerros de ceràmica i de porcellana, combinats amb altres peces d'estil egipci o renaixentista, era ben freqüent en els interiors de Vidal, tal i com mostren, a més del Liceu i el Palau Güell, les fotografies de residències com la Casa Pladellorens, la Casa Bertrand i les cases de Comillas. En part, es tractava d'interiors artístics, d'*aesthetic interiors*, com els que proposava l'*Aesthetic Movement* a través d'obres com *Decoration & Furniture of Town Houses* (1881), de Robert W. Edis (fig. 250).¹⁸¹²

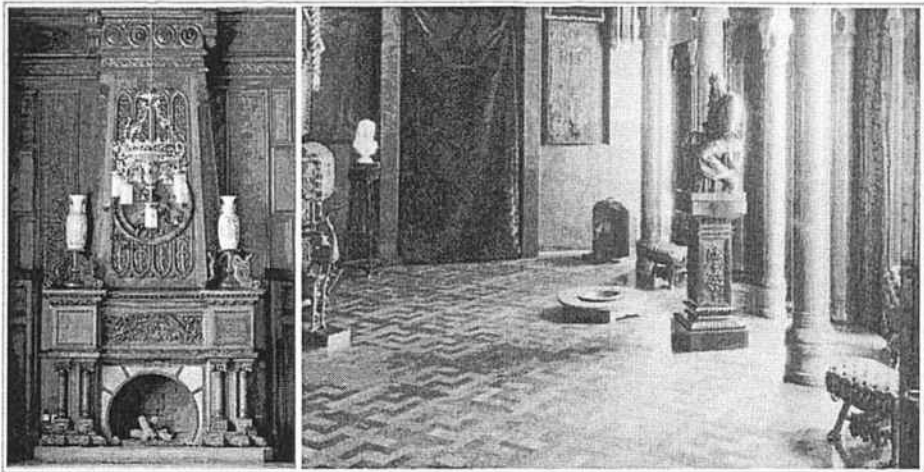


Fig. 251. Palau Güell (c. 1889), d'Antoni Gaudí. Tant la xemeneia, com el baül, la cadira, el pedestal i l'estàtua que apareixen a la fotografia van ser fets als tallers F. Vidal y Compañía.

Els interiors de Francesc Vidal encara tenien un altre tret distintiu: el seu estil. A finals de 1884, el diari *La Dinastía* es referia a un conjunt de mobles de noguera de la casa Vidal descrivint-los al *estilo ruso, estilo que es de todos el más nuevo y menos usado y por el cual muestra tanta preferencia como es el arte con que lo maneja el Sr. Vidal*.¹⁸¹³ Igualment, a l'exposició de 1884 del Foment del Treball Nacional s'hi van presentar peces de tota mena, des de ferros forjats d'estil renaixentista, a fanals de bronze amb vidres de colors o mobles d'estil gòtic, romà, Lluís XIII; tanmateix, entre totes les peces va destacar una xemeneia de noguera decorada també segons l'anomenat *estil rus*.¹⁸¹⁴ En aquest sentit, quatre anys més tard, amb motiu de l'Exposició Universal de 1888, Josep Maria Serrate va parlar dels tallers de Vidal també com a creadors d'estil: *crea estilo, y tienen todas sus obras un sello especial tanto que al recorrer sus almacenes y talleres, dificilmente se encuentra un objeto del que se puede asegurar haber visto otro igual*.¹⁸¹⁵ Quin era aquest l'*estil rus*, o *estil pirotècnic* segons el van anomenar Apel·les Mestres i

¹⁸¹¹ Puiggarí, 1894, p. 28.

¹⁸¹² Aslin, 1969, p. 52 i ss.

¹⁸¹³ *La Dinastía*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190.

¹⁸¹⁴ *Catálogo de los objetos...*, 1884, p. 15. *La Renaixensa*, núm. 2407, 17 de desembre de 1884, p. 8113.

¹⁸¹⁵ Serrate, 1888, p. 358.

Pompeu Gener, al qual clients i curiosos es referien en parlar dels mobles de Francesc Vidal?

*Aquel estilo ruso que impuso el mueblista Vidal,*¹⁸¹⁶ segons deia Lluís Masriera, era identificable pel seu caràcter mecanicista o, segons la terminologia establerta per Mainar, pel seu caràcter progressista (fig. 252). Eren, doncs, els mobles que millor definien l'Esteticisme que Francesc Vidal, juntament amb Vilaseca, Domènech, Martorell i Gaudí, van difondre a tota mena d'indústries artístiques des de finals de la dècada de 1870.

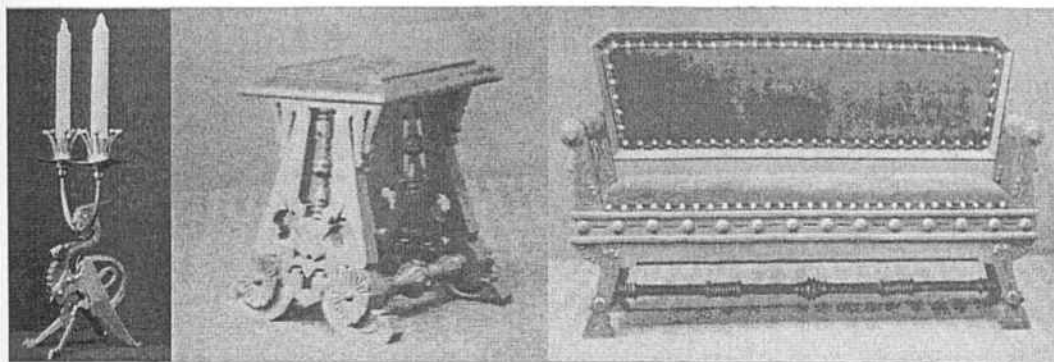


Fig. 252. Peces progressistes dels tallers de F. Vidal y Compañía (1884-1889). AFV.

Els de F. Vidal y Cia eren uns mobles que, lluny de ser senzills i fràgils, es caracteritzaven per les seves estructures robustes, sovint feixugues i treballades amb formes geomètriques i angulars, com ara rodes dentades, bieles, clavilles, compassos, palmetes gregues descompostes o esquematitzades, estrelles de cinc puntes o bé amb motius fantàstics i naturalistes de caire oriental, com ara dracs alats, ocells misteriosos de bec afilat i fulles d'heura i de flors compostades aparentment a l'atzar i de manera natural (fig. 178 i 262).¹⁸¹⁷ Així, deixant de banda les grans capacitats per crear luxosos espais interiors, moderns i originals, els tallers de Francesc Vidal, amb la col·laboració de l'arquitecte Josep Vilaseca, van apostar des d'un primer moment per l'aplicació d'aquest nou tipus de decoració:

Aitals estudis quan els fa un artista de talent, geni i erudició i grans coneixements tècnics, com els posseïa en Vilaseca, son d'imponderable valor i

¹⁸¹⁶ Masriera, 1954, p. 9.

¹⁸¹⁷ Mainar ho descrivia el progressisme com una modalitat ornamental força interessant però que no pogué arribar a prendre com un estil transcendent (...) apareixien els atributs mecanicistes de la roda dentada, la biela, la bancada i les clavilles còniques; i quan es tractava de la composició no hi mancava l'enclusa, la locomotora, el triangle o el compàs; altres motius més intencionats eren el trípode coronat per la cambra fotogràfica; i més idealistes encara eren la lira, el llorer, l'heura, l'olivera i, d'una manera insistent i amb preferència, l'estrella de cinc puntes. Mainar, 1976, p. 272.

en ell varen consolidar i afirmar la seva personalitat professional, creant un estil propi que, recordant els clàssics, s'atemperés a les necessitats i costums modernes.¹⁸¹⁸



Fig. 253. Mobiliari de la casa F. Vidal y Compañía (1884-1889). AFV.

Es tractava de tot un programari estètic que, sent present a la façana dels tallers de Bailèn-Diputació, va ser adoptat per diversos artistes de la dècada de 1880 tant en el camp de l'arquitectura com en el de la il·lustració, l'enquadernació, el mobiliari i d'altres objectes artístico-industrials. Aquest nou sentit decoratiu, en ocasions combinat amb primerencs *coup-de-fouet* (fig. 253), va ser descrit també per Feliu Elias en refer la biografia d'Enric Monserdà, decorador format segons els models estilístics divulgats per Francesc Vidal:

Monserdà començà la seva carrera de decorador dintre una escola que aleshores podria passar per modernista, dintre un estil que no tenia cap semblança amb els estils clàssics. Era un estil conjuminat per la fantasia de tres arquitectes: Lluís Domènech i Montaner, Joan Martorell i Josep Vilaseca. En aquell estil hi havia reminiscències de tots els estils, particularment dels orientals, però tan ben dissimulades i barrejades amb les formes que dona el ferro forjat i l'arquitectura de fusta, que tot plegat prenia una gran originalitat, no molt bella ni gaire arquitectònica, però realment exornativa. Un dels temes més sol·licitats per aquell estil era un cert motiu angular en forma de quadrant o ventall de barnilles sobreixints ingents o bé ondulades. D'aquí li'n previngué la denominació d'estil pirotècnic que li penjaren Apel·les Mestres i Pompeu Gener. Aquest estil sofrí mil variants, les quals, com el mateix estil inicial, responien, a Barcelona, a una semblant revolució estilística que, de París, irradiava arreu, d'ençà del segon

¹⁸¹⁸ Masriera, 1926, p. 6.

*Imperi, particularment per obra del decorador francès Gallant, que Monserdà admirava.*¹⁸¹⁹

Eren uns trets estilístics ben identificables que es van popularitzar a finals de la dècada de 1870, coincidint amb l'obertura de l'establiment de Vidal, i que es van emprar fins a mitjan de la dècada de 1890, superada l'Exposició Universal. Les indústries de Francesc Vidal, com a cap visible del progrés i l'èxit de les arts industrials a la ciutat, es van erigir com a màximes representants d'aquest nou estil. Mostra de la reputació adquirida per F. Vidal y Compañía són les paraules publicades l'any 1890 a París per un periodista del *Journal de l'Industrie* en visitar els nous tallers del carrer Bruc:

C'est alors que surgit à Barcelone un homme de talent, doné d'un flair artistique extraordinaire, spécialiste en son genre et, en même temps, hardi, audacieux, passionné pour son métier, qu'il allait élever à la hauteur d'un art. Nous avons nommé M. Vidal, dont la réputation n'est plus à faire ni en Espagne, ni dans les colonies espagnoles, ni même en fin dans toute l'Amérique du Sud ou son nom est universellement répandu. (...). M. Vidal qu'il est le seul createur de la décoration artistique en Espagne. Il a fait faire un pas énorme à l'art; il s'est placé an premier rang de l'industrie. (...).

Dans ce salon ou nous causons avec M. F. Vidal, qui se prête avec une bonne grâce infinie à notre curiosité sans fin de journaliste inquisiteur, nous trouvons à la fois Tous les styles et toutes les époques: C'est l'Allemagne, c'est l'Espagne, c'est la Chine, c'est le Japon, c'est l'univers entier en un mot. (...)

*Entre les mains de M. F. Vidal, un hotel, une maison bourgeoise se transforme. Ah! Vous pouvez le laisser faire. Pas une note ne détonnera dans ce concert, et je vous garantis bien que tout sera du meilleur goût de la cave au grenier, tout, depuis le grand buffet à étagères qui ornera votre salle à manger, depuis le délicieux sofa salon, jusqu'à la patère à laquelle vous accrocherez votre chapeau dans le vestibule. Tout sera du meilleur style, du dessin le plus par, du travail le plus fin.*¹⁸²⁰

6.2.3.1.9. Vidal i la introducció del Japonisme europeu a les arts decoratives de Barcelona

Ara que ja coneixem l'abast i la cabdal importància que van tenir les indústries artístiques de Francesc Vidal a l'època anterior al Modernisme, és el moment de valorar

¹⁸¹⁹ Elias, 1927, p. 32.

¹⁸²⁰ "La décoration artistique en Espagne. F. Vidal", *Journal de l'Industrie*, s.n., 1890, p. 3.

fins a quin punt la seva aposta per l'estil japonès va ser clau de cara a la introducció del Japonisme a les arts decoratives i industrials de la Barcelona prèvia a l'Exposició Universal.

L'establiment que els socis Francesc Vidal i Frederic Masriera van idear entre 1878 i 1879 estava inicialment pensat per a vendre tot tipus d'obres d'art, perquè actués com a galeria d'art, amb l'exposició de pintures, escultures i arts decoratives, i alhora com a botiga per vendre mobiliari i manufactures artístiques tant de producció pròpia com importades des de l'estranger. Tal com hem comentat en parlar dels primers establiments amb venda d'objectes d'art japonès, des del moment de la seva inauguració, aquesta botiga va apostar per la venda d'objectes artístics japonesos, així com d'altres d'estil japonès.¹⁸²¹

Cal tenir en compte que ja feia uns quants anys que diversos establiments havien començat a oferir indústries artístiques japoneses als barcelonins. Sense anar més lluny, Frederic Masriera i els seus germans així ho havien fet com a mínim des de l'any 1874, i durant les obres d'adequació del local *F. Vidal* dutes a terme a finals de 1878, un establiment veí, situat al passatge del Crèdit núm. 1, també havia organitzat una exposició d'art i artesanies del Japó.¹⁸²² D'altra banda, hem de ser conscients que aquell 1878 s'havia celebrat a París una nova Exposició Universal on el Japó hi va tenir un paper molt destacat, tant des del pavelló japonès com des de les indústries artístiques franceses i angleses que mostraven de manera clarivident com la moda del Japonisme ja s'havia introduït plenament als tallers de les principals indústries artístiques europees. De tot això, Francesc Vidal n'estava al corrent, n'era perfectament conscient i ho va voler aprofitar.

Per veure fins a quin punt Vidal coneixia el fenomen del Japonisme i estava disposat a introduir-lo, tan sols cal observar com va procurar convertir-se en representant d'algunes de les cases que més van destacar com a difusores de l'estètica japonesa. Així, els primers esforços que va fer a l'estranger van ser per intentar convertir el seu negoci en agent i representant de la firma *Christofle et Cie* (1842), indústria capdavantera en la introducció del Japonisme al camp de l'orfebreria ja des de l'Exposició Universal de 1867 (fig. 254), visitada també tant per Francesc Vidal com Frederic Masriera.

¹⁸²¹ Vegeu pp. 233-235.

¹⁸²² *La Crónica de Cataluña*, núm. 510, de novembre de 1878. *Gaceta de Cataluña*, núm. 159, 3 de novembre de 1878, p. 2141

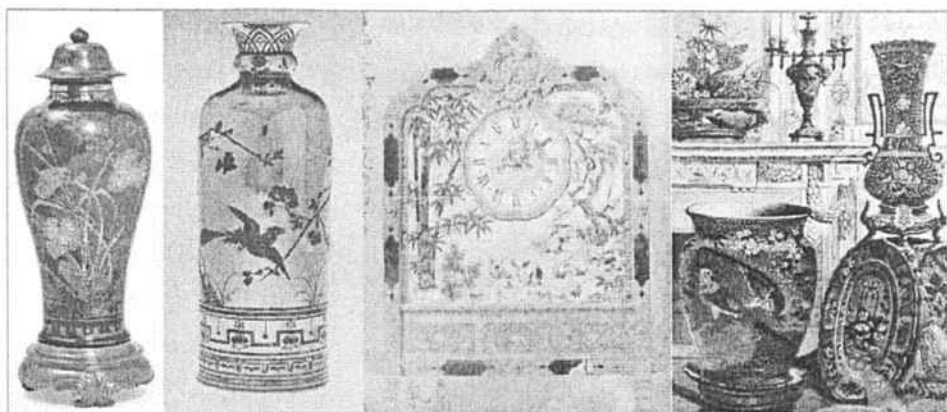


Fig. 254. Peces de caràcter japonès dissenyades per Émile Reiber presentades per *Christofle et Cie* a l'Exposició Universal de París (1867) i Viena (1873). MBC.

L'any 1871, amb motiu de la celebració de la Primera Exposició Internacional Anual de Londres, *El Museo de la Industria* es referia a la moda del Japonisme, ben patent als productes d'aquesta firma parisenca:

*Las novedades son raras, lo cual quiere decir que no faltan en absoluto; así se advierte en las imitaciones de los broncees japoneses damasquinados con plata, de M. Christofle. En general puede decirse que las imitaciones chinas y japonesas han extendido mucho su dominio y se han puesto de moda.*¹⁸²³

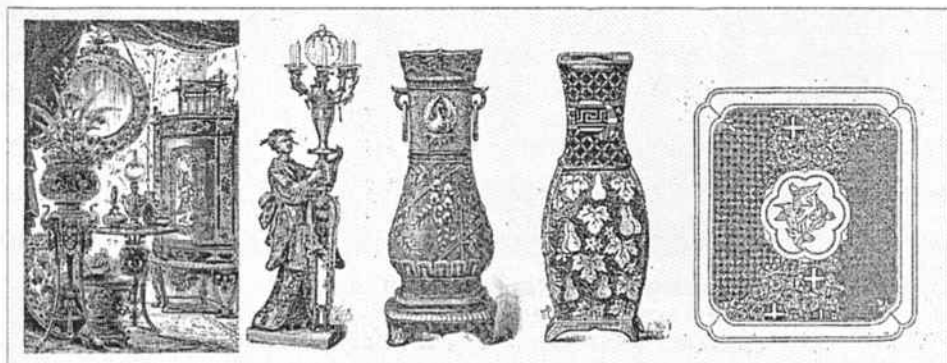


Fig. 255. Peces d'estil japonès presentades per *Christofle et Cie* a l'Exposició Universal de París (1878). MO.

El mes de setembre de 1879, passat tan sols mig any de l'obertura de l'establiment del passatge del Crèdit, Francesc Vidal es va dirigir a la casa *Christofle et Cie* de París demanant ser representant de l'empresa a Barcelona. Christofle va respondre positivament el 20 de setembre a la petició sol·licitada i Vidal va escriure de nou l'1 d'octubre per tancar els acords necessaris per assumir la concessió que desitjava, la qual

¹⁸²³ "La Exposición Internacional de Londres, en 1871", *El Museo de la Industria. Revista mensual de las artes industriales*, núm. 3, desembre de 1871, p. 36.

es va fer efectiva el dia 4 del mateix mes d'octubre.¹⁸²⁴ Fins l'any 1883, *F. Vidal* es va convertir en l'única casa representant de *Christofle et Cie* a Barcelona anunciant en exclusiva grans assortits de serveis de te i de cafè, aranyes de metall, canelobres i accessoris diversos.¹⁸²⁵



Fig. 256. Orfebreria amb motius japonesos de *Christofle et Cie* d'inicis de la dècada de 1880. MBC.

Aquest fet va implicar que, a més de la presència de ceràmiques, porcellanes, bronzes i esmalts *cloisonné* importats indirectament del Japó, l'establiment de Francesc Vidal incorporés també a la seva oferta les preuades orfebreries japonitzants de *Christofle et Cie* (fig. 256). A la recent celebrada Exposició Universal de París, l'èxit del Japonisme a les arts decoratives franceses s'havia fet ben palès de nou gràcies a l'orfebreria i esmalts de *Christofle et Cie*, sobretot aquells dissenyats per Émile A. Reiber, i als vidres i cristalls de *Baccarat*.¹⁸²⁶ Així ho recalava la *Gazette des Beaux Arts*:

Ici, pour continuer à parler de la maison Christofle, il conviendrait d'ouvrir une longue parenthèse et de remonter jusqu'à l'introduction dans nos moeurs

¹⁸²⁴ Agraïxo la consulta dels arxius de *Christofle et Cie* a Anne Gros, conservadora del *Musée Bouilhet Christofle* de París.

¹⁸²⁵ L'acord es va mantenir vigent fins l'any 1883, data en que *Olivella hermanos y Cuspinera, Pijoan Casals y Cia* (1887) i la casa de Pere Llibre (1888) van agafar el relleu.

¹⁸²⁶ Quant al paper preponderant de *Christofle et Cie* en el si del fenomen del Japonisme, vegeu: Josse, "L'art japonais. A propos de l'exposition organisée par M. Gonse", *Revue des Arts Décoratifs*, París, 1882-1883, pp. 329-338. *Baccarat* va presentar diverses gerres i receptacles de vidre tallat de clara inspiració oriental, dissenys d'origen japonès com els que conserven a la *Galerie-Musée Baccarat*: el vas de *bambous dorés* (EU1878), el vas *poisson rouge* (EU1878) i la jardineria *Poissons* (EU1878) tots dos amb un disseny de carpa japonesa, el vas *Mont Fuji* (EU1878) on es representa un paisatge presidit pel mont Fuji, així com altres obres dels anys següents, com el vas *Elephant* (1880) o l'ampolleta de forma de ventall (*boite éventail japonisant*, 1880).

de ce goût japonais, qui, depuis quelque dix ans, a si profondément modifié nos idées décoratives. C'est une étude qui vatu qu'on s'y arete et que j'entends faire autre part; mais encore que cette influence soit bonne ou mauvaise, profitable ou dangereuse, il faut dire que MM. Christofle et Bouilhet s'y sont libres des premiers, et que c'est chez eux qu'il faut aller chercher le grand prêtre du Japonisme, en la personne de Reiber, que nous avons deja nommé.¹⁸²⁷

No obstant, segons remarcava el mateix article de la *Gazette des Beaux-Arts*, el Japonisme també era ben visible en altres indústries artístiques franceses, angleses i americanes, com *Tiffany*, *Deck*, *Wedgwood*, *Mintons* i *Sèvres*. *Mintons*, precisament, va ser la casa anglesa que Francesc Vidal va escollir per ser-ne també el representant a Barcelona.

Mintons & Co era una de les principals manufactures de ceràmica de l'*Aesthetic Movement* i, tal i com ja va destacar Kume Kunitake,¹⁸²⁸ des d'inicis de la dècada de 1860 va apostar per la producció de ceràmiques d'estil japonès (fig. 257).¹⁸²⁹ Els motius decoratius, d'artistes com Christopher Dresser, es basaven sovint en l'estudi d'ukiyo-e, porcellanes, laques, esmalts i bronzes japonesos.



Fig. 257. Gerro de *Mintons & Co* presentat a l'Exposició Universal de París (1878). Vasos de porcellana de la mateixa casa (c. 1880). A la dreta, vas de vidre de la casa *Thomas Webb and Sons* (c. 1880-1890). Col. part.

A l'anunci publicat per Francesc Vidal al *Bottin du Commerce* París l'any 1884 (fig. 258), el moblista i decorador deia ser representant de la casa *Christofle et Cie*, amb serveis de taula, i de cafè i de tè, i de la casa *Mintons*, amb serveis de porcellana, plats i vasos decorats. A aquestes dues cases, encara hi afegia dues representacions més: la de la casa *Webb* (fig. 257), amb cristalleries ordinàries i decorades, i la de la casa *Winfield*, amb

¹⁸²⁷ *Gazette des Beaux-Arts*, vol.XVIII, 2 període, París, 1878, p. 230.

¹⁸²⁸ *Vegeu* p. 590.

¹⁸²⁹ Durant, Oorthuys, 1972, pp. 26-29. Spencer, 1973, pp. 64-66. A. R. De Liesville, "Les industries d'art au Champ de Mars. La céramique moderne", *Gazette des Beaux-Arts. Courriere Européen de l'art et de la curiosité*, vol.XVIII, 2 període, París, 1878, p. 688. L'any 1884 *Mintons* era present també a Madrid, on s'anunciaven azulejos ingleses *Mintons*. *El Imparcial*, núm. 6229, 5 d'octubre de 1884, p. 4.

làmpades de ferro i de bronze. En altres paraules, indústries totes elles representatives de l'*Aesthetic Movement* que Francesc Vidal va veure triomfar a l'Exposició Universal de París de 1878.¹⁸³⁰ Així, malgrat que l'any 1883 Vidal ja no apareixia com a representant de la casa austríaca *Aug. Klein*, alguns dels seus productes s'associaven perfectament a les manufactures d'aquesta i d'altres cases angleses, com *Barnard Bishop & Barnard*, i a la renovació estilística que en el camp del mobiliari i les arts decoratives proposaven, des de França i Anglaterra, Thomas Jeckyll, Émile Rieber i Christopher Dresser.



Fig. 258. Targeta de F. Vidal dibuixada per Josep Vilaseca (1879) i anunci de la casa publicat al *Bottin du Commerce* de París l'any 1884. BC/ANF.

Un establiment com el de F. Vidal, que s'anunciava a Barcelona com a *semejante a los que existen en París, Roma, Londres*,¹⁸³¹ bé havia de dedicar un cert interès també per el Japonisme, nou fenomen que ja aleshores trasbalsava les principals indústries d'art europees. Per això mateix, a més de les peces d'estil japonès o oriental que poguessin arribar de cases com *Christofle et Cie*, *Minton*, *Winfield*, *Thomas Webb* o *Auguste Klein*, el mateix Vidal va començar a produir objectes artístics que imitaven l'estil japonès. Ja

¹⁸³⁰ *Thomas Webb & Sons* va ser en època victoriana una de les manufactures de vidre més destacades d'Anglaterra, equivalent al paper que *Baccarat* va tenir a la França vuitcentista. Thomas Wilkes Webb (1836-1891), fill del fundador de l'empresa, va aconseguir els màxims reconeixements internacionals amb el *Grand Prix* de l'Exposició Universal de 1878, on va presentar diverses peces inspirades en models de l'Àsia oriental i on degué sorprendre a Francesc Vidal. Al catàleg de l'exposició de 1878 es descrivia la firma de Thomas Wilkes Webb amb els següents termes: *Messrs. Thomas Webb & Co, of Stourbridge, are the best makers of Crystal Glass in England, and consequently, in the world; for if Germany and France surpass us in production of coloured glass, they are far behind us in the pure metal, worked or unworked. Messrs. Webb have long been renowned for supremacy in diamond cutting; in the examples they now show of designing and engraving they compete with the best manufacturers of the Continent - excelled by none of them. Thomas Webb & Sons* també va participar en aquells anys a les exposicions de Sydney (1879), Melbourne (1880, 1888), Londres (1884), Edinburg (1886) i París (1889). Woodward, 1978, pp. 17 i 29.

¹⁸³¹ *Diario de Barcelona*, núm. 88, 29 de març de 1879, p. 3728.

ho hem vist amb els mobles de bambú i amb els gerros, paravents i peces decoratives japoneses que es va endur l'estiu de 1881 per arreglar les estances de Comillas que van servir d'allotjament de la família reial.

La pèrdua de l'arxiu de l'empresa *F. Vidal* i la manca de documentació al respecte, fa difícil la tasca d'intentar reconstruir fins a quin punt Francesc Vidal va apostar per la introducció de l'estil japonès. De totes maneres, les dades que hem pogut anar recollint, apunten a què va ser una introducció decidida. Així, les primeres referències a l'establiment, dels anys 1879 i 1880 ja parlaven de l'exposició i venda d'objectes japonesos (fig. 264):

*En la botiga que en lo Passatge del Credit te establerta lo senyor Vidal havem tingut ocasió de veure-hi una gran porció d'objectes artístichs, la major part provenents del Japón y d'entre los que sobresurten un hermós Palanquín y un Crespó de Xina. Las duas cosas son de una riqueza extremada. Lo primer està adornat ab labrats de metall, incrustacions y dibuixos artístichs, y lo segon ab sos ramatjes de vivíssims colors y aucells de virolats plomatjes, tots ells posats ab simetría y sobre un fondo blanch.*¹⁸³²

Des d'un primer moment els tallers del passatge de la Pau es van ocupar també de la fabricació de mobiliari d'estil tant japonès com xinès. L'any 1881 ja començaven a exposar-s'hi ceràmiques, bronzes i mobles d'estil oriental, en ocasions descrits clarament com a peces *de gusto japonés*.¹⁸³³ Al febrer de 1882, per exemple, Vidal va exposar un mirall pintat per Ramon Tusquets amb una composició de flors i fulles, molt similar al que es conserva al Palau Güell (fig. 309), que va cridar l'atenció de diversos periodistes. Es tractava de la nova estètica naturalista que, iniciada contemporàniament per Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer, autors d'anuncis de *F. Vidal y Cia*, va tenir un gran èxit a la indústria de vidres gravats i pintats:

Este mueble produce, pues, una magnífica impresión y honra al buen gusto del señor Vidal y de los artifices de sus talleres que le han secundado en la obra, así como demuestra que el señor Tusquets, autor de las flores, como hemos dicho, sabe amoldar su talento a las exigencias del arte decorativo. El espejo en cuestión ha sido ejecutado por encargo de un rico propietario de esta capital,

¹⁸³² *La Ilustració Catalana*, núm. 6, 30 d'agost de 1880, p. 48

¹⁸³³ *Diario de Barcelona*, 4 de gener de 1881, p. 2.

*inteligente en Bellas Artes y ha de ir colocado encima de una chimenea también de grandes dimensiones en una galería de cuadros y obras de arte.*¹⁸³⁴

Igualment, abans que fos inaugurat l'edifici de Vilaseca, en aquests tallers ja s'hi construïen a finals del 1882 mobles d'estil japonès. Ho sabem del cert per una descripció que es va publicar el mes de gener de 1883 del *Diario de Barcelona* d'una vidriera de colors, de grandes dimensiones y estilo japonés fabricada en los grandes talleres que tiene establecidos en la calle de la Diputación.¹⁸³⁵ Era una gran vidriera japonesa amb diversos compartiments on s'hi representaven, amb una gran diversitat de colors, figures, ocells i flors *perfectamente imitados, así en el dibujo, como en el color, de las que se ven en los tapices y cerámica de la China y del Japón*. Era una de les moltes obres fetes als seus tallers que crítics i clients elogiaven comparant-les, no per atzar, *con las mejores en su género que se fabrican en Inglaterra y Alemania*. Vidal, que tenia peces autèntiques procedents del Japó al seu taller, tenia ben a la vora models originals d'on extreure'n motius ornamentals, així com segurament llibres de disseny i ornamentació anglesos o francesos (fig. 269).¹⁸³⁶

Magrat que no hem vist gaires mobles d'estil japonès de la casa Vidal, alguns formen part de col·leccions privades, com la col·lecció Gomís, mentre que altres es poden trobar reproduïts en fotografies i en gravats d'època, com és potser el cas del mobiliari que al 1883 va fer per al despatx i sala de conferències de l'alcalde Rius i Tauler, del que en destacava un paravent d'estil japonès (fig. 176). En la majoria de casos, els mobles, aranyes i làmpades de bronze, cristalls gravats i accessoris d'estil japonès es feien als mateixos tallers de Francesc Vidal.¹⁸³⁷

Cal matisar, però, que no tot el mobiliari de caràcter orientaltzant que produïa Francesc Vidal era d'estil japonès. Si bé és cert que en el cas de les seccions de vidrieria i metal·listeria, o bé en objectes menors de fusteria, si que es prenien com a model dibuixos i indústries artístiques japoneses, en el cas de grans peces de mobiliari, tals com cadires, butaques, sofàs, taules o armaris, generalment es tractava de peces que imitaven models xinesos (fig. 259 i 271). En el cas dels armaris, en algunes ocasions aquests podien incorporar decoracions de caràcter natural inspirat en els motius japonesos *kachô*, de flors i ocells, o bé podien estar dissenyats amb una estructura compartimentada a la manera dels armaris-prestatgeria *shodana* (fig. 266), com els que

¹⁸³⁴ *Diario de Barcelona*, núm. 36, 5 de febrer de 1882, p. 1563. Vegeu també: *La Renaixensa*, núm. 670, 9 de febrer de 1882, p. 895.

¹⁸³⁵ *Diario de Barcelona*, núm. 34, 31 de gener de 1883, p. 1356.

¹⁸³⁶ Vegeu pp. 336-341.

¹⁸³⁷ *Catálogo de los objetos...*, 1884, p. 5.

van ser exposats durant l'Exposició Universal de 1888. En el cas dels mobles, aquesta decoració era feta amb el cisellat de la fusta buidant les formes desitjades per aconseguir, a manera d'esgrafiament, les línies fines i esveltes dels elements vegetals que seguien les traces dels dissenys nipons (fig. 272). En última instància, els mobles d'estètica oriental de *F. Vidal y Compañía*, tenien l'objectiu de decorar salons exòtics o bé moderns on hi lluien artesanies japoneses i xineses, sovint tant hi feia, compreses als establiments de la ciutat:

*En los talleres de muebles y objetos de arte que D. Francisco Vidal tiene abiertos en las calles de la Diputación y Bailen, se han ejecutado unos ricos muebles de estilo chinesco para la casa de un opulento propietario avecindado en Madrid. Dichos muebles han de hacer juego con magníficos ejemplares de la China y del Japón que posee el dueño de la indicada casa. El señor Vidal ha combinado hábilmente el carácter del mobiliario con las exigencias de la vida moderna, poniendo en el sofá y en las sillas, que presentan una forma muy original en su conjunto, un pié esculturado y dorado y tapizándolos con lujosos pañuelos bordados de Manila.*¹⁸³⁸

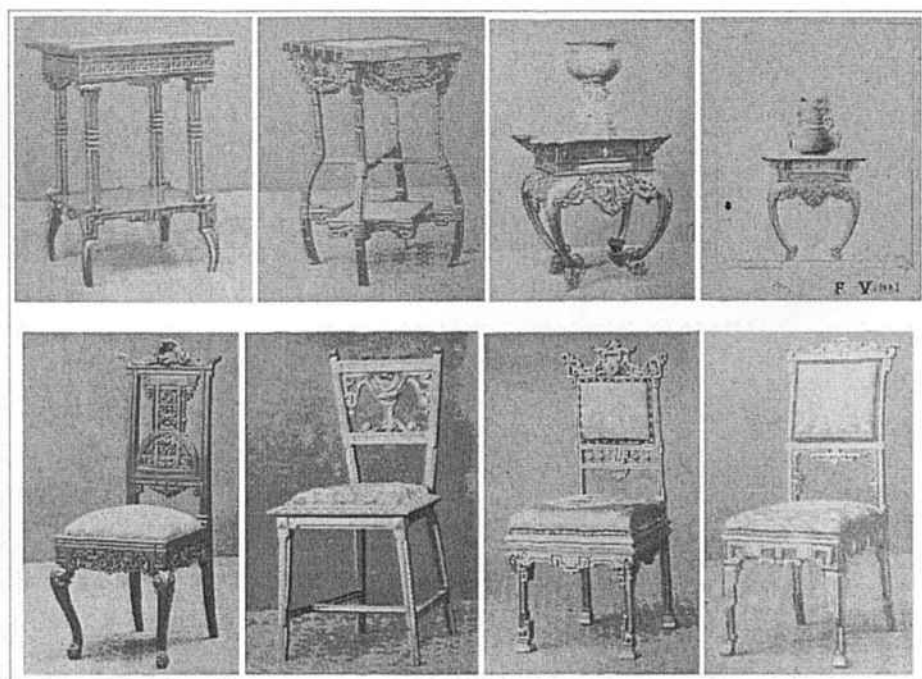


Fig. 259. Mobles d'estil xinès produïts als tallers de *F. Vidal y Compañía* (1884-1889). AFV.

Així doncs, les peces de mobiliari oriental dels tallers de Francesc Vidal podien ser tant d'estètica xinesa com japonesa. Entre els models que conservem dels tallers Vidal, no hem trobat suficients mobles com per parlar de la fabricació sistemàtica de peces

¹⁸³⁸ *Diario de Barcelona*, 12 de juny de 1884, p. 7140.

similars a l'*anglo-japanese furniture*, per bé que en exposicions com la que se celebrà a Madrid el novembre de 1884 s'hi van exposar peces com ara un *mueble de salón, con aplicaciones de tallas incrustadas de nacar, de estilo neo-japonés*.¹⁸³⁹ Sigui com sigui, convé destacar que, tot i que en termes generals la influència nipona es va mostrar principalment amb la introducció de motius decoratius naturalista, *F. Vidal y Compañía* també va experimentar amb noves tipologies, formes i estructures compositives d'arrel japonesa extretes probablement a partir de la còpia o interpretació de models anglesos de l'*Aesthetic Movement*, procedents d'indústries artístiques com *Barnard, Bishop & Barnards* (fig. 260) o *Chubb & Sons*. D'aquestes peces se'n conserven algunes fotografies d'època, mobles apareguts en subhasta i fins i tot alguns dibuixos original on la composició japonitzant es fa evident.¹⁸⁴⁰

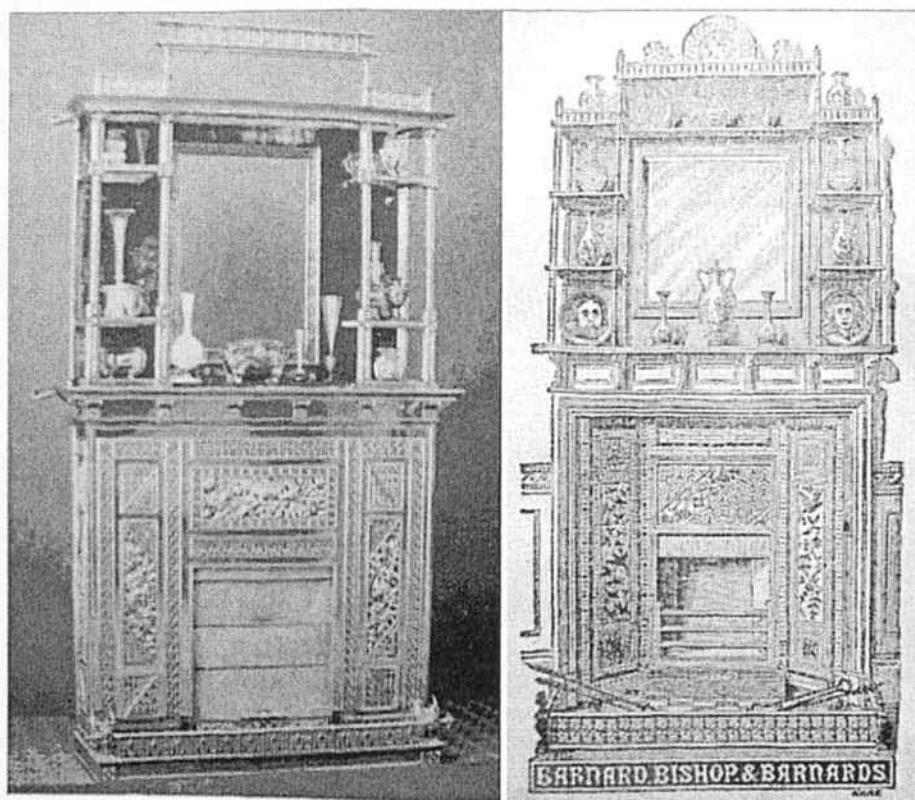


Fig. 260. Armari d'estètica oriental produït als tallers de Francesc Vidal (c. 1884-1889). A la dreta, moble dels tallers de *Barnard, Bishop & Barnards* atribuït a Thomas Jeckyll (c. 1885). AFV/MO.

¹⁸³⁹ *La Dinastia*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190.

¹⁸⁴⁰ Quant als dibuixos originals, ens remetem a part de l'arxiu de Francesc Vidal que va anar a parar a mans de la família Mainar, deixeble de Santiago Marco. Josep Mainar precisava: *minsos brancatges, fulles i botons que es buidaven en tret-de-camp amb to de caoba, a tall d'esgrafiats, en una composició de caire japonitzant. L'autor, en la seva col·lecció de dibuixos, en té diversos de Vidal on els plafons [dels armaris] es veuen ornats de fins brancatges traçats obliquament, i els coronaments del moble són constituïts per dos bastons que, plegant-se sobre ells mateixos, juguen en forma de greca sintetitzada amb el caràcter japonès. Aportació a les tendències manifestes en la secció nipona de mobiliari a la nostra Exposició Universal del 1888, i que s'anticipava a la promoció que el 1895 feia a París Samuel Bing. Mainar, 1976, p. 283.*

A banda d'armaris, taules i cadires, les peces que més van rebre una influència directa de l'art japonès van ser les que van sortir dels tallers de tèxtils, serralleria, fusteria i vidrieria. Els marcs per a fotografies, vidres gravats, jardineres, gerros, safates, recipients i objectes decoratius de bronze, safates o respatlles per a cadires, van ser alguns dels productes on més es va fer palpable el fenomen del Japonisme (fig. 261-263 i 267-268). En aquest sentit, és ben significativa l'aposta que l'any 1884 Francesc Vidal va fer per l'estil japonès com a estil global per decorar habitacions, tant fabricant grans peces de mobiliari com petits objectes i complements decoratius. Una mostra palpable d'aquest fet és que des de l'estiu de 1884, un dels salons del pis principal de les indústries *F. Vidal y Compañía* va ser decorat per Eduard Llorens amb pintures de caràcter nipó a fi i a efecte de col·locar-hi a manera d'expositor i mostrar tot les creacions d'estil japonès que sortien dels mateixos tallers.¹⁸⁴¹

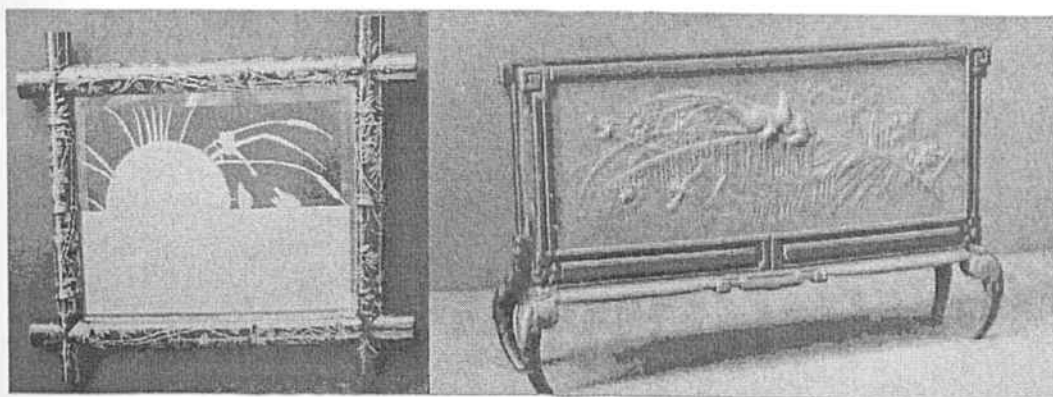


Fig. 261. Mirall amb vidre gravat i jardineria d'estil japonès dels tallers de *F. Vidal y Cia* (1884-1889). AFV.

L'any 1884, en fundar *F. Vidal y Compañía*, un cop abandonat l'establiment del passatge del Crèdit i traslladat als tallers al nou edifici de l'Eixample, el projecte de Francesc Vidal va abandonar la importació d'arts decoratives estrangeres; *ensanchó y engrandeció su industria, haciendola exclusivamente nacional*.¹⁸⁴² A partir d'aleshores, el Japonisme de les peces produïdes als tallers de Francesc Vidal es va fer encara més pronunciat. Precisament, en aquell mateix moment, en paral·lel a la finalització de les obres als nous tallers de l'Eixample, el seu arquitecte, Josep Vilaseca, va iniciar la intervenció decorativa japonesa a la Casa Cuadros de la Rambla (1883-1885, fig. 288 i 294). En aquesta direcció, potser el fet més evident d'aquesta aposta per l'art japonès a les arts decoratives és la conferència sobre *Influencia del estilo japonés en las artes europeas* que el 26 de maig de 1884 va pronunciar Josep Masriera a l'Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona, tres setmanes després d'esdevenir soci comanditari dels tallers del seu germà i

¹⁸⁴¹ Roca, 1884, p. 285.

¹⁸⁴² *La Dinastia*, núm. 647, 14 de novembre de 1884, p. 7190.

de Francesc Vidal.¹⁸⁴³ A l'agost següent, un cop més, l'estètica japonesa de què parlava Josep Masriera es va fer patent amb la gran exposició d'arts decoratives organitzada a París per l'*Union Centrale des Arts Décoratifs de Paris*.¹⁸⁴⁴ Des d'aleshores, els tallers de Francesc Vidal, associats amb les principals tapisseries de Barcelona, les de Sert, Malvehy, Güell i *La España Industrial*, van produir al gust del client tota mena d'objectes i mobiliari d'estil japonès.

Resulta complicat conèixer la quantitat d'interiors japonesos que van ser encarregats durant aquells anys a Francesc Vidal, tot i que la decisió de dedicar una sala d'exposicions a l'estil japonès semblar indicar que aquests van ser nombrosos. Estariem parlant d'interiors com el saló japonès que va decorar al Palau Simón de Domènech i Estapà, *verdadera tacita de plata donde se admiran paneaux, platos, jarros y un soberbio paravent en madera de laca y raso bordado, todo ello rigurosamente auténtico*.¹⁸⁴⁵ Sent conscients que el Japonisme va arribar més tardanament a Madrid, on Francesc Vidal hi passava bones temporades treballant per encàrrec de les principals cases i palaus de la capital, és probable que, de la mateixa manera que va servir com a moblista i decorador reial a Alfons XII i la Reina Regent, també s'hagués ocupat de decorar alguns dels primers salons japonesos de la capital, com *el primoroso gabinete decorado a la japonesa* que Antonio Cánovas del Castillo tenia a la seva residència del carrer Fuencarral.¹⁸⁴⁶

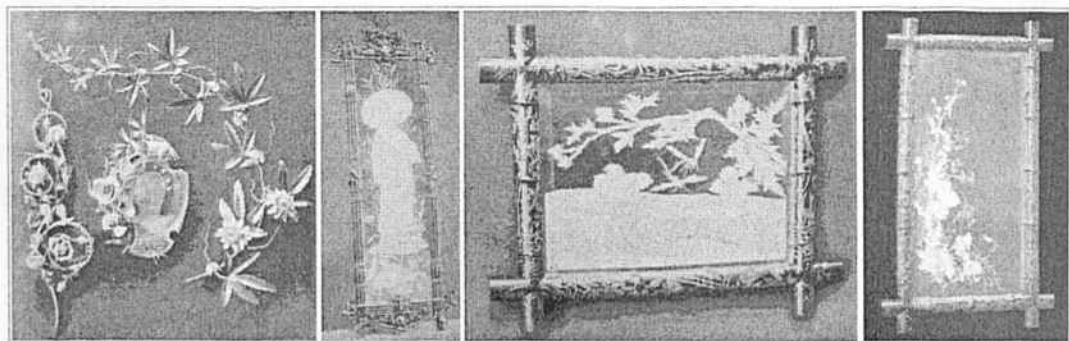


Fig. 262. Peces de metall i miralls d'estil japonès produïts als tallers de *F. Vidal y Cia* (c. 1884-1889). AFV.

¹⁸⁴³ Destaquem la data en què es va pronunciar la conferència, el 26 de maig de 1884, ja que de manera freqüent el text ha estat datat erròniament de l'any 1885. *La Vanguardia*, núm. 285, 3 de juny de 1884, p. 3667.

¹⁸⁴⁴ Es tractava de la *3e Exposition technologique des industries d'art*, oberta al Palais de Champs-Élysées el dia 1 d'agost de 1884. A més de les peces presentades, entre les conferències en ocasió de l'exposició, destacaren les que Philippe Burty va dedicar a l'art japonès.

¹⁸⁴⁵ *Diario de Barcelona*, núm. 53, 22 de febrer de 1898, pp. 2274-75.

¹⁸⁴⁶ La relació de Vidal amb Cánovas del Castillo està provada també amb la fotografia de la placa d'honor que els tallers *F. Vidal y Compañía* van fer el novembre del mateix any 1887 en ocasió de l'enllaç del polític amb Joaquina de Osma. *La Ilustración - Revista hispano americana*, núm. 327, 6 de febrer de 1887, p. 7.

El Japonisme a *F. Vidal y Cia* de vegades va ser del tot evident i es va manifestar amb la representació d'imatges extretes de gravats japonesos o d'indústries artístiques, dones amb quimono, para-sols, dracs, carpes o motius naturals; models que podien ser extrets d'àlbums japonesos com el *Manga* de Hokusai, a mans de Francesc Vidal (fig. 269). En altres ocasions, però, el Japonisme es confonia amb la renovació estilística que ofería l'Esteticisme i que es manifestava de manera més subtil en la decoració amb motius naturals, ocells, flors, branques o fulles soltes com els que apareixen en diverses de les peces fotografiades i incloses als àlbums de *F. Vidal*, com ara les enquadernacions decorades amb aplicacions de ferro i bronze representant motius naturals dels àlbums dedicats a *Parellada, Flaquer y Cia* (c. 1886), a José María Pereda (1886), a Antoni González Solesio (1886) o *Viuda de José Tolrá* (c. 1887).¹⁸⁴⁷



Fig. 263. A l'esquerra, projecte de les indústries artístiques de Francesc Vidal (c. 1890). A la dreta, motiu decoratiu per a un gerro de les indústries artístiques de la *Kiriú Kôshô Kaisha* (c. 1880). UAM/AFV.

L'estil naturalista de to japonès era amè i volgut, i era aquell mateix que la *Kiriú Kôshô Kaisha* va presentar amb els seus productes artístico-industrials a l'Exposició Universal de 1888 i a l'establiment d'*El Mikado* (fig. 263). Era un estil que, des d'un punt de vista occidental, s'adaptava perfectament al concepte de decoració moderna de finals del vuit-cents i que va tenir una gran influència en el desenvolupament dels motius ornamentals modernistes. D'aquesta manera, amb aquesta mena de dissenys que anys abans havien explotat indústries artístiques representades per Vidal com *Christofle et Cie* o *Mintons*, el Japonisme europeu va entrar de ple als tallers de *F. Vidal y Compañía* animant-los a apostar per la difusió d'aquesta nova estètica i aquest nou art. Un art i una cultura que va

¹⁸⁴⁷ Un cop s'independitzà de nou com a *F. Vidal*, Francesc Vidal va muntar quatre àlbums a manera de repertori de les peces que s'havien produït als tallers *F. Vidal y Cia*. Sabem que es tracta d'uns àlbums creats a partir de 1889 perquè les cobertes duen inscrites la signatura empresarial *F. Vidal* i no pas *F. Vidal y Cia*. D'altra banda, l'anàlisi de les peces fotografiades permet veure que es tracta majoritàriament de peces anteriors a la dissolució de l'empresa, majoritàriament entre 1884 i 1889.

fascinar molts dels ciutadans. Tant és així que, amb motiu de la mort de Frederic Masriera, l'any 1932, una nota necrològica afirmava:

Les dues passions que havien constituït la tragèdia de la seva vida eren: els grans negocis i els grans viatges. Per als primers era massa optimista, i per córrer món ho hauria deixat tot. Així, coneixia tot Europa, inclús Rússia i una gran part d'Amèrica. Va morir amb la recança de no conèixer el Japó. "Em manca conèixer el Japó", deia molt sovint, i a 82 anys encara hi hauria anat.¹⁸⁴⁸

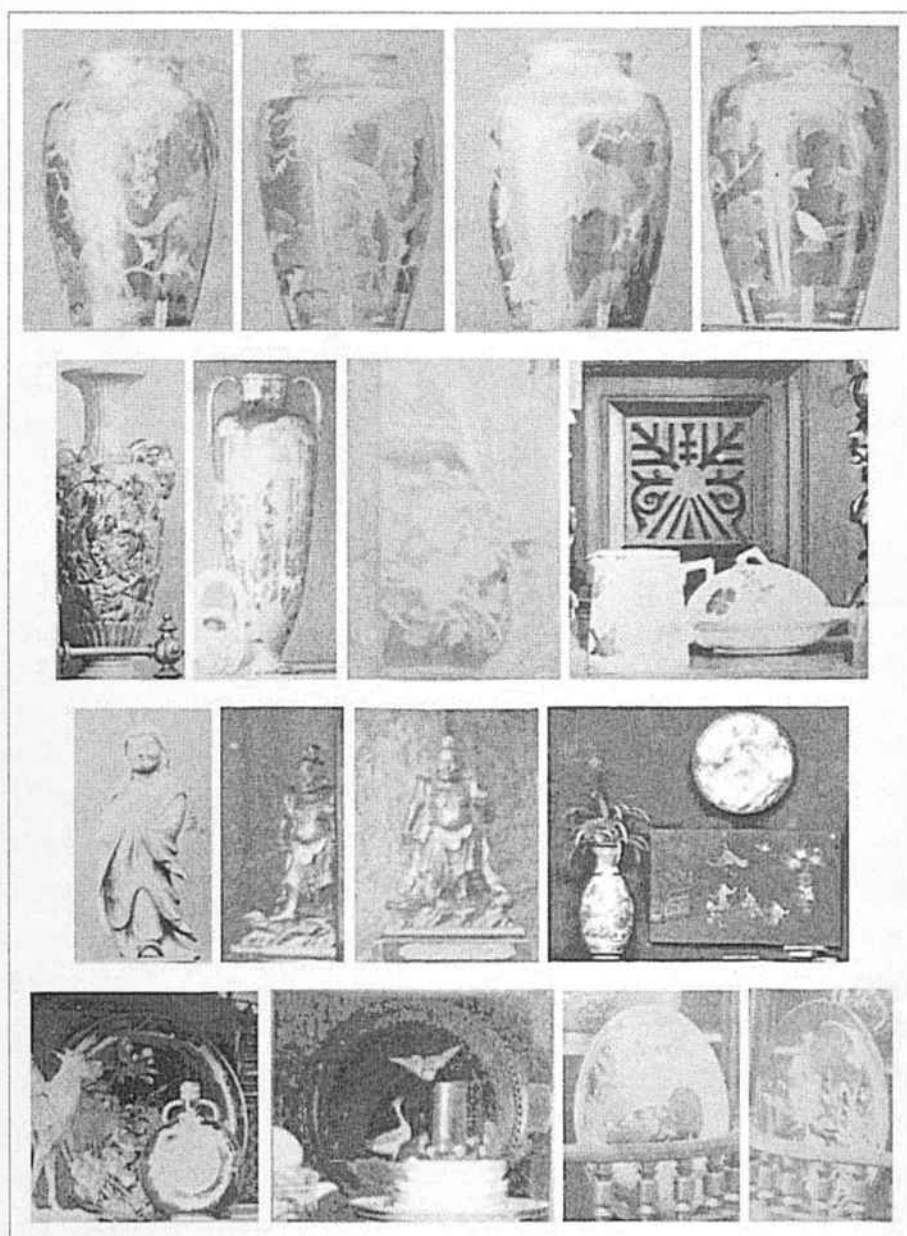


Fig. 264. Peces japoneses i d'estil japonès dels tallers de F. Vidal y Cia (1884-1889). AFV.

¹⁸⁴⁸ *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, març de 1933, p. 94.



Fig. 265. Àlbum *F. Vidal* (c. 1890) amb fotografies dels mobles i objectes decoratius fabricats a *F. Vidal y Cia* (1884-1889), entre ells, a la dreta, l'enquadernació esteticista de l'àlbum dedicat a González Solesio (1886), projectat per Lluís Domènech i Montaner i amb orles de Josep Vilaseca i Josep Pascó. AFV.

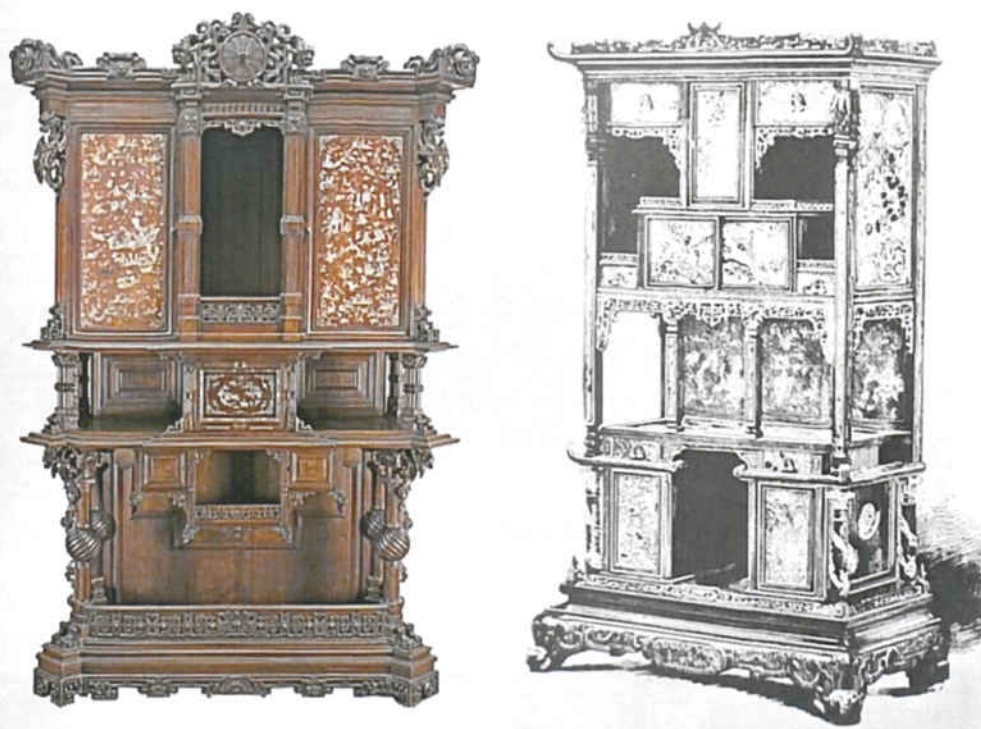


Fig. 266. Moble orientaltzant amb incrustacions d'ivori dels tallers de Francesc Vidal (c. 1880-1890). Armari d'estil japonès projectat per Alphonse Giroux reproduït l'any 1800 a *The Art Amateur*. Col. part.



Fig. 267. Dibuix d'estil japonès dels tallers de Francesc Vidal (c. 1884-1889). A la dreta, dibuixos per a geros i safates per exportar a Occident dels tallers de la *Kiri Kōshō Kaisha* (c. 1880). UAM/AFV.

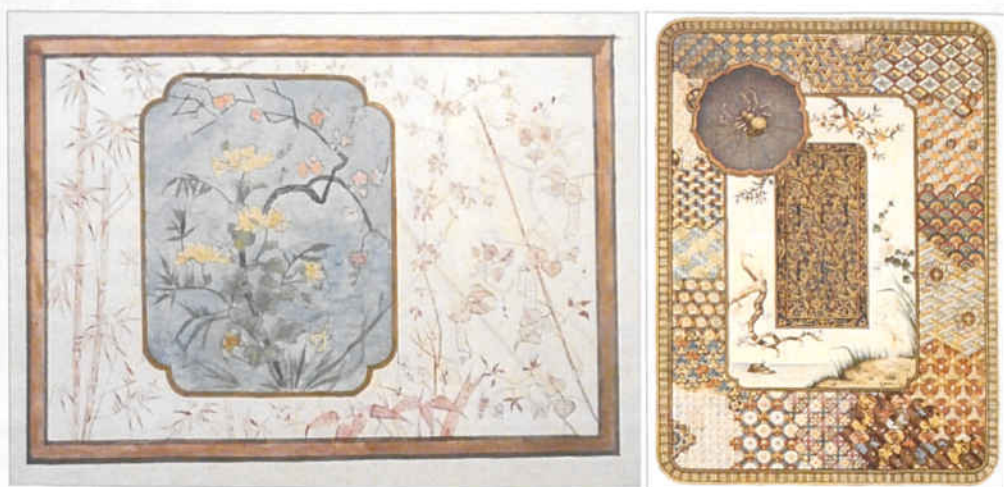


Fig. 268. Safates d'estil japonès dels tallers de Francesc Vidal, la segona signada per Gaspar Homar (1888). AFV.



Fig. 269. Models decoratius japonesos del taller d'indústries artístiques de Francesc Vidal. *Hokusai Manga* (vol. 13, 1849) i làmines de *La ligne grotesque et ses variations* (c. 1902), de J. Klinger i H. Anker. AFV.



Fig. 270. Models d'*Onchizuroku* per a la decoració d'artesania per a l'exportació (1880). TNM.

6.2.3.2. Moblistes i decoradors. El Japonisme i l'agençament d'espais interiors

Els interiors d'estil japonès, els mobles xinescs i els gabinets orientals es van difondre als tallers de Barcelona cap a mitjan de la dècada dels vuitanta i es van popularitzar durant i a partir de l'Exposició Universal de 1888. Tanmateix, a data d'avui resulta molt complicat mirar de fer una aproximació crítica i exhaustiva a les característiques d'aquest fenomen. Ho diem per diversos motius: d'una banda per la pràctica total desaparició d'aquests espais, coneguts tan sols a través de descripcions i algunes poques imatges, i, de l'altra, per la gran diversitat de propostes.¹⁸⁴⁹

Comencem dient que, a la Barcelona de 1880, un interior japonès sovint era sinònim, senzillament, d'un interior decorat amb motius orientals, amb mobiliari sovint extret de models xinesos o de les primeres indústries Meiji, i amb peces ornamentals de l'Àsia Oriental, com ara ceràmiques i porcellanes, adquirides a establiments de la ciutat.¹⁸⁵⁰ En ocasions es projectava l'agençament complet d'algun saló, motiu pel qual s'encarregava des de la pintura o els papers de paret fins a la confecció del sostre, el paviment i tot el mobiliari. En altres casos, però, l'anomenat *estil japonès* apareixia tan sols mitjançant la introducció de tapissos i entapissats amb motius naturalistes, amb sedes brodades per a les parets o bé senzillament amb la presència peces decoratives de col·leccionista. La diversitat era molt gran per bé que els resultats mai van arribar a respondre a la còpia d'autèntics models japonesos, com ho va ser la casa construïda per la *Kiriū Kōshō Kaisha* al parc de la Ciutadella, ans tot el contrari: els espais interiors de la Febre d'Or, sovint saturats d'elements decoratius, l'únic que tingueren en comú amb els diàfans espais de planta lliure de l'arquitectura japonesa va ser, a parer dels barcelonins, el seu caràcter

¹⁸⁴⁹ Els espais japonesos i orientals, no tan sols els *extrem-orientals* sino també aquells *neo-àrabs*, van anar desapareixent de manera paulatina a partir d'inicis de segle XX i, a mitjan de segle, aquesta ja eren molt pocs. Així ho explicava l'any 1942 Joaquin Maria de Nadal: *Dos estilos dominaban preferentemente: un neoRenacimiento que inspiró lo más sensato de la edificación de aquella época, y un orientalismo lastimoso. Motivos de latinidad pudieron inspirar y surgir a nuestros padres, y aun a nuestros abuelos, el primero de dichos estilos; pero no acierto a comprender que espíritu de copia o que mimetismo los condujo a sembrar nuestro Ensanche y aun nuestra Rambla de edificios más o menos orientales. La mayor parte de ellos han desaparecido ya; otros se han modificado; otros subsisten...* De Nadal, 1942, p. 67.

¹⁸⁵⁰ En època Meiji, a partir de la dècada de 1870, les indústries artístiques japoneses van començar a produir cadires, butaques, armaris i prestatgeries partint de models xinesos i occidentals, amb elements decoratius de tradició japonesa, motiu pel qual sovint resulta difícil diferenciar si els models que utilitzaven dels moblistes occidentals eren d'origen xinès o japonès. Amb tot, l'estil resultant de les peces produïdes als tallers barcelonins era molt més pròxim a la tradició xinesa, on sí que podien trobar cadires i altres tipus de mobiliari més similars als models occidentals. Generalment, la influència japonesa quedava més palesa en els motius decoratius de caràcter ornamental que no pas en l'estructura dels mobles.

“exòtic” i “modern”, poc més. En qualsevol cas, per arribar a produir aquests gabinets orientals era necessari disposar d’una oferta suficient, és a dir, no tan sols que els comerços tinguessin a disposició dels seus clients porcellanes, bronzes o sedes japoneses, sinó també que els moblistes i els decoradors fossin capaços de produir peces adequades a aquest estil, i això no va succeir fins a la dècada dels vuitanta.

Tal com va passar en el cas de la pintura, en el món de l’interiorisme França i Anglaterra van jugar un paper molt important en la introducció d’aquesta nova moda a Barcelona. La presència de models japonesos en la decoració d’interiors era freqüent a Europa de la dècada de 1870, per bé que hi havia diversos precedents força anteriors; ja l’any 1860 John La Fargue s’havia ocupat de la decoració d’un sostre a l’estil japonès.¹⁸⁵¹

Mentre a la dècada de 1870 a Catalunya predominaven els estils historicistes, l’estètica francesa (estils Lluís XV i Lluís XVI), l’estil neogòtic, el renaixentista, el mudèjar i un incipient gust romàntic de caire orientaltzant, a Anglaterra començava a aparèixer en l’àmbit de l’arquitectura i l’interiorisme l’aplicació de l’estètica japonesa en el sí del *Aesthetic Movement*. Era el cas d’Edward W. Godwin, William Eden Nesfield (1835-1888), Thomas Jeckyll o James McNeill Whistler que a partir d’aquesta tradició va poder oferir uns plantejaments revolucionaris amb dissenys com la *Peacock Room* (1876-77) de la casa de Frederick R. Leyland de Liverpool, amb la *White House* de Chelsea (1877) o bé amb la creació dels primers mobles anglo-japonesos dels tallers de *Gilloe & Co*, *Josiah Wedgwood & Sons*, William Watt i James Forsyth.

Si comparem l’intercanvi cultural entre Europa i Amèrica d’una banda i Japó de l’altra, veurem que en tots dos casos el Japonisme occidental i l’occidentalització nipona, a més de ser una simple moda, sovint dugueren implícit també un missatge, si bé que era ben diferent. En el cas del Japó, edificis de Tòquio com el *Rokumeikan* (鹿鳴館), dissenyat en estil victorià per Josiah Conder (1852-1920), van significar la culminació del projecte ideològic dels primers anys del govern Meiji. El *Rokumeikan* –luxós hotel amb una destacada funció social quant a festes i recepció d’estrangers– estava situat al districte de Ginza, una àrea que després del terratrèmol de 1872 es va convertir en una autèntica ciutat per a occidentals. La funció d’aquest model d’edificis, projectats i decorats seguint els estils clàssics occidentals, era ben clara: mostrar als occidentals residents o de visita al Japó una imatge de civilització ben diferent a les notícies que fins aleshores havien

¹⁸⁵¹ Adams, 1985, p. 457: *The first opportunity which I had for use of my studies and desires in decoration was the painting of a ceiling. This ceiling was a small one in a bay-window, and I treated it in what I conceived to be a good Japanese style of design and color, though in execution different from theirs because of the difference in materials. This was in 1860, too early for such an attempt to meet with sympathy, and the architect gave me no support.*

arribat del règim shôgunal, volien ser vistos i tractats com a qualsevol altre país d'Occident. Un espai occidental ajudava a donar la imatge de poder estable i de modernitat en consonància amb el nou règim democràtic.

En canvi, a Occident, si ens centrem en el cas de Barcelona, les decoracions japoneses no van anar pas lligades a cap estratègia governamental, ans al contrari, van ser propostes sorgides des de l'àmbit privat i amb una funció generalment de caire exclusivista. Les sales japoneses i els gabinets orientals es trobaven generalment a palaus i cases de la burgesia benestant i servien com a lloc de trobada per a festes privades, balls, recepcions, etcètera. Com a ambient privat, també tenien una funció destacada com a espais representatius d'un estatus social que volia mostrar-se tant amant del luxe com de l'art i la cultura. La decoració i agençament d'aquests espais interiors responien a una pràctica ben corrent i que es pot exemplificar perfectament amb la presència en anys anteriors de salons tant d'estils francesos com decorats amb motius àrabs o xinescs com ara els del Palau Mercader de Cornellà (1865).

Les relacions que Barcelona va tenir amb ciutats com París i Londres, així com també les relacions comercials directes que va establir amb Japó a partir de la dècada de 1880 van fer possible que aquesta moda interiorista es desenvolupés amb més força seguint la dinàmica europea. Inicialment van ser tan sols objectes orientals comprats a la mateixa ciutat o importats, però a mesura que aquesta moda es va anar estenent, l'oferta es va anar diversificant i van sorgir noves propostes decoratives cada cop més ambicioses que passaven per la mà dels decoradors i interioristes que aportaven una nova mentalitat esteticista en els habitatges particulars. La introducció de l'estètica japonesa a la vida quotidiana probablement va ajudar que es difongués amb més èxit aquest gust esteticista, pròxim al que s'havia desenvolupat a Anglaterra, que uns anys més tard va donar peu al Modernisme català. La imatge del Japó com a país llunya, misteriós i exòtic feia d'aquests interiors espais fascinants i atractius, moderns i alhora suggerents, apropiats per aquell col·lectiu social que basava bona part del seu gust estètic tant en l'ostentació com en el refinament de les noves propostes artístiques.

6.2.3.2.1. Alguns primers exemples: Vidal i Folch

A Barcelona, on d'es d'inicis de la dècada de 1870 s'hi podien trobar peces japoneses, cap a finals de la mateixa dècada van començar-se a vendre també obres i productes d'artistes occidentals que imitaven l'estil japonès. Peces japoneses i d'estil japonès van servir per decorar les estances privades; vitrines amb figures d'ivori, xemeneies i llars de

foc decorades amb gerros de porcellana, murs decorats amb paper de paret i diversos plats de ceràmica penjats, armaris, bufets, escriptoris i prestatgeries amb objectes decoratius japonesos o d'estil japonès van ser les solucions més freqüents a l'hora de començar a integrar estils orientals als interiors de l'època. Quant als mobles d'estil japonès de fabricació catalana, probablement van començar a ser fabricats a Barcelona a inicis de la dècada de 1880, pensats inicialment per acompanyar salons orientals, essent un dels primers exemples documentats els salons del Museu d'objectes japonesos obert per Herr Richard Lindau al passeig de Gràcia (c. 1880).

A la dècada de 1860, arran de l'obertura de la ciutat i el creixement comercial, s'havien començat a instal·lar a l'Eixample els primers tallers de mobiliari. Fins a la dècada de 1870 les ebenisteries de la Barcelona vella havien compartit al mateix obrador, el taller i la vivenda dels seus propietaris, principalment a l'entorn dels carrer Banys Nous, Ciutat i Escudellers.¹⁸⁵² Un exemple representatiu d'aquest canvi que va anar *in crescendo* van els tallers de la casa *Ribas y Pradell*, traslladats l'any 1870 a un nou edifici de l'Eixample equipat amb una de les primeres màquines de vapor *El Vulcano*.¹⁸⁵³ Sense sortir d'intramurs, altres dels tallers de mobiliari destacats d'aquesta època van ser els les cases *Pons y Rivas* i *Busquets*, als núm. 5 i 9 respectivament del carrer Ciutat, i el de Josep Tayà, al carrer Ferran núm. 30, oberts entre 1840 i 1861. A mitjan de la dècada de 1870 van començar a aparèixer de manera puntual els primers mobles que imitaven estils de l'Àsia Oriental però, malauradament, d'aquests anys ho desconeixem pràcticament tot ja que probablement, com anotàvem anteriorment, van ser poques les peces de caràcter oriental i perquè, quan es descrigueren, mai s'indicà si s'havien produït a Barcelona o venien de l'estranger:

*En la antigua y acreditada quinquillería de Bach vimos ayer unos grandes jarrones que seguro atraerán las miradas de los aficionados a los objetos artísticos. Son de estilo japonés, de dibujo perfectamente entendido y ejecutado con una holgura que da a aquellos objetos verdadero carácter suntuario. Los trípodes de madera negra en que van colocados y que guardan consonancia con su estilo, realzan su riqueza y la brillantez de su colorido.*¹⁸⁵⁴

¹⁸⁵² Segons la *Guía Consultiva* de 1872, al carrer Banys Nous hi havia setze establiments d'ebenisteria situats a pràcticament tots els edificis del carrer; als núm. 3, 4, 5, 6, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19 i 22. Al carrer Ciutat n'hi havia quatre (núm. 3, 9, 11 i 18), al carrer Escudellers sis (núm. 31, 34, 44, 77, 82 i 83) i al carrer de la Palla cinc (núm. 6, 10, 21, 23, 25). Exemples dels primers trasllats a l'Eixample són el fuster Epifani Robert, instal·lat l'any 1865 al carrer Balma amb un taller d'artistes i una botiga amb sala d'exposicions i, poc després, el fuster Grau Rossés, al carrer Diputació, a l'alçada de Bruc, com també va fer Antoni Bonay aprofitant les novetats que oferien les milliores de la mecanització en els seus oficis. Leon, 1872, p. 259. Mainar, 1976, pp. 261-263.

¹⁸⁵³ Sala, 1998, p. 141.

¹⁸⁵⁴ *Diario de Barcelona*, núm. 146, 15 de juny de 1876, p. 6907.

Contrarestant aquestes migrades notícies anònimes, l'any 1879 va aparèixer l'establiment de Francesc Vidal com a un dels primers en apostar per la introducció de models de l'Àsia Oriental en el disseny de mobiliari; tant models xinesos, aplicats principalment en cadiratges i tauletes, així com també models japonesos, aplicats principalment en la decoració de superfícies de caràcter naturalista. L'actitud de Vidal, ja ho hem vist, seria clau de cara a la introducció d'aquests models als interiors burgesos de Barcelona (fig. 271).

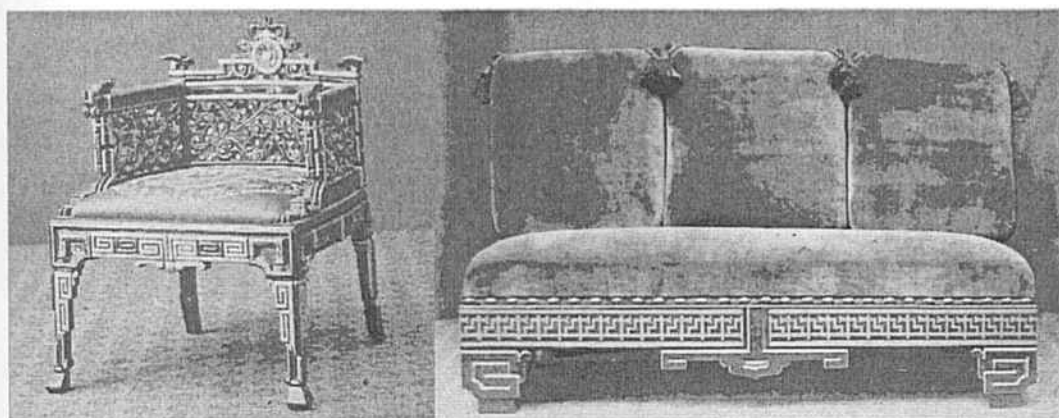


Fig. 271. Mobiliari de F. Vidal y Compañía per a gabinets orientals (c. 1884-1889). AFV.

Francesc Miquel i Badia va publicar al 1879 el llibre d'història del moble *Muebles y tapices on*, fent un repàs per l'evolució del moble des d'època mesopotàmica, incloïa un breu apartat al mobiliari japonès i a la tècnica de l'*urushi* argumentant-ho amb què era una moda que es tornava a reviuir: *Con estos muebles cuadran también perfectamente las arquillas o bufetillos o secretaires, como guste llamarles, de laca negra o roja del Japón y de la China y los jarrones de igual procedencia que estuvieron de moda en los postrimeros años del XVIII y primeros del XIX, como vuelve a estarlo también en los tiempos que alcanzamos. (...) objetos que como no ignoras se han pagado a precios fabulosos en la Exposición Universal de París de 1878.*¹⁸⁵⁵ Ja a l'any 1872 la fàbrica de vernissos i betums de Merly, Serra y Sivilla, de Sant Gervasi, dirigida per Agustí Urgellés de Tovar, venien vernissos que simulaven lacats, *negro del Japón*, de la casa de *Félix Urgellés e hijo*.¹⁸⁵⁶ Igualment, revistes com *El Museo de la Industria* oferien als fabricants de mobles formules per crear lacats orientals:

Laca roja.

En un vaso de vidrio ó loza, de boca ancha, se ponen 312 gramos de resina pulverizada y 280 de goma laca; se vierten sobre la mezcla dos kilogramos de

¹⁸⁵⁵ Miquel, 1879, pp. 101-104.

¹⁸⁵⁶ Leon, 1872, p. 80.

*alcohol á 90 grados, se activa la disolución por medio del baño de maría, y cuando se ha efectuado se añaden 8 gramos de anilina rosa, se agita la mezcla, se filtra y se obtiene un hermoso barniz rojo, parecido al de la China.*¹⁸⁵⁷

Francesc Vidal, atent als certàmens internacionals i especialment a l'Exposició Universal de 1878, era conscient d'aquest nou fenomen, i del Japonisme en general. Era als ebenistes i tapissers a qui s'encomanava la decoració de les dependències de la burgesia catalana de manera que l'únic que calia era que algun d'ells s'animés a importar i a començar a oferir sense por l'estil japonès a Barcelona.

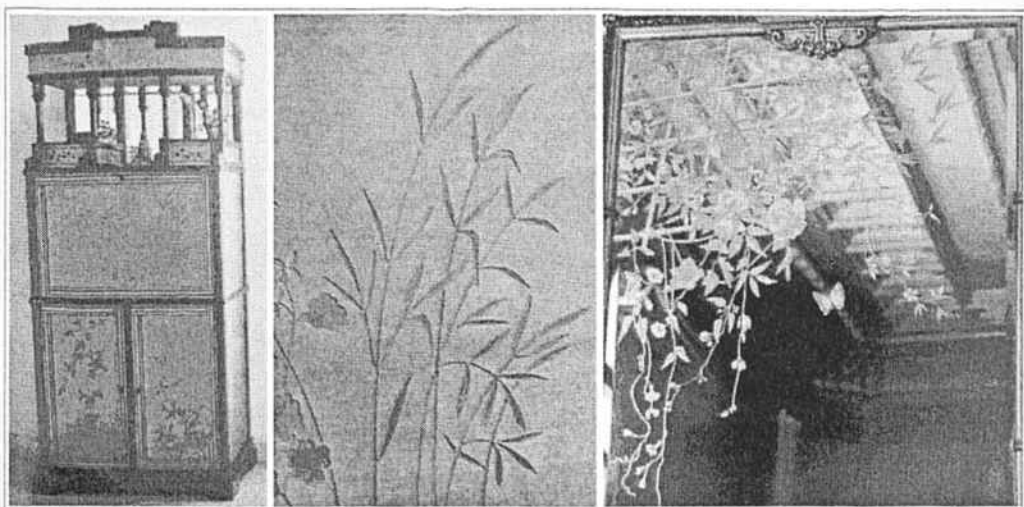


Fig. 272. Armari i mirall dels tallers de Francesc Vidal (c. 1880-1890). Col. Bertrand i J. Gomis (Mainar, 1987).

Que fos el taller d'indústries de Francesc Vidal on s'apostés per primera vegada de manera ferma per les decoracions de caràcter japonès és del tot significatiu per entendre la difusió que amb pocs anys va tenir aquesta moda ja que és innegable que va ser aquest un punt de referència dins del camp del disseny i les arts decoratives durant els inicis del Modernisme. Ja hem vist que per allà hi van passar alguns dels artistes que anys més tard es van convertir en màxims exponents del Modernisme català i, per tant, si afirmem la clara vinculació que s'ha de remarcar entre l'Esteticisme, Modernisme del nou-cents i l'art japonès, esdevé crucial el tenir present la tasca que es va dur a terme en el si de les Indústries d'Art de Francesc Vidal. Per allà hi van passar figures com Antoni Rigalt, Santiago Marco o Joan González i alhora, als mateixos tallers, s'hi va gestar la figura de l'*ensemblier*, el decorador d'interiors d'habitatges; entre ells Gaspar Homar, que anys més tard es va fer especialment conegut per l'aplicació de marqueteries inspirades en models preraphaelites. Homar és un clar exemple de la influència que van poder exercir els

¹⁸⁵⁷ *El Museo de la Industria. Revista mensual de las artes industriales*, núm. 3, desembre de 1870, p. 48.

tallers de Francesc Vidal, com mostren dissenys de composició oriental (1888, fig. 268) d'un naturalisme clarament japonitzant. Però va ser a partir de la dècada de 1890, en consonància amb la producció de mobiliari d'altres artistes, quan la relació entre l'estil japonès i la producció d'Homar es va manifestar de manera més evident.¹⁸⁵⁸

Un dels primers moblistes a seguir les passes de Francesc Vidal va ser Lluís Folch. El mes de febrer de 1882, Lluís Folch i Brossa va obrir al carrer de santa Anna un establiment d'ebenisteria i fusteria artística.¹⁸⁵⁹ Diem que va seguir els passos de Vidal perquè des del primer moment es va anunciar tant com a constructor de mobles funcionals i decoratius, propis per a la col·locació de *bronzes, barros, jardineras, quadros, porcellanas y demes objectes d'art*, com també *especialitzat en decorats per a botigas, escriptoris y despachos*.¹⁸⁶⁰ Els seus tallers, tal i com feien els que Vidal tenia al passatge de la Pau, construïen no tan sols mobles, sinó també objectes decoratius que es venien, juntament amb d'altres importats, a l'establiment del carrer de santa Anna núm. 21.

També com en el cas de Francesc Vidal, Lluís Folch va obrir el seu negoci en un bon moment, quan hi havia una demanda creixent per decorar i moblar les grans cases que la burgesia s'estava construint al nou Eixample. Tan és així, que, a fi d'ampliar capitals fins a les 40.000 pessetes, a primers de gener de 1883 Folch es va associar amb l'advocat Pere de Rosselló i Puig i va formalitzar la constitució de la raó social *Luis Folch*:

*El objeto de la presente Sociedad será la construcción y comercio de muebles especiales de lujo para habitaciones y decorado de las mismas, pies, zócalos y rinconeras para la colocación de bronzes, barros, jardineras, cuadros y demás objetos de arte, de altares, oratorios, sillería de coro, reclinatorios y demás accesorios de Iglesia, artesonados, muebles especiales para despachos, escritorios, comedores, cuadras, jardines, recibimientos y otros analogos, decorados para tiendas y establecimientos de toda clase y en general todo genero de construcciones y decoraciones en que se emplee o labre la madera sin excluir la obra de carpintería común pudiendo extenderse a la exposición y venta de objetos de arte.*¹⁸⁶¹

El projecte d'aquesta nova Societat incloïa l'obertura d'un nou establiment d'exposició i venda de productes al núm. 9 de la plaça de Santa Anna, les obres del qual s'havien iniciat el desembre de 1882. Al cap de quatre mesos de la seva creació, la societat es va

¹⁸⁵⁸ Sobre l'Homar col·leccionista d'art oriental, principalment xinès, vegeu: Sacs, 1927, pp. 249-250.

¹⁸⁵⁹ *Diario de Barcelona*, núm. 48, 17 de febrer de 1882, p. 2118.

¹⁸⁶⁰ *La Renaixensa*, núm. 1212, 1 de gener de 1883, p. 8742.

¹⁸⁶¹ AHPB, Francesc Maspons, vol. 4812, doc. 11, 3 de gener de 1883, fol. 29-32.

dissoldre de comú acord i Rosselló va abandonar el projecte.¹⁸⁶² Tanmateix, en paral·lel a aquesta dissolució, el 15 de maig de 1883, Lluís Folch va trobar un nou soci, Jaume Soca, amb qui va constituir la nova raó social *Luis Folch y Compañía*, amb un capital de 57.304 pessetes.¹⁸⁶³ L'establiment de la plaça de santa Anna, situat a la cantonada amb el carrer de santa Anna, va obrir les seves portes el 20 de setembre d'aquell 1883.

L'establiment *Luis Folch y Compañía* de la plaça de santa Anna lluïa per l'acurat treball de tota la seva decoració: l'enteixinat de guix que imitava el Palau de la Diputació, la fusteria dels mateixos tallers Folch, la pintura decorativa de Joan Parera i els vitralls de colors, pintats i gravats, de la casa Amigó, es complementaven i sumaven en una imatge de conjunt projectada pel pintor escenògraf Francesc Soler i Rovirosa i l'arquitecte August Font. Seguint el primer model de botiga de Francesc Vidal obert l'any 1879, l'establiment de *Luis Folch y Compañía* no tan sols va proposar-se vendre mobles artístics, sinó peces decoratives d'allò més divers i obres d'art contemporani similars a les que oferien les cases de Vidal, Monter, Bassols i Parés:

Molts y variats objectes que cridan justament la atenció dels tranzeunts y en particular lo moblatge, entre'l qual devem fer especial menció d'un bufet, un banch-escó, una llibreria ab prestatges per a la colocació d'objectes d'art, un tager, varias taulas, cadiras y caixas incrustadas d'or i marfil, jardineras, llenyeras y altres objectes, alguns d'ells imitant mobles antichs y essent tots de fusta de noguera. La secció dels moderns està tambe a igual altura en gust y riquesa, aixis com la magnifica colecció de treballats en tapissos de seda del Japó, coixins brodats, bronzes, cerámica y demes objectes d'art que omplen la botiga, cridant molt especialment la atenció dos patges de metall, bronzejats, d'una grandaria mes del natural, sostenint un grupo de llums de gas.

*Altres objectes que cridan tambe la atenció es, lo retrao al oli del malaguanyat compositor D. Anselm Barba, d'una notable semblanza, degut al pinzell del senyor Cuyas y que esta colocat sobre un cortinatge de vellut carmesí que serveix de fondo al quadro sostingut per una galeria móvil de peu dret. Dos bustos de fanch representant a Cervantes y Fortuny y una imatge de la Purísima, degut respectivament als esculptors senyors Novas y Font, completan lo conjunt de la exposició d'objectes sortits de ma d'artista.*¹⁸⁶⁴

¹⁸⁶² El dia 19 de maig Folch va retornar a Rosselló el capital invertit en l'empresa i els costos de lloguer del nou local. AHPB, Francesc Maspons, vol. 4814, doc. 537, 19 de maig de 1883, fol. 1914-1917.

¹⁸⁶³ AHPB, Antonio Vehils, 1 d'agost de 1885, fol. 1201-1206.

¹⁸⁶⁴ *La Renaixensa*, núm. 1649, 21 de setembre de 1883, p. 5625. *La Renaixensa*, núm. 1646, 19 de setembre de 1883, p. 5592. *Diario de Barcelona*, núm. 266, 23 de setembre de 1883, p. 11108.

Visitant l'establiment de Lluís Folch els clients podien trobar des d'un paravent pintat per Torrescasana, passant per escultures de Rafael Atché i Tomàs Riu i fins a pintures de Josep Cuyàs. Tampoc hi van faltar les indústries artístiques japoneses tant apreciades per a decorar els nous interiors barcelonins: ceràmiques, porcellanes i sedes brodades. I no tan sols s'hi van vendre peces japoneses, sinó que els mateixos tallers van començar a produir mobles d'estil oriental, mobiliari inspirat en models xinesos i amb motius decoratius tant xinesos com japonesos, com és la taula de caràcter plenament oriental que va comprar Francesc Masriera vers l'any 1882 (fig. 273), reproduïda a l'oli *La fatigada* (1894, Cercle del Liceu, fig. 194), i que va utilitzar com a pedestal per una escultura budista adquirida en dates similars probablement a París.

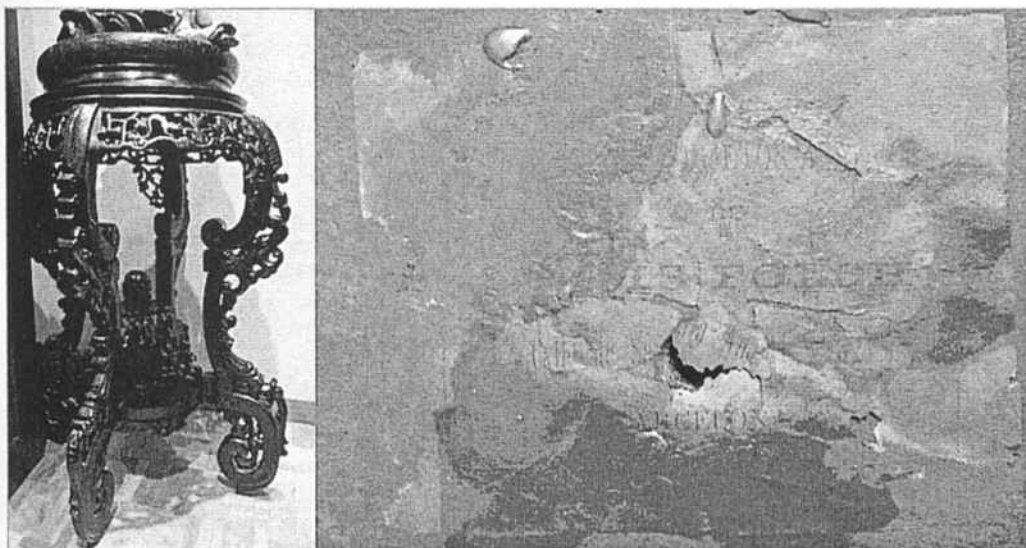


Fig. 273. Taula oriental del taller de Lluís Folch adquirida per Francesc Masriera (c. 1882-1883). Col. part.

Els tallers de Lluís Folch eren, tot i que a escala menor, similars als de *F. Vidal y Cia*. L'any 1885 contaven amb una moderna maquinària per a la producció de mobles, amb serres de gran potència, seccions de modelatge, d'escultura, de cadiratge, de tapisseria, d'ebenisteria, i fins i tot una galeria fotogràfica on s'exposava tot el catàleg fotogràfic dels mobles i els objectes artístics que produïen.¹⁸⁶⁵

Hauriem de creure que la presència de mobiliari d'estil oriental en aquests primers anys era, segons es desprèn de l'escassetat de notícies, força minoritària i s'inclouïa en la tendència d'una societat que reclamava tant interiors japonesos com d'altres d'estil isabelí, renaixentista, àrab, egipci, grecs o simplement híbrid i eclèctic. A l'exposició de

¹⁸⁶⁵ Partim principalment d'una descripció de l'any 1885, quan un dels periodistes d'*El Porvenir de la Indústria* va visitar els tallers per veure la confecció d'un altar projectat per l'arquitecte Salvador Vinyals. *El Porvenir de la Indústria*, núm. 547, 4 de setembre de 1885, pp. 359-360.

l'Institut del Foment del Treball Nacional de 1884, per exemple, el fabricant Vicens Mogas, establert a la plaça de santa Anna, va presentar una llibreria de caoba i un *botiguí forrat de pelfa i amb vidres pintats en estil japonès*.¹⁸⁶⁶ Quant a la introducció de l'estil japonès a la decoració d'espais arquitectònics, van destacar també les decoracions interiors i de la façana de la casa Bruno Cuadros, coberta de motius orientals segons projecte de Josep Vilaseca, col·laborador de Vidal, entre 1883 i 1885, així com les decoracions japoneses encarregades anteriorment per Richard Lindau per a la seva residència i museu particular. Tanmateix, deixant de banda el mobiliari i les peces decoratives que van sortir dels tallers de *F. Vidal y Compañía*, que des de 1884 s'exposaven a la sala japonesa de Bailèn-Diputació, les peces puntuals sorgides tallers com els de Lluís Folch i el mobiliari de fabricació autènticament japonesa que es venia des de 1885 a *El Mikado*, la majoria de moblistes i decoradors no van començar a fabricar mobiliari d'estil japonès, o potser més ben dit oriental, fins passada la segona meitat de la dècada dels vuitanta, i especialment a partir de l'Exposició Universal de 1888.¹⁸⁶⁷

6.2.3.2.2. Difusió del mobiliari d'estil japonès

Alhora que es van començar a fabricar els primers mobles d'estil plenament oriental, l'Esteticisme iniciat a finals de la dècada de 1870 va aportar també motius principalment d'arrel japonesa, per a decorar nous repertoris de mobiliari. Els primers exemples els trobem amb els mobles projectats per artistes com Antoni Gaudí, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner i Josep Pascó, fabricats majoritàriament als tallers d'Eudald Punyí i de Francesc Vidal.¹⁸⁶⁸

Mobles i objectes decoratius, com la làmpada dibuixada per Vilaseca el juliol de 1879 per als tallers de Francesc Vidal, mostren com des de finals de la dècada de 1870 les formes progressistes i el caràcter mecanicista dels motius ornamentals, acompanyades d'altres formes naturalistes, van començar a ser introduïdes als nous edificis moderns de la Barcelona vuitcentista. A inicis de la dècada de 1880 formes com el *coup-de-fuet*, ja

¹⁸⁶⁶ *El Diluvio*, núm. 78, 18 de març de 1880, p. 2140. *La Renaixensa*, núm. 2407, 17 de desembre de 1884, pp. 8116-8118. *Catálogo de los objetos...*, 1884, p. 16.

¹⁸⁶⁷ Aquesta és la mateixa conclusió a què arribà Teresa-M. Sala en estudiar el mobiliari de la Casa Busquets: *És a partir de la dècada dels noranta quan la burgesia barcelonina encarrega de forma més generalitzada conjunts japonesos per als habitatges. (...). A Barcelona s'afegeix també l'empremta deixada per la sensació que causà la instal·lació japonesa a l'Exposició Universal*. Sala, 1994, p. 146.

¹⁸⁶⁸ És curiós observar que les taules de treball de tots tres arquitectes, Domènech i Montaner, Vilaseca i Gaudí, les dues primeres a Canet de Mar i a la Casa-Museu Gaudí respectivament i la tercera coneguda principalment a través d'una fotografia, van ser dissenyades pels mateixos arquitectes entre 1878 i 1879 responent a la nova estètica progressista.

present a algunes cadires de Francesc Vidal o a la forja de la façana de l'edifici les indústries Montaner i Simón, i sobretot els motius naturalistes precursors als del Modernisme, van començar-se a introduir a la decoració mobiliària i a l'agencament d'interiors. El mes de febrer de l'any 1871 va aparèixer el text a *El Museo de la Industria* sobre la influència de la naturalesa a la decoració de les arts industrials, al que ja hem fet diverses referències, on es presagiava aquesta nova manera d'entendre la decoració natural:

*Hay, sin embargo, dos métodos esencialmente diferentes, con arreglo a los cuales el arte ha copiado y utilizado los tipos. (...) El naturalista, al hacerse esclavo de la naturaleza, se incapacita para responder á las exigencias del arte. El estilista, al contrario, se hace independiente de la naturaleza, sujeta las formas de ésta a su voluntad, rompe su unión con la naturaleza y transformándolas en creaciones de su imaginación, dirigida por el sentimiento artístico, puede desembarazadamente cumplir las condiciones que se le imponen, ya relativas al color, forma, arreglo de las diferentes partes y disposición general, ya también al carácter y consistencia del objeto.*¹⁸⁶⁹

La nova sensibilitat artística de l'Esteticisme propugnava la combinació dels models decoratius progressistes amb d'altres de naturalistes, entenent la representació de la natura de manera gens estricta, molt lliure. Podia tractar-se tant d'una natura mecanitzada i esquematitzada com d'una natura esvelta i desbocada. Deixant de banda les palmetes i els populars dracs i ratpenats, repertori iconogràfic habitual de la Renaixença, en el camp del mobiliari i la decoració d'objectes es van anar introduint motius naturals de fulles i tiges esveltes, de flors i d'insectes; un ampli repertori naturalista més complexa i més ric de plantes, insectes, animals i animalons que decoraven des dels recolzabraços a les tapisseries. D'aquesta manera, el naturalisme decoratiu es va començar a estendre als principals tallers dels moblistes de Barcelona a la dècada dels vuitanta. Des de la marqueteria japonitzant que Francesc Vidal va fer servir l'any 1886 per decorar el bressol del rei Alfons XIII (fig. 274), els primers projectes d'un jove Gaspar Homar (fig. 268) i les tapisseries orientals de la casa Busquets (fig. 275 i 276), fins a les decoracions naturalistes fetes sobre vidres gravats o vidres pintats per a jardineres (fig. 310-314), armaris, bufets o finestres (fig. 272).

¹⁸⁶⁹ "Influencia de la naturaleza en el ornato", *El Museo de la Industria. Revista mensual de las artes industriales*, núm. 5, febrer de 1871, p. 1.

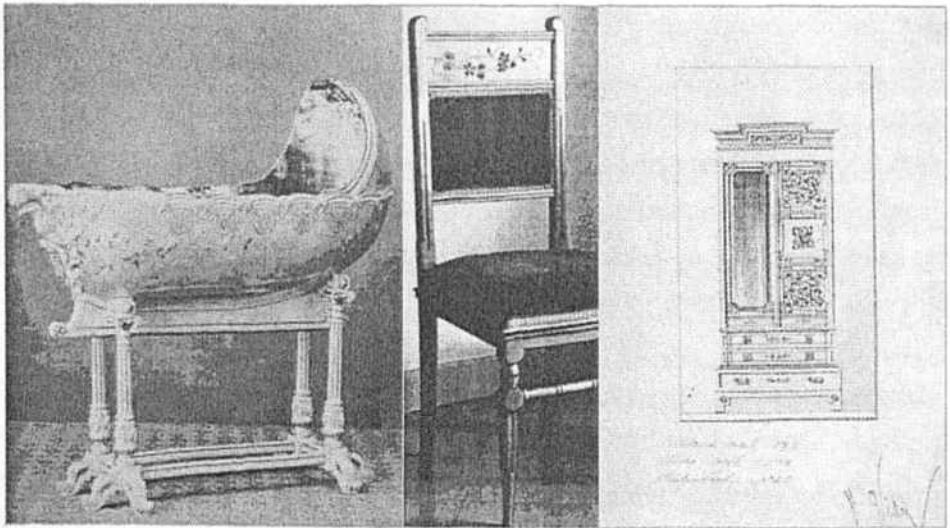


Fig. 274. Mobiliari de F. Vidal y Compañía (1886-1889). AFV.

L'Exposició Universal va significar la consolidació de la moda japonesa a la ciutat. La importació que Ot Vinyals feia d'art japonès a Barcelona des de la seva oficina a Yokohama, l'obertura de noves botigues especialitzades en productes nipons i la difusió generalitzada de la moda oriental en tots els àmbits de la vida quotidiana són una realitat d'aquest moment que expliquen i contextualitzen aquesta moda que va ser adoptada per molts altres moblistes i interioristes a finals de la centúria.

Durant l'Exposició Universal, la quantitat d'edificis i d'interiors decorats segons l'anomenat *estil japonès* va ser significatiu, en part motivat per les preferències que la Casa Reial espanyola tenia per aquest nou estil. Per exemple, el Pavelló Reial destinat a veure les regates de l'exposició, va ser decorat en estil japonès, mentre que aquella mateixa tardor la casa *Pons y Ribas* va moblar i decorar les habitacions del Palau Reial per allotjar el rei de Portugal amb set paravents japonesos.¹⁸⁷⁰ D'altra banda, un dels salons adjunts al Consell de Cent va ser completament recobert amb brodats d'estil japonès i les galeries exteriors del Palau de la Indústria van ser il·luminades amb fanals japonesos realitzats als tallers de Benet Escaler, mentre que les habitacions que durant el mes de maig es van adequar a Montserrat per a la visita de família reial van ser decorades per la casa de Pere Llibre amb diversos paravents japonesos de seda amb brodats d'or i amb diverses *lamparas al estilo japonés, muy vistosas y bonitas*.¹⁸⁷¹ D'aquests moments també devia datar el saló japonès que el jurista Maurici Serrahima va encarregar pel seu pis del carrer Petritxol, decorat amb algunes de les adquisicions fetes a l'estand japonès de l'Exposició Universal.

¹⁸⁷⁰ AMA, Exposició Universal, caixa 42532, doc. 45. *La Vanguardia*, núm. 239, 22 de maig de 1888, p. 2.

¹⁸⁷¹ *El Noticiero Universal*, núm. 30, 14 de maig de 1888, p. 2. *El Noticiero Universal*, núm. 42. 26 de maig de 1888, p. 3. AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42722, factures.

Tot plegat, evidentment, no era obra només de Francesc Vidal sinó que havia estat produït per altres moblistes i decoradors barcelonins que des de feia també alguns anys també havien començat a introduir models nipons a la decoració d'interiors. En plena Exposició Universal, Josefa Pujol, redactora de la secció "Páginas para las damas" de *La Vanguardia* destacava com d'encertat resultava escollir l'estil japonès i mobles japonesos i xinesos per a la decoració dels espais interiors, per sales i salons dels habitatges particulars:

Las elegantes y variadas instalaciones de ebanistería y japonesas, que figuran en la Exposición, hacen pensar a cuantos las visitan en el arreglo de sus respectivas casas, y éste, lindas lectoras mías, es tema que comprende y aun exige una revista de modas, porque el arreglo del hogar es una variante en extremo simpática del buen gusto. (...). En un salón elegante no reina ya aquella monotonía de otros días, que cubría todos los muebles de un mismo color; actualmente componen los juegos más elegantes de salón y gabinete, sillas y taburetes de distintos colores y formas, y en las paredes y sobre las mesas brillan esos mil caprichos artísticos, esas monadas y chucherías, que son el refinamiento del más exquisito gusto. La China y el Japón, dentro de su típico estilo, ofrecen a las moradas europeas desde el amplio recinto de nuestra Exposición, innumerables objetos, dignos de figurar en aristocráticos salones, especialmente en biombos bordados, los hay que acreditan maravillosa y pacientísima labor, y como el precio es relativamente razonable, a no excesivo coste, se pueden elegir en aquellas curiosas instalaciones, infinidad de caprichos, que colocados después en nuestras casas, prestan al hogar doméstico ese aspecto artístico, esa elegancia cosmopolita, que es el único espíritu que impulsa el movimiento de los modernos tiempos.¹⁸⁷²

És a dir, el mobiliari japonès, i xinès, i les peces orientals de col·leccionisme permetien dotar les llars d'un ambient modern, elegant i cosmopolita; clar fruit de l'assentament del Japonisme a la ciutat. Un exemple d'aquest auge produït durant l'Exposició Universal són els fabricants de transparents. Com Francesc Vidal, Ot Vinyals venia transparents japonesos des d'inicis de 1886 a *El Mikado*, anunciats com a transparents de seda *pintats y brodats primorosament*,¹⁸⁷³ però a partir del 1888 els principals productors d'aquestes peces a la ciutat van començar a fabricar-ne d'estil japonès. Primer ho va fer, l'abril de

¹⁸⁷² *La Vanguardia*, núm. 336, 31 de juliol de 1888, p. 1.

¹⁸⁷³ *La Renaixensa*, núm. 3674, 19 de gener de 1887, p. 387.

1888, Jaume Boada des del seu establiment *Al Rhin*, a la Rambla dels Estudis, i posteriorment altres fàbriques amb locals oberts al carrer Petritxol i Carme.¹⁸⁷⁴

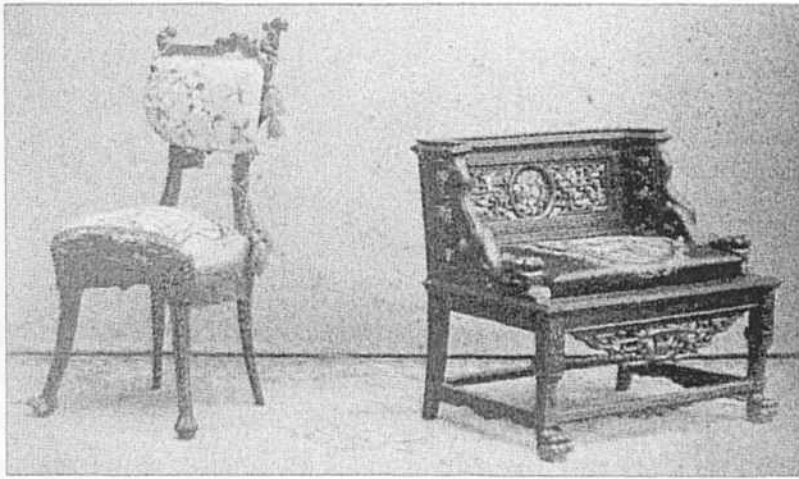


Fig. 275. Mobiliari d'estil xinès amb tapisseries japoneses per a gabinets orientals de la Casa Busquets (c. 1890). Sala (2006).

També va ser vers l'any 1888 que la casa Busquets va començar a oferir conjunts japonesos per als habitatges. Els seus *gabinets orientals*, coneguts especialment durant la dècada de 1890, havien començat a aparèixer a finals de la dècada anterior, com ho palesen els inventaris generals de la casa, del 1888 i 1894, on s'hi comptaven algunes peces japoneses i xineses.¹⁸⁷⁵ D'aquesta manera, així com al 1891 se'ns informava que als magatzems de Joan Busquets s'hi trobaven tapissos japonesos per a la decoració d'interiors,¹⁸⁷⁶ el desembre de 1895 presentava *un saloncito fumadero ... muy original ... adornado a la japonesa con taburetes y mesitas incrustadas, tapices bordados al oro al gran realce y mezclando en ello algun detalle de decoración moderna*, és a dir, combinant l'estil nipó a partir de la còpia de models japonesos o peces autèntiques, amb d'altres dissenys de caràcter pròpiament modernista.¹⁸⁷⁷ L'octubre següent tornava a mostrar un nou mobiliari de delicat estil japonès que s'havia construït segons un disseny del jove Joan Busquets, que havia obtingut la primera medalla a l'últim curs de l'Escola de Belles Arts; es tractava d'un conjunt per decorar una sala d'estil japonès combinant els mobles del taller amb peces originals com ara els cortinatges, procedents del Japó.¹⁸⁷⁸ Dos mesos més tard, al desembre de 1896, s'exposaven *los muebles, cortinajes, aparatos de iluminación, armas y objetos decorativos, de estilo japonés, destinados a alhajar el salon*

¹⁸⁷⁴ *El Noticiero Universal*, núm. 5, 19 d'abril de 1888, p. 4. *El Noticiero Universal*, núm. 396, 15 de maig de 1889, p. 1. *Diario de Barcelona*, núm. 339, 5 de desembre de 1891, p. 14217. *El Noticiero Universal*, núm. 2154, 1 de març de 1894, p. 2.

¹⁸⁷⁵ Sala, 1994, p. 147. L'inventari de l'any 1888 inclou alguns objectes orientals com ara quatre gerros japonesos, dos de grans i dos de mitjan, i dues ombrel·les xineses.

¹⁸⁷⁶ Sala, 1994, p. 147. *Diario de Barcelona*, núm. 357, 23 de desembre de 1891, p. 14965.

¹⁸⁷⁷ *Diario de Barcelona*, núm. 339, 5 de desembre de 1895, p. 14590. Sala, 1994, p. 147.

¹⁸⁷⁸ *Diario de Barcelona*, núm. 280, 6 d'octubre de 1896, p. 11772.

de una opulenta familia de esta capital, mentre que a la III Exposició d'Indústries Artístiques de Barcelona (1896) va sobresortir, precisament, un *armario japonés de mucho mérito y arte*. A l'Exposició de Madrid de l'any següent ho va fer de nou amb un moble per a gabinet de caràcter japonès i silló a joc.¹⁸⁷⁹

El mobiliari japonès anunciat pels Busquets el formaven sovint cadires, butaques, tauletes i armaris que partien majoritàriament de models xinesos, peces decorades amb or i policromies que anaven acompanyades d'entapissats de sedes de variats cromatismes (fig. 275 i 276).¹⁸⁸⁰ Com documenta Teresa-M. Sala, a l'hora de copiar els models orientals dels cadiratges, sovint es recorria a recursos com la utilització de la noguera o la caoba daurada o pintada per a substituir materials nobles com el jade, el marbre o com l'*urushi*, tècnica aquesta última que no va arribar a Barcelona fins a la dècada de 1920.¹⁸⁸¹ Els motius iconogràfics recorrien principalment a imatges naturalistes de caire vegetal o animals fantàstics com el drac, com feia Vidal amb models similars.¹⁸⁸²

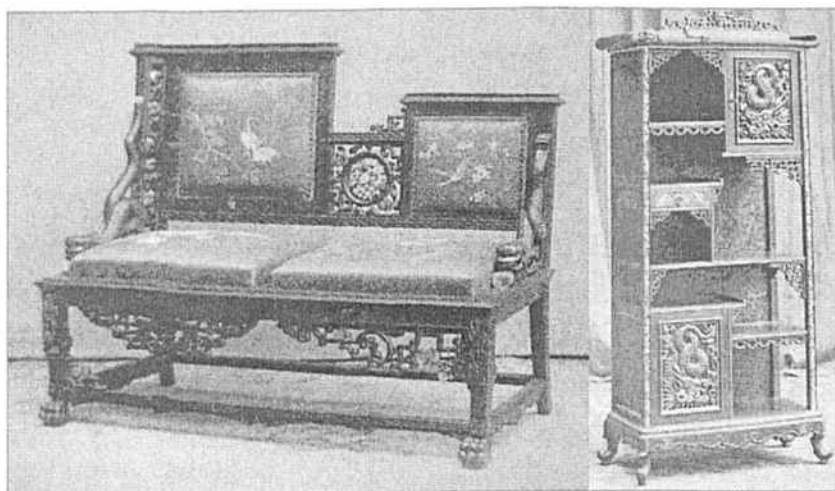


Fig. 276. Mobiliari per a gabinets orientals fabricat als tallers de la Casa Busquets (c. 1890). Sala (2006).

Passada l'Exposició Universal, nous establiments de mobiliari van començar a oferir mobles, cadiratges i cortines d'estil japonès i xinès per a habitatges privats, com l'establiment d'Antolín Sunyol, la casa *Pons y Ribas* i l'ebenisteria de P. Reig; així com per altres espais com els salons del nou vapor Alfons XIII, botat a l'aigua el 24 de

¹⁸⁷⁹ *Diario de Barcelona*, núm. 357, 22 de desembre de 1896, p. 15186. *La Dinastia*, núm. 6275, 20 d'agost de 1897, p. 2. Sala, 1994, p. 147.

¹⁸⁸⁰ *Diario de Barcelona*, núm. 357, 22 de desembre de 1896, p. 15186.

¹⁸⁸¹ Sala, 1994, pp. 147-150. Vegeu també els projectes de gabinets orientals documentats entre 1891 i 1898. Sobre la introducció de l'*urushi* a Catalunya, ens remetem als estudis de Kawamura Yayoi.

¹⁸⁸² Busquets i Vidal van produir, almenys, dos models de cadires aparentment idèntics: la cadira *phebus* i una butaca de respecte amb quimeres als braços (fig. 253). Ambdues apareixen als repertoris fotogràfics d'època conservats als respectius arxius familiars. Sala, 2006, p. 54.

setembre de 1888.¹⁸⁸³ I durant aquestes mateixes dates l'estil japonès va ser introduït també als establiments de Josep Ribas i de Pere Clapés. En el cas de Ribas, a la inauguració de la botiga de la Rambla de Catalunya, l'octubre de 1892, s'hi destacava *un contador o bufetillo japonés con delicadas incrustaciones* i al maig de 1893 exposaven una variada col·lecció de mobles d'estil japonès fabricats a la mateixa casa.¹⁸⁸⁴ Quant a la casa *Clapés y Compañía*, aquesta apareixia a l'*Anuari Riera* de 1896 com a magatzem d'articles japonesos a la Rambla de Catalunya, 23 (fig. 175). A més de dedicar-se a la importació de productes directament des del Japó, també va produir als seus tallers *plafones y muebles japoneses*.¹⁸⁸⁵ Els exemples de la fi de segle van ser molts més.

6.2.3.2.3. Interiors japonesos i gabinets orientals

Al que inicialment eren estances amb alguns elements d'estil japonès, com els salons del Cercle del Liceu o la casa Bertrand, van seguir-s'hi conjunts cada cop més luxosos i més explícitament orientalitzants. A mesura que el col·leccionisme d'art japonès es difonia i a mesura que l'oferta de productes del Japó augmentava, apareixien clients cada cop més exigents que demanaven conjunts més luxosos i rics, amb pintures japoneses i una ambientació que va arribar a casos especialment rics, com el que ens mostra una fotografia de la sala japonesa de la casa de l'excalcalde Joan Coll i Pujol, a Badalona (fig. 277). En aquest últim cas, Coll i Pujol disposava d'una sala adequada amb un paviment imitant tatami, una col·lecció de peces japoneses i tots els murs decorats amb la còpia d'estampes d'Utagawa Kunisada, unes pintures de l'escenògraf Fèlix Urgellés (c. 1897).¹⁸⁸⁶ Es tractava d'una proposta decorativa similar a exemples estrangers contemporanis com ara la decoració que Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938) va fer per la casa del poeta francès Théodore de Banville (1823-1891) a París.¹⁸⁸⁷

¹⁸⁸³ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 436, 10 de març de 1889, p. 13. *Diario de Barcelona*, núm. 97, 7 d'abril de 1890, p. 4388. *La Dinastía*, núm. 4169, 18 d'octubre de 1891, p. 3. *La Vanguardia*, 18 de maig de 1892, p. 3.

¹⁸⁸⁴ *Diario de Barcelona*, núm. 294, 20 d'octubre de 1892, p. 12231. *Diario de Barcelona*, núm. 126, 6 de maig de 1893, p. 5470.

¹⁸⁸⁵ *Anuario Riera. Guía General de Cataluña*, 1896, p. 57. Vegeu també: *Guía de Barcelona para el viajero balear*, Barcelona, 1900-1901, p. 123. *Clapes y Compañía (S. en C). Importación directa del Japón. Abanicos. Objetos de porcelana, laka, bambú, metal. Biombos. Faroles. Sombrillas. Máscaras. Juguetes y gran surtido de objetos artísticos. Taller de muebles de bambú, tipo japones. Rambla Catalunya, 23. telefono 1395. Barcelona. Diario de Barcelona*, núm. 340, 22 de desembre de 1905, p. 14101: *El establecimiento de Clapes y Compañía tambien rivalizan en cuanto a buen gusto y variedad y presenta a la vista del paseante ricos paraguas de seda, con puños caprichosos para señora y caballero; sombrillas de gran fantasia y alta novedad, (...) e infinidad de articulos japoneses. Diario de Barcelona*, núm. 342, 24 de desembre de 1905, p. 14204.

¹⁸⁸⁶ *El Noticiero Universal*, núm. 3416, 6 d'octubre de 1897, p. 2.

¹⁸⁸⁷ Houssais, 2000, pp. 47-59. Fragments d'aquesta decoració es conserven al *Musée Anne de Beaujeau*, a Moulins.

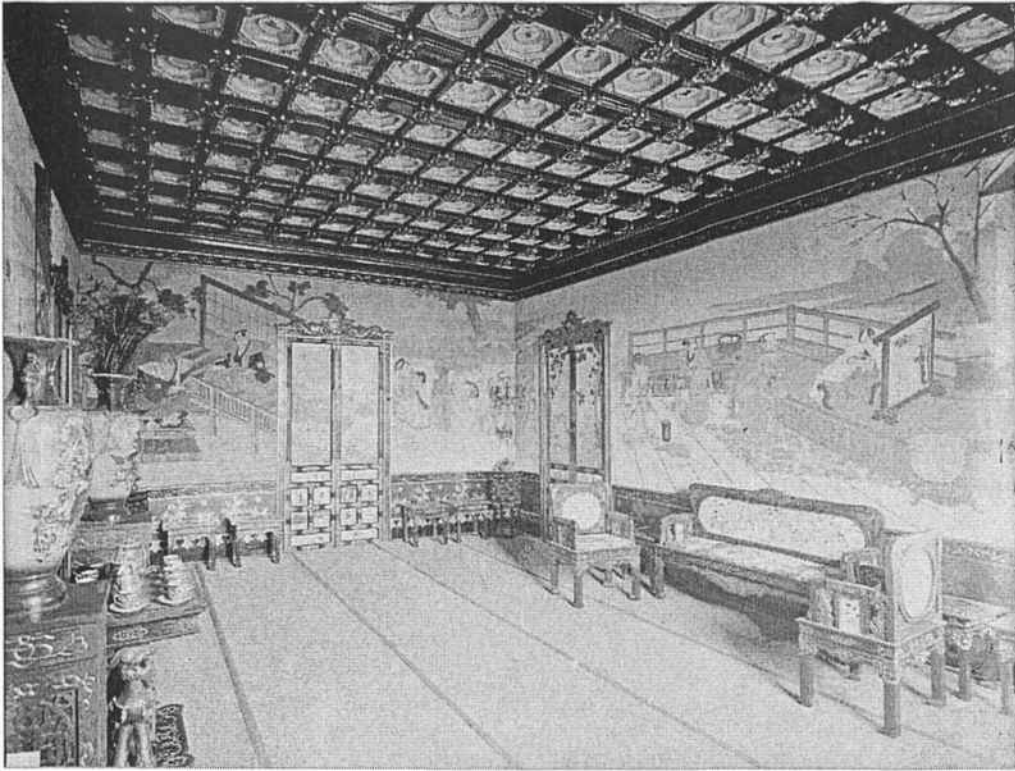


Fig. 277. Sala japonesa de la casa Coll i Pujol decorada per Fèlix Urgellès (c. 1897). AM.

Quant al mobiliari utilitzat, els mobles anomenats d'*estil japonès* sovint van seguir projectant-se amb una estructura d'origen xinès i amb motius decoratius nipons, amb estampats de producció nacional o amb teixits importats de Manila, Xina o el Japó. Copiaven peces tan xineses com japoneses, difícilment diferenciables per la majoria de barcelonins de l'època, a partir de models de taules, tauletes i cadires com les que es van presentar tant als estands de l'Exposició Universal. Acompanyant els mobles principals, l'oferta de peces complementaries d'estil japonès era molt més àmplia. Ja hem vist que a l'Exposició Universal de Barcelona fabricants japonesos com Tanaka Rishichi, Nakamura Naojirô, Inagaki Masashichi, Mihashi Yoshibeï o Matsuura Yoshimatsu havien exposat cortines, teixits per a entapissar, paravents i pantalles per a xemeneies totes elles decorades en estil japonès. Peces com aquestes i les de la *Kiriû Kôshô Kaisha* van ser ben presents a la ciutat des de mitjan de la dècada de 1880 i especialment durant els anys 90 i van poder servir perfectament de model per als artistes i fabricants catalans.

A banda de la presència de mobiliari d'estil oriental, la fotografia de casa Coll i Pujol mostra un altre dels trets característics de les sales japoneses: les decoracions murals. Des que l'any 1881 Urgellès i Moragas van pintar les escenografies del *Pavelló Imperial Japonès* de la Gran Via, Fèlix Urgellès es va postular, juntament amb Eduard Llorens, pintor decorador de les indústries *F. Vidal y Compañía*, en un dels responsables de les

decoracions pictòriques d'estil japonès als interiors dels edificis de la Barcelona vuitcentista com ho va ser per a la casa Coll i Pujol i l'establiment del fotògraf Areñas, on en va projectar tant les pintures com el mobiliari. Com Urgellès i com Llorens, altres decoradors van rebre encàrrecs similars, com Emili Saumell Llavallol i Jaume Vilaró Calvó.

Emili Saumell, procedent d'Almeria, estudiant a l'Escola de Llotja des de 1864 i amb companys d'estudis com Josep Vilaseca, Antoni Rigalt i Aleix Clapés, havia començat a treballar com a pintor decorador a la dècada de 1870 amb projectes com l'establiment de *Duarry y compañía* (1879), restaurat sota la direcció de Vilaseca. A inicis de la dècada dels vuitanta es va associar amb el pintor Jaume Vilaró per formar la societat *Saumell y Vilaró*, responsable de les decoracions pictòriques d'alguns dels principals interiors públics i privats de l'època, com el restaurant *Cambrinus* (1881), els magatzems *El Siglo* (1881), la sucursal del Banc de Mataró al carrer Avinyó (1882), l'establiment que Domènech i Montaner va projectar per la casa *Torra y San* (1883), la botiga de papers pintats de Salvador Salvia (1887), la joieria Macià (1894) projectada per Puig i Cadafalch o bé la pintura decorativa del saló principal del Palau de Belles Arts (1888), els elements decoratius del Pavelló Reial de l'Exposició Universal (1888) i els esgrafiats dibuixats per Llimona, Baixeras i Riquer pel Gran Hotel Internacional (1888). El projecte de l'Hotel Internacional incloïa dues sales de descans, un d'ells amb elements extrets de l'estètica japonesa, mentre que a l'exterior hi destacaven els frescs al·legòrics representant algunes de les principals ciutats i països del món, entre les quals, a la façana principal, el Japó. *Saumell y Vilaró*, pintors decoradors especialitzats en esgrafiats i la imitació de tapisseries, fustes, marbres i *fayences*, van ser també els autors de la decoració japonesa al cel-ras d'un dels salons del nou local del Foment del Treball Nacional obert a la plaça de santa Anna el febrer de 1890.¹⁸⁸⁸

L'abril de 1891 es va inaugurar la restauració del Cafè *Pelayo* amb noves decoracions d'estil japonès dutes a terme pels pintors Gelabert i Martínez. Aquest cas és especialment interessant perquè, gràcies a una reproducció apareguda a *La Ilustración Musical Hispano-americana*, podem veure que és el que s'entenia a l'època per *estil japonès* (fig. 278).¹⁸⁸⁹ Els dibuixos, obra de Ricard Llimós, combinaven, com era d'esperar, motius tant japonesos com xinesos. A la il·lustració publicada aquell mateix any, es poden

¹⁸⁸⁸ *Diario de Barcelona*, núm. 46, 15 febrer de 1890, p. 2124.

¹⁸⁸⁹ *Ilustración Musical hispano-americana*, núm. 78, 15 d'abril de 1891, p. 504 i 506: *El inteligente dibujante del decorado aludido, que ha escogido el estilo japonés, ha dalido con lucimiento de su empresa de modo tal que ha satisfecho a los inteligentes y al buen gusto artístico, de forma y manera que el decorado le hace honor, como lo hace al buen gusto del propietario del acreditado café. Detalles de la restauración del decorado del Café Pelayo, por los pintores Gelabert y Martínez, dibujos de Ricardo Llimós.*

distingir dues franges d'ombres xineses reproduint personatges japonesos i iconografies pròpies del Japó: una dona amb un ventall a la mà perseguint una papallona, una altra amb el pentinat típic de les geisha i les cortesanes tocant un shamisen, una figura femenina amb quimono i amb ombrel·la i diverses dues grues. El centre de la composició, en canvi, era completament xinesa, similar a les composicions que *La España Industrial* estampava als seus teixits en dècades anteriors. Els laterals eren decorats amb estructures de bambú, elements naturalistes, fulles, branques i tiges, tres ratolins i el nom del cafè, *Cafe Pelayo*, amb una tipografia que s'intentava acostar als ideogrames orientals.

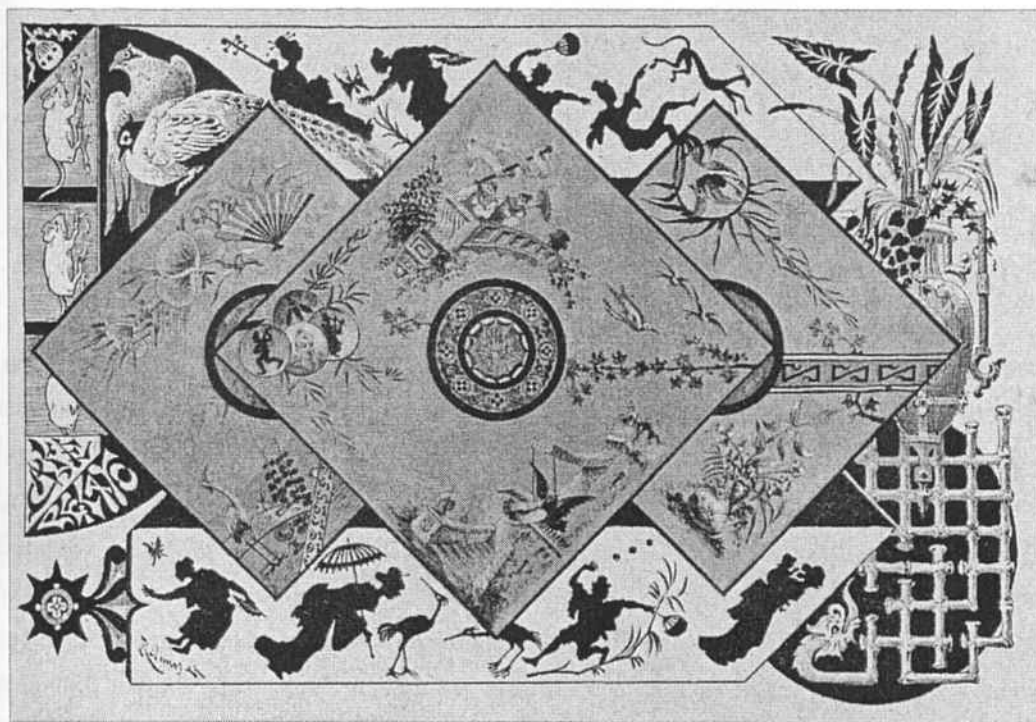


Fig. 278. Decoració japonesa del Cafè *Pelayo* de Barcelona. *La Il·lustració Musical Hispano-Americana* (1890).

Altres exemples similars podrien ser el saló d'estil japonès decorat el febrer de 1895 pel pintor Rusalo pel Cercle de l'Esquerra de l'Eixample, la confiteria *Al Japón* decorada per Josep Vilaseca o bé la botiga *Economat Imbert*, totes elles de 1895,¹⁸⁹⁰ o bé, ja més tardanament, el saló japonès decorat per Francesc Vidal al Palau Simón de Domènech i Estapà.¹⁸⁹¹ El veí Palau Montaner, obra de Lluís Domènech i Montaner, també mostrava diversos elements decoratius d'estètica japonesa, com ara els vitralls atribuïts a Antoni

¹⁸⁹⁰ *La Vanguardia*, núm. 4237, 15 de febrer de 1895, p. 2. *Diario de Barcelona*, núm. 36, 5 de febrer de 1895, p. 1572.

¹⁸⁹¹ "Salones. Asalto en la casa de D. Francisco Simon", *Diario de Barcelona*, núm. 53, 22 de febrer de 1898, pp. 2274-75.

Rigalt (fig. 316).¹⁸⁹² Des d'inicis de la dècada de 1880, com veurem, tots aquests interiors van comptar també amb el suport de l'oferta no només de la indústria de vidres gravats i pintats, sinó també del sector del tèxtil ja que els tallers d'indústries com *La España Industrial*, *Sert hermanos y Solà*, *Malveyh* o *Balcells* o *Torres*, van proporcionar les teles de seda o de cotó d'estil japonès per a fer els entapissats, cortinatges i catifes.¹⁸⁹³

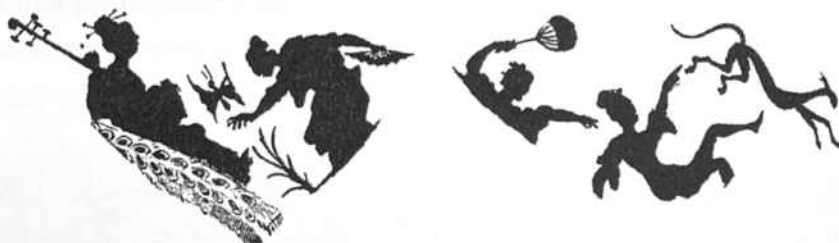


Fig. 279. Decoració japonesa del Cafè *Pelayo* de Barcelona (1890).

6.2.3.2.4. Mobles de bambú

Per ara, els mobles de bambú duts per Francesc Vidal l'any 1881 a Comillas són els únics que hem pogut documentar fabricats a la Barcelona de 1880. Tanmateix, una pista sobre les dates d'introducció i les característiques d'aquest tipus de mobiliari a Espanya ens la donen els números de la revista madrilenya *La Moda Elegante* de mitjan de la dècada dels setanta i de la dècada dels vuitanta (fig. 290 i 283-285), on apareixen reproduïts diversos mobles de bambú, alguns d'ells amb elements d'influència japonesa: *mesita de labor*, *espejo de tocador*, *pantalla japonesa*, *rinconera japonesa*, *silla fumadora*, *jarrón rústico*, *jaula de bambú*, *taburete de bambú*, *rinconera de bambú*, *mesita de bambú*, *cubremacetas de bambú*.¹⁸⁹⁴ El mobiliari de bambú, de procedència oriental sovint indeterminada i inicialment conegut gràcies a Espanya a les importacions de Filipines, aviat va adoptar models estilístics xinesos i, en ocasions, motius decoratius japonesos.

Descripcions com les que apareixen a *La Vanguardia* (1888), ... *el comodoro se dejó caer sofocado en la butaca de bambú y guardó silencio ...*,¹⁸⁹⁵ o dibuixos com els que va fer Apel·les Mestres (fig. 282) en dates similars ja indiquen que els mobles de bambú també

¹⁸⁹² Gil, 1998, p. 135.

¹⁸⁹³ Vegeu pp. 811-814.

¹⁸⁹⁴ *La Moda Elegante*, núm. 12, 30 de març de 1872, pp. 94-95. *La Moda Elegante*, núm. 19, 22 de maig de 1873, p. 146. *La Moda Elegante*, núm. 47, 22 de desembre de 1873, p. 375. *La Moda Elegante*, núm. 13, 6 d'abril de 1878, p. 98. *La Moda Elegante*, núm. 3, 22 de gener de 1881, p. 18. *La Moda Elegante*, núm. 31, 22 d'agost de 1883, p. 242. *La Moda Elegante*, núm. 4, 30 de gener de 1884, p. 26. *La Moda Elegante*, núm. 30, 14 d'agost de 1883, p. 234. *La Moda Elegante*, núm. 22, 14 de juny de 1884, pp. 169-170.

¹⁸⁹⁵ *La Vanguardia*, núm. 443, 18 de setembre de 1888, p. 1.

eren coneguts a Barcelona, principalment gràcies a botigues com *El Mikado* i tallers com els de Francesc Vidal.¹⁸⁹⁶ Pel seu clar regust oriental, per bé que no sempre precisament japonès, van ser sovint utilitzats per a estances luxoses expressament decorades seguint els models que oferia la moda del Japonisme. En aquest sentit, alguns exemples conservats, com la cadira de fusta daurada imitant bambú del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona (fig. 280), indiquen que paulatinament l'ús del bambú es va anar estenent per a encàrrecs particulars com a resultat, un cop més, de les modes que arribaven d'Europa, d'Anglaterra i de França.

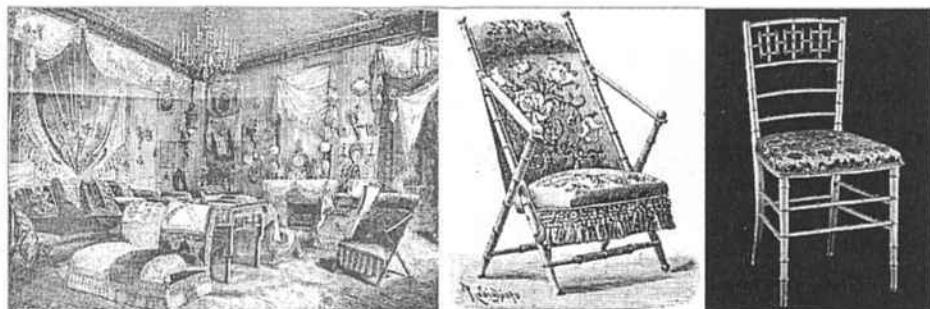


Fig. 280. Saló oriental amb mobiliari de bambú publicat l'any 1887 a *La Moda Elegante* extret de la revista *Nouvelle Revue*. Al centre, cadira de bambú d'A.E. Eliaers presentada a l'Exposició Universal de 1889. A la dreta, cadira de fusta tornejada i daurada imitant bambú (c. 1880-1890). MAD.

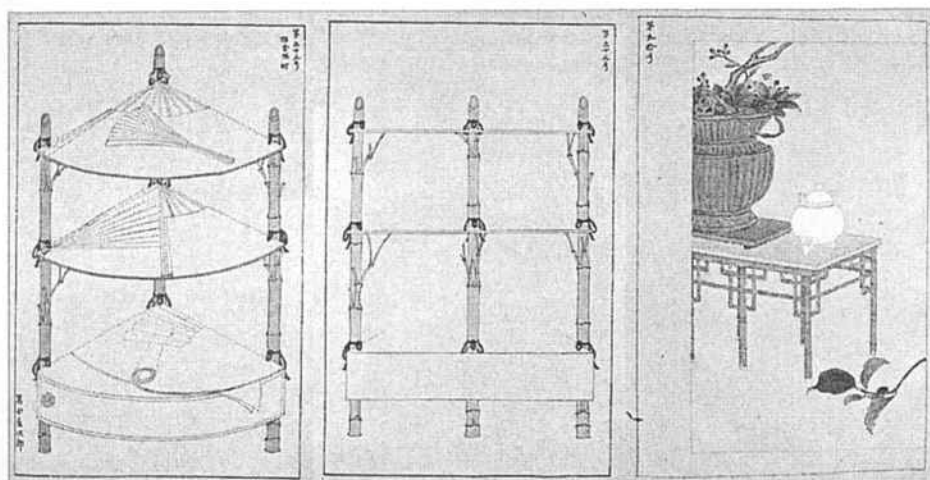


Fig. 281. Mobiliari de bambú per a l'exportació del recull *Onchizuroku* (c. 1880). TNM.

De totes maneres, malgrat que sabem que *El Mikado* venia peces de bambú fabricades al Japó i que a mitjan de la dècada dels vuitanta el bambú s'utilitzava de manera freqüent per a barnillatges de paraigües i per a bastons, en venda a establiments com *El Siglo* o la casa *Bruno Cuadros*, no tenim proves de la fabricació seriada de mobles de bambú fins a mitjan de la dècada següent, a partir de l'obertura, l'any 1892, d'*El Imperio del Japón*, de

¹⁸⁹⁶ Algunes de les fotografies de les peces dels tallers, especialment els marcs per a vidres gravats, mostren l'ús de bambú a *F. Vidal y Compañía*.

Pere Clapés Trabal. La casa Clapés, amb seu a Barcelona, tallers a Badalona i oficina a Yokohama, va ser la primera de la ciutat en especialitzar-se en la fabricació de mobles de bambú i d'estil japonès (fig. 175).



Fig. 282. Dona llegint en una sala decorada amb ceràmiques japoneses i mobiliari de bambú. Dibuix a la ploma d'Apel·les Mestres (1888). MNAC.

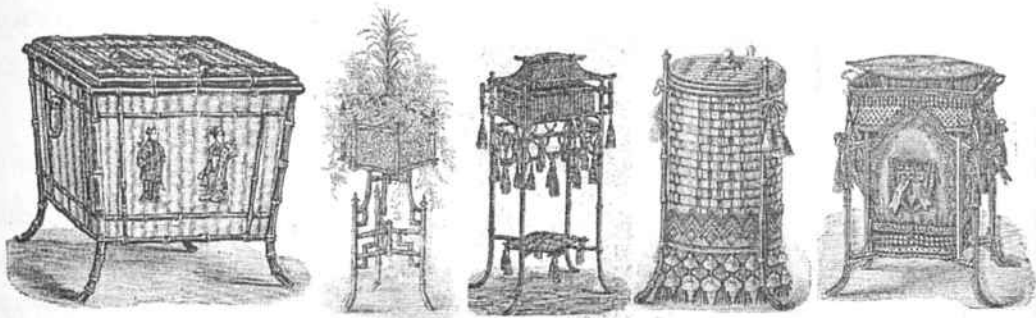


Fig. 283. Petites peces de mobiliari amb estructura de bambú. *La Moda Elegante* (1873- 1880)

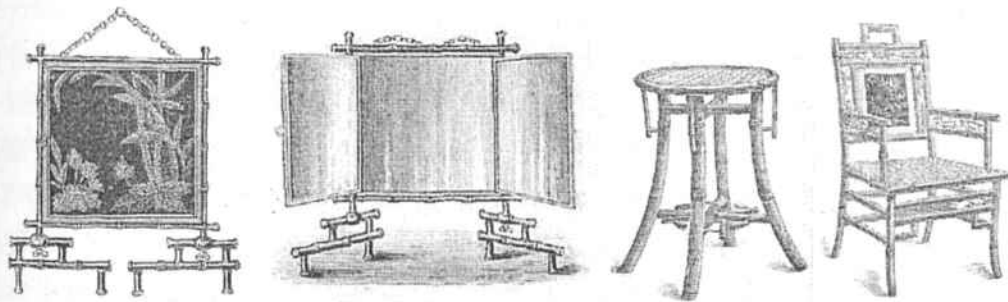


Fig. 284. Mirall per a tocador (tancat i obert), tauleta i cadira de bambú. *La Moda Elegante* (1882-1883)

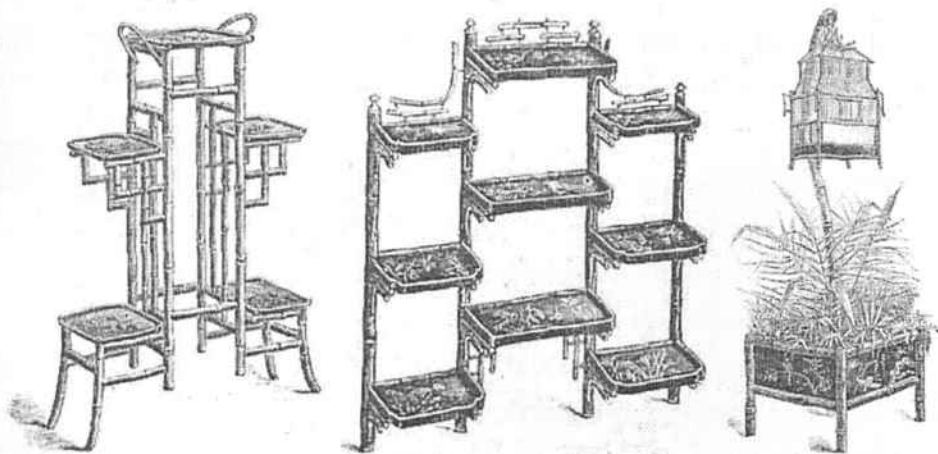


Fig. 285. Mobiliari de bambú. *La Moda Elegante* (1884)

6.2.3.3. Japonisme als programes decoratius esteticistes aplicats a l'arquitectura

L'any 1878 l'influent diplomàtic Sir Rutherford Alcock va sentenciar que *in architecture, the Japanese, have produced scarcely anything*.¹⁸⁹⁷ Aquesta és la impressió que va arribar a molts dels primers europeus que no van tenir l'oportunitat de visitar el Japó i, per tant, aquest àmbit de la producció artística nipona no va entrar en consideració en la majoria d'estudiosos d'Orient ben bé fins a finals de segle. No va ser fins al 1882 que Christopher Dresser va publicar *Japan, its Architecture, Art and Art Manufactures*, on es va oferir per primera vegada una visió de conjunt del que era l'arquitectura japonesa.¹⁸⁹⁸ Posteriorment, els capítols i articles de Louis Gonse, Léopold Paulhan, William Anderson o Victor Champier dedicats a l'arquitectura a revistes com *Magazine of Art* i *Le Japon Artistique* i a monografies com *L'Art Japonais* (1883) o *Au Japon. Kamakura et Nikko* (1886), van marcar un punt d'inflexió per als arquitectes europeus i nord-americans que van començar a mostrar una especial atenció vers aquest art a partir de la dècada de 1890, sobretot a partir de l'esplèndida participació japonesa a l'Exposició de Chicago (1893).¹⁸⁹⁹ Les primeres monografies van aparèixer a finals de segle, com *Japanese Homes and their Surroundings* (Edward Morse, 1895) i *Impressions of Japanese Architecture* (Ralph Adams, 1905).

A Barcelona, el coneixement de l'arquitectura japonesa abans de la inauguració de l'Exposició Universal de 1888 va ser força pobre, tot i que no pas completament desconegut. Els interessats que hi va poder haver en conèixer aquest tipus d'arquitectura, inicialment no van tenir més opció que consultar la migrada bibliografia estrangera, visitar les Exposicions Universals o bé, si s'ho podien permetre, viatjar al Japó. Això és el que va fer Carles Maristany, que en tornar, l'any 1881 va reconstruir a la seva manera un temple japonès en plena Gran Via de les Corts Catalanes. Tant el *Grandios Pavelló Japonès*, envelat d'espectacles d'acrobàcia del 1879, com el *Pavelló Imperial Japonès*, de 1881, tots dos bastits al mateix solar de la Gran Via, van ser els dos primers intents d'emular l'arquitectura japonesa a Barcelona.¹⁹⁰⁰ Des de la construcció del *Pavelló Imperial Japonès* (fig. 53 i 54), el qual per si mateix ja reproduïa alguns dels trets

¹⁸⁹⁷ Alcock, 2005, pp. 15-16.

¹⁸⁹⁸ Una altra visió panoràmica de l'arquitectura japonesa va aparèixer al vol. 2 de *L'Art Japonais* de Louis Gonse i a *Le Japon Artistique*, per bé que les primeres monografies no van aparèixer fins a finals de segle amb obres com *Japanese Homes and their Surroundings* (Edward Morse, 1895) o bé *Impressions of Japanese Architecture* (Ralph Adams, 1905).

¹⁸⁹⁹ Alguns dels primers exemples d'aplicació dels principis de l'arquitectura japonesa en projectes europeus els trobem a Londres, amb la "Japanese Room" de Charles Street (1897) o bé la casa de Mortimer Menpes, reproduïda a *The Studio* l'any 1899. Ono, 2003, pp. 89-106.

¹⁹⁰⁰ Vegeu pp. 293-300.

característics de l'arquitectura nipona, conèixer les arts del Japó va ser més assequible pels barcelonins.

Sent realistes, però, fins al certamen de 1888, el que els ciutadans van poder aprendre sobre l'arquitectura del Japó era el que podien trobar a publicacions estrangeres com les de Christopher Dresser, com puntuals conferències i especialment a través d'imatges i reproduccions; d'una banda aquells gravats i descripcions d'edificis japonesos que es van anar publicant amb relativa freqüència a monografies com *El mundo en la mano* (1875) i *Biblioteca de viajes* (1880) i a revistes com a *La Ilustración hispano-americana* els anys 1884, 1885 i 1886, i d'altra banda, a través de les fotografies o bé els gravats japonesos, tant els que estaven en venda a la ciutat com els que van exposar Maristany i Lindau.¹⁹⁰¹ A més, malgrat que les lliçons de teoria i història de l'arquitectura que Elias Rogent impartia a la recent creada Escola d'Arquitectura durant la dècada de 1870, incloïen algunes nocions sobre arquitectura egípcia, babilònica, persa, índia, i fins i tot xinesa, no pas japonesa,¹⁹⁰² l'any 1886 Lluís Domènech i Montaner va fer una clara demostració dels coneixements que havia adquirit sobre arquitectura japonesa al primer volum de la *Historia General del Arte* (fig. 286). A banda d'aquest fet, tots els arquitectes, ben especialment Domènech, Vilaseca i Gaudí com a arquitectes de l'Exposició Universal de 1888, van tenir ocasió de visitar la casa de la *Kiriú Kôshô Kaisha* al Parc de l'Exposició; el primer edifici tradicional íntegrament japonès construït a la ciutat (fig. 115).¹⁹⁰³

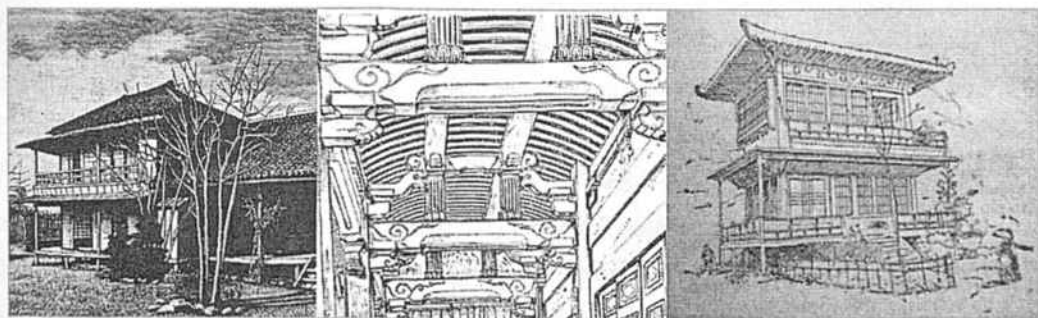


Fig. 286. Gravats publicats a *La Ilustración* (1884), reproducció de la coberta del temple de la secta zen Obaku, a Uji, a la *Historia General del Arte* de Domènech (1886) i il·lustració de Josep Lluís Pellicer (1891).

A manca de coneixements fidels, reals i detallats sobre l'arquitectura japonesa, la influència del Japó en el camp de l'arquitectura es va limitar, almenys fins a l'any 1888, a l'aplicació puntual de motius decoratius nipons, tant a murs i sostres interiors, com

¹⁹⁰¹ *La Vanguardia*, núm. 287, 24 de juny de 1883, p. 4094. *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 197, 26 de juny de 1884, pp. 326 i 328. *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 248, 2 d'agost de 1885, pp. 485, 490-491. *La Ilustración, Revista hispano-americana*, núm. 275, 7 de febrer de 1886, p. 85.

¹⁹⁰² Hereu, 1990, pp. 209-10.

¹⁹⁰³ García, 1888C, pp. 417-418, 425 i 431-432.

puntualment a la decoració exterior, finestres o revestiments. Això no treu, però, que des d'un punt de vista més obert, l'estètica japonesa com a element característic de l'art i els motius decoratius de la dècada de 1880 i 1890, es fes present en més exemples en el si de la renovació arquitectònica prèvia a l'aparició del Modernisme. I és que, entre l'aprovació del Pla d'eixample de la ciutat, l'any 1859, i la unificació municipal de 1897, Barcelona va viure quatre dècades d'intens creixement urbanístic. La Barcelona de l'Exposició Universal se situava de ple entre l'etapa de transformació del que va ser el primer Eixample, caracteritzat per la construcció d'habitatges residencials unifamiliars a l'entorn del passeig de Gràcia, i la formació del nou Eixample, caracteritzat per la generalització de noves tipologies arquitectòniques, principalment edificis de pisos fruit de l'actuació d'una nova generació d'arquitectes.¹⁹⁰⁴

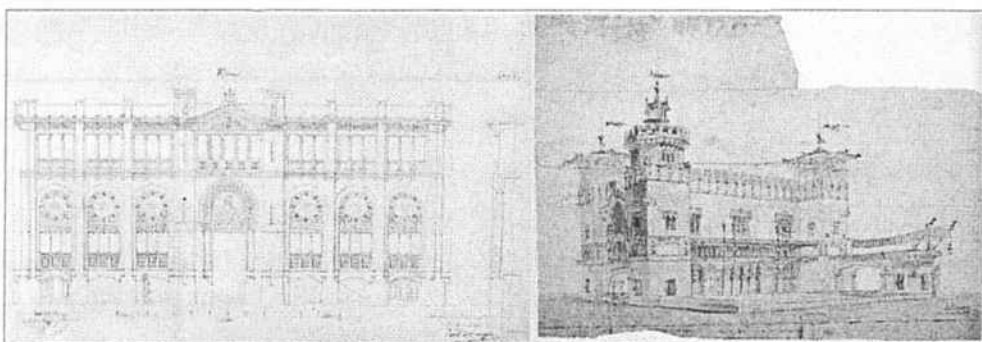


Fig. 287. Projectes de Lluís Domènech i Montaner per als tallers de Montaner i Simón (1879) i per al Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal (1887). Arxiu Domènech Girbau.

Anys abans de l'Exposició Universal, ocasió que es va aprofitar per celebrar el Segon Congrés d'Arquitectes, havien aparegut a Barcelona diverses reflexions rellevants de joves arquitectes que pretenien impulsar una nova arquitectura d'acord amb aquells nous temps. Molts dels impulsors de la renovació estilística en el camp les arts decoratives, és a dir, arquitectes com Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Antoni Gaudí, Camil Oliveras o Josep Domènech i Estapà, van ser els creadors de nous models per a l'arquitectura de la ciutat i, en aquest sentit, el període de la Febre d'Or i la Renaixença va esdevenir un moment de transició clau per al desenvolupament de l'arquitectura del Modernisme.¹⁹⁰⁵ Així ho van demostrar amb projectes tant rics i diversos com els de la Casa Vilaseca (1874-77), els tallers Montaner i Simón (1879, fig. 287), la casa Vicenta Vilató (1882-1883), els tallers de Francesc Vidal (c. 1882, fig. 240), *el Capricho* de Comillas (1883), la Casa Vicens (1883, fig. 300), l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (1883), la reforma de la Casa Cuadros (1885, fig. 292), el Palau Güell

¹⁹⁰⁴ Garcia, 1990B, p. 35.

¹⁹⁰⁵ Fontbona, 2003, p. 310.

(1886, fig. 251), el Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal (1887, fig. 287), l'Hotel Internacional (1887, fig. 89) o bé el Palau Montaner (1889-1893, fig. 316).

Diversos edificis construïts durant els anys 70 i sobretot la dècada de 1880 demostren com, en paral·lel a la creació de l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona (1870), va desenvolupar-se entre els joves arquitectes de la ciutat un gran interès per les arts decoratives i l'aplicació d'aquestes a l'arquitectura, tant en façanes com en interiors dels establiments comercials i de les residències i palaus que la burgesia començava a construir a l'Eixample.¹⁹⁰⁶ L'any 1876 Josep de Manjarrés, defensor de la completa interacció entre l'art i la indústria, afirmava: *las artes suntuarias proceden de la arquitectura: mas constituyen la arquitectura interior.*¹⁹⁰⁷ En aquest sentit, la importància de l'interior en l'arquitectura va anar lligat també a la nova concepció estètica dels edificis directament vinculada al ressorgiment de les indústries artístiques. És interessant remarcar com molts dels arquitectes de l'Esteticisme van passar tots tant per l'Escola d'Arquitectura, la de Madrid o la de Barcelona, com per l'Escola de Belles Arts, obtenint així una doble formació tant tècnica i científica com artística. En aquesta voluntat embellidora és on hi trobem, de manera molt puntual, propostes decoratives que ens acosten a l'estètica de l'Orient i del Japó.

Per parlar de la renovació arquitectònica iniciada a l'entorn de Barcelona cap a la dècada 1870, és especialment destacat l'article que Lluís Domènech i Montaner va publicar a *La Renaixensa* el 28 de febrer de 1878. El text, titulat "En busca de una arquitectura nacional" era tota una declaració de principis del jove arquitecte que ja demanava caminar cap una nova direcció en busca d'un estil arquitectònic propi, modern i adequat a la realitat del país. Per Domènech, l'ús de noves tècniques fruit dels avenços tecnològics i de noves formes basades en les arts del passat tot adaptant-les als temps moderns havien de ser la clau per configurar un nou llenguatge arquitectònic que tot just

¹⁹⁰⁶ Des de la dècada de 1870, s'havia anat generalitzant la decoració d'interiors d'establiments de caràcter luxós, o si més no artísticament reeixits i fets per encàrrec. Confiteries, joieries, quincalleries, rellotgeries, cafès i restaurants van encarregar l'agencament d'aquests interiors oberts al públic a pintors decoradors com Joan Parera (1838-1910), a escenògrafs com Francesc Soler i Rovirosa i a arquitectes com August Font. En aquests projectes decoratius treballaven conjuntament tota mena d'artistes i d'indústries artístiques des d'escultors com Rafael Atché i pintors com Riquer, fins a fusters i ebenistes com Francesc Jané, Gaspar Alier, Lluís Folch, Epifani Robert i Josep Tayà, passant per marbristes com la casa Marsili, fabricants de vidres com la casa Amigó, enteixinats com els de Coll i Comerma, de ceràmica, com les peces de *Florensa hermanos*, així com tapissers, cerrallers i lampistes. Aquesta mena d'encàrrecs, similars als que resolvia íntegrament *F. Vidal y Cia*, eren els que en ocasions van sol·licitar estances japoneses. Generalment, malgrat que eren descrits com espais de *decoración severa*, alliberats de la càrrega de l'historicisme, aquests locals o estances donaven una gran importància a les arts decoratives. El mateix succeïa amb els nous pisos de l'Eixample, que incorporaven paviments hidràulics, enteixinats, motius en relleu i, en casos més puntuals, riques decoracions murals.

¹⁹⁰⁷ Manjarrés, 1876, p. 233.

havia començat a plasmar, juntament amb Josep Vilaseca, al monument a Clavé (1874) i al projecte de les Institucions Provincials (1877-1882). Tan els edificis de l'editorial Montaner i Simón (1879-1885), l'Ateneu de Canet (1887), l'Hotel Internacional (1887) i el Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal (1887-1888), com els seus primers projectes per a mobiliari i en el camp de les arts gràfiques, com ara les enquadernacions del taller familiar, els projectes de la *Biblioteca Arte y Letras* o les capçaleres de *La Renaixensa* (1879) i *Arte y Letras* (1882), ens mostren com Domènech va apostar per les formes decoratives pròpies de l'Esteticisme desenvolupat en paral·lel i en consonància amb els projectes de Josep Vilaseca i Francesc Vidal.

Domènech i Montaner, persona culta i oberta al conèixement, va mostrar en diverses ocasions els seus coneixements sobre l'arquitectura, l'art i l'estètica japonesa. Sens dubte la coneixia, ni que fos indirectament, perquè així ens ho mostren tant treballs d'enquadernació de la casa Domènech com obres tan representatives com la *Historia General del Arte*, iniciada l'any 1886.¹⁹⁰⁸ Concretament, el primer volum de la *Historia General del Arte*, publicat l'any 1886, incloïa un extens capítol sobre arquitectura xinesa i japonesa escrit pel mateix Domènech. D'altra banda, al seu entorn professional més immediat hi havia tant a Josep Vilaseca i com a Francesc Vidal, dues figures obertament atretes per l'art japonès. Amb tot, però, quant a l'aplicació de l'estètica japonesa a l'arquitectura de Domènech, tan sols en tenim una notícia del 1887 que parlava de la decoració d'un dels dos menjadors de l'Hotel Internacional de l'Exposició, decorat amb motius moderns, *un género nuevo, mezcla de japonés y egipcio, que será soberbio*.¹⁹⁰⁹

6.2.3.3.1. L'aportació de Josep Vilaseca

L'arquitecte Josep Vilaseca, a qui ja ens hem referit en nombroses ocasions en tractar les obres de l'Exposició Universal i els projectes dels seus companys Francesc Vidal i Lluís Domènech i Montaner, va ser un altre dels personatges cabdals dins de la renovació arquitectònica de la dècada dels vuitanta. El seu interès per l'art del Japó mereix una aproximació més detallada.

Vilaseca havia rebut el títol d'arquitecte l'any 1872, després de deu anys d'estudis repartits entre l'Escola de Mestres d'Obres de Barcelona, on va cursar la carrera de mestre d'obres (1865-1868), l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona i l'Escola d'Arquitectura de Madrid, on va aconseguir el títol

¹⁹⁰⁸ *La Renaixensa*, núm. 3139, 3 de març de 1886, pp. 1329-1330.

¹⁹⁰⁹ *La Vanguardia*, núm. 562, 1 de desembre de 1887, p. 7523.

d'arquitecte. L'estiu de 1873 va iniciar amb Domènech i Montaner un llarg viatge d'estudis per Europa que el va dur a visitar les principals construccions de França, Anglaterra, Bèlgica, Alemanya, Suïssa, Àustria, Itàlia i Grècia.¹⁹¹⁰ A Àustria, va fer una breu però significativa parada a Viena per visitar l'Exposició Universal, on hi va presentar un projecte escolar i on, com a bon arquitecte i artista, degué prestar especial atenció al país que, pel fet de mostrar-se per primera vegada de manera oficial a l'estranger, va aconseguir més elogis i més comentaris: el Japó.¹⁹¹¹

Que Vilaseca va desenvolupar un concepte d'arquitectura altament decorativa és un fet evident observant les seves obres. Malgrat que no hem tingut accés a l'arxiu personal de l'arquitecte, conservat a l'Art Institute de Chicago, podem creure que des de jove Vilaseca, arrel del pas per l'Acadèmia de Belles Arts, va sentir tanta atracció per l'arquitectura com per les arts plàstiques, fet que es va reflexar a la majoria dels seus projectes.¹⁹¹² No en va, amb motiu la seva mort l'any 1910 Bonaventura Bassegoda (1862-1940) ja va destacar com *Vilaseca de jove despuntà en el dibuix y'l colorit, qualitats qu'han avalorat sempre'ls seus projectes. Havía nascut per a l'art y sentía la forma y'l color com un veritable artista.*¹⁹¹³

Els primers projectes arquitectònics van ser fets associat amb Lluís Domènech i Montaner: el panteó dedicat a Josep Anselm Clavé (1824-1874), construït l'any 1875 al Cementiri de l'Est, la restauració del cambril de Nostra Senyora de la Bonanova (1876) i un gran complex escolar projectat l'any 1877 per a la Ronda de Sant Pere a partir dels estudis de la nova arquitectura alemanya de Schinkel i Semper.¹⁹¹⁴ Uns projectes que va compartir amb les tasques de docència com a professor adjunt de la recent creada Escola d'Arquitectura de Barcelona.

A banda de Domènech, l'únic empresari i fabricant amb qui va col·laborar de manera continuada a l'entorn de 1880 va ser amb Francesc Vidal, de la mateixa colla d'amics. Durant la dècada dels 80, l'activitat de Josep Vilaseca en el camp de les arts decoratives

¹⁹¹⁰ Pirozzini, 1885, p. 385. Bassegoda, 1910, p. 6. Masriera, 1926, p. 5. Bletter, 1977, p. 11. Domènech, Figueras, 1989, p. 32.

¹⁹¹¹ Vegeu pp. 395-397.

¹⁹¹² Prova d'això és que va iniciar la seva formació artística als 14 anys d'edat a l'Acadèmia de Belles Arts, on hi va estar matriculat entre 1862 i 1865 i entre 1868 i 1871. Entre 1862 i 1865 va cursar les assignatures de *Dibujo de figura. Sección 3ª i Sección 4ª, Dibujo de flores, Dibujo de adorno, Dibujo del antiguo, Dibujo del natural, Paisaje i Perspectiva*. L'any 1868 va ingressar de nou com a alumne matriculant-se a les assignatures de paisatge, perspectiva i dibuix del natural. ARABASJ, *Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Libro de Matricula de la Enseñanza de aplicación de los cursos de 1860 a 1864*.

¹⁹¹³ Bassegoda, 1910, p. 16.

¹⁹¹⁴ *La Renaixença*, 28 de febrer de 1875, p. 341. *Lo Renaixement*, núm. 1, 31 de gener de 1879, p. 53. Masriera, 1926, p. 6. Bletter, 1977, p. 14-15.

va anar estretament lligada a les indústries de Francesc Vidal, *F. Vidal* i *F. Vidal y Cia*. Vilaseca va projectar cadires i taules de fusta de noguera, làmpades de gas metàl·liques, reixes i garlandes de bronze i tota mena d'objectes decoratius que van ser realitzats als tallers de *F. Vidal* i als tallers de *F. Vidal y Cia*, projectats pel mateix arquitecte l'any 1882.¹⁹¹⁵ Les dues figures que presidien la façana de l'edifici, resumien el credo dels seus artistes: l'unió de l'Art i la Indústria. El vincle entre Vilaseca i Vidal, així com els projectes signats amb Domènech i Montaner, Oliveras, Pascó i Riquer expliquen que molts dels seus projectes respiressin una mateixa estètica i seguissin un mateix caràcter decoratiu, el caràcter de l'Esteticisme.

A l'Escola de Llotja, on va compartir assignatures amb els seus bons amics germans Gómez, és on l'any 1868 va conèixer Jaume Comerma i Torrella. La seva visió global de la decoració arquitectònica i l'espai interior l'animà a associar-se als trenta-dos anys, amb Comerma, mestre d'obres terrassenc que acabava de patentar un nou sistema d'enteixinats.¹⁹¹⁶ L'octubre de 1880 tots dos van fundar la societat *Vilaseca y Comerma* amb l'objectiu de crear una indústria de construcció i decoració de sostres artístics d'enteixinat.¹⁹¹⁷ Vilaseca tenia molt clar el paper crucial de les indústries artístiques en el sorgiment d'una nova arquitectura adequada als nous temps, idea que compartia tant amb Domènech com amb Vidal, de manera que la seva associació amb Jaume Comerma era del tot comprensible. Al gener de 1882, Jaume Comerma va obrir al passeig de Sant Joan un establiment íntegrament dedicat a la venda dels seus sostres enteixinats de fusta i d'estuc, els quals ràpidament, i amb molt poca competència, es van estendre per tot l'Eixample.¹⁹¹⁸

¹⁹¹⁵ El solar va ser adquirit per construir l'edifici va ser adquirit el 29 de desembre de 1881, motiu pel qual Josep Vilaseca va fer els primers plànols del terreny. Els dibuixos previs, del 1879, que vinculen a Vilaseca amb Vidal fan referència als mobles i objectes artístics fabricats al passatge de la Pau i venuts al passatge del Crèdit. Tal i com recordava Frederic Masriera, les artístiques reixes i l'escalinata de fusta de noguera de l'edifici *F. Vidal y Cia*, així com alguns dels mobles de luxe que s'hi van produir, van ser projectats per Josep Vilaseca. Masriera, 1926, p. 6.

¹⁹¹⁶ El 5 de juny de 1880 va obtenir la patent d'invenció de construcció i decoració de sostres; *Patente de invención para la construcción y decoración de techos cielo-rasos, arteso-dovelads*, la qual va ser cedida a la societat *Vilaseca y Comerma* el 15 de desembre de 1880. AHPB, Josep Fontanals, vol. 2328, fol. 1058-1061.

¹⁹¹⁷ AHPB, Josep Fontanals, vol. 2328, fol. 758-763. 11 d'octubre de 1880. L'acta constitucional de la Societat, amb un capital de 30.000 pessetes, definia a Josep Vilaseca com a responsable de la part comercial i a Jaume Comerma com a responsable de la part industrial, per bé que la gestió i l'administració seria compartida. *La Renaixensa*, núm. 11, 8 de gener de 1881, p. 163.

¹⁹¹⁸ Com a mestre d'obres, Jaume Comerma també va projectar el Pavelló de la Premsa de l'Exposició Internacional dirigida per Serrano de Casanova. *El porvenir de la industria*, núm. 394, 29 de setembre de 1882, p. 384. *El porvenir de la industria*, núm. 414, 16 de febrer de 1883, pp. 65 i 505. *La Renaixensa*, 25 de gener de 1882, núm. 645, p. 551. *La Renaixensa*, núm. 718, 9 de març de 1882, p. 1545. *La Renaixensa*, núm. 893, 23 de juny de 1882, p. 4697, p. 4699. *La Renaixensa*, núm. 2321, 26 d'octubre de 1884, p. 7023. *Catálogo de los objetos...*, 1884, pp. 46-47. AMA, Exposició Universal de Barcelona, caixa 42513, núm. 438, lligall 1, s/n, 14 de febrer de 1886. *La Exposición. Organo oficial*, núm. 1, 27 d'agost de 1886, p. 3.

En paral·lel a la construcció de les indústries de *F. Vidal*, l'any 1882 Vilaseca va projectar l'estudi dels germans Josep i Francesc, al mateix carrer Bailèn i a pocs metres de distància dels tallers de Vidal. Partint de la *Maison Carrée* de Nimes, es tracta de l'exemple més clar de l'aplicació del Neoclassicisme a l'obra de Vilaseca, molt contrastat amb la majoria dels projectes del mateix període. Aquell mateix 1882, per exemple, va projectar la Casa Pomar de Camprodón, on hi va aplicar uns paràmetres estètics similars als de les indústries de Francesc Vidal, amb una decoració fantàstica de caràcter mecanicista, amb dracs i libèl·lules.

A banda de la Casa Pomar (1882), la seva pròpia casa a la plaça Urquinaona (1874-77), i els tallers Vidal (1882) i Masriera (1882), fins a mitjan de la dècada dels vuitanta les intervencions dutes a terme a la ciutat van ser força menors: projectes d'altar per a l'església del Pi (1874) i Sant Just i Pastor (1875), un oratori (c. 1878), decoracions murals pel teatre del Liceu (1877), l'establiment de *Duarry y Cia* del Saló de Sant Joan (1879) i l'aparador de la joieria *Hermanos Soler*, del carrer Ferran (1880). Tanmateix, un cop va finalitzar els prestigiosos edificis encarregats per *F. Vidal* i pels germans Masriera, tots dos reproduïts a l'*Àlbum Artístic de la Renaixença*, Vilaseca va començar a rebre encàrrecs amb major freqüència i de major rellevància: les oficines d'Enric Batlló a la Rambla de Catalunya (c. 1884), la casa de Narcís Plà al carrer Pelai (c. 1885), el sepulcre de la família Batlló (1885), el monument a Carles Aribau (c.1885), la casa Bruno Cuadros de la Rambla (1885) o bé la casa Rufino Batlló, de la Rambla de Catalunya (1885).¹⁹¹⁹

El mateix interès pels estils del passat i del present que Vidal va mostrar a les dependències de *F. Vidal y Cia* és el que va desenvolupar Vilaseca als seus projectes arquitectònics. La mostra més evident d'aquesta visió rica i diversa dels estils de l'art la trobem al dibuix, signat per Vilaseca, on s'anuncià l'any 1879 el primer taller i establiment de Francesc Vidal al passatge del Crèdit (fig. 258). Enmig d'una escena mecanicista i progressista de sers alats, rodes dentades, palmets i formes de compàs, hi trobem representat des de l'art renaixentista fins a l'àrab i l'egipci; tan sols hi faltava l'estil japonès. Amb tot, tal i com feu Vidal amb la fabricació de mobles i objectes artístics, Vilaseca, a més d'infondre l'egiptomania a monuments i edificis com a la tomba de la família Batlló (1885), la Casa Cuadros (1885) i la Casa Pujol de Lloret de Mar (c. 1885), també va aplicar el Japonisme a la seva arquitectura.

El primer projecte arquitectònic amb caràcter japonès dibuixat per Josep Vilaseca va ser la reforma de la casa de l'empresari Bruno Cuadros. L'establiment de Bruno Cuadros, que com hem vist en parlar dels comerços d'art japonès, funcionava al pla de l'Òs de la

¹⁹¹⁹ Bletter, 1977, pp. 39-40.

Rambla des de 1858. Tal i com mostra la pintura a l'oli del pla de la Boqueria obra d'Achille Battistuzzi (1873, MNAC, fig. 292), inicialment l'establiment tan sols comptava amb uns rètols amb lletres daurades sobre negre i un paraigua a la cantonada. Partint d'aquest edifici previ, l'any 1885 Josep Vilaseca va reformar la façana, com Gaudí va fer posteriorment a la Casa Batlló, afegint-hi un nou pis amb elements decoratius neogipcis a la coberta superior i amb decoració clarament japonitzant al pis inferior.



Fig. 288. Dibuix al temple i tinta sobre paper de calc, datat del 14 d'agost de 1885, i esgrafiats a la casa Bruno Cuadros del mateix any, restaurat l'any 1980.

Feia anys que havien sorgit propostes com la del Cafè *Pelayo*, on a l'estiu del 1876 deixava ventalls japonesos als seus clients i, a més, Cuadros havia vist com l'estètica nipona estava en plena concordança amb els productes que ell oferia: els ventalls eren els productes més sol·licitats del Japó. Així doncs, els esgrafiats de la façana (fig. 288), realitzats l'any 1885, van ser fets partint de models del Japó. En aquest sentit, malgrat que en diverses ocasions s'ha apuntat la possibilitat que la decoració fos fruit d'una estada prèvia de l'arquitecte al Japó,¹⁹²⁰ ens inclinem a pensar que Vilaseca va partir de gravats o làmines disponibles a la ciutat tant a l'abast com a casa dels seus amics, al taller de Francesc Vidal o bé a l'establiment *El Mikado*, obert l'estiu del mateix any, uns dos mesos abans que Vilaseca dibuixés els esgrafiats. Convé matisar també que no tota la decoració que ara es pot observar a l'edifici data del mateix moment sinó que és fruit de, com a mínim, quatre o cinc intervencions al llarg dels anys (fig. 292). La primera d'elles, del 1885, quan es van realitzar els esgrafiats i les finestres metàl·liques de caràcter decoratiu (fig. 288 i 289), la segona del 1895, quan aprofitant la instal·lació de llum de gas impulsada a la Rambla pel mateix Cuadros, es van incorporar els paraigües i ventalls

¹⁹²⁰ Així ho va anotar en diverses ocasions Lluís Permanyer a partir de la recerca feta per l'arquitecte restaurador de la Casa Cuadros, Jordi Romeu. Vam parlar tant amb Lluís Permanyer com amb Jordi Romeu sense aconseguir dades prou convincents com perquè puguem suposar, per ara, l'estada de Josep Vilaseca al Japó durant aquests anys. Lluís Permanyer, "Placas para la vergüenza ajena", *La Vanguardia*, 30 de març de 1992, p. 9. Lluís Permanyer, "Japón en Barcelona", *La Vanguardia*, 26 de novembre de 2009, p. 10.

metàl·lics que decoren tota la façana i els llums dissenyats imitant canyes de bambú amb branques de cirerer florit (fig. 293). Una tercera intervenció, d'inicis de segle XX, va servir per col·locar el famós drac de llauna, obra de Josep Lomàs, procedent del portal de la *Compañía Asturiana de Minas* del Carrer Princesa i exposat durant l'Exposició Universal de 1888.¹⁹²¹ L'any 1914 es va fer una neteja general de la façana i es van repintar els elements decoratius.¹⁹²² Finalment, l'última intervenció coneguda data de l'any 1980, quan es van restaurar els esgrafiats, es van repintar els elements decoratius metàl·lics i quan l'arquitecte restaurador va decidir incorporar, a la cantonada, la reproducció d'una famosa pintura de l'any 1918, obra de la pintora Uemura Shoen (1875-1949), conservada al Museu Nacional de Tòquio.

No podem arribar a datar amb precisió cadascun dels elements però, com a mínim, podem creure que bona part de la decoració situada a peu de carrer data de la primera intervenció, prèvia a l'Exposició Universal. D'una banda, en destaquen els esgrafiats, d'un dels quals se'n conserva el dibuix original de Vilaseca amb data de 14 d'agost de 1885 (fig. 288),¹⁹²³ on es representen de cortesanes i samurai, reproduint potser gravats originals japonesos. Aquests esgrafiats s'alternen amb gelosies metàl·liques que, amb una estructura en forma de pai-pai, reproduceix tipologies decoratives de procedència oriental, principalment xinesa. Alhora, al nivell inferior, entre aparador i aparador, Vilaseca hi va projectar diverses pintures naturalistes en format vertical, a manera de rotlle *kakejiku*, decorades amb motius decoratius plenament japonesos, amb flors de cirerer, de crisantem, canyes de bambú, petits ocells i libèl·lules (fig. 294).

L'interior de l'establiment també estava decorat amb motius orientals, alguns dels quals restaurats i preservats. Així ho mostren altres dibuixos sobre paper de calc signat per Vilaseca, com ara un drac projectat per una de les parets de l'escala que duia a l'entresòl (fig. 289).¹⁹²⁴ En el cas de la figura del drac és interessant veure altres dracs orientals dibuixats per Vilaseca perquè ens indiquen quines van ser les possibles fonts per als seus dissenys. En una ocasió, aprofitant l'augment de la demanda de bastons de bambú, a partir de 1887,¹⁹²⁵ Vilaseca va dibuixar un drac per al mànec d'un d'aquests bastons fets per encàrrec l'octubre de 1893; l'arquitecte va calcar una moneda d'un yen adquirida potser durant l'Exposició Universal (fig. 290). En d'altres ocasions, els dracs resulten

¹⁹²¹ Sala, 1994, p. 145.

¹⁹²² Permanyer, 1990, p. 265.

¹⁹²³ La documentació i planols dels projectes de Josep Vilaseca, estudiats per Bletter (1977), es conserven al George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture de la Ryerson and Burnham Library, a l'Art Institute de Chicago.

¹⁹²⁴ Bletter, 1997, p. 77.

¹⁹²⁵ Així ho interpretem de l'anàlisi de la publicitat de grans magatzems com "El Siglo": *La Vanguardia*, núm. 116, 12 de març de 1887, p. 1590.

molt similars als que es reproduïen als gravats i llibres il·lustrats japonesos, com per exemple a *Le serpent à huit têtes*, publicat per Hasegawa l'any 1885, adquirit per Apel·les Mestres i reproduït a *Hispania* l'any 1900 (fig. 291). A l'hora de veure la difusió d'uns mateixos models, és interessant observar que el drac que Vilaseca va dibuixar per a la casa Cuadros va aparèixer també reproduït a *La Ilustración Artística* de 1901. I encara un d'aquests dracs va servir per decorar l'any 1895 la confiteria *Al Japón* (fig. 290 i 295), tota ella amb una estètica mig japonesa mig xinesa similar a la de la l'establiment de Bruno Cuadros.

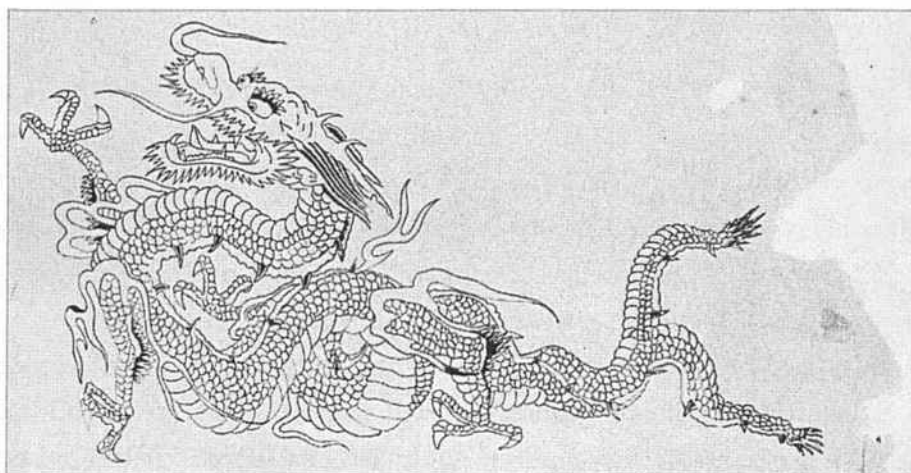


Fig. 289. Drac dissenyat per Josep Vilaseca per a decorar les escales de l'entresòl de la Casa Bruno Cuadros (c. 1885). COAC.



Fig. 290. Moneda d'1 yen de l'any 1888, còpia de la moneda per un pom de bastó (1893) i drac projectat també per Vilaseca per de la confiteria *Al Japón* (c. 1896). COAC.



Fig. 291. Portada d'un conte il·lustrat japonès comprat per Apel·les Mestres i reproduït a *Hispania* (1900). A la dreta, il·lustració a *La Ilustración Artística* (1901). MNAC.

Finalitzada la intervenció a la casa Cuadros, Vilaseca es va ocupar de la reforma de la casa de Rufino Batlló (1885-1895), a la plaça de Catalunya, la reforma de l'establiment comercial de Baldomer Garriga, i els projectes de les cases encarregades per Manuel Martí (1886-1896) i Carles Galí (1887-1889). Tanmateix, el projecte amb més ressò i rellevància d'aquests li va ser encomanat l'any 1887 per Elias Rogent: l'Arc de Triomf de l'Exposició Universal de Barcelona. L'Arc de Triomf resumeix quins eren els principis de la nova arquitectura basada en la utilització decorativa i funcional de materials de construcció com el maó i el ferro, tal i com Elias Rogent havia aplicat a l'edifici dels *Docks* (1874) i Domènech i Montaner als tallers de la casa Montaner i Simón.¹⁹²⁶



Fig. 292. Canvis en la decoració de la façana de la casa Bruno Cuadros (1873, 1885, 1904 i 1910). MNAC/AHCB.

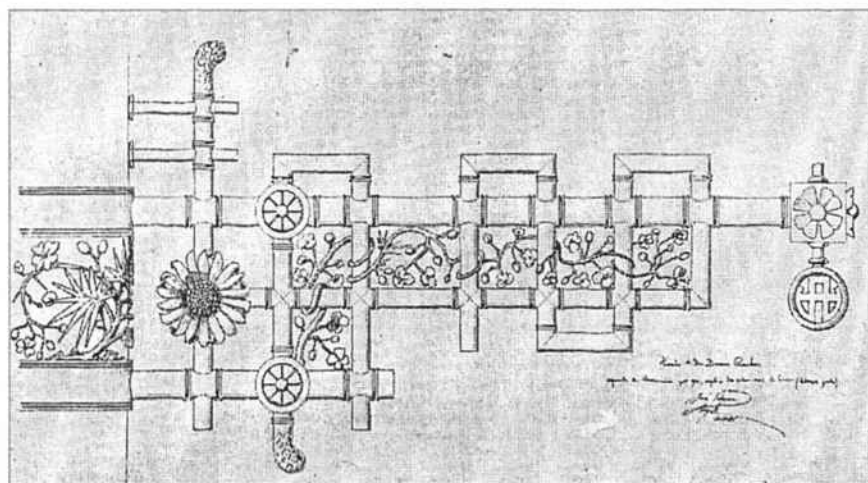


Fig. 293. Disseny de Josep Vilaseca d'una làmpada de gas imitant canya de bambú instal·lada a la casa Bruno Cuadros l'any 1895. (Bletter, 1977).

¹⁹²⁶ L'Arc de Triomf, de vint-i-sis metres d'alçada, va implicar la col·laboració de molts artistes i diverses indústries artístiques. D'una banda, el maó vist va ser acompanyat amb ceràmica vidriada de Magi Fita i de l'empresa Tarrés i Macià, mentre que, de l'altra, frisos i cornises van ser decorades amb relleus i escultures encarregades a Manuel Fuxà, Antoni Vilanova (1842-1912), Josep Llimona, Pere Carbonell (1850-1927), Josep Reynés, Torcuato Tassó (1855-1935) i Francesc Pastor. Tots els contactes referents a la construcció i decoració de l'arc de triomf es troben a: AMA, Exposició Universal, caixa 42550, *Arco de Entrada. La Renaixença*, núm. 4480, 22 de maig de 1888, pp. 3065-3066.



Fig. 294. Detalls de la decoració de la façana de la casa Bruno Cuadros (1885).

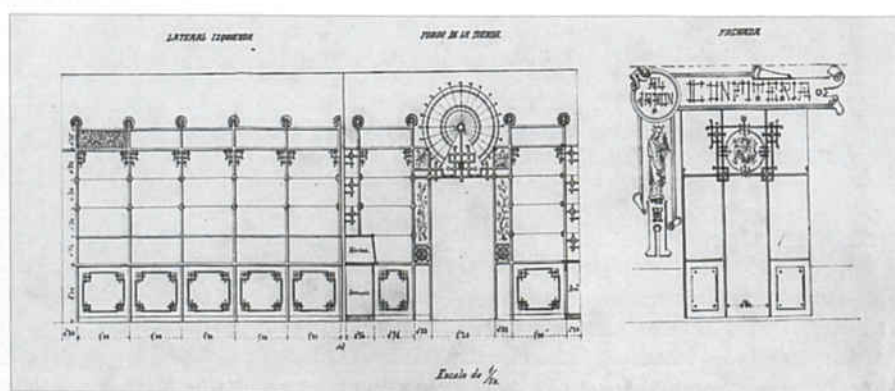


Fig. 295. Alçat de la façana de la confiteria Al Japón. Projecte de Josep Vilaseca (1896). COAC.

6.2.3.3.2. Antoni Gaudí, un cas singular

Entre la data d'obtenció del títol d'arquitecte, l'any 1878, i l'acabament de les obres de construcció del Palau Güell, en època de l'Exposició Universal de 1888, ens trobem amb els deus primers anys en què Gaudí va gestar una arquitectura personal i diferenciada que va començar a modelar públicament un arquitecte únic a la ciutat. Durant aquest anys, però, Gaudí no visqué aïllat, ans tot al contrari, estigué vinculat a agrupacions com l'Ateneu Barcelonès o l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, on va coincidir amb els arquitectes Domènech i Montaner i Vilaseca i amb el diplomàtic Eduard Toda. Així mateix, els primers projectes de Gaudí, com ara la reforma de la farmàcia Gibert (1879), els projectes de Comillas (1881, 1883) o la construcció del Palau Güell (1886-1889), el van posar en contacte amb els principals artífexs de l'Esteticisme i alguns dels impulsors del Japonisme, Vilaseca, Domènech, Riquer i Vidal, entre d'altres.



Fig. 296. Projectes primerencs de Gaudí de caràcter mecanicista i esteticista: cadira (1876-1878), farmàcia Gibert (1879) i glorieta de Comillas (1881).

Els primers passos, els havia iniciat abans d'acabar la carrera en col·laborar amb el Mestre d'obres Josep Fontserè (1829-1897), director de les obres del parc de la Ciutadella. Entre 1875 i 1877, Gaudí havia col·laborat com a delineant dels projectes de la cascada i de les reixes de l'entrada al parc. I tant a la seva intervenció a les obres del parc, com a l'encàrrec dels fanals de la plaça Reial (1878) i en d'altres projectes primerencs actualment desapareguts, com la reforma de la farmàcia Gibert o el dibuix d'una cadira mecanicista (c. 1876-1878), Gaudí es mostrava coneixedor de la nova estètica naturalista, fantàstica i progressista que començaven a difondre els mobles i interiors dissenyats per Francesc Vidal, Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner (fig. 296).

L'estiu de 1881, en un acte d'autoafirmació i de propaganda pública, Antonio López i López, va convidar a la seva població natal, Comillas, a la família del rei Alfons XII. Per a

tal ocasió, i coincidint amb la inauguració de la capella-panteó del Palau de Sobrellano, obra de Joan Martorell, López va encarregar a Gaudí una glorieta esteticista que va sorprendre per l'original i ric programa decoratiu de gust oriental (fig. 296).¹⁹²⁷ Era un petit templel deliciós, de forma hexagonal, on, amb l'acurada intervenció d'alguns dels millors artistes industrials de Barcelona, Gaudí aconseguia plasmar els ideals d'una arquitectura repositària de l'Art Total; una nova arquitectura basada en la utilització de la llum, del color i de la decoració tant interior com exterior com a elements indispensables per aconseguir espais estèticament bells i unitaris.¹⁹²⁸ Escrivia *La Renaixensa* l'agost d'aquell 1881:

Es de forma d'aquesta glorieta sumament original y son conjunt ofereix un cop de vista sorprenent, denotat tot un seguit de gust extremat en sa composició, variada, severa y rica y coneixements extraordinaris en lo jove arquitecte, nostre colaborador senyor Gaudí, que es qui l'ha projectada y dirigida. (...). Dificilíssim, per no dir imposible, es fer una exacte y ben clara descripció d'aqueix complicadíssim templel que sens apartarse del gust oriental, tant apropiat a aquestas lleugeras construccions ostenta un luxo y una riquesa sens exhuberancia y reuneix un caràcter de novetat que'l fa agradable a primera vista. (...). En una paraula y per terminar, la glorieta tant destrament projectada y dirigida per don Antoni Gaudí y executada ab tres setmanas, ab tanta pulcritut, gust y justesa per los artífices catalans que hi ha intervingut, es una joya que demostrarà a tots quants la vegin y molt particularment als Monarcas y cortesans espanyols que la estrenaran lo molt que val y pot Catalunya, que may se cansa del treball y del estudi, per mes que no's dispensi la protecció oficial que mereix la industria de son pais.¹⁹²⁹

El que va ser descrit pel *Boletín de Comercio de Santander* com a *kiosco chino*¹⁹³⁰ era, en realitat, un petit templel d'un exotisme indefinit decorat amb pintures d'Alexandre de Riquer i Manuel Ferran, amb fanalets de setí de la casa Malvehy, i amb una armadura central de fusta, polida per l'escultor Llorenç Matamala (1856-1925) sota la direcció d'Eudald Puntí, que quedava coronada per una cúpula de caràcter orientaltzant amb esferes de bronze i campanetes de cristall que sonaven amb la brisa del jardí. Gaudí jugava amb la confusió entre estructura i decoració tot creant una filigrana d'art i de

¹⁹²⁷ *La Renaixensa*, núm. 358, 5 d'agost de 1881, p. 4901.

¹⁹²⁸ Sala, 2002, p. 40.

¹⁹²⁹ *La Renaixensa*, núm. 358, 5 d'agost de 1881, p. 4901.

¹⁹³⁰ Arnús, 2004, p. 51.

treballs industrials integrats en una única idea compositiva i de conjunt que convertiren aquesta petita peça d'arquitectura en un magnífic exemple d'Esteticisme.¹⁹³¹

Davant d'aquesta glorieta, s'hi va alçar l'anomenada *caseta del rey* (fig. 297); un pavelló de fusta i de vidre, projectat per l'arquitecte Cristòfor Cascante, que va ser destinat als banys de la família reial. Segons destaca Arnús, es tractava d'un edifici construït als tallers Folch i que va ser dissenyat seguint un interessant orientalisme racionalista i funcional d'influència japonesa; unes característiques que, com els mobles de bambú duts per Francesc Vidal, denotaven l'*entusiasmo por la simplicidad del arte japonés*.¹⁹³²

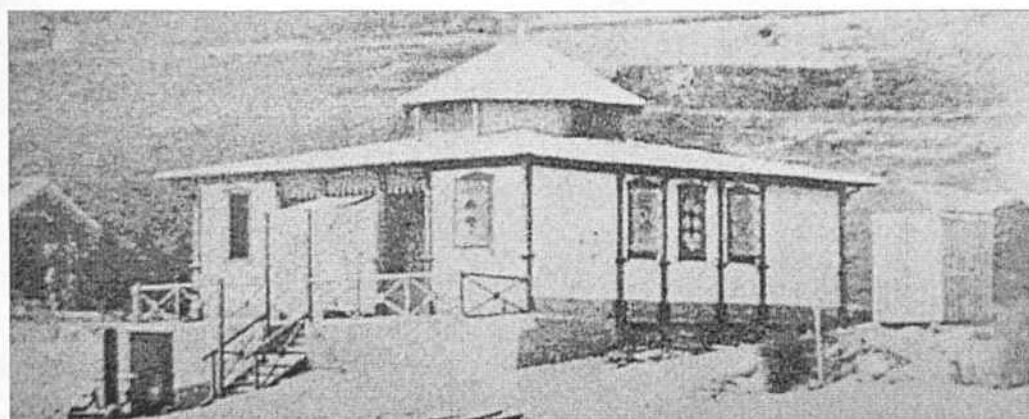


Fig. 297. Cristòfor Cascante. *Caseta del rey* construïda a Comillas l'any 1881 (Arnús, 2004).

Cristòfor Cascante i Colom havia nascut a Esparreguera l'any 1851 i havia estat company d'estudis amb Gaudí, a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, i company també de projectes amb el mateix Gaudí, amb qui havia col·laborat en la urbanització del Parc de la Ciutadella. Per ara, desconeixem cap altra vinculació directa de Cascante amb l'art japonès i amb l'arquitectura oriental però és interessant destacar que aquesta caseta de platja, projectada a Barcelona l'estiu de 1881, coincidia de ple amb la construcció del *Pavelló Imperial Japonès* que de manera contemporània s'estava alçant al solar situat entre la Gran Via i el passeig de Gràcia sota la direcció dels escenògrafs Miquel Moragas i Fèlix Urgellès.¹⁹³³ Era, com en el cas de l'edifici de Cascante, una construcció que combinava la fusta i el vidre, seguint les formes simples i racionals de l'arquitectura japonesa.

¹⁹³¹ Segons Antonio Sama, el quiosc es va muntar de nou l'any 1882 en ocasió d'una nova visita de la família reial i, posteriorment, va ser desmuntat i traslladat a la finca d'Eusebi Güell de Pedralbes. Sama, 1991, pp. 37-52.

¹⁹³² Arnús, 2004, pp. 16, 35 i 40.

¹⁹³³ Un vincle indirecte entre Cascante i l'art japonès el tenim amb la figura de Josep Casas Chocomeli, alcalde d'El Bruc, el qual va encarregar a Cascante la construcció de la seva casa, Can Casas. Josep Casas Chocomeli era el germà de Joan Maria Casas Chocomeli, soci d'*El Mikado* resident al Japó durant l'any 1888.

Gaudí, que tot just quatre mesos abans de construir el quiosc de Comillas s'havia ocupat de la decoració del local que l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques tenia al carrer Paradís amb motiu de la diada de sant Jordi, també va col·laborar amb Camil Oliveras en l'execució del mobiliari per la capella-panteó que s'acabava d'enllestir a la mateixa Comillas.¹⁹³⁴ Eusebi Güell havia conegut a Gaudí després de veure's sorprès per la vitrina de la guanteria d'Esteve Comella que l'arquitecte havia dissenyat per a l'Exposició Universal de París de 1878. Tanmateix, l'impacte que va causar el quiosc en Eusebi Güell i en Máximo Díaz de Quijano (?-1885), germà de la cunyada d'Antonio López, és el que va acabar d'obrir-li les portes a nous projectes més ambiciosos: la construcció d'*El Capricho*, a Comillas, la reforma d'una de les propietats d'Eusebi Güell a Pedralbes i la construcció del Palau Güell, projectes tots ells iniciats entre els anys 1883 i 1886.¹⁹³⁵

L'edifici d'*El Capricho* (1883-1885), era un encàrrec personal de Díaz de Quijano, el qual volia una nova casa dins del recinte del Palau de Sobrellano, propietat del seu concunyat marquès de Comillas. Aquesta casa, projectada per Gaudí i dirigida per Cascante, era un pas més de Gaudí dins de l'Esteticisme exòtic i colorista dels seus primers projectes. Les característiques formals eren força similar a les altres dues grans obres creades en els mateixos anys: la casa Vicens (1883-1888) i els pavellons Güell. Així per exemple, *El Capricho* incorporava la mateixa ceràmica decorativa de revestiment que la utilitzada a la terrassa de la casa Vicens; una casa, aquesta última que, atesa la seva esplèndida decoració exterior i interior, va ser qualificada per Cirici com potser la primera obra arquitectònica on el programa de l'Esteticisme va agafar el caràcter d'un estil format.¹⁹³⁶ Cirici tenia els seus motius, i és que l'obra es va convertir en un destacat i ambiciós projecte decoratiu.

La decoració de la casa Vicens era d'una gran riquesa. La façana va ser coberta de rajoles de colors esmaltats en relleu representant fulles verdes i flors de gira-sol, *el record de les flors que vivien en aquell indret quan tot estava per edificar*,¹⁹³⁷ combinades amb peces de terracota i maons formant files intercalades. A l'interior, aquesta arquitectura policroma s'accentuava amb un acurat programa decoratiu que tenia com a referents els interiors anglesos de l'*Aesthetic Movement* com eren els de William Morris, Robert William Edis (1839-1927) o Thomas Jeckyll (fig. 298 i 299). En aquest sentit, el Museu Nacional d'Art

¹⁹³⁴ *La Vanguardia*, núm. 117, 23 d'abril de 1881, p. 1627. *La Época*, núm. 10459, 18 d'agost de 1881, p. 5.

¹⁹³⁵ Arnús, 2004, p. 16.

¹⁹³⁶ Cirici, 1973, p. 50. Partint de la primera biografia escrita per J.F. Ràfols, tant Cirici com Mainar, dataven el projecte de la Casa Vicens a l'any 1878, malgrat que, com va demostrar posteriorment Joan Bassegoda, el projecte i expedient de la Casa Vicens conservats a l'Arxiu Municipal Administratiu duen la data de 20 de febrer de 1883. Bassegoda, 1969, p. 39.

¹⁹³⁷ Bonet, 1964, p. 45.

de Catalunya conserva la pintura d'un interior sumptuós de l'any 1882 signada per l'artista aragonès Emilio Perich Fuster que ens recorda aquest mateix tipus d'interior burgès.



Fig. 298. Antoni Gaudí. Menjador de la Casa Vicens (1883-1887).



Fig. 299. Interior projectat a Londres (Holland Park) per Thomas Jeckyll (1870-1872), modificat parcialment per Morris & Company (c. 1880). British Museum.

El menjador de la planta baixa, junt amb els espais contigus, mostrava diversos elements estèticament renovadors tals com les peces de ceràmica entre les bigues, les bigues de fusta policromada i els mocàrabs multicolors, combinat amb les pintures de Josep Torrecassana (1845-1918), els diversos treballs en relleu duts a terme per Antoni Riba Garcia (1859-1943) i les llosetes de cartró comprimit d'Hermenegildo Miralles. El repertori decoratiu d'ocells i aus aquàtiques pintades als murs, els plats de ceràmica japonesa i mediterrània, les rajoles esmaltades de colors, així com les maduixeres i la natura desbordant de canyes i d'heures salvatges esgrafiades trepant per les parets eren més pròxims a les propostes de l'*Aesthetic Movement* i el naturalisme japonitzant que no pas cap altra referent o model arquitectònic del país (fig. 300). D'aquí la seva novetat. Gaudí també va projectar un fumador d'estil àrab i encara un altre espai es va decorar seguint una estètica oriental amb mobiliari eclèctic i variat, tant d'estil xinès i japonès com també àrab.

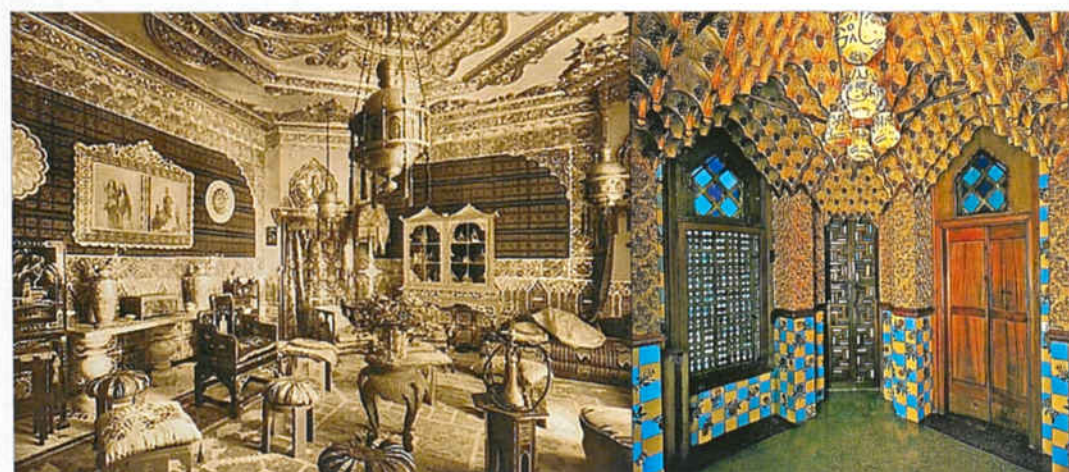
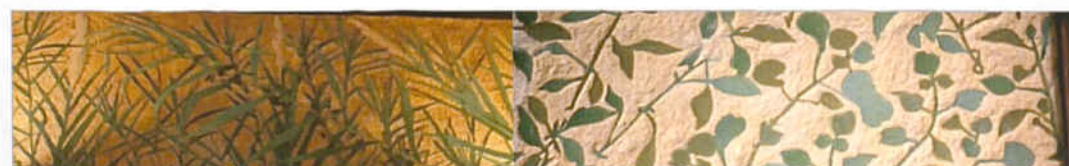
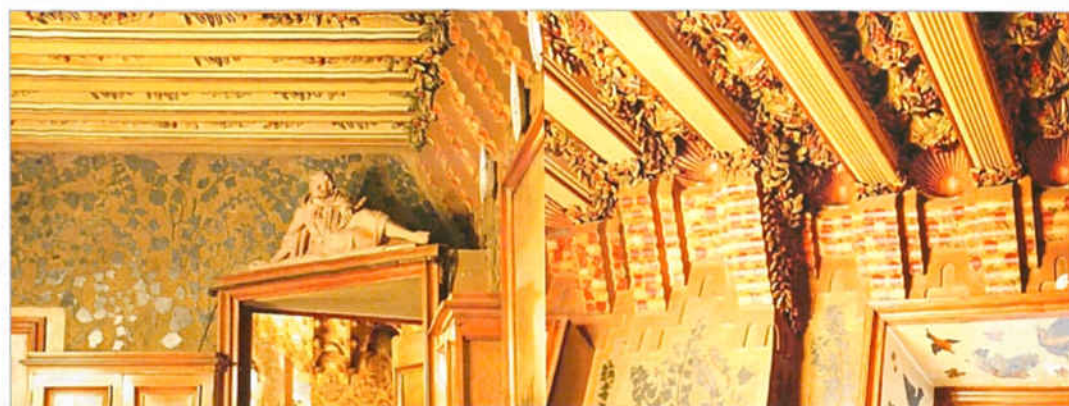


Fig. 300. Interior de la Casa Vicens, d'Antoni Gaudí (1883-1888).

De tots els elements de to orientalitzant de la Casa Vicens, el que més clarament pot vincular-se a l'arquitectura japonesa són les antigues finestres, dissenyades pel mateix Gaudí, que van desaparèixer l'any 1925 fruit d'una reforma duta a terme per l'arquitecte Joan Baptista Serra Martínez, amb l'aprovació del mateix Gaudí, que també va suprimir el sortidor original. Fins aleshores, la galeria que donava al jardí de la casa, havia tingut unes originals finestres que tenen el seu model més immediat en l'arquitectura japonesa, en les portes-finestra anomenades *shitomi* (fig. 301).¹⁹³⁸

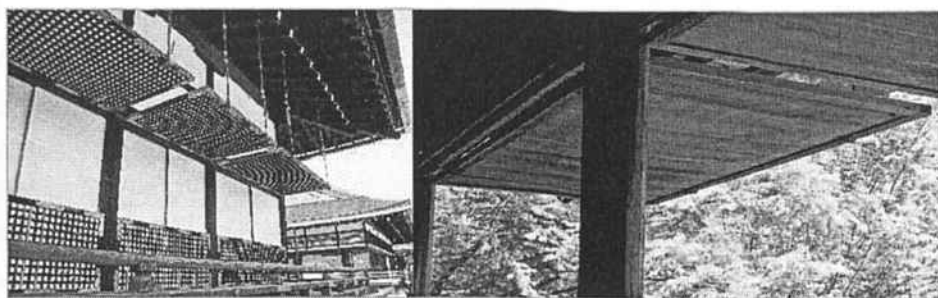


Fig. 301. Finestres *shitomi* japoneses.

Tal i com es pot apreciar a les fotografies d'època (fig. 302), la galeria disposava d'uns finestrons que s'aixecaven horitzontalment cap a l'exterior a través d'una barra fixada a la cornisa superior de la galeria aconseguint, en obrir-se, una integració total de la galeria amb el jardí. Aquest intent de fusionar l'arquitectura amb el seu entorn natural trencant la frontera entre l'interior i l'exterior de la casa era un dels trets propis de l'arquitectura japonesa, la qual en ocasions utilitzava portes corredisses, *shôji* o *fusuma*, i en d'altres ocasions les portes-finestra d'obertura vertical *shitomi*. Així ho descrivia Antonio García Llansó el juliol de 1888 en parlar de l'edifici construït al Parc de la Ciutadella per la *Kiriû Kôshô Kaisha*:

El sistema de puertas que cierran sus cuatro fachadas y que se elevan por entre las ranuras de sus marcos a modo de los telones de nuestros teatros, permiten la circulación del aire y hacen que la permanencia en su interior, durante la estación veraniega, sea agradable e invite al reposo prestando mayores atractivos el delicado aroma que se desprende de las olorosas maderas de que se halla construida.

La distribución interior ha debido sujetarse a las necesidades de la exposición. Existe, sin embargo, un saloncito japonés, elevado cincuenta centímetros sobre el plan terreno, cubierto su pavimento de preciosas y bien tejidas esterillas y

¹⁹³⁸ Torii, 2002, p. 128. Collin, 1960, p. 12.

*adornado con ricos muebles, lacas transparentes, bronces y cuantos objetos de uso y de lujo emplean los japoneses en el decorado de sus salones.*¹⁹³⁹

Sabem que l'any 1888 la decoració de la casa Vicens encara no estava completament enllestida i per tant, les finestres podrien datar-se perfectament de l'entorn del 1888, any en què Gaudí va poder observar i estudiar la casa japonesa de l'Exposició (fig. 115). Aquesta hipòtesi ve reafirmada pel fet que Gaudí va emprar les mateixes finestres al pavelló de la *Compañía Trasatlántica* de l'Exposició Universal, situat al mateix parc i a pocs metres de la casa japonesa.¹⁹⁴⁰ No dubtem, doncs, que Gaudí va estudiar amb deteniment l'arquitectura japonesa, única i excepcional en una Barcelona plena de Japonisme. De fet, a l'hora d'establir una relació entre la casa Vicens i l'arquitectura japonesa també és interessant destacar que les finestres originals de la galeria de què parlem ja van ser significativament descrites per George R. Collin com a *Japanese blinds* i per Roberto Pane com a para-sols de fusta amb dibuixos japonesos.¹⁹⁴¹

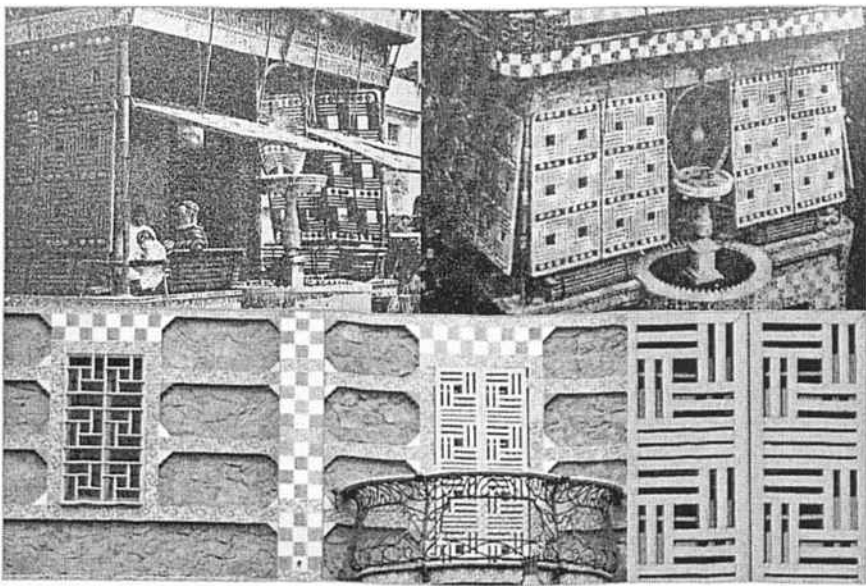


Fig. 302. Antoni Gaudí. Finestres i porticons de la casa Vicens, incorporats cap a l'any 1888, alguns d'ells eliminats l'any 1925.

El fet de datar el projecte de la Casa Vicens el 1883 i de situar la seva construcció i decoració majoritàriament entre els anys 1885 i 1888, permet posar en relació directe

¹⁹³⁹ García, 1888C, p. 432.

¹⁹⁴⁰ Del pas de Gaudí pel recinte de l'Exposició n'ha quedat el carnet d'accés, propietat de l'Institut Municipal de Museus de Reus, i les paraules de Bonaventura Bassegoda, que el recordava treballant a peu d'obra durant tota la construcció del pavelló. Bassegoda, 1929, p. 7.

¹⁹⁴¹ Collin, 1960, p. 12. Potser, atesa la imprecisió amb què a l'època els artistes reproduïen l'art japonès, sovint confonent les diverses arts de l'Orient, Bassegoda afirmava que *sería mejor calificarlos simplemente de orientales y, quizá, de origen chino, hindú o cairota*. D'altra banda, el mateix Bassegoda descrivia l'interior del menjador com a *indudablemente inspirado en las formas extremo-orientales, pero interpretadas con absoluta libertad compositiva*. Bassegoda, 1989, pp. 249 i 251.

aquest projecte, no tan sols amb *El Capricho* de Comillas, sinó també amb els pavellons Güell de Pedralbes, tots dos amb elements tant d'estil mudèjar com japonitzant. En aquest sentit, ja l'any 1969 Joan Bassegoda remarcava la presència, no tan sols a la casa Vicens sinó també als pavellons Güell, d'unes *celosias de madera que recuerdan las geométricas formas japonesas*.¹⁹⁴² Certament, les senzilles gelosies de fusta dels pavellons de Pedralbes, algunes d'elles similars als porticons d'algunes finestres laterals de la Casa Vicens, recorden tant portes i finestres a manera de gelosia anomenades *itoyagôshi* (糸屋格子) i *degôshi* (出格子) com fins i tot les proteccions de carrer *inuyarai* (犬矢来) de l'arquitectura tradicional japonesa (fig. 305 i 306). D'altra banda, els murs de tàpia de les cavalierisses van ser decorats amb uns motius geomètrics molt característics de l'estètica japonesa, unes formes semicirculars conegudes com a *seigaiha* (せいがいはいは).¹⁹⁴³ Alhora, les llenques horitzontals subdividides regularment per files de maó també són similars a les estructures de fusta de les cases japoneses i recorden diversos comentaris anotats per Gaudí l'any 1878 al *Cuaderno de notas: en el Oriente todo se funda al soporte horizontal y montantes verticales, el arco es un simple motivo de ornamentación que se enclava entre el sistema de pilares y dinteles, ... las formas son más perfectas exigen menos ornamentación*.¹⁹⁴⁴

A banda de la puntual presència japonesa, l'element oriental, més concretament d'origen àrab i mossàrab, el trobem tant a la Casa Vicens com als Pavellons Güell i també al pavelló de la Transatlàntica de l'Exposició Universal de 1888, on l'arquitecte va revestir l'interior amb emmotllats en guix de l'ornamentació de l'Alhambra.¹⁹⁴⁵ Aquest tipus de decoració orientalista, Josep F. Ràfols el va atribuir l'any 1928 a la influència anglesa de Walter Pater (1839-1894), deixeble de John Ruskin i mestre d'Oscar Wilde:

La construcció i encara més la decoració dels musulmans, qui foren de moda pels volts de l'Exposició Universal de Barcelona, és adoptada i superada (a semblança que en obres coetànies) als dos joisosos pavellons de la Companyia Transatlàntica, i encara, en certs aspectos, a les cases de Gràcia i de Comillas, on decorativament emprà l'arquitecte amb la mateixa devoció un personal mudeixarisme que gairebé la còpia, i no sols el reflex, dels temes per a ornat que a Anglaterra varen néixer sota el mestratge estètic i a la vegada social de Walter Pater, com ho palesa una revista – de les poques revistes estrangeres de documentació que en Gaudí conservava – on veiem en un dels seus dibuixos el precedent del ritme en els guarnits de parets i cortinatges de la Casa Vicens, i en

¹⁹⁴² Bassegoda, 1969, p. 39.

¹⁹⁴³ Torii, 2002, pp. 124 i 128.

¹⁹⁴⁴ Gaudí, 2002, p. 67.

¹⁹⁴⁵ Ràfols, 1928, p. 56.

*un altre dibuix, exacte gairebé, la flora que es destaca damunt dels blau celatges figurats que hi ha als plafons en cercle que encostren la tribuna de la mateixa casa.*¹⁹⁴⁶

Es tracta d'una referència prou interessant perquè, malgrat que en diverses ocasions s'ha parlat de les estades a Anglaterra d'Eusebi Güell i de la seva possible relació amb alguns dels artífex de l'*Aesthetic Movement*, com William Morris,¹⁹⁴⁷ creiem que encara manca un estudi que analitzi amb profunditat els vincles reals del comte de Güell amb el corrent estètic anglès i la influència que aquesta possible experiència va poder tenir en el jove Gaudí.

A l'espera de noves recerques, i centrant-nos exclusivament en els vincles entre els primers projectes de Gaudí i l'arquitectura japonesa, cal destacar encara una altra obra de cabdal importància: el Palau Güell. Els plànols de la nova residència del comte de Güell daten de l'any 1886, és a dir, quan l'arquitecte es troba treballant simultàniament als pavellons de Pedralbes, a la Sagrada Família i a la Casa Vicens. No per això, però, va prestar menys dedicació al nou encàrrec. Tot el contrari. Es tractava de la construcció d'un edifici completament renovador creat a partir del model dels palaus medievals i renaixentistes però transformat i reinterpretat després de passar pel sedàs de la imaginació de Gaudí. En aquest cas, la racionalitat amb què l'arquitecte va projectar els porticons de les finestres del saló central, així com les estructures de fusta a manera de gelosia que recorren les llindes de les portes del mateix espai, recorden, de nou, models japonesos de finestres i portes d'estructura *gōshi* (格子) i *ranma* (欄間). En aquesta obra, Tokutoshi Torii també hi destacava certs elements propis de l'arquitectura nipona:

*En aquest saló [central amb cúpula parabòlica] tenien lloc reunions de l'alta societat, concerts, peces de teatre, etc., i servia, doncs, per a usos múltiples. Si hi afegim, a més, que en obrir les portes de la capella, aquesta es transformava en un altar i el saló en un oratori, ens trobem davant del sistema japonès d'utilitzar la mateixa habitació per a funcions diferents segons el mobiliari disposat.*¹⁹⁴⁸

La multifuncionalitat dels espais que Gaudí va projectar Palau Güell l'any 1886, així com la planta lliure que va idear vint anys més tard per a la Casa Milà, també fan pensar en l'edifici japonès de l'Exposició Universal. En aquest sentit, tenint en compte que l'any 1888 s'estaven enllestint les obres del Palau, hi ha una dada que ens permet relacionar l'arquitecte amb les novedoses mostres arquitectòniques del Japó i de Filipines. Ambdós

¹⁹⁴⁶ Ráfols, 1928, p. 90.

¹⁹⁴⁷ Vidal, Aisa, 2004, p. 179.

¹⁹⁴⁸ Torii, 2004, p. 129.

països havien mostrat als barcelonins com el bambú era un excel·lent material no tan sols per a la fabricació d'objectes i mobiliari sinó també per a l'arquitectura, especialment palès a la casa de bambú construïda per a la *Compañía General de Tabacos de Filipinas* (fig. 303 i 304). És, doncs, en aquesta direcció, que podem destacar dues cartes inèdites referents a la utilització de canyes de bambú procedents de la casa de Filipines per al Palau Güell que Gaudí tot just estava enllestint.

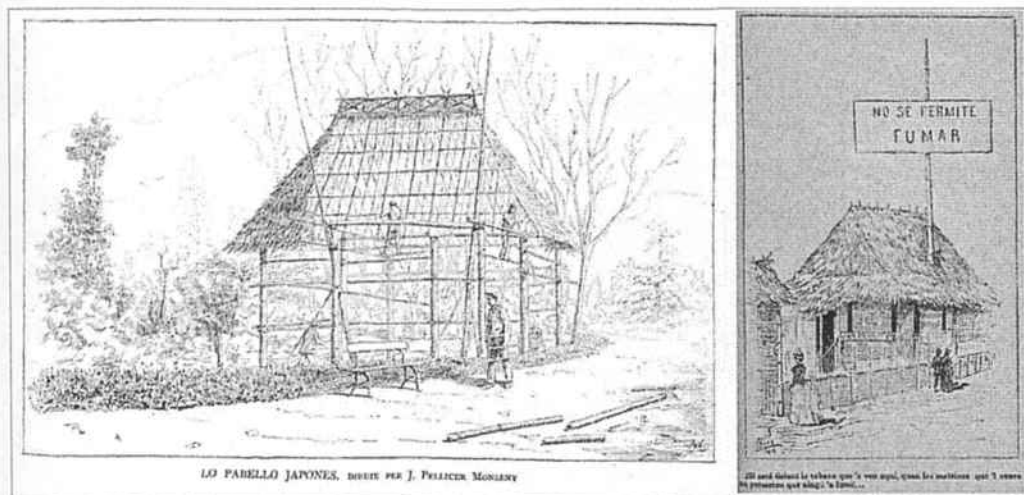


Fig. 303. Il·lustracions del pavelló de la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*, inicialment confosa amb la casa japonesa. *La Ilustración Artística* (1888) i *Guía Còmica* (1888).

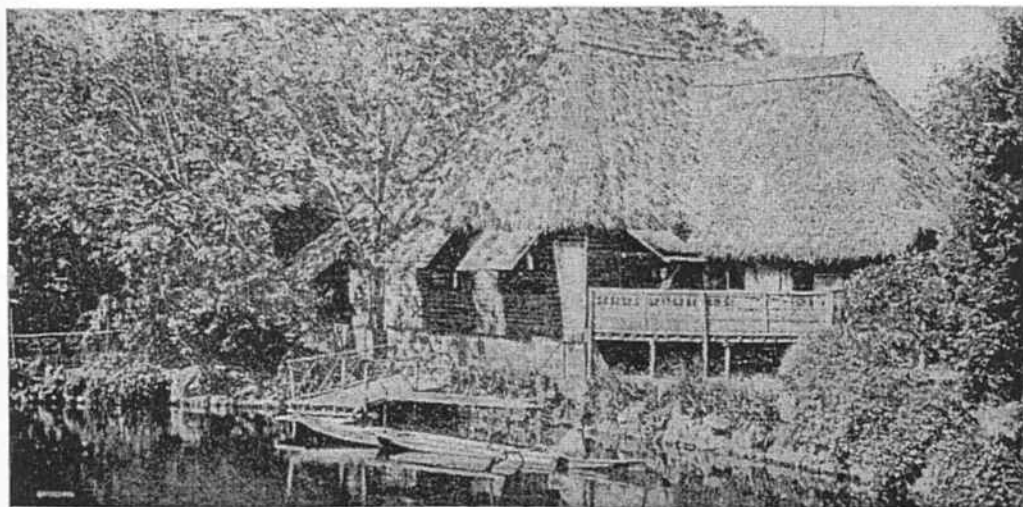


Fig. 304. Fotografia del pavelló de bambú la *Compañía General de Tabacos de Filipinas* construït al costat del llac del Parc de la Ciutadella (1888). BC.

Encara amb l'Exposició Universal oberta al públic, el 10 d'octubre de 1888 es van sol·licitar seixanta-set canyes de bambú del recinte filipí per a la construcció de la carrossa d'Oceania de la cavalcada de Colom, i cent canyes més requerides per Eusebi Güell para el decorado del terrado de la calle del Conde de Asalto num.3 y 5, al Palau

Güell.¹⁹⁴⁹ Amb l'objectiu d'obtenir el màxim partit dels materials sobrants de la casa de la colònia Filipina, el dia 11 d'octubre van ser entregades les canyes sol·licitades a un cost total de 125 pessetes. A aquesta compra, el mes següent s'hi va afegir l'entrega a Eusebi Güell de *siete rollos de caña en pedazos, uno id partidas y uno de estera por el precio corriente de sesenta y siete pesetas*, procedents també dels materials de construcció sobrants de les cases de la colònia filipina a l'Exposició.¹⁹⁵⁰ Recordem que en la primera ocasió en què Francesc Vidal i Antoni Gaudí van treballar en un mateix projecte, a Comillas l'any 1881, Vidal va utilitzar el bambú per a les estances reials d'Antonio López. En aquesta ocasió, Vidal, impulsor del Japonisme, col·laborava de nou amb Gaudí però probablement les intencions de l'arquitecte eren unes altres; transformar la terrassa del Palau Güell cobrint-la, o bé senzillament decorant-la, amb canyes bambú.

¹⁹⁴⁹ AMA, Exposició Universal, caixa 42530, doc. 86.

¹⁹⁵⁰ AMA, Exposició Universal, caixa 42530, doc. 88.

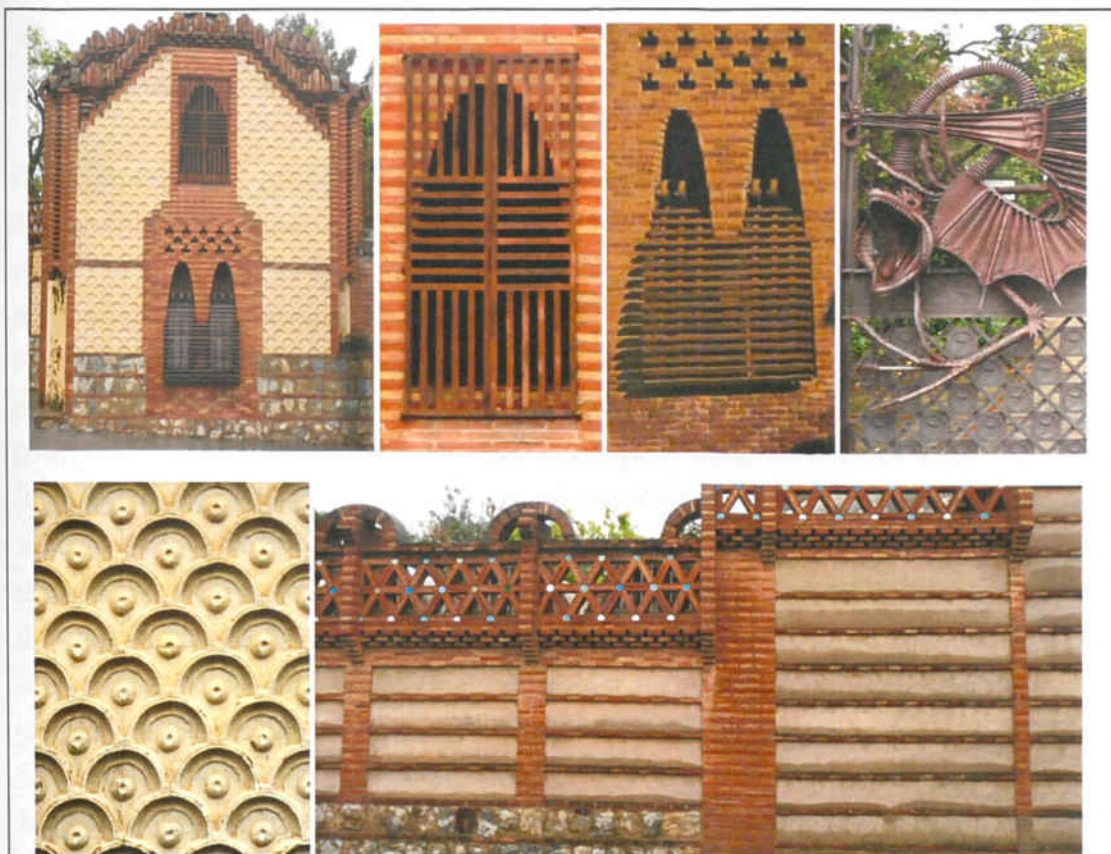


Fig. 305. Pavellons Güell de Pedralbes d'Antoni Gaudí (c. 1885). Gelosies i murs de tàpia.

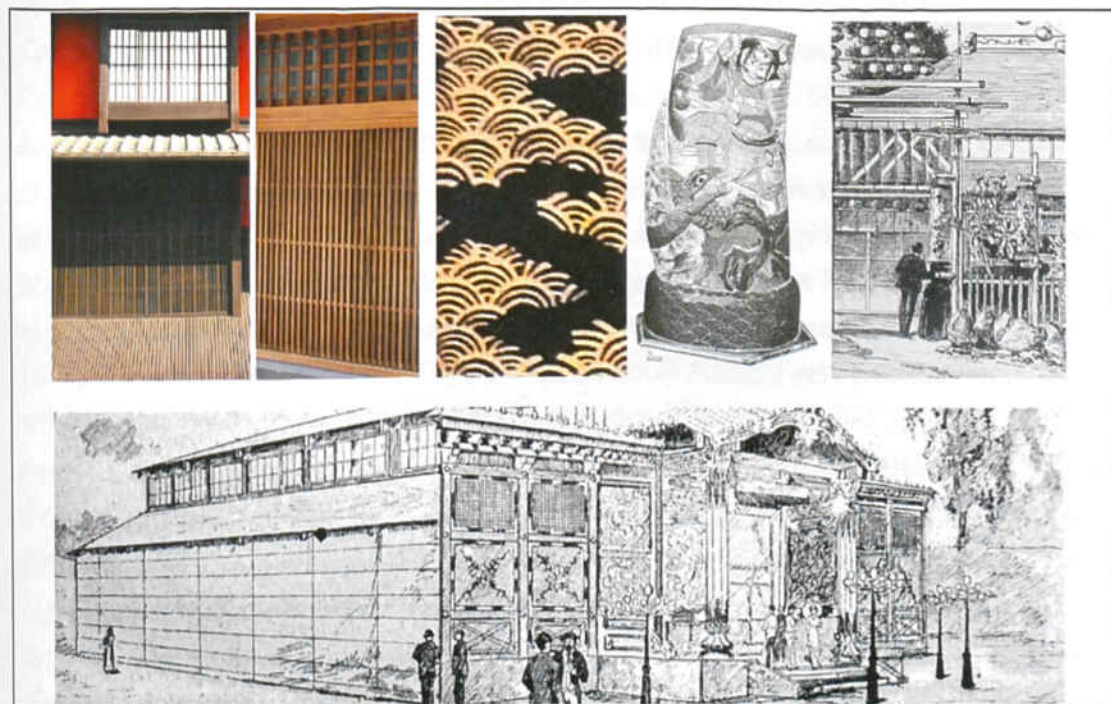


Fig. 306. Gelosies *degôshi*, *inuyarai*, motiu *seigaiha* reproduïts a *La Ilustración Hispano-Americana* i a la *Historia General del Arte*, de Domènech i Montaner, i imatges de l'edifici japonès del Parc de la Ciutadella (1888) i de la Gran Via (1881).

6.2.3.4. Vidres gravats i pintats

El Japonisme al camp del vidre, sobretot als vitralls, va ser un fruit més d'anys de recerca i d'esforços per recuperar unes arts que just aleshores, a mitjan segle dinou, començaven a renéixer. A la segona meitat del vuit-cents, els fabricants catalans va començar a seguir, un cop més, els passos d'Anglaterra i el camí iniciat per William Morris en la recuperació de les arts de l'Edat Mitjana, i més concretament les tècniques de fabricació de vitralls de color emplomats que tan belles obres havien produït en època gòtica.¹⁹⁵¹ Els seus projectes sovint van deixar traspuar la influència del Japonisme, estètica que ho impregnava tot.

Les indústries artístiques que van fabricar vidres pintats i gravats van ser unes de les que més van mostrar la influència de l'art japonès. Ho van fer en dos vessants, amb dos tipus de motius decoratius: d'una banda amb decoracions de temàtica naturalista, aplicada principalment als vidres gravats, i de l'altra, amb la representació d'escenes japonitzants de caire més estereotipat als vidres de colors caracteritzats per la presència d'elements típicament japonesos com ara dones amb quimono, guerrers samurai, petits temples, màscares de teatre, ventalls, ombrel·les, etcètera.

6.2.3.4.1. Els vitrallers

No s'han trobat gaires notícies que permetin identificar quins van ser els principals fabricants de vidres gravats i pintats amb motius japonesos durant els anys 70, 80 i 90, per bé que tot apunta que aquesta va ser una pràctica generalitzada de bona part de les indústries; els tallers d'Amigó, Espinagosa, Vidal, Rigalt, Ortega i Badia i *José Pujol y Cia* (fig. 307), juntament amb d'altres menys coneguts, com ara els d'*Álvarez y Cia*, *Munné y Cia*, Josep Guinea o Pere Pascual.

En el cas d'Espinagosa, es conserva una vidriera signada a la farmàcia Pradell del carrer sant Pere més baix que ens permet acostar-nos a l'estil de les seves obres. L'any 1870 la Casa Espinagosa, on ben aviat i va entrar a treballar Joan Espinagosa Farrando (1858-1932), va obrir al carrer de les Moles, núm. 27, un taller de vidres pintats, decorats a mà i gravats a l'àcid. Segons Manuel García-Martín, Espinagosa va produir la majoria de vitralls gravats dels cancells de l'Eixample, per bé que va rebre encàrrecs d'altres poblacions catalanes, alguns d'ells tan destacats com els de la Seu de Girona. Les seves

¹⁹⁵¹ Vila-grau, Rodon, 1982, pp. 35 i ss.

factures, anunciaven la casa *J. Espinagosa* com a especialitzada en la fabricació de vitralls per a esglésies, així com vitralls per a salons i galeries.

De manera puntual, altres cases també van signar alguns dels seus vitralls. Així va ser, a l'època del Modernisme, en el cas de la casa *Ortega y Badia, José Pujol y Cia* o bé *Maumejean Hnos.* Tots tres són exemples interessants perquè ens demostren com produïen simultàniament, entre d'altres, vitralls tant emplomats com gravats amb motius naturalistes. Ens ho mostren, per exemple, el cancell del portal núm. 289 del carrer Mallorca (*Ortega y Badia*), els vitralls dels germans Maumejean conservats al recent obert Museu del Modernisme Català, o bé el mostrari de vitralls publicat per Josep Pujol, casa establerta a Gràcia i amb oficina oberta al cèntric portal de l'Àngel, cap a l'entorn de 1880. En la majoria d'ocasions, però, les obres no anaven signades i les referències que en tenim sovint es limiten a escadusseres dades publicitàries i comptades descripcions. És el cas d'altres indústries de l'època que convé citar, com la d'Antoni Aymat Segimon (1851-?), establert com a vitraller especialitzat en la producció de vidres gravats al carrer Ample núm. 63 o bé la de Joan Segalés, establert inicialment al carrer Sepúlveda núm. 88, tots dos presents a l'Exposició Universal juntament amb d'altres fabricants.

Tenim documentats altres tallers de vidre poc coneguts i gens estudiats de la dècada dels vuitanta, com ara el d'*Antonio Mensa y Compañía*, el de la casa *Castellet, Urpina y Compañía* (1883), del vidrier Mateu Urpina Nicolau, així com el negoci de Modest Casademunt Nonell (*Sucursal de M. Casademunt*), venut l'any 1884 als germans Giralt i Laporta i a Juan Duran Casasa, el taller de Ramon Banyeres o bé el de Vicente Mogas i el de Lluís Oriach. Tanmateix, de tots ells, dues de les indústries de vidres i vitralls artístics més destacades de la dècada de 1880 van ser les de les cases Eudald Ramon Amigó i la de Francesc Vidal, així com posteriorment la d'Antoni Rigalt i Jeroni Granell.

La casa Amigó, fundada l'any 1701 pel pintor de vitralls Josep Ravella, era una de les més antigues que existia a la ciutat dedicada a la fabricació de vitralls artístics, gravats, esmaltats, pintats i emplomats.¹⁹⁵² A més de la seva producció més coneguda de vitralls de colors per al Paranimf de la Universitat de Barcelona i per a edificis religiosos com l'església de Montserrat, Sant Martí de Provençals, els jesuïtes de Casp, Santa Maria del Mar, l'església del Pi, la catedral de Barcelona, Santa Maria de Ripoll, la Sagrada Família o la seu de Manresa, també va rebre molts encàrrecs per fer vidres gravats. Moltes d'aquestes obres van ser fetes seguint projectes dibuixats per artistes i arquitectes com Joan Martorell, Camil Oliveras, Josep Llovera, Francesc Soler Rovirosa i Josep

¹⁹⁵² *La Il·lustració Catalana*, núm. 18, 30 de desembre de 1880, p. 143.

Monserdà.¹⁹⁵³ L'època daurada del seu negoci es pot situar a inicis dels anys 80, quan va emprendre la reforma del seu establiment del carrer Tapineria núm. 44 tot reinaugurant-lo de nou el febrer de 1883 (fig. 307). Allà hi mostrava tota mena de vidres i cristalls produïts a la seva fàbrica, cristalls de colors, llunes de miralls i, com a novetat, cristalls gravats en una sola peça pintats a mà amb l'aplicació d'esmalts transparents.



Fig. 307. Portada del catàleg de vitralls artístics de *José Pujol y Cia* (c. 1880). Targeta comercial dels tallers d'*Hijos de Eudaldo R. Amigó* (c. 1888). BA/Col. part.

És curiós comprovar que, si bé els vitralls emplomats a color amb decoracions religioses anacròniques acostumaven a ser per als edificis de culte, els encàrrecs de vidres gravats i pintats segons els diversos gustos de la clientela solien fer-se per decorar establiments i habitatges privats. Entre els establiments més destacats on es trobaven cristalls gravats obra dels tallers Amigó dels anys 80, hi havia la botiga de Bernat Castells (1881), la joieria de Joaquim Feliu (1881), els grans magatzems *El Siglo* (1881), el Cafè *Condal* (1882), la joieria Guimet (1882), la botiga de mobles de luxe de *Folch y Compañía* (1883), la botiga de queviures *Torra y San* (1883), el cafè restaurant *Gran Continental* (1884), la sastreria *La Ciudad de Londres* (1887), la perfumeria *Lafont* (1887) o bé la confiteria *La Palma* (1889). Algunes vegades treballava amb col·laboració amb altres fabricants, com les cases Picó, Casas o Aymat, i d'altres encomanava els dibuixos a artistes com Francesc Morell o Monserdà. Deixant algunes puntuals excepcions, en la majoria dels casos però, es tractava de dibuixos convencionals que tenien una certa tradició, figures al·legòriques, personatges simbòlics, figures femenines, etcètera.

Juntament amb Amigó, els altres taller destacats d'aquest període previ a l'època del Modernisme van ser els de Francesc Vidal, als que ja hem fet referència anteriorment. Va ser precisament en aquests tallers on a partir de 1884 Antoni Rigalt i Blanch va

¹⁹⁵³ Támara, 1888, p. 2.

entrar-hi per dibuixar els primers encàrrecs destacats per a vitralls de colors i per a cristalls gravats de Barcelona. Tant Vidal com Rigalt, treballant tant conjuntament com de manera independent, van produir una gran diversitat de vidres pintats i gravats d'estil japonès durant les dècades de 1880 i 1890; ells són els dos fabricants que en aquest sentit tenim més ben documentats. Rigalt, format a Llotja, es va independitzar com a fabricant de vidres pintats i gravats a mitjan de 1880, poc després d'entrar com a dibuixant dels tallers Vidal.¹⁹⁵⁴ Cap a l'any 1888 Rigalt va establir-se a uns nous tallers del carrer Bailèn, al núm. 72, on l'abril de 1890 es van constituir com a societat en comandita, *A. Rigalt y Compañía*, en associar-se amb la família Granell Manresa. Al cap dels anys, Antoni Rigalt, associat amb Jeroni Granell, es va convertir en el gran vitraller de l'època del Modernisme.¹⁹⁵⁵

6.2.3.4.2. Motius naturalistes

Els dissenys de llibres com *Ehon mushi erabi* (fig. 209), d'Utamaro, així com els motius *kachô*, de flors i ocells, que arribaven a través de les indústries artístiques japoneses (fig. 267 i 270), eren fàcilment visibles tot voltant pels establiments de la ciutat. Si tenim present que des de la dècada de 1870 es va començar a defensar l'art japonès com un elegant i renovador model a seguir per les indústries artístiques catalanes, es fa encara més evident que no és pas una mera coincidència que molts motius decoratius naturalistes presents a tota mena d'objectes artístics produïts a Barcelona siguin semblants als dissenys d'empreses com la *Kiriû Kôshô Kaisha*. Sense anar més lluny, ens podem remetre a artistes ja comentats: Mestres, Riquer i Pascó. Tenint en compte que, normalment, els dissenys dels vitralls eren fets per pintors, dibuixants o arquitectes, no ens ha d'estranyar el ràpid traspàs d'aquests models al camp de la decoració de vidres.

Els motius de caràcter naturalista i japonitzant a què fem referència no eren una aportació pròpia dels tallers catalans sinó que tenia precedents i paral·lels contemporanis, un cop més, a les indústries europees (fig. 256 i 308). *Baccarat, Christofle et Cie, Maison Havilland, Dresser, Mintons*, són alguns dels molts noms que hauríem de citar. De totes maneres, el que si resulta singular de Barcelona és la gran quantitat de vidres gravats que es van arribar a produir amb aquesta mena de motius i que, sortosament, s'han conservat fins a l'actualitat.

¹⁹⁵⁴ Vegeu p. 694.

¹⁹⁵⁵ Vila-grau, Rodon, 1982, pp. 67-81.

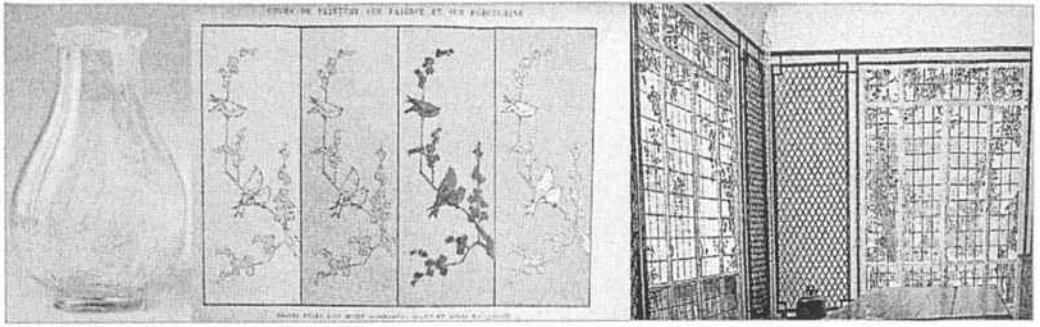


Fig. 308. Gerro amb disseny de bambu de la casa Baccarat (1878). Al centre, motius *kachō* per a la decoració de porcellanes i *faïence* de Sèvres (1882-1883). A la dreta, vidrieres amb glicínies pintades pel decorador L.-Jacques Galland a l'antiga residència de Léon Désoyer (Saint-Germain-en-Laye). MO.

Per destacar algunes de les característiques de la producció de vidres amb motius naturals, resulta interessant fer-ho a partir de la conferència sobre la influència de l'art japonès pronunciada l'any 1884 per Josep Masriera, on va enumerar alguns dels trets diferencials que es poden aplicar a les indústries artístiques que hem anat veient fins ara i especialment al camp de la decoració de vidres gravats. Masriera va ser el primer en diferenciar dos tipus de Japonisme, un primer marcat per la còpia mimètica o per la influència de les produccions japoneses produïdes per a l'exportació com les ceràmiques Satsuma, clarament influenciades pels gustos d'una estètica occidental en busca de la geisha i el samurai, i un segon tipus d'art japonès, aquell més autòcton i autènticament original, que apostava per continuar l'herència d'uns valors i d'una tradició rica i honesta.

Segons Josep Masriera, els models japonesos van ensenyar a superar les composicions tancades, de marc rectangular, simètriques. És a dir, d'aquella mena de vitralls de dones frontals, gerres o cornucòpies de vidre glaçat es podria passar a una nova manera de pensar l'estructura del disseny on la composició ultrapassés els marcs *dejando en la vaguedad el principio y el fin de los contornos externos de la composición*.¹⁹⁵⁶ Això mateix és el que es pot veure als vidres gravats de molts cancells de l'Eixample. Són composicions dominades per una natura esvelta i lliure; una natura que no està dominada per la mà de l'home. Hi ha un segon tret diferencial potser més obvi: la nova manera de representar la natura. Com destacava Masriera, la llibertat de composició anava acompanyada d'una manera també molt més lliure de mostrar la natura *sirviendole de tema los animales y las plantas con los cuales exornan los espacios arquitectonicos, evitando casi siempre la repetición y prescindiendo de la euritmia en lo concreto de la composición exornativa*.¹⁹⁵⁷ Igualment, el format vertical que adoptaven els vidres gravats, tant a les finestres com a les diverses obertures dels cancells dels edificis,

¹⁹⁵⁶ Masriera, 1884, p. 104.

¹⁹⁵⁷ Masriera, 1884, p. 104.

permetia aplicar amb molta més comoditat i coherència un tipus de composicions influïdes pels dissenys de *kakejiku* (*kakemono*).

Els motius japonesos tan podien aplicar-se amb vidres de color com amb vidres gravats, i així es començava a fer cap a finals de la dècada de 1870 i especialment a partir d'inicis dels anys 80. En són exemple la jardinera de ferro forjat projectada per Camil Oliveras i amb vidres pintats per Alexandre de Riquer que va aparèixer reproduïda a la portada de la revista *Arte y Letras* de l'1 de febrer de 1883 (fig. 309), o bé la llibreria *con cristales pintados imitando a japonés* que Vicent Mogas va presentar a l'Exposició d'Arts Industrials de 1884.¹⁹⁵⁸ Un cas similar aplicat al vidre gravat, és el mirall que Eudald Ramon Amigó va presentar el juny de 1884 a la Sala Parés:

*Un artístich mirall, elegantment presentat, destacantse sobre la lluna, una garlanda de flors, entre las quals voltejan algunas papallonas, pintadas ab extraordinari gust i elegancia. Es lo referit mirall un objecte decoratiu, transformat en verdadera obra d'art, en la qual s'agermanan conceptes apropiats y d'una senzilles d'execució molt recomanable.*¹⁹⁵⁹

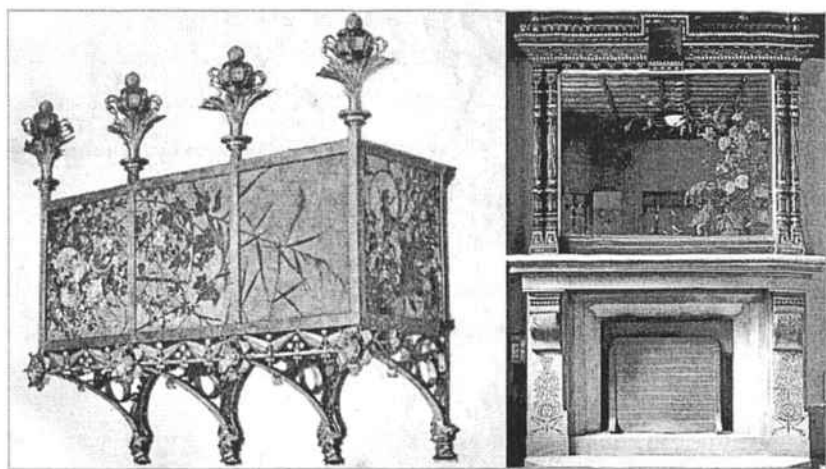


Fig. 309. Jardinera de ferro forjat de Camil Oliveras amb vidres pintats per Alexandre de Riquer (*Arte y Letras*, 1882). A la dreta, llar de foc amb vidre decorat amb una composició naturalista de Ramon Tusquets i marc de *F. Vidal y Cia* (Palau Güell, c. 1888).

L'aplicació de motius decoratius naturalistes en el camp del vidre servia per a ornamentar tota mena d'objectes, des de miralls i jardineres, fins a cancells i finestrals. En aquest sentit, qui millor permet acostar-nos a aquesta diversitat és Francesc Vidal i els seus tallers, on l'estil japonès s'utilitzava amb freqüència. Els vidres gravats que encara avui es poden veure a les sales d'exposicions dels antics tallers de les indústries *F.*

¹⁹⁵⁸ *Catálogo de los objetos...*, 1884, p. 16.

¹⁹⁵⁹ *La Renaixença*, núm. 2085, 11 de juny de 1884, p. 3485.

Vidal y Cia, a Diputació-Bailèn, són la mostra més clara d'aquest fet. Malgrat les reformes que va fer a l'edifici l'arquitecte Sagnier, es conserven *in situ* diversos vidres datats aproximadament cap al 1883, que, juntament amb el cas citat d'Ortega i Badia, és un dels rars exemplars a què se'ls pot assignar autoria i data de realització. Un cop més, els dissenys dels vidres creats als tallers Vidal es basaven en els motius *kachô* que es trobaven a la ciutat. No deixa de ser significatiu aquest comentari del Brusi de l'any 1883:

*Ocupa uno de los aparadores de la tienda de objetos artísticos del señor Vidal, en el pasaje de Crédito, una vidriera de colores, de grandes dimensiones y de estilo japonés, ejecutada para la casa de un industrial de esta ciudad. En los varios compartimientos en que está dividida la vidriera, hay figuras, pájaros y flores, perfectamente imitados, así en el dibujo, como en el color, de las que se ven en los tapices y cerámica de la China y del Japón [per a un barceloní de la època, Xina i Japó era a la pràctica el mateix]. Los vidrios de colores están muy bien combinados, produciendo el conjunto elegante efecto. (...). Estas obras pueden parangonarse con las mejores en su género que se fabrican en Inglaterra y Alemania y honran al señor Vidal que las ha llevado a cabo en todas sus partes en los grandes talleres que tiene establecidos en la calle de la Diputación, en donde ha sido fabricada también la vidriera japonesa.*¹⁹⁶⁰

Com Francesc Vidal, Antoni Rigalt, Alexandre de Riquer, Vicens Mogas o Eudald R. Amigó, van ser molts més els artistes que van fer projectes decoratius de caràcter naturalista per a vidres i vitralls. Entre ells, fins i tot potser s'hi podria incloure a Apelles Mestres, il·lustrador plenament esteticista, el qual, segons Masferrer, va pintar vitralls, entre elles algunes de la seu barcelonina i de la de Manresa i moltes en les cases particulars.¹⁹⁶¹

Deixant de banda comptades descripcions com aquesta, la principal font per a l'estudi dels vidres gravats produïts als tallers de Francesc Vidal són els seus àlbums fotogràfics (fig. 261, 262, 272 i 310). Aquests, mostren com, a més de produir vidres de color emplomats per a projectes de grans dimensions també fabricaven vidres gravats i especialment miralls, miralls de formes i tipologies diverses. Així com els miralls d'armaris i bufets anaven sense decoració, se'n fabricaven d'altres d'independents, per penjar o per recolzar, que es decoraven amb pintures naturalistes, com mostra l'exemplar realitzat per Tusquets per al Palau Güell (fig. 309) i el que s'exposà el febrer de 1882 a l'establiment del passatge del Crèdit:

¹⁹⁶⁰ *Diario de Barcelona*, 31 de gener de 1883, p. 1356.

¹⁹⁶¹ Masferrer, 1925, p. 38.

*Casa Francesc Vidal. Entre'ls molts objectes que poden admirarse en aqueix establiment, crida actualment la atencio un riquissim mirall notable per sa elegancia y originalitat. En sa brillant y argentada lluna hi ha pintat lo Sr. Tusquets un grupo de flors y fullas executadas ab un coneixement una veritat y una pulcritut tan admirables que fan ilusió completa.*¹⁹⁶²

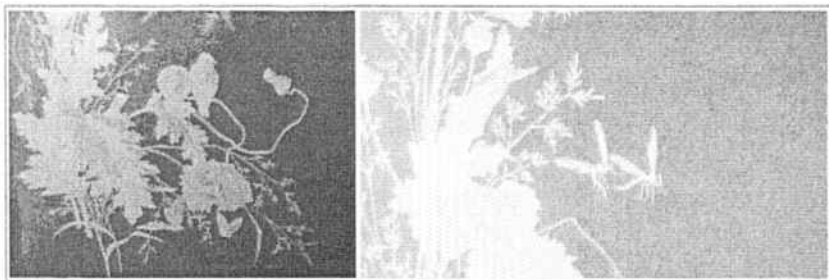


Fig. 310. Miralls amb vidres gravats del taller de *F. Vidal y Cia* (c. 1884-1889). AFV.

A banda dels vidres pintats, en el cas dels tallers Vidal, allà on més s'hi van representar aquesta mena de motius naturals va ser als vidres gravats. El repertori iconogràfic es basava en la representació d'insectes i petits amfibis, principalment libèl·lules, papallones i granotes, en petits espais naturals protagonitzats per plantes de tiges esveltes i sobretot per flors i ramatges. El més interessant és veure com la influència japonesa, que partia en part de l'estudi de les artesanies nipones presents a la ciutat, començava a ser palpable a les produccions artístic-industrials de la ciutat. I en el cas de la decoració de vidres gravats i pintats, aquesta influència generalment es basava en la utilització de models naturalistes similars als dels motius que proposaven els dissenys d'*Onchizuroku* (fig. 311) i la *Kiri Kôshô Kaisha* (fig. 313 i 315). En cas que es volgués emfasitzar l'aspecte oriental i exòtic de la peça, els marc de fusta es construïen en ocasions imitant les canyes de bambú (fig. 261, 262 i 282).

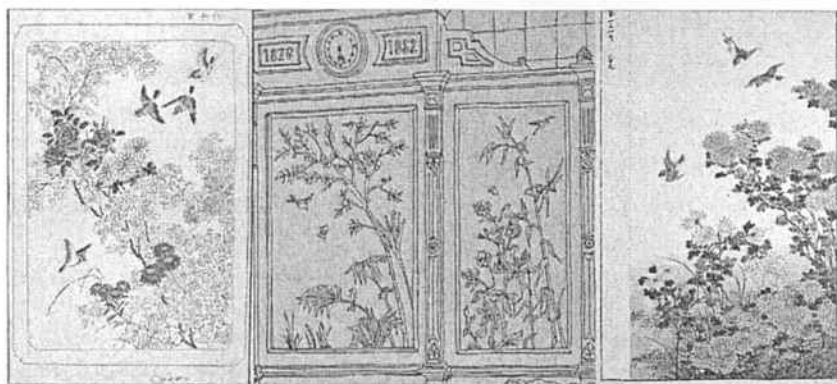


Fig. 311. Als laterals, motius decoratius del recull *Onchizuroku* (1874-1881). Al centre, vidre gravat del carrer Tallers núm. 2 (c. 1876). UAM

¹⁹⁶² *La Renaixensa*, núm. 670, 9 de febrer de 1882, p. 895.

On millor i més àmpliament s'aprecien les característiques d'aquest nou repertori estilístic és als cancells de l'Eixample, als vidres gravats que decoren encara avui moltes de les porteries i alguns grans finestrals de la ciutat de finals del vuit-cents, com ara la casa Rodolf Juncadella (1888-1891, fig. 313) de la Rambla de Catalunya. Actualment tenim documentats prop d'una quarantena de porteries decorades amb vidres gravats de temàtica naturalista, esteticistes, que es poden situar, gràcies a les dates de construcció dels edificis, aproximadament entre els anys 1880 i 1900 (fig. 314).¹⁹⁶³ Quant als motius decoratius utilitzats, si bé cada cas te les seves particularitats, eren en general força semblants, similars també als que documenten els àlbums de Francesc Vidal (fig. 312).

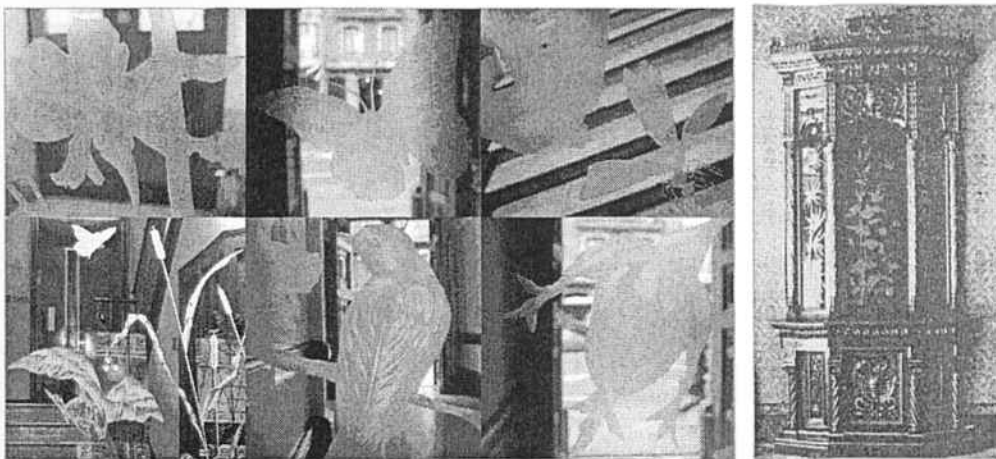


Fig. 312. Detalls de vidres gravats de diversos cancells de l'Eixample (c. 1890). A la dreta, armari amb vidres gravats dels tallers de Francesc Vidal (c. 1890). AM.

Les representacions més abundants eren les de canyes arundines, canyes de bambú, margalló, palmetes diverses, lliris, peònies, papallones, libèl·lules i pardals; és a dir, una selecció pròxima a la que trobem en els models japonesos clàssics i contemporanis. Una de les característiques interessants a destacar és que la flora representada a bona part d'aquests vidres gravats té un cert caràcter feréstec, o si més no, verge i en el seu estat pur. Les branques i les tiges ballen lliurement, van de punta a punta superant els propis marcs de les portes, creixen aleatòriament del terra o sorgeixen de l'aigua mentre els ocells i les papallones volen lliurement. Era la flora i la fauna del jardí ideal, una natura fantàsica però tanmateix real. Real perquè les qualitats estètiques d'aquests gravats es

¹⁹⁶³ El primer exemple documentat d'un vidre gravat mostrant motius de plantes, flors i ocells que podria partir de models japonesos, dataria potser del 1876. Es tracta de dos vidres gravats que estaven col·locats al mur del fons del forn de pa del carrer Tallers núm. 2, del que només se'n conserva un dibuix publicat per Cirici l'any 1979. D'entre els exemples d'inicis de segle XX es podria citar el cancell de l'edifici núm. 113 del carrer Balmes, del 1902, o bé, si és que s'inclou també el vidre amb esmalts i grisalles, els finestrals d'ull d'escala de la Casa A. Puget, del vitraller Buixeres i Codorniu, al carrer Ausias March núm. 22, datats del 1907. Tanmateix, és interessant remarcar el fet que un percentatge molt elevat dels cancells que es poden datar a partir del moment de construcció de l'edifici, indiquen que els vidres van ser gravats a la dècada de 1890 és a dir, el moment de major expansió comercial d'art japonès a Barcelona. Bru, 2007, pp. 21-56.

basaven també en unes representacions amb un alt grau de verisme, amb una voluntat d'aproximació a la realitat natural, propera als principis decoratius de l'escola de Nancy, on l'observació directa i l'estudi científic de les plantes tenien un paper important.

Els inicis d'aquest tipus de representació natural es trobaven, a Barcelona, a la dècada de 1870 que és precisament quan la ciutat va viure el primer gran boom constructiu i quan va començar a fer-se patent el debat art-indústria i la necessitat de buscar la sortida a un període que, almenys estilísticament, semblava estar estancat. La major part dels exemples localitzats daten però de la dècada de 1890. L'Esteticisme, el Premodernisme o el Protomodernisme, vagi amb l'etiqueta que vagi aquest període, va caracteritzar-se per ser un moment de canvis i transformacions en què va ressorgir un interès per les formes naturals recolzat pel positivisme científic i les idees progressistes europees. Com en el cas de l'Escola de Nancy, aquesta posició és la que va trobar en l'art japonès una bellíssima forma d'expressió. Només cal comparar algun dels dissenys dels tallers de la *Kiri Kôshô Kaisha*, l'empresa dirigida pel soci d'Ot Vinyals, Matsuo Gisuke, o bé aquells seleccionats pel *Seihin Gazu-gakari* per a les Exposicions Universals, per veure el grau de semblança que hi ha amb uns models produïts a partir de la mateixa dècada de 1870 i difosos a través de diversos camins durant els decennis següents.



Fig. 313. Disseny *kachô* de la *Kiri Kôshô Kaisha* (1876-1891). A la dreta, vidre gravat de la Casa Rodolf Juncalleda de la Rambla de Catalunya (c. 1890). UAM.

Per parlar de la influència de l'art japonès en el camp de la decoració del vidre es podria ampliar molt més l'estudi fent referència a les obres modernistes, o simplement fer referència a les vidrieres *cloisonné* dels tallers Vidal, però l'abundància de cancells esteticistes és ja un exemple prou il·lustratiu per constatar el grau d'influència de l'art japonès a les indústries artístiques dels anys 80 i 90.



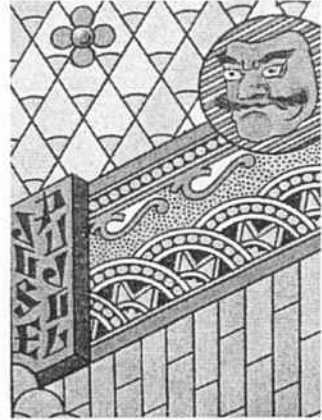
Fig. 314. Cancell del carrer Bruc, núm. 6 (1896).



Fig. 315. Projecte de la *Kiryū Kōshō Kaisha* (1874-1891), gravat de Hiroshige (1856) i detall del cancell de vidre gravat del carrer Roger de Lúria núm. 96. UAM.

6.2.3.3. Motius figuratius

Un cas força excepcional és el de Josep Pujol i la seva fàbrica de vitralls artístics de Gràcia. Els tallers de *José Pujol y Cia*, establerts al carrer Aribau núm. 82 i amb oficina al Portal de l'Àngel, produïren una gran varietat de vidres gravats, emplomats i pintats. Un dels seus catàlegs de productes, datable estilísticament de la dècada de 1880 (fig. 307),¹⁹⁶⁴ ens mostra la diversitat de motius que ofería per decorar vidres gravats i pintats per a portes i finestres. Entre composicions de grans vitralls per a esglésies i salons, a més dels recurrents estils neogòtic i Lluís XVI, hi destacaven cinc projectes de clara influència japonesa, tres dels quals eren anunciats per la mateixa casa com a *Vidrieras estilo japonés*.



Un dels models del catàleg de *José Pujol y Cia* és molt similar a uns vitralls conservats a la casa Barraquer de Barcelona (fig. 317 i 318).¹⁹⁶⁵ El model, el formaven tres composicions de format vertical, a manera de *kakejiku*, amb fons de motius geomètrics, triangulars, circulars, motius *seigaiha*, i amb diversos elements figuratius clarament orientals, ventalls, una màscara de teatre Nô, un drac i, curiosament, un home xinès en primer terme. En el cas de l'exemplar de la casa Barraquer, en lloc de la figura xinesa apareixen flors de lotus i algunes altres formes geomètriques multicolors, per bé que l'estructura i els motius principals es mantenen com al projecte original. Es tracta d'una mostra de com els models japonesos es van difondre per la ciutat amb lleugeres modificacions. El catàleg de Josep Pujol, així com l'exemple que ofereix la casa Barraquer, pot servir perquè no oblidem que, a banda de l'aplicació de motius naturalistes, el Japonisme també va motivar el disseny i la fabricació d'altres vidres decorats amb aquells motius que millor representaven l'imaginari del Japó: dones amb quimono, grues, motius geomètrics o bé paisatges rurals. Així és com apareix també a dues finestres del Palau Montaner de Lluís Domènech i Montaner, atribuïdes a Antoni Rigalt.

Si del Palau Simón n'han quedat les descripcions de la fi de segle que ens parlen d'un saló japonès decorat per Francesc Vidal, l'edifici veí, el Palau Montaner, conserva encara actualment diversos vitralls de colors de caràcter explícitament japonès. D'una banda, vidres pintats amb motius naturals de flors i d'ocells, pardals, orenetes, flors de cirerer i

¹⁹⁶⁴ Francesc Fontbona situa el catàleg entre els anys 1878 i el 1897. La presència d'aquests motius japonesos i les característiques de la resta de composicions, semblen indicar que es podria tractar d'una publicació de la dècada de 1880, similar a les composicions, per exemple, de Ginés Codina Sert.

¹⁹⁶⁵ Vila-Grau, Rodon, 1982, p. 45.

de prunera, i, de l'altra, vidres emplomats on, en un paisatge presidit pel que podria representar el mont Fuji i algun dels llacs de Hakone, apareixen dues noies i dues dones amb quimono (fig. 316).



Fig. 316. Vitralls del Palau Montaner, atribuïts a Antoni Rigalt.

Núria Gil ja ha destacat la influència que l'art japonès va tenir en els dissenys de vitralls modernistes d'Antoni Rigalt com a mínim a partir de 1888, amb els vitralls de la planta baixa del Cafè-Restaurant de Lluís Domènech i Montaner, del Parc de la Ciutadella, guanyadores d'una medalla d'or. En aquell cas es tractava de dos vitralls de colors esmaltats al foc de 2,50 metres d'alçada i 1,50 d'amplada *representando un asunto japonés y un tipo del siglo XVI en la otra*.¹⁹⁶⁶ Els vitralls japonitzants de Rigalt tenen el seu origen anys abans de fundar *A. Rigalt y Compañía*, als primers projectes que va fer quan encara era dibuixant de *F. Vidal y Cia*, a partir de 1884. A l'Exposició Universal, malgrat que encara participava a les indústries Vidal, Rigalt ja es presentava independitzat amb el seu propi taller de vitralls al carrer Bailèn núm. 72, on va seguir desenvolupant models similars.¹⁹⁶⁷ De fet, els vitralls fets per al Cafè-Restaurant van ser encarregats pel Delegat General de l'Exposició Universal, en altres paraules, per Lluís Rouviere, encara soci de *F. Vidal y Cia* com el mateix Rigalt.

Antoni Rigalt tal i com havia fet fins aleshores com a cap del taller de vidres de Francesc Vidal, va començar a projectar vitralls d'estil japonès, en ocasions amb motius naturalistes i d'altres vegades figuratius. Un altre exemple, el podríem trobar a l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de Barcelona, del 1892, on Rigalt va

¹⁹⁶⁶ Gil, 1998, p. 135. AMA, caixa 17, ref. 13/92/17, núm. 1 i 94.

¹⁹⁶⁷ AMA, Exposició Universal, caixa 42647, B3-A-6, exp. *A. Rigalt*, 11 d'agost de 1888.

presentar *dos vidrieras esmaltadas estilo japonés* valorades en 200 pessetes.¹⁹⁶⁸ Antoni Rigalt, havia abandonat els tallers de Francesc Vidal, i era aleshores professor de l'Escola de Dibuix del districte d'Hostafrancs. Gil documenta diversos vitralls més del mateix autor fetes seguint clarament models japonesos a finals del segle XIX i inicis del segle XX i caracteritzades per diversos motius de caràcter naturalista tals com els iris, el bambú, les grues i els pardals, juntament amb la representació de dones amb quimono i ombrel·la.¹⁹⁶⁹ Tanmateix, cal afegir que cap a finals de segle XIX la decoració dels vitralls va evolucionar cap a un estil més sintètic i abstracte, aquell més característic del Modernisme, segurament atesa la influència que va marcar la difusió dels vitralls emplomats de Rigalt, on clarament es veia com les flors i els ocells que durant els anys 80 i 90 s'havien gravat amb àcid als cristalls de manera minuciosa i detallista perdien els seus pètals i es projectaven en superfícies planes i monocromes.¹⁹⁷⁰

¹⁹⁶⁸ *Catálogo de la Exposición...*, 1892, p. 266.

¹⁹⁶⁹ Gil, 1998, pp. 136-139.

¹⁹⁷⁰ L'evolució del vitrall modernista, especialment dominada pels vitralls emplomats, no treu però, que els dissenys d'inspiració japonesa dels anys 80 i 90 poguessin perdurar fins a inicis del segle XX. Els vidres pintats i gravats de caràcter esteticista van perdurar als tallers de la ciutat d'una manera més o menys continuada durant més d'una vintena d'anys.

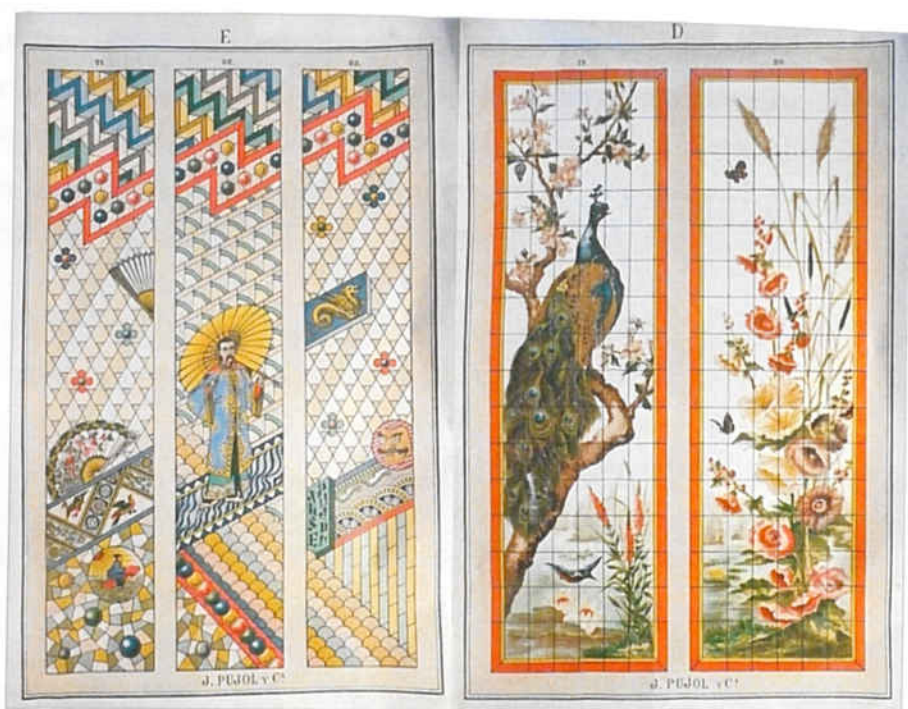


Fig. 317. Projectes de vitralls dels tallers de la casa *José Pujol y Cia* (c. 1880-1890). BPA.



Fig. 318. Vidres de la casa *José Pujol y Cia* a la casa Barraquer de Barcelona.

6.2.3.5. Indústria tèxtil

6.2.3.5.1. Expositors, exposicions i comerciants de teixits japonesos

L'any 1888 Benet Malvehy era, a més d'un prestigiós fabricant de sedes, el president del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona. Amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona, Malvehy va adoptar un paper rellevant com a membre del Consell General del certamen i com a vicepresident del jurat encarregat de valorar les indústries tèxtils mostrades a l'Exposició. En aquella ocasió van fer-hi acte de presència una quantitat ingent d'indústries tèxtils catalanes que per primera vegada van conviure en espai i temps amb d'altres produccions d'origen japonès.

Malvehy, com molts d'altres industrials van fer a títol personal, va tenir l'oportunitat d'estudiar de primera mà algunes peces dels principals fabricants del Japó, entre els quals destacaven Nishimura Sôzaemon, Iida Shinshichi, Shiino Shôbey, Fujimoto Sôtârô, així com d'altres artistes i productors de teixits brodats, vestits, sedes o bé catifes, com Yogase Kiyô, Tanaka Rishichi, Nakamura Naojirô, Ôzawa Nankoku, Matsuura Yoshimatsu, Suzuki Kiichi, Mitani Asa o bé la *Kiri Kôshô Kaisha*. Tant per Malvehy com per a tots els altres productors, dibuixants i artistes implicats en la fabricació de teixits, va ser una magnífica ocasió, irreplicable, per conèixer i estudiar de primera mà els autèntics motius ornamentals aplicats a les indústries tèxtils japoneses.¹⁹⁷¹

L'interès per la indumentària japonesa, *pintoresca* i *original*, però, s'havia iniciat en dates anteriors. Deixant de banda l'impacte que van causar les dues ambaixades japoneses de finals del segle XVI i inicis del XVII, tant les actuacions de la *Companyia Imperial Japonesa* a l'any 1868 com les primeres disfresses japoneses de l'entorn de 1880, són bona mostra de com van sorprendre i atraure els vestits i les robes del Japó. De colors llampants i motius fantasiosos, responia perfectament a la imatge exòtica d'Orient. Són molts els exemples que es podrien posar per demostrar la fascinació que hi havia per aquestes peces a la Barcelona del vuit-cents. De tots ells, val la pena recordar la col·lecció japonesa de Carles Maristany, exposada al pavelló japonès de la Gran Via entre 1881 i 1882. La mostra va ser organitzada amb la voluntat d'oferir nous repertoris decoratius dignes de ser considerats i estudiats per artistes i industrials barcelonins:

¹⁹⁷¹ Benet Malvehy va proposar l'atorgació de condecoracions a tretze expositors japonesos de tèxtil, majoritàriament de seda: Yoshikawa Inosuke, Hirota Hachisuke, Itô Kozaemon, Kameda Rihei, Yonezawa Seishijô, Teramura Sanjirô, Murata Kujirô, Sugimoto Takajirô, Kanô Sakunosuke, Kuwayama Zenzaburô, Kazui Tashichi i la Direcció d'Indústria del Ministeri d'Agricultura.

*Proverbial es la habilidad de chinos y japoneses en la fabricación de tejidos y bordados, en especial de seda y oro, de los cuales hay gran variedad en la exposición de que nos ocupamos, y que en ella no solo sirven para que se vea el estado floreciente de dicha industria en aquel país, si que también para dar a conocer como visten sus habitantes, ya que entre los trajes que cubren un buen numero de maniqués, se ven desde la modesta túnica de los nobles y señores, sin otro adorno ni distintivo que un pequeño escudo con sus armas, bordado en seda en las solapas o detrás del hombro derecho, y la de rico tejido de seda materialmente cuajado de bordados de oro, de las mujeres de mundo, y de las servidoras de las casas de te, hasta las armaduras de alambre, ballena, hierro y cuero, de los antiguos guerreros, y el traje pintado con colores indelebles sobre la misma piel de la mayoría de los individuos pertenecientes a la humilde clase de los "bayos".*¹⁹⁷²

Un cas coetani i paral·lel al de Maristany va ser el del Museu de Richard Lindau, obret al passeig de Gràcia a l'entorn de 1880, el qual incloïa una gran diversitat de peces tèxtils, tapissos i teixits pintats i brodats de seda i d'or, quimono i indumentària diversa exposada amb maniquins.¹⁹⁷³ De totes maneres, la presència de teixits japonesos no l'hem de veure tan sols vinculada a la mostra de col·leccions privades o a la celebració d'exposicions sinó també en el si dels fluxos i interessos comercials de la ciutat, i és que Barcelona va comptar al llarg dels anys amb diverses botigues on s'hi van vendre els vestits i teixits japonesos que van fornir armaris i col·leccions (fig. 58).

Les primeres botigues on hem trobat documentada la venda de vestits nipons són l'establiment *El Mikado* (1885) i la botiga de Pere Llibre (c. 1885).¹⁹⁷⁴ A partir de l'Exposició Universal, la vulgarització i difusió dels teixits japonesos es va veure plasmada amb un augment de l'oferta, amb l'obertura de noves botigues i punts de venda com els establiments de Santiago Gisbert (1893), Pere Clapés (1894) i els grans magatzems de teixits orientals de *Bassals, Gotzens y Compañía* (1896).¹⁹⁷⁵ Juntament amb

¹⁹⁷² *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d'octubre de 1881, pp. 5709-5710.

¹⁹⁷³ Va ser un cas excepcional que va perdurar fins al 1900, any de la mort del cònsol Lindau. Des d'aleshores, el museu privat de la família Mansana, així com puntualment espectacles com els de Sadayakko o altres certàmens com la V Exposició Internacional d'Art (1907) i l'Exposició Internacional de 1929, van seguir mostrant peces tèxtils i d'indumentària japonesa en consonància amb aquelles que arribaven als comerços de la ciutat. *Butlletí Mensual de la Associació d'Excursions Catalana*, núm. 31, abril de 1881, p. 89.

¹⁹⁷⁴ Si bé *El Mikado* tenia una oferta especialitzada en articles d'Orient, en el cas de la botiga d'objectes artístics de Pere Llibre, en canvi, la venda de vestits del Japó va ser més ocasional. Posem per cas la que va celebrar-se l'abril de 1885: *exposición de maniqués, paños bordados, trajes y porcelanas del Japón. Diario de Barcelona*, núm. 105, 15 d'abril de 1885, p. 4604.

¹⁹⁷⁵ A més dels establiments que des d'inicis de segle es dedicaven a la importació i venda de productes d'Orient, hi hagueren altres comerços que, tot i no ser especialitzats en productes de l'Àsia Oriental,

aquests establiments especialitzats en la importació de productes de l'Àsia Oriental, grans magatzems com *El Siglo* i botigues diverses degueren disposar dels teixits orientals que, sumats a l'extensa producció catalana, van permetre la plena difusió del Japonisme en el camp del tèxtil.

6.2.3.5.2. Japonisme en empreses tèxtils: alguns exemples

Amb uns antecedents que es poden remuntar al 1822, Barcelona va celebrar, durant la segona meitat del segle XIX i inicis del segle XX, un bon nombre d'exposicions industrials i artístiques, tant generals com temàtiques, i tant locals com nacionals i internacionals.¹⁹⁷⁶

Dins del progressiu augment d'exposicions que incloïen seccions de caràcter artístic, destaquem la que va organitzar l'Institut del Foment del Treball Nacional, a cavall entre els anys 1880 i 1881. Es va anunciar com *la primera exposición de artes decorativas y de sus aplicaciones a la industria*, és a dir, la primera exposició que ja de manera clara i diàfana mostrava a la ciutat la voluntat d'integrar l'art amb la indústria. El debat art-indústria, desenvolupat anys abans per figures com Josep de Manjarrés i Salvador Sanpere i Miquel, es va materialitzar amb una exposició que pretenia dotar les confeccions industrials d'un caire cada cop més bell alhora que modern. La mostra, va representar els inicis d'una nova etapa caracteritzada per la modernització i generalització de la indústria tèxtil dins del camp de les indústries artístiques i de les arts decoratives: van participar fins a quaranta-dos expositors del ram del tèxtil; empreses dedicades a la confecció d'estampats, brodats, sedes, entapissats, catifes, cortinatges, cretonès.¹⁹⁷⁷ És precisament a partir d'aquest moment, i a l'entorn d'aquestes empreses, quan comencem a documentar la popularització i difusió de models ornamentals d'estil japonès en el si de les indústries catalanes.

oferien la possibilitat de comprar teixits i vestits del Japó a preus assequibles. Va ser el cas d'establiments dels carrers Ferran, Portaferrissa i Fontanella, a finals del XIX, així com els magatzems *El Siglo*, o bé, *La Física*, *El Barato*, la Casa Esqué i la Casa Barnet, que puntualment o bé regularment van vendre quimono, bruses de llana i de cotó, i sedes també del Japó, procedents tant de Yokohama com de París. A les dècades de 1910 i 1920 s'hi van afegir *Los Japoneses* i *El Celeste Imperio*, als carrers Fontanella i Portaferrissa respectivament, dedicats a la venda de sedes, ventalls, pijames, brodats, quimons, *yukata*, paravents, crespans i tot tipus de sedes japoneses.

¹⁹⁷⁶ Abans no es va celebrar la primera Exposició Universal, l'any 1888, la Ciutat Comtal ja havia organitzat diverses mostres de caràcter regional amb la voluntat de mostrar els avenços i impulsar l'economia de les indústries de Catalunya. Vegeu pp. 349-353.

¹⁹⁷⁷ Van destacar els expositors Gines Codina i Sert, *La España Industrial*, Benet Malvehy, *Sert Hermanos y Solá*, Ramon Ballescà, *J. Lucena y Compañía*, *J. Pallás y Compañía*, *Ricart y Compañía*, Joan Rabadà Vallvé i Agustí Perelló Diaz. *Catálogo de los objetos ...*, 1881, pp. 8-14.

Una de les primeres empreses en apostar pels teixits amb motius decoratius d'influència japonesa va ser *La España Industrial* (1847), durant molts anys l'empresa cotonera més important del país.¹⁹⁷⁸ Dins del seu gran recinte fabril s'hi concentraven tots els processos de transformació tèxtil: el cotó entrava en forma de bales i en podia sortir enrotllat sobre una peça de roba amb els estampats més originals, a punt per fer-ne vestits o tapisseries. L'èxit de l'empresa venia donat pel volum i sobretot per la diversitat del seu gènere: produïen des de les peces més econòmiques i senzilles a les més riques i luxoses, tot això combinat amb una gran quantitat de mostres d'estils diferents. A l'exposició d'arts decoratives del 1881, el jove Antoni Gaudí celebrava amb alegria els resultats als què estava arribant l'empresa: *celebrem ab plaer son bon dibuix i l'acertada combinació de colors, i ben bé diu lo seu mèrit l'acceptació que han tingut en les nostres habitacions*.¹⁹⁷⁹

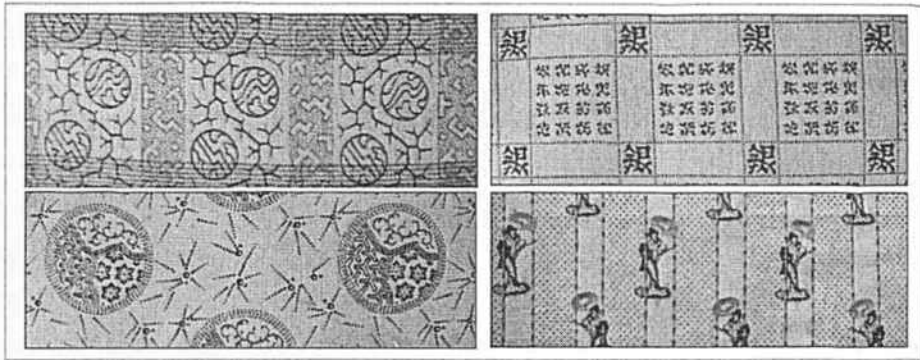


Fig. 319. Mostres franceses recopilades als tallers de *La España Industrial* (c. 1880). MEPM.

L'aposta de *La España Industrial* pels motius japonesos va iniciar-se gràcies a l'estudi de models francesos, anglesos i alemanys. És a dir, l'actualització de models decoratius de l'empresa va venir marcada en gran mesura per l'estudi de les produccions d'algunes de les principals indústries artístiques, tèxtils, estrangeres (fig. 319).¹⁹⁸⁰ En aquest sentit, els primers exemples de la influència japonesa a *La España Industrial* els trobem als mostraris dels anys 1881, 1882 i 1883 (fig. 320-322), alguns d'ells presentats a l'exposició de Foment del Treball Nacional de 1884, així com especialment a partir del 1888. L'evidència d'aquesta dinàmica, palesa als mostraris que conserva el Museu de l'Estampació de Premià de Mar, i confirmada per les descripcions d'època i dels catàlegs

¹⁹⁷⁸ Coroleu, 1887, p. 236. Gutiérrez, 1997, p. 99. *La Exposición*, núm. 56, 6 d'agost de 1888, p. 68. *La España Industrial...*, 1947, pp. 114-115. Per a l'estudi aprofundit de l'empresa en el seu vessant artístic és imprescindible la consulta dels seus fons històrics conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya i al Museu de l'Estampació de Premià de Mar.

¹⁹⁷⁹ Gaudí, 2002, p. 289.

¹⁹⁸⁰ Aquesta pràctica, la tenim documentada a l'empresa amb llibres de mostres de l'any 1868 on es recullen retalls procedents d'indústries tèxtils com *Robert Omerod & Cº*, *Scheuer & Roth*, *Dollfus Mieg*, *Frères Koechlin*, *Steiner & Schoen*, *Schlumberger*, *Steinbach Koechlin*, *E. Potter & Cº*, *W. Crum & Cº*, *The Foxhill Bank Printing Company*, *W.L. Wilson & Sons*, *Rutterwork Books*, *Hofer & Grosjean*, *Gros Odier Gros Roman*, *Cie Lyonnaise*, *Frank & Boeringer*, *The Radchiffe Printing Company*, *Turner Varris & Turner*. Miquel, 1867.

d'exposicions de la dècada dels vuitanta, se situa plenament en el context de la difusió i implantació del Japonisme europeu a les arts decoratives catalanes.

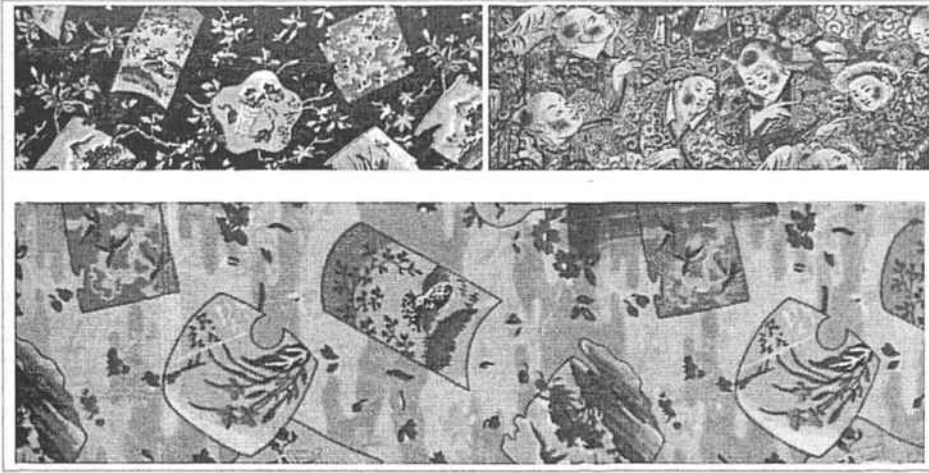


Fig. 320. Mostres amb motius japonitzants produïdes entre el mes de desembre de 1881 i el mes de gener de 1882 als tallers de *La España Industrial*. MEPM.

Sert hermanos y Solá (1843), empresa creada inicialment amb l'objectiu de produir mocadors de llana, va ser una altra potent fàbrica tèxtil. En un període de gran creixement com van ser els anys posteriors a la seva fundació, *Sert hermanos y Solá* és un clar exemple de l'auge econòmic i industrial d'aquells anys: a la dècada del 1880 l'empresa ja comptava amb fàbriques a Gràcia, Taradell, Mataró, Sant Andreu del Palomar i Sant Martí de Provençals, amb prop de 3.000 treballadors en plantilla. L'èxit de la companyia es va fer palès amb col·laboracions dels millors decoradors del moment, especialment amb *F. Vidal y Cia*, amb encàrrecs dels clients més prestigiosos del país i amb importants premis a les exposicions internacionals.¹⁹⁸¹ La producció de l'empresa va ser molt diversificada, tant quant a materials com quant a productes; des de catifes, cortinatges i tapissos, a abrics per a dones, mantes o tapisseries artístiques. Aquesta varietat va permetre incloure una sèrie de repertoris basats en motius ornamentals de caire oriental, tapisseries de seda d'estil persa i egipci, així com també japonès.¹⁹⁸²

Un cas contemporani ben diferent de la influència i la introducció dels motius orientals va ser el de *Hijos de José Ponsa*, coneguda inicialment amb la raó social de *José Ferrer y Cia* (1859), fundada per un altre dels socis de *F. Vidal y Cia*.¹⁹⁸³ *Hijos de José Ponsa*, com s'anomenava a la dècada del 1880, o *Ponsa Hermanos* a partir del 1904, responia, a

¹⁹⁸¹ Els germans Sert van col·laborar amb els millors tallers d'indústries artístiques de la ciutat, entre elles les de Joan Busquets i Francesc Vidal, promotor del Japonisme a les arts decoratives. Prova evident de l'estreta relació entre Sert i Vidal és el préstec de 250.000 pessetes que el primer va oferir l'any 1883 per a l'ampliació del negoci d'indústries artístiques *F. Vidal*. Vegeu p. 689.

¹⁹⁸² *Catálogo de los objetos...*, 1884, p. 11.

¹⁹⁸³ Canals, 2005, p. 37.

diferència de *La España Industrial* o *Sert hermanos y Solà*, a un model d'empresa de dimensions molt més reduïdes i d'abast mitjà, però no per això de menor qualitat. El negoci, que va perdurar durant cinc generacions, és representatiu d'un altre tipus d'empresa caracteritzada per mantenir sempre un dinàmica de caire tradicional, com va ser la utilització d'estampats al bac. Amb tot, Ponsa va aconseguir un alt nivell de qualitat: durant l'època del Modernisme va veure's afavorida la presència de destacats dibuixants al seu taller, com Francesc Pelegrí, i per la col·laboració d'artistes de renom, com Alexandre de Riquer i Josep Palau Oller.¹⁹⁸⁴ El cas dels mostraris de la Casa Ponsa és especialment il·lustratiu de l'important grau de penetració que va tenir el Japonisme a les indústries tèxtils catalanes: a partir de la dècada del 1890, i fins ben entrats al segle XX, va produir teixits clarament influenciats pel Japonisme i molts models ornamentals d'origen japonès (fig. 322, 326 i 329).

Com les tres anomenades fins ara, van ser moltes més les fàbriques tèxtils que es van crear a Barcelona i al seu entorn a mitjan segle XIX: *Güell, Ramis y Compañía, Borrell hermanos y Cia, Hernández, Puig y Cia, Mitjans y Compañía, Ricart y Compañía*, un sens fi d'empreses de les quals l'escassa documentació i existència de mostraris no ens permet discernir amb precisió quina va ser la seva implicació amb el fenomen del Japonisme; fet que coneixem del cert gràcies a les descripcions de diaris i revistes i als puntuals mostraris d'època que hem pogut anar consultant. En aquest sentit, a més de les empreses ja comentades, tenim constància de l'ús de motius d'origen japonès en d'altres indústries productores de teixits d'alta qualitat, com van ser les sedes de les cases Balcells i Malvehy, de Manresa i Barcelona.

Els mostraris de sederies de la casa *Balcells Iglesias y Cia*, conservats al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, contenen destacats exemplars fabricats a partir de l'any 1892 inspirats en repertoris japonesos (fig. 322), mentre que en el cas de Benet Malvehy, format als tallers de Joan Escuder i dels germans Sert i Solà, fruit de les seves col·laboracions amb artistes i industrials com Antoni Gaudí, Francesc Vidal i Ot Vinyals, sovint van incloure la utilització de motius d'inspiració oriental, sobretot del Pròxim Orient i nord d'Àfrica, fruit dels seus viatges, de les modes i les demandes de la clientela benestant de l'època. Tant Balcells com Malvehy són una prova més d'una moda, la japonesa, que es va estendre a bona part dels tallers de dibuix de les indústries tèxtils de Barcelona durant l'últim quart del segle XIX.¹⁹⁸⁵

¹⁹⁸⁴ Francesc Pelegrí treballava l'any 1886 com a dibuixant per a diverses indústries tèxtils, per a fàbriques com les de Domingo Llobart, Claudio Arañó, Francesc i Angel Vila, així com *Parellada, Flaquer y Cia i Hijos de José Ponsa*. Dangla, 2005, p. 88.

¹⁹⁸⁵ Casamartina, 2004.

6.2.3.5.3. Repertoris decoratius

Així com en el discurs que hem seguit fins ara, per aproximar-nos a les indústries tèxtils podem recórrer a fonts documentals extretes de les hemeroteques i biblioteques, per a l'anàlisi i estudi dels teixits pròpiament dits cal recórrer a les peces conservades. Tot i que cal recordar que un volum molt important del tèxtil d'estil japonès produït a Catalunya no s'ha conservat, hem d'afegir que s'han preservat algunes destacades col·leccions de gran interès històric i d'alt valor artístic que permeten endinsar-nos en l'estudi de l'impacte i les característiques reals del fenomen del Japonisme en el camp del tèxtil.¹⁹⁸⁶ De l'anàlisi d'aquests fons se'n poden extreure diverses conclusions: el *modus operandi*, els models utilitzats així com, en el cas que ara ens pertoca, les característiques i l'evolució dels motius decoratius d'arrel japonesa que van servir tant per vestir la casa com per vestir el cos.

En observar el gran volum i l'extraordinària diversitat de motius ornamentals creats en sèrie i utilitzats per empreses com *La España Industrial* o *Balcells Iglesias y Cia*, el primer que es pot constatar és la ingent tasca feta per un selecte grup de dibuixants industrials, així com per artistes polifacètics de la fi de segle, com Joan Rabadà Vallvé (1850-1899), Josep Palau Oller (1888-1961), Mateu Cullell, Pere Tarragó, Camil Cots, Antoni Saló i Agustí Esclasans, que van furnir la indústria tèxtil de motius d'allò més diversos, originals i variats, extrets d'un ampli repertori en plena consonància amb les tendències europees del moment.

En termes generals, la majoria de peces d'estil japonès que hem localitzat no es poden atribuir a autors amb nom i cognom, sinó que generalment cal situar-los dins de la dinàmica dels tallers de dibuix d'empresa. Cada fàbrica tenia el seu equip tècnic professional, una o diverses persones en funció de les necessitats, formades en escoles tèxtils, industrials, de Belles Arts o d'arts i oficis, per bé que en algunes ocasions també hi van col·laborar artistes externs. Dins dels tallers d'empresa destaquem especialment al pintor Joan Rabadà Vallbé, format a l'Escola de Llotja, autor de molts dels motius utilitzats als teixits estampats de *La España Industrial* a finals del segle XIX, i també a Ginés Codina Sert, el pintor i director artístic de la secció de dibuixos de la fàbrica de *Sert hermanos y Solà*, col·laborador dels moblistes-decoradors Vidal i Busquets, i autor de molts dissenys d'estil japonès per a teixits, catifes i tapissos, ja des d'inicis de la

¹⁹⁸⁶ A més d'algunes peces d'indumentària japonesa de l'Institut del Teatre, del Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona i del Museu Etnològic de Barcelona, convé destacar els rics fons del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (CDMT) i del Museu de l'Estampació de Premià de Mar (MEPM), on es conserven una gran quantitat de mostraris de la segona meitat del segle XIX i inicis del segle XX.

dècada dels vuitanta. A més dels diversos mostraris d'estil japonès descrits als catàlegs d'exposicions, alguns exemples més dels projectes fets seguint els mateixos models nipons els trobem a les làmines publicades pel mateix Codina a la revista *La Bordadora* (1887) i a l'*Álbum de Arte Suntuario* (c. 1888, fig. 80).¹⁹⁸⁷ Deia *La Vanguardia* l'estiu de 1886:

*Con el cuaderno 128, el periódico La Bordadora, de Barcelona, ha repartido un lujoso regalo á los suscritores de todo el presente año. Consiste en un modelo de gran tamaño, sobre magnífico papel, tirado al cromo á treinta colores, de un almohadón de sofá, dibujo de estilo japonés, obra del dibujante de la acreditada fábrica de alfombras barcelonesa «Sert hermanos y Sola», don Ginés Codina y Sert. La obra es rica en detalles, la combinación de colores perfectamente entendida, de exquisito gusto artístico y realizada con toda precisión en los talleres de los señores Busquets y Vidal.*¹⁹⁸⁸

D'altra banda, d'entre els artistes del Modernisme que van estar implicats tant amb el fenomen del Japonisme com amb la creació de dissenys o motius en el camp del tèxtil cal destacar, un cop més, a Alexandre de Riquer, Gaspar Homar, Josep Pascó, Josep Triadó i potser Lluís Masriera.¹⁹⁸⁹ Per a tots ells, l'observació i l'estudi dels corrents artístics internacionals va ser fonamental. Per a tots ells, també, l'estudi i l'anàlisi de l'art japonès va ser, tal i com va destacar Josep Masriera, una magnífica font d'inspiració.¹⁹⁹⁰

¹⁹⁸⁷ Joan Rabadà va entrar a l'Escola de Llotja de Barcelona a inicis de la dècada de 1860. No tan sols va treballar com a dibuixant per a *La España Industrial* i la fàbrica de porcellanes de Ramon Florensa, sinó que també va participar com a pintor paisatgista a diverses exposicions; curiosament l'any 1876 Rabadà tenia el taller de pintura a *La España Industrial* de Sants. Ginés Codina Sert va seguir una trajectòria similar, a mig camí entre la pintura i el dibuix industrial. A l'exposició d'arts industrials del 1884, Codina va presentar un *proyecto de alfombra redonda, estilo japonés* i un *borrador para tapicería, estilo japonés. Catálogo de objetos...*, 1884, p. 5.

¹⁹⁸⁸ *La Vanguardia*, núm. 309, 7 de juliol de 1886, p. 5.

¹⁹⁸⁹ Gaspar Homar, format inicialment als tallers de Francesc Vidal, va fer diversos projectes d'estil japonès; va crear, a més de mobiliari i decoracions en marqueteria, teixits de tota mena, des de tapissos i cortines, fins a cobrellits, paravents o catifes. A Lluís Masriera, gran amant i col·leccionista d'art japonès, i més concretament d'indumentària japonesa, se li atribueix un conjunt de quatre cortinatges de setí de seda, conservats al Museu Tèxtil de Terrassa, amb la representació de grues i una lleugera vegetació enmig d'un espai obert i buit de caire completament nipó. En molts dels exemples dels dissenys d'Alexandre de Riquer (1856-1920), no exclusivament en el camp del tèxtil, ens trobem que l'artista va recórrer a l'estudi de *katagami*, repertoris i llibres il·lustrats japonesos, els quals el van acostar a una nova manera de representar la natura, més esvelta i més lliure. Quant a Josep Triadó (1870-1929), fidel al moviment de les *Arts & Crafts*, va ser, com el seu mestre Alexandre de Riquer, un artista polifacètic influenciat pel Japonisme, com Josep Pascó, autor de projectes per a teixits i tapissos encarregats per Josep Vilaseca. Per a una aproximació als artistes del Modernisme en col·laboraren amb les indústries tèxtils, destaquen les següents publicacions: Carbonell, Casamartina, 2002, pp. 39-73. Casamartina, 2004, pp. 39-73. Casamartina, 2003, pp. 19-31.

¹⁹⁹⁰ Masriera, 1884, pp. 97-104. Canyellas, 1914, pp. 42-45.

L'anàlisi dels motius decoratius d'influència japonesa l'hem fet partint de l'estudi dels llibres de mostres d'estampats de les dècades del 1880 i 1890 de *La España Industrial*, *Hijos de José Ponsa* i la casa Balcells. A partir d'aquesta recerca acotada, es poden delimitar diversos repertoris tipus que es repeteixen amb freqüència i que val la pena dedicar-los un major deteniment pel fet de configurar una mena de corpus representatiu del Japonisme aplicat al tèxtil: la representació basada en motius naturalistes, principalment flors, la representació de dones japoneses i objectes típicament orientals, com ara ventalls o porcellanes, així com dissenys inspirats en kanji, *katagami* i *mon*; en menor mesura, també apareixen altres repertoris de caràcter orientalitzant.



Fig. 321. Mostres de *La España Industrial* (c. 1880). MEPM.

Els primers motius japonesos, cronològicament parlant, tenien un caràcter eminentment exòtic i sovint ambigu. Es tracta d'un orientalisme d'arrel japonesa que prenia el relleu a la *chinoiserie*, present encara a les indústries tèxtils de les dècades de 1860 i 1870.¹⁹⁹¹ Fins a la dècada del 1870, la influència de l'Àsia Oriental a les indústries tèxtils cal entendre-la en el sí dels repertoris de l'historicisme, en el gust per la recuperació i l'ús anecdòtic d'estils del passat o d'altres cultures, com va ser l'estil neogipci, el neogrec o el neoàrab. Dins d'aquest fenomen de caràcter més superficial van començar a aparèixer els primers motius pròpiament japonesos: dones clarament identificables pels ventalls i les ombrel·les, els quimonos i els cabells recollits. Així ho evidencien diverses mostres fabricades entre el 1883 i el 1889 a *La España Industrial* que utilitzen entre dos i quatre colors, principalment amb les combinacions negre-vermell o verd-marró (fig. 321).

Encara més freqüent que la representació de dones amb quimono és l'ús que es va fer dels ideogrames xinesos i japonesos com a motiu purament decoratiu (fig. 322 i 328). És

¹⁹⁹¹ Als mostraris de *La España Industrial* datables de l'entorn de 1860-1870 hi apareixen diversos exemples.

curios veure fins a quin punt des de ben aviat els kanji van ser reinterpretats en un sentit eminentment ornamental i fantasiós, recarregant o simplificant, deformant i transformant les cal·ligrafies tradicionals tot convertint-les en formes incomprendibles però tanmateix suggerents als ulls occidentals (fig. 223). L'èxit d'aquest tipus de motius venia motivat tant per la senzillesa i el baix cost de la seva producció, ja que no requerien la utilització de més de dos colors –generalment el vermell i el negre–, com també perquè era altament efectiu atès l'exotisme i la modernitat de les seves formes. Ideogrames sense sentit ompliren metres lineals de teixits susceptibles d'utilitzar-se per a l'ús domèstic, tant per camises i camises de dormir, com per a disfresses, o també per a tapisseries i la decoració de salons d'estil japonès. Aquests motius, presents majoritàriament als mostraris francesos que recollien i estudiaven els tallers catalans, es van difondre a Barcelona durant les dècades del 1880, el 1890 i el 1900.



Fig. 322. Mostres d'estampats de *La España Industrial, Hijos de José Ponsa i Balcells, Iglesias y Cia* (c. 1880-1900). MEPM.

A més d'ideogrames i dones japoneses, es van utilitzar de manera anecdòtica d'altres motius ornamentals. La fascinació per l'Orient, arribada de la mà de porcellanes i caixetes de laca, demanava també repertoris decoratius tèxtils basats en aquest mateix caràcter exòtic implícit en aquests objectes, factor d'atracció. No ens ha d'estranyar, doncs, trobar-nos amb freqüència la representació de ceràmiques així com motius de carpes, castells feudals, para-sols, templets budistes, ocells i canyes de bambú o bé composicions d'origami, és a dir, tots els nous símbols de la cultura i l'estètica oriental difosos pel fenomen del Japonisme de la dècada dels vuitanta (fig. 323). Però si la representació de dones japoneses, de construccions de caràcter oriental o de kanji va ser relativament freqüent, encara ho va ser més la representació de ventalls i paipai amb motius de petites proporcions. Sorpren fins a quin punt tant les mostres seleccionades procedents de França, com les mostres contemporànies que hem pogut analitzar de *La*

España Industrial i de la casa Ponsa van recórrer de manera continuada a aquest tipus d'imatges.



Fig. 323. Mostres de teixits estampats de *La España Industrial* (1885-1889). MEPM

Un altre nou model d'inspiració, font de nous repertoris, es va basar en la recreació dels *mon*, els blasons o emblemes heràldics japonesos. Es tracta de formes circulars que, col·locades de manera aparentment aleatòria, en funció de cada *rapport*, recorden clarament els models que oferien les col·leccions de *katagami*, les plantilles per als estampats japonesos, i els motius que decoraven els vestits japonesos que es venien a Occident, i que també es reproduïen als *ukiyo-e*. Aquesta mena de motius, tant els emblemes *mon* (fig. 322 i 329) com també les composicions pròpies dels estergits *katagami* (fig. 77, 217 i 324), es van difondre amb molta rapidesa i facilitat.¹⁹⁹²



Fig. 324. A dalt, dibuix sobre guaix per a estampats i mostra estampada de *La España Industrial* (c. 1880-1890). A baix, estergits japonesos per a teixits (*katagami*) d'època Edo. MEPM/Col. part.

¹⁹⁹² Els *mon*, brodats o estampats generalment a la part superior dels quimono, eren els antics emblemes utilitzats per famílies i clans japonesos. Apareixien reproduïts tant a revistes com *Le Japon Artistique* com als àlbums de repertoris de Barcelona. Sila influència dels *katagami* queda palesa en un gran volum de mostres d'empreses catalanes de les dècades de 1880 i el 1890, els motius inspirats en *mon* els trobem des dels mostraris de les cases Ponsa o Balcells fins als dibuixos per a teixits de Josep Palau i Oller i Josep Mompou, realitzats entre 1912 i 1916. No calia mirar directament a Orient per rebre la influència dels *mon*, ja que aquesta havia estat explotada amb freqüència des de la dècada de 1870 per dissenyadors tan anglesos com francesos, com Christopher Dresser, Thomas Jeckyll i Émile Reiber. Mabuchi, 2006, p. 151. Carbonell, Casamartina, 2002, pp. 279-281. Casamartina, 2004, pp. 39-73. "La heràldica japonesa", *Alrededor del Mundo*, núm. 222, 27 d'agost de 1903, p. 157.

Fins ara hem repassat els principals motius basats en la còpia mimètica de models japonesos, d'icones i símbols de caràcter anecdòtic, bona part dels quals caracteritzats per la seva reproductibilitat gràcies a la utilització de registres força simples quant a formes i escassetat de colors. La simplicitat tècnica que suposava l'estampació d'aquests motius, que amb uns *rappports* d'aplicació infinita no requerien més de dos o tres motlles de bac o corrons de coure, va permetre una producció massiva, una àmplia difusió i una gran varietat de formes, mòduls i composicions. A aquests, però, cal sumar-hi a partir dels anys de l'Exposició Universal, especialment a la dècada del 1890 nous tipus de motius, molt més diversos i difícils de classificar, fruit de l'estudi i interiorització de les noves propostes estètiques de l'art japonès. L'estudi dels repertoris publicats i dels models ornamentals que decoraven les indústries artístiques de l'època ofería noves possibilitats estètiques, més riques i complexes.¹⁹⁹³

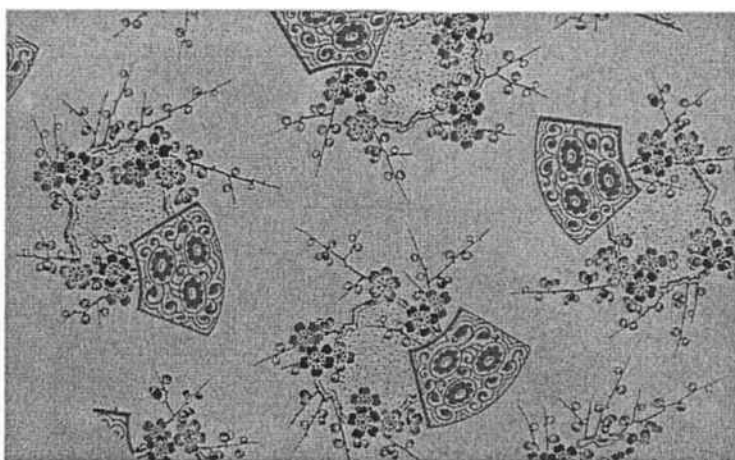


Fig. 325. Dibuix sobre guaix per a estampats de *La España Industrial* (c. 1880-1890). MEPM.

La manera com els japonesos s'aproximaven a la naturalesa, molt més lírica i moderna, va captivar les mirades dels tallers d'indústries artístiques i la seva influència es va deixar notar també en el camp del disseny tèxtil. Enllaçant amb el naixement del Modernisme i la influència de l'*Aesthetic Movement* anglès i l'Art Nouveau francès, ens trobem que cap a la dècada del 1890 i la fi-de-segle, sense poder precisar més, va començar a aparèixer una varietat molt més gran de motius inspirats en repertoris de la natura típicament japonesos: crisantems, liris, flors de cirerer i flors de prunera. De tots ells, els crisantems, difosos per mitjà d'obres com *Madame Chysantheme* (1887), eren considerats a Occident símbol del Japó i de la seva Casa Imperial.¹⁹⁹⁴ Alexandre de Riquer, introductor

¹⁹⁹³ En aquest cas, és sorprenent la quantitat de mostres catalanes de la dècada de 1890 que arriben a recordar els *katagami* de finals d'època Edo.

¹⁹⁹⁴ "Los crisantemos y la crisantemas del Japón", *Diario de Gerona*, núm. 2584, 24 d'agost de 1897, p. 14. Federico Cajal y Pueyo. *La Ornamentación. Historia General del Arte*, vol. V. Barcelona, Montaner y Simon editores, 1897, p. 135. Emilia Pardo Bazán, "Crisantemos", *Album Salon*, núm. 33, 1 de gener

del simbolisme i ferm defensor de les *Arts & Crafts* a Catalunya, ens pot servir com a exemple paradigmàtic. En els seus dibuixos naturalistes, alguns d'ells inspirats en models de *katagami* (fig. 217), ben sovint apareixen repertoris florals basats en crisantems, la flor preferida de l'artista. S'afirmava al 1899 des de l'*Album Salón*:

*Japonés por excelencia es el crisantemo. (...). Para decirlo de una vez: el crisantemo tiene el aire peculiar de los objetos de arte japoneses, que han hecho una revolución en el gusto europeo. La influencia del país del crisantemo se conoce ahora, en todo: en el mobiliario, en los trajes, en las construcciones, en el papel de cartas, finalmente en la moda – esa ley sin sanción, promulgada a la sordina, acatada y cumplida con entusiasmo. Los dibujantes más delicados de Europa estudian despacio a sus colegas japoneses, para tomarles los moldes; y a veces lo que se llama modernismo no es sino reflejo de lo que crearon hace dos siglos los artistas del Nipón.*¹⁹⁹⁵



Fig. 326. Crisantems (*kiku*) i fulles de tardor (*momiji*) representades als estampats de *La España Industrial* i *Hijos de José Ponsa* de la fi de segle. MEPM.

El crisantem va identificar-se fermament com a símbol del Japó, però van ser molts més els repertoris japonesos de caràcter natural els que van influenciar els dissenyadors de la indústria tèxtil (fig. 326). Dins d'aquest àmbit de motius de caràcter naturalista trobem exemples molt diversos, alguns dels quals destaquen per la complexitat tècnica i la riquesa artística, tant per l'estructura del dibuix com per les característiques

de 1899, p. 6. "Crisantemos", *El Noticiero Universal*, núm. 2056, 4 de febrer de 1901, p. 3. "El crisantemo en el Japon", *El Noticiero Universal*, núm. 3902, 10 de gener de 1908, p. 1.

¹⁹⁹⁵ Emilia Pardo Bazán, "Crisantemos", *Album Salon*, núm. 33, 1 de gener de 1899, p. 6.

cromàtiques. Sovint es tractava de peces de baixa producció amb un caràcter artístic més acusat i amb unes funcions específiques que requerien processos d'elaboració més complexos, amb acabats de major qualitat. És en aquestes mostres on trobem els motius més clarament vinculats a models autènticament japonesos (fig. 145), tant per la seva composició com pel seu esperit.¹⁹⁹⁶ Eren peces que, defugint criteris econòmics i de producció en sèrie, acusaven una especial sensibilitat per aproximar-se a l'estètica oriental basada en una nova manera d'entendre la composició i el dibuix, lliure i esvelt, amb nou diàleg compositiu entre l'espai i el buit, més obert i suggerent (fig. 327). Creiem que va ser en aquests casos on la influència del model japonès va aconseguir conduir la producció de motius ornamentals a noves formes d'expressió d'alt nivell artístic com a fruit d'un nou moment, d'una nova època que, a més d'industrial, aspirava a ser cosmopolita i moderna, Modernista.



Fig. 327. Teixit estampat de *La España Industrial* (c. 1890-1900). MEPM.

Així doncs, la introducció de motius japonesos a la indústria tèxtil cal incloure-la inicialment dins del repertori de l'eclecticisme propi de les dècades de 1870 i sobretot 1880. No obstant, l'eclecticisme i la recuperació de repertoris d'altres cultures, va donar

¹⁹⁹⁶ El Museu de l'Estampació de Premià de Mar conserva alguns exemplars que ens recorden les produccions contemporànies de destacades empreses de Kyoto, com ara els motius decoratius de Umemura Keizan o Kôno Bairei. Artistes de la talla de Umemura i Kôno treballaven per a les companyies *Chiso* i *Takashimaya* i, per tant, alguns dels seus dibuixos haurien pogut estar representants a l'Exposició Universal de 1888. *Kyô no yûga*, 2005, pp. 14-27.

peu, a la dècada del 1880 i el 1890, a una renovació artística en els tallers de dibuixos d'aquestes mateixes indústries en el sí d'un moviment estètic destinat a oferir propostes decoratives novedoses que van esdevenir germen del futur Modernisme. És en el sí d'aquesta renovació de models tèxtils on les influències exteriors, principalment franceses i angleses, van dur Barcelona a sumar-se al fenomen del Japonisme. Com en el cas de l'*Aesthetic Movement* i posteriorment l'Art Nouveau, l'estètica japonesa va obrir un nou ventall de possibilitats estètiques també per a la renovació dels models per a la decoració de teixits a Barcelona i a Catalunya. El material al que hem tingut accés, incomplet, parcial però prou significatiu, ens ha dirigit cap a unes conclusions similars: la introducció de motius japonesos de manera seriada a la dècada del 1880 i la influència d'aquests en nous repertoris estilístics, més moderns i estèticament renovadors, cap a la dècada de 1890.



Fig. 328. Mostres amb motius japonitzants produïdes l'any 1883 als tallers de *La España Industrial*. MEPM.



Fig. 329. Mostres d'estampats de *Hijos de José Ponsa* (c. 1888-1900). MEPM.

6.2.3.6. Altres indústries artístiques

6.2.3.6.1. Papers pintats

La indústria dels papers pintats s'havia anat desenvolupant a Barcelona des de mitjan del vuit-cents.¹⁹⁹⁷ L'aplicació de papers decoratius era un recurs de caràcter relativament econòmic per a les cases de famílies de classe mitjana i alta que pretenien embellir els seus espais privats o de representació. Aquells qui no es podien permetre el luxe d'encarregar a un pintor la decoració d'una estança, podien plantejar-se revestir les parets amb paper pintat.

La indústria de papers pintats, iniciada cap a finals del set-cents, va créixer ràpidament cap a mitjan del vuit-cents i durant la segona meitat de la centúria. L'any 1847 es va recollir l'adreça de fins a dotze magatzems o fabricants de paper pintat, mentre que a l'Exposició Industrial i Artística de Barcelona, de 1860, van presentar-se trenta-un fabricants de paper, alguns dels quals especialitzats en la producció de papers pintats, com ara *Los Catalanes, fábrica de papeles pintados, satinados y gofrados, José Marra y Cia*, o bé la indústria de *Cousseau i Cia*, oberta cap a l'any 1851 pels pintors escenògrafs Antoni Cousseau i Jean Contier.¹⁹⁹⁸ A més de fabricar ells mateixos paper pintat, molts d'aquests establiments venien produccions estrangeres; tant és així que es calcula que a mitjan de segle, malgrat el proteccionisme de les mesures governatives, vora el vint-i-cinc per cent del paper pintat que es consumia a Espanya era importat, principalment procedent de França (fig. 330).

La indústria dels papers pintats era fonamental per a la decoració d'interiors i amb la progressiva mecanització de les fàbriques l'oferta, durant les últimes dècades del vuit-cents, es va ampliar de manera notòria responnent a les demandes cada cop més exigents dels clients. L'any 1871 *El Museo de la Industria* publicava un article dedicat als papers pintats com a element determinant en la decoració d'habitacions on deia:

¹⁹⁹⁷ Prenem com a referència els estudis de M. Teresa Canals (1999, 2003). L'aproximació l'hem de fer a partir del poc material al que hem tingut accés, principalment el fons *Moragas y Cia (Viuda de Guasch)* conservat al Museu d'Arts Decoratives, així com amb el recolzament de fonts documentals indirectes. Els resultats, per tant, han de ser parcials a l'espera de nous estudis i la catalogació de col·leccions inèdites.

¹⁹⁹⁸ A l'any 1872 apareixen registrats a la ciutat sis magatzems i dos fabricants de papers pintats: *Almacenes de papeles pintados: Carders, 15. D. José Marra; Junqueras, 19. Sres. Gómez y Ferrer; Marlet, 1. D. Antonio Puig; Plaza de S. Miguel, 4. Sres Bover y Nel-lo; Raurich, 8. Moragas y Llorens; Tres Llits, 2. Sanchez Hermanos. Fábricas de papeles pintados: Lealtad, 6 3º. Sres. Sanchez hermanos; Paseo de Gracia, izquierda. D. Casimiro Aguirre. Leon, 1872, p. 282. Canals, 1999, p. 44.*

El modo más general de decorar nuestras habitaciones consiste en revestir las paredes con papeles pintados. Triste es ver qué falta de gusto se advierte en los papeles baratos o de precio módico que producen esas fábricas. Es cierto, no lo negamos, que los modelos de precios elevados se distinguen a veces por un vivo sentimiento de las formas y de los colores, y por la elegancia del estilo; pero no por eso han de reclamar menos nuestra atención las clases más inferiores.¹⁹⁹⁹



Fig. 330. Paper pintat japonès de la casa parisenca de J. Petitjean presentat a l'Exposició Universal de París de 1889 (*Revue des Arts Decoratifs*, 1889).

A inicis de la dècada de 1870, dominaven els papers pintats de temàtica floral que, a fi d'abaratir costos per a les classes mitjanes, generalment eren d'un sol color sobre fons grisós. Amb tot, durant aquests anys i sobretot durant els anys 80, la indústria dels papers pintats es va enriquir considerablement gràcies a una creixent competència a base de noves fàbriques i nous magatzems d'importació situats al casc antic, a l'Eixample i a les poblacions de Gràcia i d'Hostafrancs. De totes elles, a la dècada dels vuitanta van destacar les cases de Josep Ventura, Jaume i Constantí Bover, Salvador Roura, Joan i Josep Gómez, Josep Marra, Casimir Aguirre, Constantí Bover, Francesc Díez (fig. 331), Miquel Tarragó, Rossend Moragas i Salvador Salvia.

L'establiment de Rossend Moragas, *Moragas y compañía*, va ser fundat l'any 1868 al carrer Raurich núm. 8, i comptava amb un dipòsit al carrer de la Font de sant Miquel.²⁰⁰⁰ Josep Ventura, per la seva banda, va obrir el seu primer magatzem de papers pintats la primavera de 1881 al carrer Petritxol núm. 4; s'anunciava com a gran magatzem de papers pintats per a decorar habitacions.²⁰⁰¹ Miquel Tarragó i Francesc Díez tenien els seus establiments a Gràcia i al passatge Bacardí respectivament, i rebien periòdicament, com l'establiment *Ludecke y Cia*, al carrer Barbarà, remeses de papers pintats procedents

¹⁹⁹⁹ "Decorado de las habitaciones", *El Museo de la Industria*, núm. 2, novembre de 1871, p. 17.

²⁰⁰⁰ Canals, 2003, p. 47.

²⁰⁰¹ *La Vanguardia*, núm. 281, 31 de juliol de 1881, p. 1

d'indústries similars de París, com *Jacquet et Cie*.²⁰⁰² Quant al dipòsit de papers pintats de Salvador Salvia, establert a la plaça de santa Anna i amb venda de producció tant nacional com estrangera, l'abril de 1887 va ser traslladat a un nou i luxós local del portal de l'Àngel.²⁰⁰³ Tan sols mig any més tard la casa Petit germans van obrir al carrer del Pi núm. 11 un nou magatzem de papers pintats.



Fig. 331. Establiment de papers pintats de Francesc Díez (1880). (Canals, 2003).

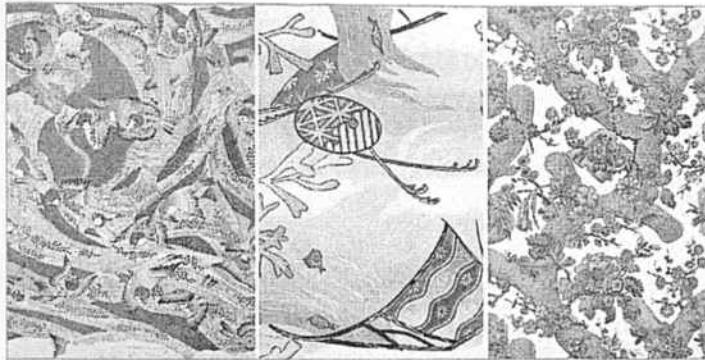


Fig. 332. Papers pintats amb motius japonitzants de les cases *Steinbach-Koechlin* (1867-9) i *Desfossé et Karth* (1880). *Musée des Arts décoratifs* (Paris) / *Musée de l'Impression su Etoffes* (Mulhouse).

Tots aquests establiments oferien una gran diversitat de sostres, sanefes i papers pintats per a habitacions que imitaven vellut, fusta, marbre, metalls preciosos o fins i tot tapissos i sostres enteixinats. La majoria d'ells oferien manufactures tant de producció catalana com espanyola i estrangera, motiu pel qual fàcilment van arribar a la ciutat les tendències decoratives europees; així ho demostren les mostres del segle XIX que s'han conservat de la casa *Moragas y Cia* i *Viuda de Guasch* (fig. 333). En aquest sentit, és

²⁰⁰² AHPB, Francesc Planas, 1309, vol. 6364, doc. 1045, fol. 2979.

²⁰⁰³ *Diario de Barcelona*, núm. 29, 29 d'abril de 1887, p. 5098. *La Renaixensa*, núm. 3841, 30 d'abril de 1887, p. 2526.

mirant cap a la producció d'empreses estrangeres més ben conegudes, com *Desfossé et Karth*, *Thierry-Mieg* o *Steinbach-Koechlin* que podem trobar exemples de papers pintats de clara inspiració japonesa produïts a les dècades de 1860, 1870, 1880 i 1890 (fig. 332).²⁰⁰⁴

Els industrials oferien una gran diversitat de mostres, de qualitats i gustos diferents per a poders adquisitius variats, també per decorar d'una manera més senzilla i menys costosa salons d'estil oriental. Això va ser que així durant pràcticament durant tot el segle XIX gràcies als fenòmens de la *chinoiserie* i el Japonisme. Així ho palesen comentaris com el que publicava el volum de l'any 1842 de l'*Álbum Pintoresco Universal*:

*Los Chinos y Japoneses a cuyos países fuimos a buscar la Hortensia, aprecian como nosotros su gracia y colores; de modo que en los papeles pintados que de allá nos llegan a menudo vemos estas flores al lado de las camelias.*²⁰⁰⁵

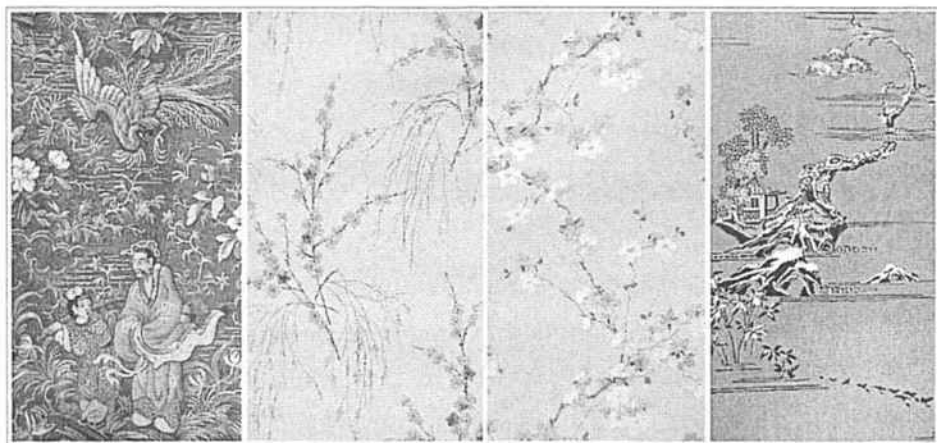


Fig. 333. A l'esquerra, paret d'inspiració xinesa de la casa Pomar (Mallorca, s.XIX). Al centre i a la dreta, mostres de paper de fabricació catalana i anglesa amb motius orientals de *Viuda de M. Guasch*. MEPM/MADB.

Tot i que la sovint els motius decoratius d'inspiració oriental remetien principalment a models xinesos, herència de la tradició de la *chinoiserie* aplicada als papers pintats del

²⁰⁰⁴ *Le Japonisme*, 1988, pp. 160-167. A elles s'hi van sumar poc després les indústries japoneses. Un exemple clarivident de l'èxit d'aquesta indústria nipona, present també a l'Exposició Universal de 1888, n'és l'article publicat els anys 1894 i 1895 a *The Decorator and Furnisher* i a la *Revue des Arts Décoratifs*, respectivament. "Le papiers peints japonais", *Revue des Arts Décoratifs*, París, 1894-1895, pp. 477-478.

²⁰⁰⁵ *Álbum Pintoresco Universal*, 1842, p. 480. Els papers que de *allá nos llegan*, eren els que procedien de la Xina via Filipines: *China aporta una iconografía rica en símbolos orientales, mientras que a su paso por Filipinas los mantones se llenaron de motivos florales y de aves con plumajes muy vistosos, y los españoles mezclan otros motivos al gusto de Occidente*. Nota de Gervasio Pérez inclosa a l'estudi de M.T. Canals (1999, vol. 1, p. 139)

segle XVIII i inicis del XIX,²⁰⁰⁶ els motius japonesos van arribar cap a la fi de segle associats a l'Esteticisme i sobretot nou estil del Modernisme. Tan sols a manera d'hipòtesi plantejem la introducció, durant la dècada de 1880, de papers pintats amb motius repetitius similars als que van emprar les indústries d'estampació tèxtil.

Sent conscients de l'èxit del Japonisme i de la repercussió que aquest tenia en indústries com la tèxtil i la decoració d'interiors, és de creure que establiments com els de Tarragó, Moragas o Salvia, els quals a la dècada de 1920 es van ocupar de la decoració de sales a l'estil japonès, durant el vuit-cents també van oferir papers amb motius decoratius orientals, d'influència tant xinesa com japonesa. Un exemple podria ser una de les cambres del castell de Peralada, decorada amb paper de paret de dibuixos d'inspiració xinesa i fabricació suposadament francesa (c. 1880).²⁰⁰⁷ Malauradament, els pocs exemples conservats són de difícil datació, de finals segle XIX.²⁰⁰⁸ En qualsevol cas, el que si és segur és que durant l'Exposició Universal es van poder adquirir papers pintats d'estil japonès, i japonesos, com a mínim al pavelló japonès del Palau de la Indústria; *allà hi ha de tot: mobles, brodats, sedas, cortinatjes, alfombres, vanos, paravents, papers pintats ab gran delicadeza, bronzes y porcelanas.*²⁰⁰⁹

6.2.3.6.2. Ceràmiques, porcellanes i paviments

La principal fàbrica de porcellanes de Barcelona durant els anys anteriors a l'Exposició Universal, *no solo la primera, sino la única de España en su genero*,²⁰¹⁰ va ser la de Ramon Florensa (?-1896). Estava situada a la carretera de la Bordeta, a Hostafrancs, per bé que tenia l'establiment de venda, *La Porcelana*, als núm. 23 i 25 del carrer Escudellers. Florensa produïa tot tipus d'objectes de porcellana, des de senzills plats, fins a serveis de te i de cafè, gerros, figures i elements decoratius pels interiors més opulents, per a cases particulars, fondes, per a cafès, restaurants i vaixells. Tot i aquesta diversitat, la casa era reconeguda per la seva secció d'esmalts, on decoraven les peces al gust dels clients. Rebia molts encàrrecs per reproduir, sobre porcellana, quadres i retrats d'artistes i de persones conegudes, motiu pel qual sovint també va treballar associada a fotògrafs com els Napoleón i amb la col·laboració de pintors com Urgell i Alarcón. Les dimensions de l'empresa i la força humana i industrial dels seus moderns tallers, la convertien en la fàbrica de porcellanes més potent i coneguda de la ciutat. El mes de desembre de 1880 un

²⁰⁰⁶ Canals, 1999, vol. 1, pp. 136-137.

²⁰⁰⁷ Canals, 1999, vol. 2, p. 42.

²⁰⁰⁸ Aquests es conserven al fons del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona a l'espera de ser estudiats i inventariats.

²⁰⁰⁹ *La Esquella de la Torraxa*, núm. 493, 23 de juny de 1888, p. 386.

²⁰¹⁰ Coroleu, 1887, p. 242.

dels redactors de *La Il·lustració Catalana* va visitar els tallers de l'empresa i va quedar sorprès per la modernitat i la qualitat de les seves indústries:

*Finalment, y això fou lo que'ns va deixar més sorpresas, los tallers de pintura de dita fàbrica, ahont admirarem treballs que poden ben competir ab los de las anomenadas fábricas de Sevres y de Saxonia cridant especialmente nostre atenció un plat ahont vejerem reproducida una xispejant lámina del dibuixant Planas y una plata reproduhint ab notable pulcritud la lámina de nostre numero XV original del distingit acuarelista senyor Llovera.*²⁰¹¹

Els tallers Florensa responien a tot tipus de demandes i es van ocupar de fer les vaixelles i peces decoratives de porcellana pels principals cafès i restaurants de la ciutat, com el cafè-restaurant del Gran Continental de la Rambla de Canaletes o el Gran Cafè de Novetats:

*Completamente restaurado se abrió el jueves el espacioso café de Novedades en el paseo de Gracia. (...) El mostrador corresponde al resto del café y aun lo aventaja en mayor lujo. Es de madera de un color claro, con lindos cuadros de porcelana, dibujados con mucho acierto y ejecutados en la fabrica del señor Florensa. De los propios talleres han salido dos preciosos jarrones de un carácter japonés, que dan idea de la perfección a que han llevado a cabo la fabricación de la porcelana los mencionados industriales.*²⁰¹²

Com aquests gerros de caràcter nipó, probablement se'n van produir molts més ja que l'estètica japonesa s'adequava perfectament a la decoració de ceràmiques i porcellanes. En aquest sentit, és especialment il·lustrativa la targeta publicitària del magatzem de pisa, cristall i porcellana que Francesc Llopart tenia obert des de la dècada de 1870 a la plaça Reial (fig. 334).²⁰¹³ El nom del propietari, Francisco Llopart i Ester, apareixia dins d'un marc de canyes de bambú asimètricament recolzat sobre uns ramatges de prunera florida; una composició tant japonitzant com les peces que devia vendre.

Un cas similar a les ceràmiques que devien vendre les casa Florensa i Llopart va ser el del taller i establiment de l'industrial Magí Fita i Rovira (1850-1900). Fita, establert al carrer Escudellers núm. 49, va dedicar part de la seva oferta a la producció i venda de ceràmiques esmaltades i terrissa d'estil japonès tal i com demostra, a tall d'exemple, els tres gerros per a flors d'estilo japonés, con brillantes colores, presentats a la primera

²⁰¹¹ *La Il·lustració Catalana*, núm. 17, 20 de desembre de 1880, p. 135.

²⁰¹² *Diario de Barcelona*, núm. 306, 2 de novembre de 1889, p. 13383.

²⁰¹³ Cornet, 1876, p. 29.

Exposició d'Arts Decoratives aplicades a la indústria, de l'any 1880, i els *dos floreros grandes labrados estilo japonés* que va aportar a l'Exposició Universal de 1888.²⁰¹⁴ En el cas de l'exposició de 1880, ja Antoni Gaudí des del seu article de *La Renaixensa* enfasitzava els gerros presentats per Magí Fita; *industrials que, com lo señor Fita, fan esforços per a fer alguna cosa que s'aparti de la rutina, i per aquesta tendència, que manifesten los productes de terra envernissada que exposa dit senyor, lo felicitem, i desitjant que continuï en la via empresa.*²⁰¹⁵



Fig. 334. Targeta publicitària de la casa de *Francisco Llopart y Ester* (c. 1890). MFM.

Altres indústries ceràmiques en lloc de dedicar-se a la fabricació de petites peces decoratives es van especialitzar en una producció artística més massiva de revestiments o bé paviments hidràulics. Es tractava d'una indústria potent i en expansió que comptava amb el recolzament de l'auge constructiu de l'Eixample i que tenia com a fàbriques principals les de *Serra y Compañía*, *Mumbrú*, *Osrolá y Solá* (*Orsolá, Solá y Cia*) i *Escofet y Fortuny* (*Escofet, Fortuny y Cia*).

La fàbrica de mosaics hidràulics de Rafael Mumbrú, oberta al carrer Corribia i especialitzada en la imitació de fustes, oferia al seu catàleg valuosos mosaics figuratius, sovint amb temàtiques naturalistes de flors i d'ocells que eren la delícia dels millors

²⁰¹⁴ Segons *La Vanguardia*, la història del negoci de Magí Fita es remuntava al 1614 per bé que, per ara, els orígens els trobem a la fàbrica de paviments de Francesc Fita, des de 1818. Magí Fita es va presentar a les grans Exposicions Universals de l'època, com ara a l'Exposició de Filadèlfia de 1876. A Barcelona, va produir ceràmiques i terrisses per a la decoració d'interiors com el Cafè Nou de la Rambla, per a edificis com el Mercat de Sant Antoni i per a monuments com l'Arx de Triomf de l'Exposició Universal de 1888. L'any 1883 Magí Fita va publicar un mostrari *Album de Alfarería*, un catàleg de peces de terrissa aplicada a la construcció i a la decoració d'objectes i d'espais on hi dominaven articles d'estil egipci; catàleg que no l'hem pogut localitzar però on és possible que s'hi incloïessin també peces d'estil japonès. *Catálogo de los objetos...*, 1881, p. 24. *La Vanguardia*, núm. 122, 15 de març de 1883, p. 1688. *Catálogo general...*, 1888, p. 250. Subías, 2002, p. 222 i 224.

²⁰¹⁵ Gaudí, 2002, p. 293.

clients. Així es descrivia un dels seus exemplars presentat a l'Exposició Universal de 1888:

*En uno de los ejemplares entran como elementos del dibujo, pájaros y flores, asunto delicadísimo,... ofrece muchas veces verdaderas maravillas de imitación del reino vegetal y animal, pero exige esto dispendios y derroche, de gusto y de arte muy difíciles de realizar en los mosaicos hidráulicos. Esto quiere decir que al intentar Mumbrú esas combinaciones de pájaros y flores revela deseos é iniciativas plausibles, y por ello le felicitamos.*²⁰¹⁶

D'altra banda, la fàbrica de mosaics hidràulics i objectes de marbre d'Orsolá, Solá i Cia, situada al carrer Consell de Cent entre Calàbria i Rocafort i amb despatx a la plaça Universitat, oferia mosaics per a paviments d'elegants dibuixos i colors que, tanmateix, no eren tan elogiats per la seva qualitat artística com els de Mumbrú; *los dibujos adolecen de la falta de originalidad, se denuncia en ellos algo así como descuido para fijar toda la atención en el problema del color.*²⁰¹⁷ Un dels seus treballadors, Jaume Escofet Milà (1862-1904) es va independitzar l'any 1886 per fundar una empresa similar; la fàbrica de mosaics hidràulics d'Escofet i Fortuny (fig. 335).

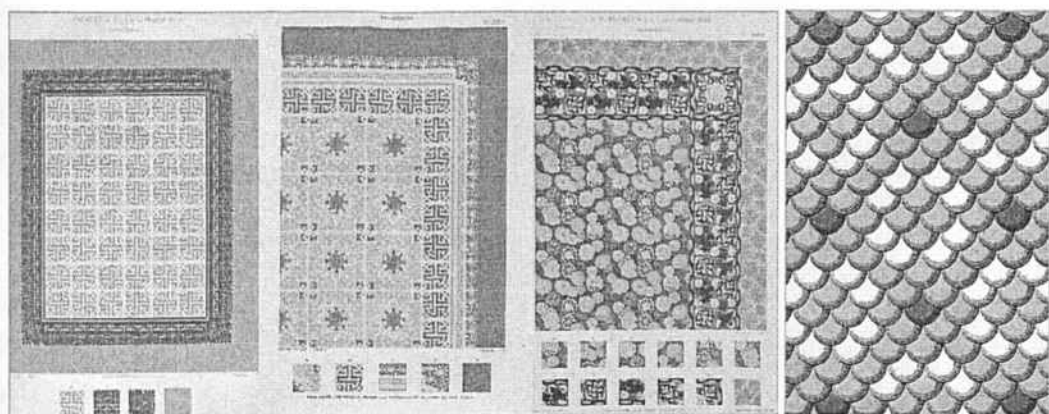


Fig. 335. Paviments hidràulics de caràcter oriental projectats per Pascó i fabricats a la casa *Escofet y Cia* (c. 1900). A la dreta, paviment amb motiu *seigaiha* de la casa *J. Romeu Escofet* (c. 1900). COAC.

Reconstituïda l'any 1888 com a *Escofet, Fortuny y Cia* i com a *Escofet, Tejera i Cia* l'any 1895, la casa de Jaume Escofet va ser durant la dècada de 1890 i 1900 una de les principals fàbriques de mosaics hidràulics d'Espanya. El mostrari de *Pavimentos Artísticos Escofet Tejera y Comp.*, com en dates similars els de *J. Romeu Escofet i Bulet y Cervera y Cia*, ens indica com a l'entorn del 1900 es venien diversos tipus de mosaics per

²⁰¹⁶ Serrate, 1888, p. 301.

²⁰¹⁷ Serrate, 1888, p. 302.

a paviments inspirats en models decoratius de l'Àsia Oriental, alguns d'ells dibuixats per Josep Pascó i Joan Fabré (1868-1951), col·leccionistes ambdós d'art oriental.²⁰¹⁸

6.2.3.6.3. Metal·listeria

Les indústries artístiques de *F. Vidal y Compañía* a què hem intentat fer una àmplia aproximació són probablement el millor exemple per parlar de la difusió del Japonisme, de l'estètica japonitzant, a pràcticament tots els camps de les arts decoratives. Precisament, si s'observen amb atenció les fotografies dels mobles dels seus tallers, recolzats en prestatges i dins d'armaris apareixen col·locades diverses peces de metall que ens demostren com en aquest ram el Japonisme, potser per influència de *Christofle et Cie* (fig. 254-256), també hi va deixar la seva petja: plats esmaltats, petites gerres, marcs per a fotografies i peces decoratives d'argent decorats en estil japonès, amb formes naturals basades en la lliure aplicació de fulles i ramatges d'heura, de branques de prunera, de tiges de bambú, de papallones, pardals o de libèl·lules. Aquestes peces no tenen autoria sinó que es tracta d'obres de taller que podrien haver estat projectades tant per Francesc Vidal com per Josep Vilaseca, Joan González o altres operaris dels tallers. Amb tot, val la pena destacar que Josep Vilaseca a més de projectar les decoracions metàl·liques per la casa de Bruno Cuadros (1885) i per *F. Vidal* (1879) i *F. Vidal y Cia* (1884), també va dissenyar diverses joies, una d'elles amb forma de libèl·lula (fig. 336).

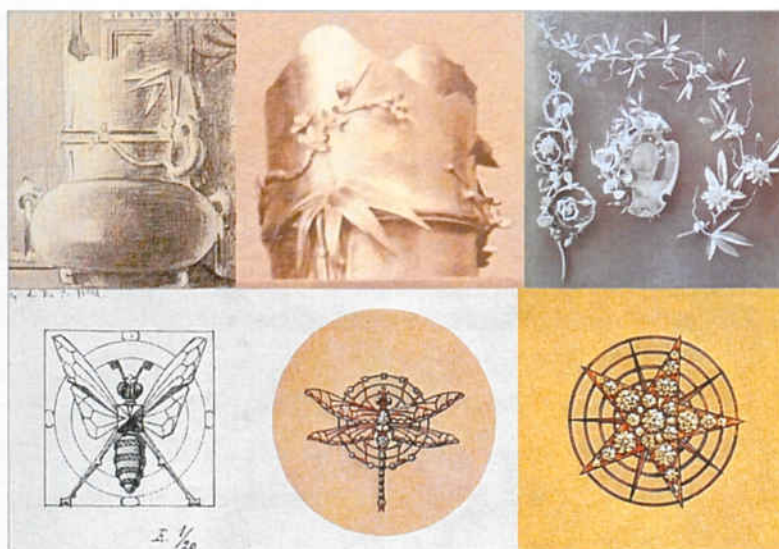


Fig. 336. A dalt, peces de metall dels tallers de *F. Vidal y Cia* (c. 1884-1889). A baix, dibuixos de Josep Vilaseca per a forja de *F. Vidal* i per a joieria (1879-1889). AFV/Bletter, 1977.

²⁰¹⁸ Riquer, 1900, p. 205. Igualment, destaca un catàleg no datat, d'inicis segle XX, de *J. Romeu Escofet* (BETSAB).

Cal tenir en compte que alguns escultors i algunes fonderies artístiques havien realitzat amb anterioritat, o de manera contemporània a *F. Vidal y Cia*, peces de caràcter japonès. L'exemple més ben conegut és el de l'escultor barceloní Justo Gandarias (1846-1933), format a París. Gandarias va presentar a l'Exposició Universal francesa de 1878 l'escultura titulada *Japonesa*, l'èxit de la qual va suscitar l'encàrrec de la Casa Reial per que realitzés dues noves escultures foses en bronze l'any 1881: *un japonés* i *una japonesa* (fig. 337).²⁰¹⁹ Com Justo de Gandarias, que al 1891 va exposar una nova *Japonesa*, bust de marbre i bronze, o bé com Rafael Atché, que l'any 1882 va presentar a la Sala Parés una escultura titulada igualment *Japonesa*, van ser més els artistes que es van aproximar, des de finals de la dècada de 1870 i sobretot a partir dels anys 80 a la iconografia orientalitzant que proposava el fenomen del Japonisme amb exemples tan destacats com les obres de l'escultor sicilià Vincenzo Ragusa.²⁰²⁰



Fig. 337. Escultures japoneses de Justo Gandarias realitzades entre 1881 i 1891. PN.

Com Vidal i Gandarias, els germans Masriera Manovens ens ofereixen un altre exemple del primer Japonisme aplicat al camp de la metal·listeria, més concretament en el camp de la joieria. A la joieria Masriera, en una data tant reculada com el 1874, ja produïen i venien peces d'estil japonès i d'altres importades del Japó. Així ho destacava, per exemple, *La Ilustración Española y Americana* en ocasió de l'exposició regional de Madrid (fig. 338), on, entre peces de jade oriental i pedres poc vulgars, s'hi mostraven joies

²⁰¹⁹ Melendreras, 2008, p. 107.

²⁰²⁰ A tall d'exemple, també podem recordar uns relleus esculpits en els mateixos anys per Enric Clarassó "a la manera japonesa": *Más endiablada fue aun la idea - lindamente acogida por los compradores,- de una porción de obrillas que envió a una de nuestras Exposiciones de Bellas Artes. Sobre unos cuadrados de raso blanco a los que servían de marco sendos galones de oro sujetó unos bajos, bajísimos relieves en bronce, de estilo japonés, pero figurando personajes de nuestras tierras, y no podía ser más sorprendente la originalidad y gracia de aquellos humorísticos bonhommes; por donde se ve que al señor Clarassó no le asustan las combinaciones y se atreve a todo. La Vanguardia, 14 d'abril de 1899, p. 4.* Tot i que la presència d'escultures de caràcter japonès als antiquaris de la ciutat demostra que el Japonisme va afectar també al camp de la metal·lística i l'escultura, malauradament, la documentació per a esclarir quin va ser el grau d'influència del Japonisme en època vuit-centista és pràcticament nul·la.

esmaltades, *hallándose en sus obras felices reminiscencias de la orfebrería pompeyana, de las clásicas curvas de Etruria y de Aténas y de las singulares concepciones de Mémphis, de Tébas y del Japón.*²⁰²¹



Fig. 338. Fragment de l'il·lustració de la casa Masriera e hijos en ocasió de l'Exposició Regional de Madrid de 1874. *La Ilustración Española y Americana*.

Aquell mateix 1874, Josep Masriera va mostrar als aparadors del carrer Ferran *un collar japonés, cada una de cuyas cuentas tiene un dibujo en esmalte distinto y que esta colocado encima del papel con caracteres japoneses en que llegó envuelto,*²⁰²² mentre que al 1879 els mateixos aparadors van *una especie de bandeja circular inspirada en el estilo japonés, cuyas exornaciones están constituidas por unos bambúes cincelados, laterales a un grupo de flores y revoloteando a distancia un pájaro y dos mariposas atestados de pedrería.*²⁰²³ No hi ha dubte que els tres germans Masriera Manovens, van ser dels primers en importar el Japonisme a la ciutat, des de la seva joieria i des de les indústries *F. Vidal i F. Vidal y Cia*, així com també, com hem vist, a través de les seves pintures i amb conferències tan destacades com *La influencia del estilo japonés en las artes europeas* (1884). Quant a l'aplicació de l'estil japonès a les joies i especialment a les diverses peces d'argenteria, la casa Masriera tenia els seus referents de modernitat a l'estranger, en indústries franceses, com *Christofle & Cie*, i angleses, com *Backers & Strauss*. En aquest sentit, per exemple, val la pena destacar que, entre els diversos llibres de repertoris utilitzats durant aquells anys com a model per als projectes de la casa Masriera, hi havia un catàleg il·lustrat amb les joies de la casa *Backes & Strauss* dels anys vuitanta amb diverses mostres de caràcter japonès (fig. 339).

²⁰²¹ *La Ilustración Española y Americana*, núm. 26, 15 de juliol de 1874, p. 403.

²⁰²² *Diario de Barcelona*, núm. 349, 22 de desembre de 1874, p. 12513.

²⁰²³ *El Porvenir de la Industria*, 1879, p. 840. En paral·lel, a l'exposició de joies, miniatures i esmalts l'Associació Artístico-Arqueológica Barcelonesa de l'estiu de 1878 es van presentar diverses caixes esmaltades japoneses, gerros japonesos i ventalls d'ivori i esmaltats també del Japó. *Diario de Barcelona*, núm. 177, 26 de juny de 1878, p. 7433. Soriano, 1878, pp. 3-5 i 9.



Fig. 339. Joies de *Backes & Strauss* del catàleg adquirit pels germans Masriera (c. 1887). MNAC.

Així com els germans Masriera van defensar obertament, de fet i de paraula, la vigència i el valor de l'estètica japonesa, altres joiers i orfebres degueren treballar també amb aquest estil, possiblement Francesc de Paula Isaura i Artur i Afred Santamaria. Així ho sembla indicar, per exemple, la caixa esmaltada d'estil japonès que a finals de gener de 1882 va ser regalada al pianista Carles Vidiella o bé el gran plat cisellat amb motius de pedreria d'estil japonès presentat a finals de 1888 per la joieria *Viuda de Cabot e hijos*.²⁰²⁴

²⁰²⁴ *La Renaixensa*, núm. 657, 1 de febrer de 1882, p. 658. *Diario de Barcelona*, núm. 358, 23 de desembre de 1888, p. 15839. Vicente Maestre, "Francisco de Paula Isaura (1824-1885), bronceista y platero", *Locus Amoenus*, 1, 1995, p. 209-225.

7.

Conclusions

En iniciar la tesi teníem certs dubtes de fins a quin punt l'art japonès es va fer present a la ciutat de Barcelona abans que ho fes de manera oficial el propi país amb motiu de l'Exposició Universal de l'any 1888. Així ho intuïem per la presència puntual d'obres i escrits, com la reforma de la casa de Bruno Cuadros (1885) o la conferència pronunciada l'any 1884 per Josep Masriera a l'Acadèmia de Ciències i Arts, però calia sistematitzar la informació per buscar-ne tant els orígens com la intensitat i el grau d'influència. Vam començar cercant com el Japó va arribar a la Ciutat Comtal, abans i durant l'Exposició, per analitzar, en última instància, com aquesta presència va esdevenir cabdal per a la renovació artística de les arts, tant abans, com durant i després del certamen de 1888.

Al primer apartat de la recerca, hem pogut comprovar com, deixant de banda uns significatius precedents al 1600, llunyans en el temps, la Barcelona borbònica es va mantenir aïllada del Japó de la mateixa manera que aquest últim ho va estar pràcticament de tot Occident. La situació va canviar amb la restauració imperial Meiji, la qual va permetre l'obertura definitiva del país el 1868. Aquell mateix any van arribar a Barcelona els primers artistes i acròbates japonesos.

Durant la dècada de 1870, el Japó es va fer-se present a la ciutat de manera gradual, mitjançant la programació d'alguns espectacles i la importació indirecta d'artesanies; indirecta perquè tant els transports com les relacions comercials i diplomàtiques entre Espanya i el Japó van ser, fins a la dècada de 1890, molt febles. La situació va començar a canviar l'any 1878, data en què se celebraren fins a quatre exposicions d'art i artesanies japoneses i que va coincidir amb la visita al port de Barcelona del vaixell de guerra *Seiki*. Així, els fructífers contactes amb l'art del Japó van tenir com a punt d'arrencada, com a moment d'inflexió aquesta data, l'any 1878, coincidint amb l'èxit japonès a l'Exposició Universal de París i amb la important inauguració de la línia de tren que, per primera vegada, va connectar la capital catalana amb la capital francesa, centre i punt neuràlgic del Japonisme. Des d'aleshores, el Japonisme va anar en augment de manera progressiva fins a l'obertura, l'any 1885, de la primera botiga d'art japonès de l'Estat, *El Mikado*.

La creixent presència d'art japonès als establiments, també va anar acompanyada del sorgiment de les primeres col·leccions particulars, d'entre les que en van destacar la de Carles Maristany, adquirida al Japó l'any 1880 i mostrada als ciutadans l'any següent amb la construcció d'un edifici japonès al centre de la ciutat. També va ser molt significativa del creixent interès per l'arxipèlag nipó, la col·lecció japonesa del cònsol Richard Lindau, adquirida a Tòquio l'any 1868 i exposada als barcelonins com a museu particular al passeig de Gràcia cap a l'entorn de 1880 i fins al 1900. Alhora, sense haver

de sortir de la ciutat, amb pocs anys l'augment de l'oferta comercial va permetre que l'art japonès comencés a entrar a les cases de destacats artistes catalans, com Francesc Masriera, Alexandre de Riquer o Apel·les Mestres.

Si a la presència d'establiments i col·leccions particulars, hi sumem les publicacions periòdiques i les monografies, tant nacionals com estrangeres, on es tractava l'art de l'Orient, es fa palès que el Japonisme va ser a tocar de tots els ciutadans de Barcelona des de finals de la dècada de 1870, i especialment a partir d'inicis de la dècada següent. El canvi més significatiu, doncs, el podem situar aproximadament entre els anys 1878 i 1882, quan van augmentar el nombre d'artesanies japoneses anunciades a les botigues de la ciutat, quan es va veure ampliada l'oferta d'espectacles amb elements nipons, quan es va començar a desenvolupar el col·leccionisme d'art oriental, quan es van popularitzar els balls i les disfresses orientals, quan els pintors van començar a plasmar a les seves obres l'interès per l'art japonès descobert per Fortuny, quan es va difondre l'*estil japonès* entre les indústries artístiques i quan, en definitiva i en termes generals, es va estendre una acceptació i reconeixement públic de com el fenomen del Japonisme arrelava a la ciutat. En aquest sentit, la participació japonesa a l'Exposició Universal de 1888, l'hem de considerar com al punt culminant d'aquest procés d'introducció de l'estètica nipona, alhora que com al punt de partida per a unes relacions directes entre ambdós països, que resultaren fructíferes i cabdals per al manteniment i l'afermament de l'interès que els artistes catalans van tenir pel Japó i les seves arts.

A l'hora de concloure la recerca podem dir que es denota una presència de l'art japonès o d'elements vinculats al Japó a la Barcelona del període de La Febre d'Or que va influir de forma decisiva en les dinàmiques artístiques de la ciutat. Si la presència té com a moment de transició determinant la primera meitat dels vuitanta, en el cas de la influència podem parlar de dues etapes, no sempre cronològicament consecutives, o més ben dit, dues maneres d'entendre el Japonisme que ja van ser apuntades per Josep Masriera. Una primera caracteritzada per la introducció de motius nipons en el context de l'Eclecticisme i l'Orientalisme, desenvolupat durant les dècades de 1860 i 1870; i una segona via d'influència, iniciada a la dècada dels vuitanta on la presència japonesa es va transformar en una apreciació i interpretació més sòlida i profunda de l'estètica de l'art japonès en el si de la configuració de l'Esteticisme a l'entorn de les arts decoratives i industrials.

La primera etapa, que arrenca amb l'obra de Fortuny com a referent per part d'una primera generació d'artistes, es caracteritzava per l'atracció de l'art japonès en el context de l'ús i la generalització de motius decoratius de tots els països i de totes les èpoques, tal

i com apareixien als àlbums de làmines i als repertoris d'estil vuitcentistes. La representació de ventalls, ombrel·les, quimonos, carpes, etcètera, es va estendre tant en el cap de la pintura com en el de la il·lustració i les arts decoratives. Aquesta primera aproximació a l'Orient és la que va obrir les portes a la descoberta de l'art japonès com a font d'inspiració per a la renovació estètica de les arts.

Més enllà de la còpia mimètica, tipista i anecdòtica, l'estètica de l'art japonès va ser compresa per artistes, arquitectes i industrials joves i emergents de Barcelona, així com també per Fortuny, com a un mitjà de superació dels historicismes. I va ser compresa perquè va poder ser estudiada de prop i de primera mà. En aquest sentit, les Indústries Vidal poden ser considerades com el paradigma de l'Esteticisme. Haver pogut desentranyar la seva història ens ha permès prefigurar el que, sens dubte, va ser un dels nuclis renovadors del panorama artístic del moment. Així, amb la creació de *F. Vidal i F. Vidal y Compañía*, amb la publicació de biblioteques com la d'*Arte y Letras* i les enquadernacions de Lluís Domènech i Montaner i Josep Pascó, amb les il·lustracions i pintures decoratives d'artistes com Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer, amb propostes arquitectòniques com les de Josep Vilaseca i Antoni Gaudí, amb la creació de vidres gravats com els d'*A. Rigalt y Compañía* o bé amb el disseny de nous estampats com els que oferien les potents fàbriques de *La España Industrial* i *Sert hermanos y Solá*, entre moltes més, durant la dècada dels vuitanta es va desenvolupar i consolidar l'Esteticisme com a un nou corrent estètic destinat a embellir la indústria mitjançant l'aplicació de nous programes decoratius. I en la configuració de l'Esteticisme com a moviment artístic, el Japonisme hi va tenir un paper rellevant, similar al que va tenir en la consolidació de l'*Aesthetic Movement* anglès. Josep Masriera destacava com en d'altres regions d'Europa, *los que reconocen y aplauden sus excelencias, se inspiran en el espíritu de su teoría artística [de l'art japonès], aprovechan la lección que de aquel estilo se desprende y utilizan sus medios y procedimientos, pero adoptando las formas que sugiere la naturaleza de nuestro suelo para corresponder á nuestras costumbres, atender á nuestras exigencias, representar nuestras ideas y sentimientos y servir á nuestros fines y creencias.*²⁰²⁵ Masriera es referia a l'art japonès com a mitjà per a la construcció de l'*estil nacional* de què parlava Domènech i Montaner l'any 1878.

L'Esteticisme tenia la seva raó de ser com a resposta a la progressiva industrialització i deshumanització de les arts. L'Art per l'Art i l'Art lligat a la Indústria, eren els objectius d'una generació d'artistes que pretenia crear paradisos artificials en una societat cada cop més mecanitzada i tecnificada, i que no disposava d'un estil propi que definís aquesta nova realitat. L'Esteticisme era una de les respostes a les demandes d'un art sincer que

²⁰²⁵ Masriera, 1884, p. 104.

mostrés les ambivalències i les aspiracions de la seva gent, que apostava fermament per la indústria i el progrés, així com també admirava una natura lliure i esvelta, cada cop més allunyada dels ciutadans. Si bé la indústria i el progrés van quedar reflectits amb la introducció de motius mecanicistes i progressistes i amb la utilització de noves tècniques i materials, com el ferro, la ceràmica decorativa o el maó vist, la recuperació de paradisos fantàstics i naturals es va fer tenint com a referent una imatge mítica d'Orient, d'éssers fantàstics i de natura exuberant, *el inspirado naturalismo* que van descobrir a través de l'art japonès.²⁰²⁶ Dins de l'ampli moviment de l'Esteticisme, el Japonisme aportava una nova eurítmia decorativa; mostrava una manera diferent d'afrontar el buit i de compondre en l'espai de manera més lliure i asimètrica, sense marcs rígids i tancats, i sobretot una manera nova d'aproximar-se a la representació de la natura i d'interpretar les formes naturals, plantes, insectes i animals.

Si donem per vàlida la implantació del Japonisme a Barcelona a la dècada de 1880, podem afirmar que aquest fenomen es va desenvolupar a Catalunya de manera contemporània a diversos països d'Europa, com ara Bèlgica i Holanda. Ho va fer gràcies als contactes directes establerts amb Londres i de manera especial amb França i la seva capital, París. Així, si Bèlgica considerava que la consolidació del Japonisme tenia lloc amb la celebració de la primera exposició d'art japonès l'any 1889 al *Cercle Artistique et Littéraire* de Brussel·les, en el cas de Catalunya el punt d'inflexió es pot situar un any abans, amb la participació japonesa a l'Exposició Universal de 1888.

Si seguim l'opinió de Kume Keichirō, un dels protagonistes de la delegació japonesa a Barcelona, l'Exposició Universal va ser petita, i la participació nipona va ser modesta i poc remarcable. Certament, l'Exposició es pot incloure dins de tot aquell seguit d'exposicions *menors* que es van celebrar arreu del món al llarg de l'últim quart del segle XIX. Ara bé, des del punt de vista català, la participació japonesa va ser tot un èxit de públic, va meravellar i va deixar molt bon record. Així doncs, segurament hauríem de valorar els resultats de la presència del Japó a l'Exposició en un terme mig. Cal tenir present que un dels objectius principals que s'havien marcat les dues parts, *multiplicar las relaciones con el extranjero, generalizándolas y extendiéndolas*,²⁰²⁷ es va complir. És més, en aquest sentit, gràcies al contracte signat entre Matsuo Gisuke i Ot Vinyals, es van aconseguir activar definitivament les relacions comercials directes entre el Japó i Espanya.

²⁰²⁶ Masriera, 1884, p. 103.

²⁰²⁷ *El Diluvio*, núm. 266, 23 de setembre de 1881, p. 7792.

El certamen internacional va ser determinant per establir els primers contactes amb Japó, per conèixer el país i per aproximar les dues nacions. La instal·lació japonesa va permetre el coneixement directe dels productes artístics nipons, representats amb una gran varietat d'expositors d'alt nivell mai vista fins aleshores a la ciutat, entre els que hi havia la principal companyia d'indústries artístiques del país, la *Kiriu Kôshô Kaisha* i, entre molts altres, cinc futurs artistes de la Casa Imperial japonesa: Suzuki Chôkichi, Miyagawa Kôzan, Namikawa Sôsuke, Namikawa Yasuyuki i Itô Tôzan. Va servir per veure de primera mà una gran diversitat de productes i alhora per conèixer els avenços i canvis que s'estaven produint al Japó.

Més enllà dels resultats palpables dels dies de l'Exposició, de les visites a la casa japonesa o les inspeccions detallades dels bronzes i de les marqueteries, cal valorar també la participació japonesa pels vincles que va aconseguir entre persones, entre Josep Mansana i Hayashi Tadamasu, entre Ot Vinyals i Ôtsuka Takuzô i sobretot entre Kume Keiichirô i Antonio García Llansó, fruit de la qual va néixer el llibre *Dai Nipon* (1905). L'any 1928, en publicar Kume uns *Records de l'Exposició Universal de Barcelona*, va començar el text amb aquestes paraules:

*Fou l'any 1888, ja han passat quaranta anys. Aquella va ser la primera vegada en què jo vaig participar a una Exposició estrangera. La llunyania en el temps fa que no tingui una memòria massa clara però, tanmateix, els records que en tinc són molt especials. (...). Després de l'Exposició de Barcelona, no he tingut ocasió de visitar-la de nou, però és possible que aquesta sigui ara una excel·lent ciutat.*²⁰²⁸

Fruit d'una lenta maduració iniciada cap a finals de la dècada dels setanta, el Japonisme es va anar estenent durant les dues últimes dècades del vuit-cents tot esdevenint una fèrtil font d'inspiració per als artistes catalans. Sens dubte, l'Exposició Universal de 1888 va obrir una nova etapa en les relacions artístiques entre Catalunya i el Japó; una etapa rica que, en part, resta encara per descobrir i que obre noves línies d'investigació futures.

²⁰²⁸ Kume, 1928, p. 92.

8.

ANNEXOS

8.1. Membres de la legació espanyola al Japó (1868-1900) ²⁰²⁹

²⁰²⁹ Les dates que aportem amb aquesta taula són aproximades ja que es corresponen al mes de gener dels anys respectius; criteri que explica que bona part dels diplomàtics, com Manuel María de Aranguren, Mariano Álvarez, Enrique Dupuy de Lôme o Luis del Castillo, no apareixen inscrits fins a l'any següent de la seva arribada al Japó. Així mateix, cal tenir en compte que, entre que els càrrecs eren nomenats per Reial Ordre des de Madrid, fins que els canvis es duïen a la pràctica, acostumaven a passar entre tres i quatre mesos. Per a més detalls i unes cronologies més precises, vegeu pp. 85-103. Fonts principals: AGMAEC / YAH / AGP / *Japan Herald Directory* / *Japan Gazette* / *The China Directory* / *Japan Directory*.

| ANY | Ministre - Cònsol General | Encarregat de Negocis (<i>Chargé d'Affaires</i>) | Secretari 1a classe | Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret | Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki | Seu de la legació |
|------|---------------------------------|--|---------------------------------|--|--|--|
| 1870 | - | Tiburcio Rodríguez Muñoz | - | Emilio de Ojeda Perpiñá (2ª) / Nicolas María Rivero Custodio (3ª) | - | Tòquio - Yokohama |
| 1871 | - | Tiburcio Rodríguez Muñoz | - | Emilio de Ojeda Perpiñá (2ª) / Nicolas María Rivero Custodio (3ª) | - | Tòquio - Yokohama |
| 1872 | - | Tiburcio Rodríguez Muñoz | - | Emilio de Ojeda Perpiñá (2ª) / Nicolas María Rivero Custodio (3ª) | Eugène Daloz (Kôbe) | Tòquio - Yokohama. <i>Bluff</i> , 35 i 142. |
| 1873 | - | Tiburcio Rodríguez Muñoz | - | Emilio de Ojeda Perpiñá (2ª) / Nicolas María Rivero Custodio (3ª) | Abel A.J. Gower (Kôbe) | Yokohama, <i>Bluff</i> 35 |
| 1874 | - | Emilio de Ojeda (interí) | - | Enrique Dupuy de Lome (3ª) / José Millan (intèrpret) | Abel A.J. Gower (Kôbe) / Marcus O. Flowers (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> 35 |
| 1875 | - | Emilio de Ojeda (interí) | - | German de Ory (2ª) / Enrique Dupuy de Lome (3ª) / José Millan (intèrpret) | Abel A.J. Gower (Kôbe) | Yokohama, <i>Bluff</i> 35 |
| 1876 | - | Mariano Álvarez | Emilio de Ojeda Perpiñá | Pedro Vargas Masuti (2ª) | Abel A.J. Gower (Kôbe) / Marcus O. Flowers (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> 35 |
| 1877 | - | Mariano Álvarez | Emilio de Ojeda y Perpiñá | - | A.A. Annesley (Kôbe) / Marcus Flowers (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> 35 |
| 1878 | - | Mariano Álvarez | Emilio de Ojeda Perpiñá | German de Ory (3ª) / Mitani Nobouyoshi (intèrpret) | Marcus O. Flowers (Kôbe) / James Troup (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> 35 |

| ANY | Ministre - Cònsol General | Encarregat de Negocis (<i>Chargé d'Affaires</i>) | Secretari 1a classe | Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret | Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki | Seu de la legació |
|------|-----------------------------------|--|------------------------|--|--|---|
| 1879 | - | Mariano Álvarez | German M. De Ory | José Rica Calvo (3ª) / Mitani Nobouyoshi (intèrpret) | Marcus O. Flowers (Kôbe) / James Troup (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> , 35 i 107 |
| 1880 | - | Luis del Castillo Trigueros | | German M. De Ory (2ª) / José Rica Calvo (3ª) / Mitani Nobouyoshi (intèrpret) | James Troup (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> , 35 |
| 1881 | - | Luis del Castillo Trigueros | José Rica Calvo | Manuel María de Aranguren (2ª) / Mitani Nobouyoshi (interpret) | W. G. Aston (Kobe) / James Troup (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> , 243 |
| 1882 | - | Luis del Castillo Trigueros | - | José Rica Calvo (2ª) / Manuel María Aranguren (3ª) / Rafael Moor (3ª) / Mitani Nobouyoshi (intèrpret) | W. G. Aston (Kôbe) / James Troup (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> , 243. |
| 1883 | - | Luis del Castillo Trigueros | - | Manuel Pastor Bedoya (<i>Chargé of Consular Affairs</i>) / Francisco de Reynoso Mateo (3ª) / Mitani Nobouyoshi (intèrpret) | W. G. Aston (Kôbe) / John C. Hall (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> , 243. |
| 1884 | Luis del Castillo Trigueros | - | - | Manuel Pastor y Bedoya (2ª) / Francisco de Reynoso Mateo (absent) / Mitani Nobouyoshi (intèrpret) | James Troup (Kôbe) / W. G. Aston (Nagasaki) | <i>Grand Hotel</i> |
| 1885 | - | Manuel Pastor y Bedoya | - | Francisco Chacon Silva / Mitani Nobouyoshi (intèrpret) | James Troup (Kôbe) / J. J. Enslie (Nagasaki) | Yokohama, <i>Bluff</i> , 104 |

| ANY | Ministre - Cònsol General | Encarregat de Negocis (<i>Chargé d'Affaires</i>) | Secretari 1a classe | Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret | Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki | Seu de la legació |
|------|--------------------------------------|--|--|--|--|---|
| 1886 | José Delavat Arcas | - | - | Juan Pérez- Caballero Ferrer (3ª) | James Troup (Kôbe) / J. J. Enslie (Nagasaki) | Tòquio |
| 1887 | José Delavat Arcas | - | - | J. Rodríguez (2ª) / Juan Pérez- Caballero Ferrer (3ª) | Hauptmann Gustavus von Kreitner (Yokohama) / James Troup (Kôbe) / J. J. Enslie (Nagasaki) | Tòquio |
| 1888 | José Delavat Arcas (absent) | Pedro de Carrere Lembeye | Juan Perez / Caballero Ferrer | Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | Hauptmann Gustavus von Kreitner (Yokohama) / James Troup (Kôbe) / J. J. Enslie (Nagasaki) | Tòquio. Shiba, Isaragocho, Legació 67. |
| 1889 | Luis del Castillo Trigueros | Pedro de Carrere Lembeye | - | Luis Montalvo (3ª) / Cap. Emilio Diaz Morén, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (interpret) | Luis Torres Acevedo (Yokohama) | Tòquio. Shiba, Isaragocho, Legació 67. |
| 1890 | Luis del Castillo Trigueros | - | - | Ramon Gaytan de Ayala (2ª) / Luis de Montalvo (3ª) / Cap. Emilio Diaz Morén, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | Luis Torres Acevedo (Yokohama) / J. H. Longford (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki) | Tòquio. Shiba, Isaragocho, Legació 67 - Yokohama |

| ANY | Ministre - Cònsol General | Encarregat de Negocis (<i>Chargé d'Affaires</i>) | Secretari 1a classe | Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret | Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki | Seu de la legació |
|------|-----------------------------------|--|-------------------------------|--|--|---|
| 1891 | Luis del Castillo Trigueros | - | Agustín G. del Campillo | Pablo Soler y Guardiola (2ª) / Cap. Emilio Diaz Morén (absent) / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | Luis Torres Acevedo (Yokohama) / J. J. Enslie (Kôbe) / J. C. Hall (Nagasaki) | Tòquio, <i>Imperial Hotel.</i> - Yokohama, <i>Bluff</i> , 151. |
| 1892 | Luis del Castillo Trigueros | - | Francisco de Soliveres | Pablo Soler y Guardiola (2ª) / Cap. Emilio Diaz Morén (absent) / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | J. J. Enslie (Kôbe) / J. C. Hall (Nagasaki) | Tòquio, <i>Club Hotel.</i> - Yokohama |
| 1893 | Luis del Castillo Trigueros | - | Francisco de Soliveres | Pablo Soler y Guardiola (2ª) / Cap. Emilio Diaz Morén / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | J. J. Enslie (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki) | Tòquio, <i>Club Hotel.</i> - Yokohama |
| 1894 | Luis del Castillo Trigueros | - | Francisco de Soliveres | Tomas Piñeiro (3ª) / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | Luis Torres Acevedo (Yokohama) / J. J. Enslie (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki) | Tòquio - Yokohama, <i>Bluff</i> , 266. |
| 1895 | José de la Rica Calvo | - | - | Mario Rubio Muñoz, agregat naval | Luis Torres Acevedo (Yokohama) / J. J. Enslie (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki) | Tòquio - Yokohama |
| 1896 | José de la Rica Calvo | - | - | Mario Rubio Muñoz, agregat naval | Fernando Gómez de Bonilla (Yokohama) / J. J. Enslie (Kôbe) / J. J. Quin (Nagasaki) | Tòquio, Uchiyama- shitachô, <i>Imperial Hotel.</i> |

| ANY | Ministre - Cònsol General | Encarregat de Negocis (<i>Chargé d'Affaires</i>) | Secretari 1a classe | Secretari 2a classe, 3a classe i intèrpret | Cònsol a Yokohama, Kôbe i Nagasaki | Seu de la legació |
|------|---------------------------------|--|------------------------|--|---|------------------------------------|
| 1897 | Luis de la Barrera Riera | - | Manuel de Càrcer | José Caro (2ª) / Cologan, agregat militar / Carlos Iñigo, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | Fernando Gómez de Bonilla (Yokohama) / J. Carey (Kôbe) | Tòquio, Tsukiji, Legació 24. |
| 1898 | Luis de la Barrera Riera | - | Manuel de Càrcer | Antonio Benítez (2ª) / Cologan, agregat militar / Joaquin Anglada Raba, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | Ernesto Freyre (Kôbe) / H. G. del Castillo (Nagasaki) | Tòquio, Tsukiji, Legació 24. |
| 1899 | Luis de la Barrera Riera | - | Manuel de Càrcer | Diego Saveedra (2ª) / Cologan, agregat militar / Joaquin Anglada Raba, agregat naval / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) | Ernesto Freyre (Kôbe) / H. G. del Castillo (Nagasaki) | Tòquio, Tsukiji, Legació 24 |
| 1900 | Luis de la Barrera Riera | - | Manuel de Càrcer | Cologan, agregat militar / Kisokatsu Ushimaru (intèrpret) / Julio Casares (<i>élève interprète</i>) | P. H. De Lucy- Fossarieu (Kôbe) / F. Steemackers (Nagasaki) | Tòquio, Tsukiji, Legació 24 |

8.2. Participants japonesos a l'Exposició Universal de Barcelona ²⁰³⁰

²⁰³⁰ El llistat l'hem creat a partir dels expedients i documents manuscrits de l'Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona (AMA, caixes 42676 i 42774, s/n, s/d) i de l'Oficina Diplomàtica del Ministeri d'Afers Exteriors de Tòquio (DRO, *Supeinkoku Baruseronu fukaisetsu Bankoku Hakurankai Teikoku Seifu Sandō Ikken*, s/n, s/d), juntament amb els llistats publicats al Catàleg Oficial (*Catálogo de la Sección...*, 1888) i a les memòries de Kume Keiichirō (Kume, 1928, pp. 80-91).

| Artista / Empresa / Institució | Nom japonès ²⁰³¹ | Procedència | Productes presentats | Premi ²⁰³² |
|---------------------------------|-----------------------------|-------------------|-----------------------------------|-----------------------|
| Amemiya Koku | 雨宮谷 | Tòquio | Vi | Menció honorífica |
| Araki Teiemon ²⁰³³ | 荒木貞右衛門 | Yamagata (Nagano) | Confitures | Medalla de bronze |
| Dantôsha | 淡陶社 | Osaka | Ceràmiques | Menció honorífica |
| Fujimoto Sôtarô | 藤本莊太郎 | Sakai | Teixits | Medalla de bronze |
| Fukada Matsunosuke | 深田松之助 | Osaka | Objectes de canya | Menció honorífica |
| Fukagawa Yotarô | 深川与太郎 | Arita | Porcellana | Medalla d'or |
| Haga Chikayoshi ²⁰³⁴ | | Yamagata | Sedes | |
| Handô Itsuga | 半藤逸我 | Niigata | Fusta treballada | Medalla de bronze |
| Hayashi Yasubei | 林安兵衛 | Kyoto | Ceràmiques i porcellanes | Menció honorífica |
| Hayashi Tokubei ²⁰³⁵ | | Osaka | Joguines | |
| Hirota Hachisuke | 弘田八介 | Kyoto | Sedes | Medalla de bronze |
| Hisamatsu Genkichi | 久松源吉 | Kôchi | Paper japonès | Medalla de bronze |
| Hô Sôshichi | 鳳宗七 | Sakai | Dolços | Medalla de bronze |
| Horiki Chûtârô ²⁰³⁶ | 堀木忠太郎 | Ise | Tabaqueres | Medalla d'or |
| Ichikawa Kishichi | 市川嘉七 | Tòquio | Vermut | Medalla de plata |
| Ichikawa Teisuke | 市川貞助 | Tòquio | Paper japonès | Medalla de plata |
| Iida Shinshichi | 飯田新七 | Kyoto | Sedes, Paravent i <i>kakejiku</i> | Medalla de plata |
| Inagaki Masashichi | 稲垣政七 | Osaka | Miralls, | Medalla de |

²⁰³¹ No hem pogut determinar amb seguretat els kanji d'aquelles persones que, tot i aparèixer als documents de Barcelona, no són citats als manuscrits japonesos. Com a regla general, hem utilitzat els kanji que apareixen al manuscrit original conservat al lligall de l'Exposició Universal de Barcelona del DRO.

²⁰³² La relació de premiats varia en funció de la font que es consulta. Hem optat per seguir el llistat oficial publicat per Lacal (1889).

²⁰³³ En tots els casos el manuscrit en japonès (DRO) utilitza el kanji 工 en lloc de 衛. Hem optat per mantenir el kanji més formal i correcte (衛), tal i com ho anota Kume (1928).

²⁰³⁴ No l'hem pogut identificar als documents japonesos. Als llistats i al catàleg de Barcelona, el seu nom apareix de dues formes diferents: *Hoga Chikayoshi* i *Haga Chikayoshi*.

²⁰³⁵ Als documents japonesos no hem localitzat cap expositor anomenat Hayashi Tokubei, tal com apareix al catàleg de Barcelona. Podria ser que es fos resultat d'una confusió i que es tractés de Hayashi Yasubei.

²⁰³⁶ Al catàleg de la secció japonesa apareix transcrit com a *Horiki Chiutaro* mentre que al manuscrit nipó (DRO) apareix escrit com a *Horiki Chûtârô* (堀木忠太郎). En canvi, Kume (1928, p. 90) l'escriu substituint el kanji 木 (*ki*) per 本 (*moto*), de manera que en aquest cas hauriem de llegir *Horimoto Chûtârô* (堀本忠太郎). Hem optat per mantenir el nom tal com apareix als documents de 1888.

| | | | | |
|-----------------------------------|--------|-----------|------------------------------|--------------------------------------|
| | | | ventalls i pantalles de seda | bronze i menció honorífica |
| Ino Seishi Gaisha | 伊野製紙会社 | Kôchi | Paper japonès | Medalla de plata |
| Inoue Magobei | 井上孫兵衛 | Osaka | Miralls | Menció honorífica |
| Inoue Sôemon | 井上惣右衛門 | Osaka | Sake | Medalla de plata |
| Ishima Yaheiji | 井島弥平次 | Yokkaichi | <i>Shôyu</i> | Menció honorífica |
| Ishiwari Shichizaemon | 石割七左衛門 | Sakai | Sake | Medalla de plata |
| Itô Kozaemon | 伊藤小左衛門 | Ise | <i>Shôyu</i> . Seda | Dues medalles de plata |
| Itô Kumajiro ²⁰³⁷ | | Kyoto | Teteres i fanals de metall | |
| Itô Ryousuke | 伊藤兩助 | Suwa | Alga <i>kanten</i> | Medalla de bronze |
| Itô Touzan ²⁰³⁸ | 伊藤陶山 | Kyoto | Ceràmiques | Menció honorífica |
| Iwahashi Zenbei | 岩橋善兵衛 | Osaka | Fusta tallada | Medalla de bronze |
| Iwamoto Genzô | 岩本玄三 | Kôbe | Bambú | Medalla de bronze |
| Kameda Rihei | 亀田利兵衛 | Kyoto | Sedes | Medalla de plata |
| Kamijyô Kiuemon | 上條喜右衛門 | Suwa | Alga <i>kanten</i> | Medalla de bronze |
| Kanzawa Heisuke ²⁰³⁹ | 神沢平助 | Suwa | Alga <i>kanten</i> | Medalla de bronze |
| Kanô Sakunosuke | 加納作之助 | Kyoto | Sedes | Menció honorífica |
| Kanô Shirozaemon ²⁰⁴⁰ | | Kôbe | Arròs | Premi de bronze |
| Kawahara Tokuryû | 河原徳立 | Tòquio | Porcellanes | Medalla de bronze |
| Kawamoto Hideo | 川本秀雄 | Tòquio | Ceràmiques i porcellanes | Medalla de plata i medalla de bronze |
| Kawamoto Shôbei | 川本庄兵衛 | Kyoto | Sedes | Medalla de bronze |
| Kawamura Matasuke ²⁰⁴¹ | 河村又助 | Yokkaichi | Ceràmiques | Medalla de |

²⁰³⁷ No apareix documentat als manuscrits japonesos ni al llistat de Kume, tan sols al Catàleg Oficial de 1888.

²⁰³⁸ També 伊東陶山.

²⁰³⁹ Segons Kume: 神澤平助.

²⁰⁴⁰ No apareix als documents japonesos. Tan sols està documentat a través del Catàleg Oficial (*Kano Ziroemon*) i el llistat de premis (*Kano Djirosaemon*).

| | | | | |
|-----------------------------------|--------|----------|---------------------------------|---|
| | | | | plata |
| Kazui Tashichi | 一井太七 | Kyoto | Sedes | Menció honorífica |
| Kinkozan Sôbei | 錦光山宗兵衛 | Kyoto | Ceràmiques | Medalla d'or |
| Kiriu Kôshô Kaisha | 起立工商会社 | Tòquio | Art industrial Casa japonesa | Quatre medalles d'or i dues medalles de plata |
| Koetsuka Yohachirô | 肥塚与八郎 | Sakai | Sake | Menció honorífica |
| Kondô Rihei | 近藤利兵衛 | Tòquio | Vi | Medalla de bronze |
| Konishi Shinemon | 小西新右衛門 | Kôbe | Sake | Medalla d'or |
| Konishi Risaku | 小西理作 | Kôbe | Cuïro curtit | Menció honorífica |
| Korematsu Migisaburô | 是松右三郎 | Fukuoka | Fibres vegetals | Medalla de bronze |
| Koyama Hikotarô | 小山彦太郎 | Niigata | Sake | Medalla de bronze |
| Kumagai Naotsugu | 熊谷直次 | Tòquio | Tintes, essències i perfums | Dues mencions honorífiques |
| Kumagai Kotarô | 熊谷小太郎 | Kyoto | Bronzes | Medalla de plata |
| Kume Keiichirô | 久米桂一郎 | Tòquio | Porcellanes | Medalla d'or |
| Kuwayama Zenzaburô | 桑山善三郎 | Kyoto | Sedes | Menció honorífica |
| Kyôdô Shôshi Gaisha | 共同抄紙会社 | Kôchi | Paper japonès | Medalla de bronze |
| Makuzu Kôzan ²⁰⁴² | 真葛香山 | Yokohama | Ceràmiques | Medalla de bronze |
| Matsui Matasaburô ²⁰⁴³ | 松井又三郎 | Nara | Tinta japonesa | Medalla de bronze |
| Matsui Heijirô | 松井兵次郎 | Tòquio | Agulles de cap | Menció honorífica |
| Matsûra Yoshimatsu | 松浦吉松 | Kyoto | Sedes | Medalla de bronze |
| Michiya Tashichi | 道谷太七 | Yokohama | Porcellanes | Premio de plata |
| Mihashi Yoshihei | 三橋由平 | Osaka | Ventalls | Menció honorífica |
| Mikami Izaemon | 三上伊左衛門 | Kyoto | Esmalts <i>cloisonné</i> | Medalla de plata |
| Ministeri d'Agricultura i | 農商務省 | Tòquio | Art industrial, | Cinc |

²⁰⁴¹ També 川村又助.

²⁰⁴² També *Miyagawa Makuzu Kôzan* (富川真葛香山).

²⁰⁴³ En aquest cas hem optat pel nom tal i com l'escriu Kume (松井又三郎), ja que es correspon amb el nom tal i com apareix transcrit al Catàleg Oficial publicat a Barcelona (*Matsui Matasaburô*). Tanmateix, al llistat manuscrit japonès (DRO) apareix com a *Matsudaira Matasaburô* (松平又三郎).

| | | | | |
|--------------------------------------|-------|----------|--|---|
| Comerç ²⁰⁴⁴ | | | aliments i tabac | medalles d'or, dues medalles de plata i quatre medalles de bronze |
| Ministeri d'Interior ²⁰⁴⁵ | 内務省 | Tòquio | Fotografies, mapes, plànols i documents. | Dues medalles de plata |
| Ministeri d'Hisenda ²⁰⁴⁶ | 大蔵省 | Tòquio | Material d'escriptura | Dues medalles d'or |
| Ministeri d'Educació ²⁰⁴⁷ | 文部省 | Tòquio | Material educatiu | Dues medalles d'or i tres medalles de plata |
| Mitani Denjirô | 三谷傳次郎 | Ishikawa | Urushi | Medalla de plata |
| Mitani Asa ²⁰⁴⁸ | 三谷阿佐 | Sakai | Teixits | Medalla de bronze |
| Miyashita Kazue ²⁰⁴⁹ | | Tòquio | Tabac | Medalla de bronze |
| Morimoto Seibei | 森本清兵衛 | Osaka | Sake | Medalla de bronze |
| Morishita Tsunejirô | 森下恒二郎 | Kôbe | Bambú | Medalla de plata |
| Murata Kyûjirô | 村田久次郎 | Kyoto | Sedes | Menció honorífica |
| Nakagawa Chôkichi | 中川長吉 | Yokohama | Urushi | Medalla de bronze |
| Nakagawa Shôjirô ²⁰⁵⁰ | | Kyoto | Sedes | |
| Nakamura Naojirô | 中村直次郎 | Tòquio | Objectes de paper i de seda | Dues medalles de |

²⁰⁴⁴ Emparats sota el Ministeri d'Agricultura i Comerç, van assistir-hi els departaments d'Agricultura, Indústria i Producte Marítim, dels quals van rebre premi el Departament d'Indústria (*Kômuikyoku*, 工務局) i el Departament del Producte Marítim (*Suisankyoku*, 水産局).

²⁰⁴⁵ Emparats sota el Ministeri d'Interior, es van presentar el Departament d'Obres Públiques i el Departament de Geografia (*Naimushô Chirikyoku*, 内務省地理局).

²⁰⁴⁶ Del Ministeri d'Hisenda, va presentar-se el Departament Nacional de Publicacions (*Ôkurasyô*, 印刷局).

²⁰⁴⁷ Emparats sota el Ministeri d'Ensenyament, van presentar-se diversos centres educatius: Escola Normal Superior de Tòquio (*Tôkyô Kôtô Shihan Gakkô*, 東京高等師範学校), l'Escola Normal Superior de Nenes de Tòquio (*Tôkyô Kôtô Joshi Shihan Gakkô*, 東京高等女子師範学校), Escola de Secundaria Superior d'Osaka (*Osaka Kôtô Chûgakkô*, 大阪高等学校), Escola d'Arts i Oficis de Tòquio (*Tôkyô Shokkô Gakkô*, 東京職工学校), el Museu Pedagògic de Tòquio (*Tôkyô Kyôiku Hakubutsukan*, 東京教育博物館), la Biblioteca de Tòquio (*Tôkyô Toshokan*, 東京圖書館) i l'Acadèmia de Música de Tòquio (*Tôkyô Ongaku Gakkô*, 東京音楽学校).

²⁰⁴⁸ Segons Kume: 三谷アサ.

²⁰⁴⁹ No apareix al manuscrit japonès, malgrat estar inclòs al Catàleg Oficial i al llistat de premiats.

²⁰⁵⁰ Aquest expositor tan sols apareix al Catàleg Oficial.

| | | | | |
|------------------------------------|--------|----------|-----------------------------------|--|
| | | | | plata i una medalla de bronze |
| Nakamura Gihei | 中村儀兵衛 | Osaka | Ceres vegetals | Una medalla de plata i una medalla de bronze |
| Namikawa Sôsuke | 瀨川惣助 | Tòquio | Porcellanes | Menció honorífica |
| Namikawa Yasuyuki | 並河靖之 | Kyoto | Bronzes d'esmalt <i>cloisonné</i> | Medalla de plata |
| Nishida Sôshirô | 西田宗四郎 | Kyoto | Ventalls | Menció honorífica |
| Nishimura Sôzaemon ²⁰⁵¹ | 西村総左衛門 | Kyoto | Seda | Medalla de bronze |
| Nobata Tokujirô | 野畑徳次郎 | Yokohama | Ceràmiques | Medalla de bronze |
| Noda Ichibei | 野田市兵衛 | Yokohama | Esmalt <i>cloisonné</i> . | Medalla d'or |
| Noguchi Kakubei | 野角覚兵衛 | Kyoto | Teixits | Menció honorífica |
| Okumura Yasutarô | 奥村安太郎 | Kyoto | Ceràmica | Menció honorífica |
| Ôsawa Nankoku ²⁰⁵² | 大澤南谷 | Tòquio | <i>Kakejiku</i> i dissenys | Medalla de bronze |
| Ôta Isaburô | 太田伊三郎 | Kyoto | <i>Sake</i> i cervesa | Medalla de bronze |
| Saitô Yashichi | 斉藤弥七 | Tòquio | Sedes | Menció honorífica |
| Satô Iuemon | 佐藤伊右衛門 | Tòquio | Cuir estampat | Medalla de bronze |
| Sawagui Kayemon ²⁰⁵³ | | Osaka | Joguines i llibres de pintures | |
| Setsuda Hikosuke | 説田彦助 | Tòquio | <i>Sake</i> | Medalla de bronze |
| Shimoseki Kahei | 下関嘉兵衛 | Tòquio | Bronzes | Medalla d'or |
| Shinanoya Tahei | 信濃屋太兵 | Osaka | Objectes de paper | Menció honorífica |
| Shiino Kenzô | 権野賢三 | Yokohama | Seda | Menció honorífica |
| Shômi Eisuke | 紹美栄祐 | Tòquio | Bronzes | Medalla de plata |
| Sugimoto Takajirô | 杉本高次郎 | Kyoto | Sedes | Menció honorífica |
| Sugiura Hanbei | 杉浦半兵衛 | Tòquio | Objectes de | Menció |

²⁰⁵¹ No apareix al manuscrit japonès, malgrat estar inclòs al Catàleg Oficial i al llistat de premis.

²⁰⁵² Malgrat que als documents que hem consultat apareix com a Ôsawa Nankoku (大澤南谷), actualment el seu nom acostuma a aparèixer escrit com a Ozawa Nankoku (小沢南谷). Roberts, 1976, p. 119.

²⁰⁵³ Aquest expositor tan sols apareix al Catàleg Oficial.

| | | | | |
|-----------------------------------|---------|----------|------------------------------|---------------------------------------|
| | | | paper | honorífica |
| Suzuki Chôkichi | 鈴木長吉 | Tòquio | Bronzes | Medalla de plata |
| Suzuki Kiichi | 鈴木喜一 | Yokohama | Sedes | Medalla de bronze i menció honorífica |
| Suzuki Makoto | 鈴木眞 | Yokohama | Fotografies | Medalla de plata |
| Taizan Yohei | 帶山与兵衛 | Kyoto | Ceràmica | Medalla de plata |
| Takahashi Monbei | 高橋門兵衛 | Tòquio | Sake | Medalla de bronze |
| Takao Tsuneshichi | 高尾常七 | Osaka | Bronzes | Medalla de bronze |
| Taku Tokubei | 宅徳平 | Sakai | Sake | Medalla de bronze |
| Taku Tsunesaburô | 宅常三郎 | Sakai | Sake | Medalla de plata |
| Tanaka Rishichi | 田中利七 | Kyoto | Sedes | Medalla de bronze |
| Tanaka Shirôemon ²⁰⁵⁴ | 田中四郎左衛門 | Osaka | Alges i cola vegetal | Medalla d'or |
| Tatsumi Seinosuke | 巽清之助 | Kyoto | Sedes | Menció honorífica |
| Terada Tsunesaburô | 寺田常三郎 | Tòquio | Sedes | Dues mencions honorífiques |
| Teramura Sanjirô | 寺村三次郎 | Kyoto | Sedes | Menció honorífica |
| Tôkyô Shôyu Gaisha | 東京醤油会社 | Tòquio | Shôyu | Medalla d'or |
| Torii Komakichi | 鳥井駒吉 | Sakai | Sake | Medalla de plata |
| Toyono Shôten | 豊野商店 | Osaka | Cuïro estampat | Medalla de bronze |
| Tsuchiya Magotaro ²⁰⁵⁵ | | Wakayama | Tabac | |
| Tsukamoto Gisuke | 塚本儀助 | Tòquio | Ventalls i objectes de paper | Menció honorífica |
| Tsujiyama Seizôsho | 辻山製造所 | Osaka | Bambú | Medalla de bronze |
| Ueda Sôkurô | 上田惣九郎 | Ishikawa | Urushi | Menció honorífica |
| Watanabe Taroubei | 渡邊太郎平 | Ishikawa | Paper japonès | Medalla d'or |
| Yasuda Genshichi ²⁰⁵⁶ | 安田源七 | Kyoto | Esmalt | Una medalla |

²⁰⁵⁴ Al Catàleg Oficial aquest expositor apareix amb el nom *Tanaka Sirozayemon*. En canvi, tant al llistat manuscrit japonès com la llista publicada per Kume Keiichirô, el nom escrit en kanji es correspon a la transcripció *Shirouemon* (田中四郎左衛門), no pas *Shirozaemon* (田中四郎左工門). Hem optat per mantenir el nom tal i com ho indiquen els diversos documents japonesos, ja que, en el cas del Catàleg, potser es devia tractar d'un error de lectura (右 *u*, 左 *za*).

²⁰⁵⁵ Tan sols el tenim documentat a través del Catàleg Oficial.

| | | | | |
|------------------------------------|-------|----------|------------------|------------------------------|
| | | | <i>cloisonné</i> | d'or i una medalla de bronze |
| Yogase Kiyō | 用瀬喜代 | Tòquio | Puntes | Medalla de plata |
| Yokohama Mohei | 横濱茂兵衛 | Kanazawa | Paper japonès | Menció honorífica |
| Yonezawa Seishijō | 米沢製糸場 | Yonezawa | Sedes | Medalla de plata |
| Yoshida Shinshichi ²⁰⁵⁷ | 吉田真七 | Osaka | Ganivets | Medalla de bronze |
| Yoshida Yasubei ²⁰⁵⁸ | 吉田安兵衛 | Kyoto | Bronzes | Medalla de plata |
| Yoshikawa Inosuke ²⁰⁵⁹ | 吉川猪之助 | Kyoto | Sedes | Medalla de bronze |

²⁰⁵⁶ Al catàleg i llistats apareix registrat doblement com a “Yasuda Shouten” (安田商店), malgrat que creiem que es tracta de la mateixa persona (Yasuda Genshichi) – establiment (Yasuda Shōten).

²⁰⁵⁷ Segons Kume: 吉田真七.

²⁰⁵⁸ Segons els documents de Barcelona, tant al catàleg oficial com als manuscrits de l'AMA, apareix un artista amb el nom tal i com l'hem transcrit, *Yoshida Yasubei*. En canvi, al llistat japonès (DRO) apareix un nom diferent però tanmateix semblant: *Terada Yasubei* (寺田安兵衛). Segurament es tracta d'un error de lectura del kanji *Yoshi* (吉) per *Tera* (寺). Hem optat per mantenir el nom tal i com apareix al Catàleg Oficial de 1888.

²⁰⁵⁹ Hi ha una certa confusió amb aquest nom ja que, si bé tots els textos localitzats a l'AMA, així com el Catàleg Oficial, fan referència a *Yoshikawa Inosuke*, en canvi, el llistat japonès (DRO) l'anomena *Nakagawa Inosuke* (中川猪之助). Suposem que es tracta de la mateixa persona, de Kyoto, i que, en tot cas, aquest dubte sigui fruit de la confusió entre els kanji *Yoshi* (吉) i *Naka* (中). Hem optat per mantenir el nom tal com apareix al Catàleg Oficial.

Participació oficial del govern japonès

| Catàleg Oficial de la Secció Japonesa ²⁰⁶⁰ | Noms que apareixen als manuscrits japonesos |
|---|---|
| <p><i>Ministerio de Agricultura y Comercio</i> <i>Dirección del Producto Marítimo</i> <i>Dirección de Agricultura</i> <i>Dirección de Industria</i></p> | <p>農商務省水産局 <i>Nôshômushô Suisankyoku</i>²⁰⁶¹ 農商務省工務局 <i>Nôshômushô Kômukyoku</i>²⁰⁶²</p> |
| <p><i>Ministerio del Interior</i> <i>Dirección de obras públicas</i> <i>Dirección de geografía</i></p> | <p>内務省地理局, <i>Naimushô Chirikyoku</i>²⁰⁶³</p> |
| <p><i>Ministerio de Hacienda</i> <i>Imprenta del Gobierno. Insetsukyoku</i></p> | <p>大蔵省印刷局 <i>Ôkurashô Insatsukyoku</i>²⁰⁶⁴</p> |
| <p><i>Ministerio de la Enseñanza</i> <i>Escuela Normal Superior de Tokyo</i> <i>Escuela Normal Superior de Tokyo para señoritas</i> <i>Escuela Secundaria Superior de Tokyo</i> <i>Escuela Secundaria Superior de Osaka</i> <i>Escuela de Artes y Oficios de Tokyo</i> <i>Museo Pedagógico de Tokyo</i> <i>Biblioteca de Tokyo</i> <i>Academia de Música de Tokyo</i></p> | <p>東京高等師範学校 <i>Tôkyô Kôtô Shihan Gakkô</i>²⁰⁶⁵ 東京高等女子師範学校 <i>Tôkyô Kôtô Joshi Shihan Gakkô</i>²⁰⁶⁶ 大阪高等中学校 <i>Ôsaka Kôtô Tyûgakkô</i>²⁰⁶⁷ 東京教育博物館 <i>Tôkyô Kyôiku Hakubutsukan</i>²⁰⁶⁸</p> |

²⁰⁶⁰ Transcrivim els noms tal com apareixen al Catàleg Oficial de 1888.

²⁰⁶¹ Direcció del Producte Marítim del Ministeri d'Agricultura i Comerç.

²⁰⁶² Direcció d'Indústria del Ministeri d'Agricultura i Comerç.

²⁰⁶³ Direcció de Geografia del Ministeri d'Interior.

²⁰⁶⁴ Direcció d'Edicions del Ministeri d'Hisenda.

²⁰⁶⁵ Escola Normal Superior de Tòquio.

²⁰⁶⁶ Escola Normal Superior de Nenes de Tòquio.

²⁰⁶⁷ Escola Superior de Secundària d'Osaka.

²⁰⁶⁸ Museu de la Ensenyança de Tòquio.

8.3. Selecció d'articles i il·lustracions sobre el Japó a la premsa periòdica de Barcelona (1868-1889) ²⁰⁶⁹

²⁰⁶⁹ Al llistat hi hem inclòs els números de la revista de Madrid *La Ilustración Española y Americana*, la qual va tenir una extensa i destacada presència a Barcelona. D'altra banda, quant als articles sobre el Japó i el Japonisme publicats a les revistes il·lustrades espanyoles entre l'últim quart del segle XIX i el primer quart del segle XX ens remetem al complet estudi de David Almazán (2000B).

- “Europa en el Japón”, *Diari de Barcelona*, núm. 84, 25 de març de 1868, pp. 2809-2811.
- “El Parlamento en el Japón”, *Diari de Barcelona*, núm. 236, 28 d’Agost de 1868, p. 8021.
- “Los japoneses”, *El Principado*, núm. 245, 6 de setembre de 1868, pp. 5670-71.
- “Nueva Embajada Japonesa”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 14, 8 d’abril de 1872, pp. 211 i 214.
- “Comentario sobre una exposición artística e industrial en Kioto”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 29, 1 d’agost de 1872, pp. 449-450.
- “Yeddo. El gran Mikado del Japon”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 33, 1 de setembre de 1872, p. 524.
- “Japón. Inauguración del Ferro-carril de Yeddo a Yokohama”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 48, 24 de desembre de 1872, pp. 758 i 764.
- “Tipos de la Exposición de Viena”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 40, 16 d’octubre de 1873, p. 655.
- “El mikado y la emperatriz del Japón”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 13, 8 d’abril de 1875, pp. 217-218.
- “Yeddo (Japon), progresos de la civilización europea: el traje de etiqueta”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 38, 15 d’octubre de 1875, p. 230.
- “Jarrones antiguos japoneses de bronce”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 39, 22 d’octubre de 1877, pp. 249, 252 i 254.
- “Una representación japonesa, cuadro de M. Adrien Moreau”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 17, 8 de maig de 1878, pp. 286 i 300-301.
- “Correo de la Indo-China”, *La Imprenta*, núm. 194, 23 de juliol de 1878, p. 4900
- “Costumbres japonesas. El dia de año nuevo en el Japón”, *La Academia. Semanario Ilustrado Universal*, 7 de gener de 1879, p. 13.
- “Una cena en el Japón”, *El Viajero Ilustrado*, núm. 4, 1 d’abril de 1879, p. 12.
- “Japoneses en la mesa”, *El Viajero Ilustrado*, núm. 11, 1 de novembre de 1879, p. 12.

- “Vista de un mercado en Yedo”, *El Viajero Ilustrado*, núm. 11, 15 de juny de 1880, p. 5.
- “Vista de Yedo, capital del Japón”, *El Viajero Ilustrado*, núm. 17, 15 de setembre de 1880, p. 1.
- “El memorialista japonés”, *El Viajero Ilustrado*, núm. 22, 30 de novembre de 1880, pp. 5 i 8.
- “Los teatros en el Japón”, *El Viajero Ilustrado*, núm. 23, 15 de diciembre de 1880, p. 11.
- “Visita del Mikado a varias provincias del Imperio”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 47, 22 de diciembre de 1880, pp. 371-372.
- “La pintura de la cara en la Xina i Japó”, *La Renaixensa*, núm. 59, 5 de febrer de 1881, pp. 819-820.
- “Fiesta de año nuevo en el Japón”, *El Viajero Ilustrado*, núm. 3, 15 de febrer de 1881.
- “La máscara japonesa”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 8, 28 de febrer de 1881, p. 132.
- “Lo Museu del senyor Lindau”, *Diari Català*, 28 de febrer de 1881, p. 470.
- “Visita al Museo del Sr. Richard Lindau”, *Butlletí Mensual de la Associació d’Excursions Catalana*, núm. 31, abril de 1881, pp. 87-92.
- “El origen del pueblo japonés”, *La Vanguardia*, núm. 247, 11 de juliol de 1881, p. 4437
- “El Pabellón Imperial Japonés”, *Crónica de Cataluña*, núm. 442, 9 d’octubre de 1881.
- “El Pabellón Japonés”, *Gaceta de Cataluña*, núm. 1311, 9 d’octubre de 1881.
- “Lo pabelló japonés”, *La Ilustració Catalana*, núm. 46, 10 d’octubre de 1881, p. 370-373.
- “El pabellón imperial japonés”, *La Vanguardia*, núm. 411, 16 d’octubre de 1881, pp. 5709-5710.
- “La instrucción en el Japón”, *Ilustración Artística*, núm. 22, 28 de maig de 1882, p. 176.
- “Idolo de Buddha (Japón)”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 11, 17 de març de 1883, p. 1.

- “Nuestros grabados. Tipos ainos”, *Ilustración Artística*, núm. 79, 2 de juliol de 1883, pp. 211, 216.
- “Habitación japonesa”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 26 de juny de 1884, pp. 326, 328.
- “El Fuzi-Hama según fotografía”, *La Ilustración*, núm. 192, 6 de juliol de 1884, pp. 287-288.
- “Costums japonesas de cap d’any”, *La Ilustració Catalana*, 30 de novembre de 1884, pp. 345, 339.
- “La marina japonesa”, *La Vanguardia*, núm. 218, 12 de maig de 1885, pp. 3019-3020.
- “Habitaciones japonesas de Berlin”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 2 d’agost de 1885, p. 485 i 490-491.
- S. Rueda, “Esbozo japonés”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 152, 28 de novembre de 1885, pp. 762-763.
- “Los dentistas japoneses”, *La Vanguardia*, núm. 587, 18 de desembre de 1885, p. 8119.
- “Un templo rústico en Kioto (Japón)”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 275, 7 de febrer de 1886, p. 85.
- “Aficiones japonesas (Cuadro de W. Gay)”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 187, 31 de juliol de 1886, pp. 481-484.
- “Sombras japonesas”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 204, 27 de novembre de 1886, pp. 755-766.
- “Costumbres del Japón”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 359, 18 de setembre de 1886, pp. 358-359.
- Yedoko, “El teatro en el Japón”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 323, 9 de gener de 1887, , pp. 22-23.
- “Munich: fiesta japonesa dada por los artistas en marzo último”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 335, 3 d’abril de 1887, pp. 216-219.
- “Los ferrocarriles del Japón”, *Ilustración Artística*, núm. 285, 13 de juny de 1887, p. 200.
- “Dos cuentos japoneses”, *Ilustración Artística*, núm. extr., 27 de juny de 1887, p. 214.

- “Tipos japoneses”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 248, 1 d’octubre de 1887, pp. 632-633.
- “El Japón constitucional”, *La Dinastía*, núm. 2437, 29 d’octubre de 1887, p. 1.
- “Un baile en el Japón”, *La Vanguardia*, núm. 426, 10 de setembre de 1887, pp. 5691-5692.
- “La prensa japonesa”, *La Vanguardia*, núm. 110, 8 de març de 1888, p. 1.
- Antonio García Llansó, “La exposición universal de Barcelona. La instalación japonesa”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 392, 6 de maig de 1888, pp. 294-295, 297.
- Antonio García Llansó, “La exposición universal de Barcelona. La instalación japonesa”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 393, 13 de maig de 1888, pp. 307-308.
- Carlos Mendoza, “Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. La instalación japonesa”, *La Ilustración Ibérica*, 9 de juny de 1888, pp. 354-355, 360-361.
- “Excursions per l’Exposició. Lo palau de la industria. Japó”, *La Esquella de la Torraxa*, núm. 493, 23 de juny de 1888, p. 386.
- Antonio García Llansó, “La exposición universal de Barcelona. La casa japonesa”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 400, 1 de juliol de 1888, pp. 417-418, 425, 431-432.
- Josep Yxart, “Exposición universal de Barcelona. El Japón”, *Ilustración Artística*, núm. 342, 16 de juliol de 1888, pp. 233, 235-236, 238.
- “La ciencia en Japón”, *La Vanguardia*, núm. 378, 14 d’agost de 1888, p. 1.
- “El Imperio del Japón”, *La Vanguardia*, núm. 390, 21 d’agost de 1888, pp. 1-2.
- “Los teatros en el Japón”, *El Barcelonés*, núm. 2570, 24 d’agost de 1888, p. 2.
- “Palacio de la Industria. Japón”, *La Exposición. Organo Oficial*, núm. 59, 24 de setembre de 1888, pp. 98-99.
- “Las ultimas erupciones volcanicas en el Japón”, *El Barcelonés*, núm. 2657, 11 d’octubre de 1888, p. 2.
- Antonio García Llansó, “Exposición Universal de Barcelona. Sección japonesa”. *La Ilustración Española y Americana*, núm. 43, 22 de novembre de 1888, p. 291.

9.

Bibliografia

A Catalogue..., 1884

A Catalogue with explanatory notes of the exhibits from the Department of Education, Empire of Japan, in the International Health and Education Exhibition, London, William Clowes and Sons, 1884.

Abranches, Bernard, 1943

J.A. Abranches Pinto, Henri Bernard, "Les instructions du Pere Valignano pour l'ambassade japonaise en Europe (Goa, 12 decembre 1583)", *Monumenta Nipponica*, vol. 6, núm. ½, 1943, pp. 395-396.

Acosta, 1994

Luis Miguel Acosta Barros, "Actitud del gobierno y la prensa española ante la guerra chino-japonesa de 1894-1895", *Hispania*, vol. LIV/3, núm. 188, CSIC, Madrid, 1994, pp. 1041-1075.

Actualidades, 1904

"Actualidades. La Guerra y los artistas japoneses. El soldado ruso y el japonés", *Por Esos Mundos*, any V, núm. 111, 1 d'abril de 1904, pp. 335-341

Adams, 1985.

Henry Adams, "John La Farge's Discovery of Japanese Art: A New Perspective on the Origins of Japonisme", *The Art Bulletin*, vol. 67, núm. 3, setembre de 1985, pp. 449-485.

Adams, 1987

Steven Adams, *The Arts & Crafts Movement*, Londres, Chartwell books, 1987.

Adburgham, 1975

Alison Adburgham, *Liberty's. A biography of a shop*, Londres, George Allen & Unwin, 1975.

Advertisements..., 1893

Advertisements of the Japanese Representations in the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893.

Aguiló, 2005

María Paz Aguiló Alonso, "Via Orientalis 1500-1900. La repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración", *El arte foráneo en España, presencia e influencia* (coord. Miguel Cabañas), Madrid, CSIC, 2005.

Album de dessins..., 1885

Album de dessins d'artistes espagnols publié en faveur des victimes des tremblements de terre en Espagne par la princesse Louis Ferdinand de Bavière María de la Paz, infante d'Espagne, Munic, Verlagsantalt für Kunst und Wissenschaft, 1885.

Álbum de la..., 1888

Álbum de la Exposición de Barcelona - 1888, Barcelona, Audouard y C^a, 1888.

Álbum heliográfico..., 1878

Álbum heliográfico de la Exposición de Artes Suntuarias, Barcelona, imprenta del heredero de D. Pablo Riera, 1878.

Álbum pintoresco universal, 1842

Álbum pintoresco universal, Barcelona, Imprenta de Francisco Oliva, 1842.

Alcock, 2005

Rutherford Alcock, *Art and art industries in Japan*, Londres, Elibron Classics, 2005.

Alier *et alii*, 1991

Roger Alier, Joan Bassegoda, Eduard Escartín, Francesc Fontbona, Ramon Manent, Jordi Ribera, *El Cercle del Liceu. Historia, Art, Cultura*, Barcelona, Cercle del Liceu, 1991.

Almarcegui, 2003

Patricia Almarcegui Elduayen, *Fondos bibliográficos de libros de viajes de la Colección Eduard Toda del Archivo Histórico de Cataluña, la Universidad de Barcelona y la Biblioteca de Cataluña*, Barcelona, Casa Asia, 2003.

Almazán, 1991

Vicente David Almazán Tomás, "La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX", *Revista Española del Pacífico*, núm. 8, any VIII, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1991, pp. 403-433.

Almazán, Barlés, 1997

Vicente David Almazán Tomás, Elena Barlés Báguena, "Japón y el Japonismo en la revista *La Ilustración Española y Americana*", *Artigrama*, núm. 12, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 627-660.

Almazán, 1997

Vicente David Almazán Tomás, "Japón y el Japonismo en *La Ilustración Artística*", *Artigrama*, núm. 12, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 706-709.

Almazán, 1998A

Vicente David Almazán Tomás, "Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX", *Artigrama*, núm. 13, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 331-346.

Almazán, 1998B

Vicente David Almazán Tomás, "El japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)", *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1998, pp. 41-49.

Almazán, 1999A

V. David Almazán Tomás, "La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España", *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Society of Spanish and Spanish-American Studies*, University of Colorado at Boulder, 1999, pp. 717-731.

Almazán, 1999B

V. David Almazán Tomás, “Un libro olvidado sobre el redescubrimiento de Japón en España: *La Agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón (1879)*, de José Jordana”, *V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Barcelona, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 45-50.

Almazán, 2000A

Vicente David Almazán Tomás, “Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)”, *Artigrama*, núm. 15, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 581-584.

Almazán, 2000B

Vicente David Almazán Tomás, *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Tesis doctoral, 11 vol., Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2000.

Almazán, 2003

Vicente David Almazán Tomás, “La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo”, *Artigrama*, núm. 18, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 83-106.

Almazán, 2004

Vicente David Almazán Tomás, “El pintor José Blanco Coris (1862-1947) y su “Manual de Arte Decorativo” (1916): la enseñanza del arte extremo oriental y el fenómeno del “Japonismo” en España”, *Artigrama*, núm. 19, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 503-522.

Almazán, 2006

Vicente David Almazán Tomás, “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, *Artigrama*, núm. 21, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 85-104.

Almazán, 2008A

V. David Almazán Tomás, “Canales y difusión del Japonismo en España (1868-1936)”, *XV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Palma de Mallorca, Comité Español de Historia del Arte, 2008, pp. 567-578.

Almazán, 2008B

Vicente David Almazán Tomás, “Una joya bibliográfica hispano-japonesa: los cuentos y leyendas del Japón de Gonzalo Jiménez de la Espada editados como “chirimen-bon” por T. Hasegawa (Tokio, 1914)”, *Artigrama*, núm. 23, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 781-801.

Amati, 1615

Scipione Amati, *Historia del regno de Voxv del Giapone*, Roma, Giacomo Mascardi, 1615.

Amenós, 2002

Lluïsa Amenós, “Les arts de la forja a Barcelona durant els primers anys del Modernisme (1890-1900). Els serrallers documentats a les exposicions d'indústries artístiques”,

Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, vol. 16, Barcelona, 2002, pp. 99-118.

Angelón, 1946

Manuel Angelón, *Guía satírica de Barcelona (1854). Bromazo topográfico-urbano-típico-burlesco*, Barcelona, Ediciones Librería Millà, 1946.

Areny de Plandolit, 1913

Pau Areny de Plandolit, *Las maravilla de la magia moderna. Manual práctico para juegos de prestidigitación propios para ejecutarse en salones, casinos y teatros*, Barcelona, Casa editorial Maucci, 1913.

Arias, 1993

Enrique Arias, "Orientalismo en el arte español del siglo XIX", *Encuentro Cultural España-Japón*, Tòquio, Sociedad Hispánica del Japón, 1993, pp. 9-54

Armangué, 2007

Joan Armangué, *L'obra primerenca d'Apel·les Metsres (1872-1886)*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 2007.

Arnús, 2004

María del Mar Arnús, *Comillas. Preludio de la modernidad*, Mallorca, Triangle postals, 2004.

Arribas, 1999

Vicente Arribas Montes, "Enrique Dupuy de Lôme. Un diplomático español en Japón en el siglo XIX", *Cuadernos Canela*, vol. XI, 1999, pp. 123-141.

Arte japonés contemporáneo, 1912

"Arte japonés contemporáneo: bronce y jarrones artísticos", *La Ilustración Artística*, núm. 1569, Barcelona, 22 de gener de 1912.

Arte Oriental, 1928

"Arte Oriental. Los grabados japoneses de colores", *Alrededor del Mundo*, núm. 1499, Madrid, 10 de març de 1928, pp. 10-11.

Artigas, 1888

Juan Artigas y Feiner, *Guía itineraria y descriptiva de Barcelona, de sus alrededores y de la Exposición Universal*, Barcelona, Librería y tipografía Católica, 1888.

Artigas, 2007.

Jordi Artigas, "Les ombres xineses d'Els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi de segle", *X Congrés d'Història de Barcelona. Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2007, pp. 1-20.

Arteaga, 1900

Fernando de Arteaga y Pereira, "A Spanish painter. Alijandro de Riquer", *The Studio*, vol. XIX, 15 d'abril de 1900, pp. 56-58 (francès), 180-187 (anglès).

Aslin, 1969

Elisabeth Aslin, *The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau*, Nova York, Praeger, 1969.

Ateneo Barcelonés, 1889

El Ateneo Barcelonés. Bosquejo histórico, Barcelona, imprenta de Luis Tasso, 1889.

Audsley, Bowes, 1881

George A. Audsley, James L. Bowes, *Keramic Art of Japan*, Londres, Henry Sotheran & Co, 1881.

Avitable, 1995

Gunhild Avitable, "Gottfried Wagener", *The Nasser D. Khalili Collection of Japanese Art. Selected Essays*, vol. 1, Londres, The Kibo Foundation, 1995, pp. 98-123.

Aymar, 2003

Jaume Aymar, "El ferment d'una arquitectura diferent", *El Modernisme. II. A l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2003, pp. 13-24.

Ayusawa, 1964

Shintaro Ayusawa, "Geography and Japanese knowledge of World Geography", *Monumenta Nipponica*, vol. 19, núm. 3/4, 1964, pp. 275-294.

Baekeland, Young, 1980

Frederick Baekeland, Martie W. Young, *Imperial Japan: The Art of the Meiji Era (1868-1912)*, Nova York, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1980.

Baird, 2000

Christina Baird, "Japan and Liverpool. James Lord Bowes and his legacy", *Journal of the History of Collections*, 2000, vol. 12, núm. 1, 2000, pp. 127-137.

Baldinger, 1954

Wallace S. Baldinger, "Takeuchi Seiho. Painter of Post-Meiji Japan", *The Art Bulletin*, vol. 36, núm. 1, març de 1954, pp. 45-56.

Barcelona..., 1907

"Barcelona: V Exposición Internacional de Arte. La sección japonesa", *La Ilustración Artística*, núm. 1331, 1 de juliol de 1907.

Barjau, 1996

Santi Barjau, "Francesc Vidal, decorador i col·laborador d'arquitectes", *Gaudí. Circular Centre d'Estudis Gaudinistes*, núm. 2, maig de 1996, pp. 5-7

Barey, 1980

André Barey, *Barcelona: De la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 1980.

Barlés, 2003

Elena Barlés Báguena, "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artígrama*, núm. 18, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 23-82.

Barlés, Almazán, 2005

Elena Barlés Báguena, Vicente David Almazán Tomás, "Arte japonés en España: colecciones, exposiciones y estudios sobre la Escuela "Ukiyo-e, la imagen del mundo flotante", *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, 2005, pp. 539-460.

Barlés, Almazán, 2007

Elena Barlés Báguena, Vicente David Almazán Tomás, *Estampas japonesas. Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, 2007.

Baruserona..., 1928

"Baruserona bankokuhakurankai Meiji 21 nen", *Hakurankai Kurabu. Kaigai Hakurankai Honpô Sandô Shiryô*, vol. 3, Tòquio, Teitoku Nagayama, 1928, pp. 73-77.²⁰⁷⁰

Bary, Gluck, Tiedemann, 2006

Theodore de Bary, Carol Gluck, Arthur E. Tiedemann, *Sources of Japanese Tradicion. Part Two - Volume Two: 1868 to 2000*, Nova York, Columbia University Press, 2006.

Bas, 1865

Angel Bas, "Intereses españoles en el Asia y Oceanía", *Diario de Barcelona*, núm. 362, 28 de desembre del 1865, pp. 12237.

Bas, 1867A

Angel Bas, "Comercio con el Oriente", *Diario de Barcelona*, núm. 265, 22 de setembre del 1867, pp. 8924-8926.

Bas, 1867B

Angel Bas, "Comercio con el Oriente", *Diario de Barcelona*, núm. 271, 28 de setembre del 1867, pp. 9108-9110.

Bassegoda, 1910

Bonaventura Bassegoda, "L'arquitecte Vilaseca i la seva obra", *La Il·lustració Catalana*, núm. 352, 6 de març de 1910, pp. 6-7.

Bassegoda, Artigas, 1911

Joaquim Bassegoda i Vicente Artigas, "Nota necrológica. Vilaseca y Casanovas", *Anuario*, Barcelona, Associació d'Arquitectes de Catalunya, 1911, pp. 240-259.

Bassegoda, 1929

Bonaventura Bassegoda, "In memoriam. Gaudí", *La Vanguardia*, núm. 20.348, 14 de març de 1929, pp. 7-8.

²⁰⁷⁰ 「バルセロナ萬國博覧会（明治21年）」博覧会倶楽部『海外博覧会本邦賛同史料』第3輯、永山定富東京 昭和3年（1928）、73～77ページ。

Bassegoda, 1969

Juan Bassegoda Nonell, "El proyecto de la Casa Vicens de Antonio Gaudí", *La Vanguardia Española*, núm. 31.961, 8 de març de 1969, pp. 39.

Bassegoda, 1972

Juan Bassegoda Nonell, *El Círculo del Liceo. 125 aniversario 1847-1972*, Barcelona, Círculo del Liceo, 1972.

Bassegoda, 1989 -

Juan Bassegoda Nonell, *El Gran Gaudí*, Sabadell, editorial AUSA, 1989.

Bassegoda, 2007

Bonaventura Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Memoria Atrium, 5, Barcelona, 2007.

Bawin, 2007

Julie Bawin, *La collection au temps du Japonisme*, Cortil-Wodon, Éditions Modulaires Européennes, 2007.

Bazan, 1862A

J. S. Bazan, "La Exposición Universal de Londres. IV", *El Museo Universal*, núm. 40, 5 d'octubre del 1862, p. 314.

Bazan, 1862B

J.S. Bazan, "La Exposición. XV. El Japon y la China", *El Museo Universal*, núm. 52, 28 de desembre del 1862, p. 410.

Beasley, 1957

W. G. Beasley, "Councillors of Samurai Origin in the Early Meiji Government, 1868-9", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. XX, Londres, Cambridge University Press, 1957, pp. 98-99.

Beasley, 1995

W. G. Beasley, *Japan Encounters the Barbarian. Japanese Travellers in America and Europe*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Beasley, 2007

W. G. Beasley, *La restauración Meiji*, Gijón, Satori ediciones, 2007.

Benessat, 1889

Federico Benessat, "Los vinos en la exposición", *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Ateneu Barcelonès, Tipo-litografía de Busquets y Vidal, 1889, pp. 326-371.

Bernard, 1938

Henri Bernard, "Valignani ou Valignano, l'auteur véritable du récit de la première ambassade japonaise en Europe (1582-1590)", *Monumenta Nipponica*, vol. 1, núm. 2, juliol de 1938, pp. 378-385

Bertran, 1929

Luis Bertran Pijoan, "Ante la Exposición de Barcelona de 1929. Cómo se hizo la de 1888: sus figuras", *Estampa*, núm. 71, Madrid, 21 de maig de 1929, pp. 6-7.

Biblioteca de viajes, 1880

Biblioteca de viajes arrehlada por una sociedad de geógrafos, vol. II, Madrid, Juan Vidal editor, 1880.

Bing, 1888

Siegfried Bing, "Programme", *Le Japon Artistic. Documents d'Art et d'Industrie*, París, maig de 1888.

Bing, 1896

Siegfried Bing, "La vie et l'oeuvre d'Hok'sai", *Revue Blanche*, París, 1896, pp. 97-101.

Blanco, 1918

José Blanco Coris, *Manual de arte decorativo*, vol. 2, Barcelona, Librería Parera, 1918.

Bletter, 1977

Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*, Barcelona, COAC, 1977.

Bohigas, 1945

P. Bohigas Tarragó, "Apuntes para la historia de las Exposiciones Oficiales de Arte de Barcelona (1786 - 1888)", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, vol. III, gener, any 1945, pp. 23-42.

Bohigas, 1963

Oriol Bohigas, "Vida y obra de un arquitecto modernista", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52-53, Barcelona, 1963, pp. 67-88.

Bohigas, 1983

Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista I*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983.

Bonet, 1964

Lluís Bonet Garí, "L'espiritualitat en l'arquitectura de Gaudí", *Antoni Gaudí*, Barcelona, Criterion Editorial Franciscana, 1964, pp. 41-62.

Bonet, 2002

Antonio Bonet Correa (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

Boronat, 1999

Maria Josep Boronat Triu, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

Bou, 1973

Lluís-Emili Bou i Gibert, "Les anades de Nonell a París", *D'Art*, núm. 2, Barcelona, Universitat de Barcelona, maig del 1973, pp. 3-20.

Bowes, 1886.

James L. Bowes, *Japanese enamels*, Londres, Bernard Quartich, 1886.

Bowes, 1894

James L. Bowes, *Handbook to The Bowes Museum of Japanese Art Work*, Liverpool, 1894.

Bowes, 1895

James L. Bowes, *Notes on shippo. A sequel to Japanese enamels*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trüner & Co, 1895.

Boxer, 1954

C.R. Boxer, *The Christian century in Japan, 1549-1650*, Berkeley, University of California Press, 1954.

Bravo, 1985

Isidre Bravo, *Esbossos i Teatrins. Adquisicions escenogràfiques del Museu de les Arts de l'Espectacle, 1983-1984*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1985.

Bravo, 1986

Isidre Bravo, *L'Escenografia Catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

Brinkley, 1895

Frank Brinkley, *The Kyoto Industrial Exhibition of 1895. Held in Celebration of the Hundredth Anniversary of the City's Existence*, Kyoto, The Kyoto City Government, 1895.

Brinkley, 1904

Frank Brinkley, *Japan: It's History, Arts and Literature*, 8 vol., Londres, T.C.&E.C. Jack, 1904.

Brown, 1994

Judith C. Brown, "Coutiers and Christians. The first japanese emissaries to Europe", *Renaissance Quarterly*, vol. 47, 1994, p. 875.

Bru, 2004

Ricard Bru Turull, "Notes per a l'estudi del col·leccionisme d'art oriental a la Barcelona vuitcentista", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 18, Barcelona, 2004, pp. 233-257.

Bru, 2005A

Ricard Bru Turull, "Un museu d'art japonès a la Barcelona de 1880", *Serra d'Or*, núm. 545, Barcelona, maig 2005, pp. 41-45.

Bru, 2005B

Ricard Bru Turull, "El Japó entra en escena: la Companyia Imperial Japonesa i els primers acrobates japonesos a Barcelona", *Assaig de Teatre, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona, Universitat de Barcelona, núm. 46, juliol 2005, pp. 159-174.

Bru, 2007A

Ricard Bru Turull, "Japó a la porta de casa", *Revista de Catalunya*, núm. 227, abril de 2007, pp. 21-56.

Bru, 2007B

Ricard Bru Turull, "Interiors japonesos a la Barcelona del vuit-cents", *Espais interiors. Casa i Art*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 53-61.

Bru, 2008A

Ricard Bru Turull, "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868-1887)", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 21 (2007), Barcelona, 2008, pp. 57-86.

Bru, 2008B

Ricard Bru Turull, "Japanese influence on the decorative arts in Barcelona", *Design Discourse*, Osaka, Osaka University, 2008, pp. 1-10.

Bru, 2009A

Ricard Bru Turull, "Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro", *GOYA*, núm. 328, Madrid, 2009, pp. 236-250.

Bru, 2009B

Ricard Bru, "Ukiyo-e i japonisme a l'entorn del jove Picasso", *Imatges Secretes. Picasso i l'estampa eròtica japonesa*, Barcelona, Museu Picasso, 2009, pp. 28-53.

Burlingame, 1891

Hardin J. Burlingame, *Around the World with a Magician and a Juggler: Unique Experience in Many Lands*, Chicago, Clyde Publishing, 1891.

Burritt, 2002

Sabin Burritt, *A historical guide to Yokohama. Sketches of the Twice-Risen Phoenix*, Yokohama, Yurindo, 2002.

Buruma, 2003

Ian Buruma, *La creació de Japón, 1853-1964*, Barcelona, Editorial Mondadori, 2003.

Busquets, 1930

Eusebi Busquets, "L'art del lacador", *Art i Bells Oficis*, Foment de les Arts Decoratives, març de 1930, pp. 31-42.

Caballé, 1941

Tomas Caballé Clos, *Evocaciones históricas barcelonesas*, Barcelona, Fomento de la Producción Española, 1941.

Caballé, 1942

Tomás Caballé y Clos, *Los teatros de Barcelona durante la Exposición Universal de 1888, Evocaciones históricas barcelonesas*, Barcelona, Fomento de la Producción Española, 1942.

Cabana, 1994

Francesc Cabana, *Fàbriques i empresaris. Els protagonistes de la Revolució Industrial a Catalunya*, vol. 4, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1994.

Cabañas, 1993

María Pilar Cabañas Moreno, *Marfiles japoneses en las colecciones españolas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

Cabañas, 1996

María Pilar Cabañas Moreno, "Las nuevas cerámicas japonesas y la demanda del mercado occidental. Algunos ejemplos del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. XIV, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1996, pp. 143-152.

Cabañas, 1998

Pilar Cabañas Moreno, "La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró", *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 73-80.

Cabañas, 2003

María Pilar Cabañas Moreno, "Una visión de las colecciones de arte japonés en España", *Artigrama*, núm. 18, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 107-124.

Cabañas, 2004

Pilar Cabañas, "Uemura Shoen en las Ramblas. Todavía un misterio", *Materia. Revista d'Art*, núm. 3 (2003), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004, pp. 109-114.

Cabañas, 2009A

Pilar Cabañas, "El japonismo en la obra de H. Anglada Camarasa (1871-1959)", *Estudios de Arte Español y Latinoamericano*, núm. 10, Tòquio, Asociación de Historia del Arte Español y Latinoamericano, abril 2009, pp. 28-34.

Cabañas, 2009B

Pilar Cabañas, "La cultura material como vía de conocimiento e inspiración artística", *Orientando la mirada*, Madrid, Conde Duque – Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 59-68.

Cabezas, 1995

Antonio Cabezas, *El Siglo ibérico del Japón: la presencia hispano-portuguesa en Japón, 1543-1643*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995.

Cabrera, 1910

A.Cabrera, "Japon en Europa. La Exposición japonesa de Londres", *Alrededor del Mundo*, núm. 590, Madrid, 21 de setembre del 1910, pp. 229-230.

Cajal, 1897

Federico Cajal y Pueyo, *La Ornamentación, Historia General del Arte*, vol. V, Barcelona, Montaner y Simon editores, 1897.

Calonge, 2004

Noemí Calonge Congregado, "El Museu Martorell, bressol dels museus municipals de Barcelona", *Serra d'Or*, núm. 537, setembre del 2004, pp. 35-37.

Canals, 1999

M. Teresa Canals Aromí, *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, Tesi doctoral, 2 vol., Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.

Canals, 2003

M. Teresa Canals Aromí, *Els papers pintats i les arts decoratives*, Barcelona, Crea Publicitat, 2003.

Canals, 2005

M.Teresa Canals, "Més de 100 anys d'estampats", *L'estampació tèxtil a Catalunya. Ponsa: art, disseny i indústria*, Premià de Mar, Museu de l'Estampació de Premià de Mar, 2005.

Canyellas, 1914

Francesc Canyellas, "Renovació en art tèxtil", *Juventut Tèxtil*, núm. 4, juny-juliol de 1914, pp. 42-45.

Carbonell, Casamartina, 2002

Sílvia Carbonell, Josep Casamartina, *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), 2002.

Carbonell, 2004

Sílvia Carbonell Basté, "Els inicis del col·leccionisme tèxtil a Catalunya", *Miralls d'Orient*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), 2004, pp. 139-155.

Cartas sobre el Japón II, 1889

"Cartas sobre el Japón. II", *La Hormiga de Oro*, Barcelona, núm. 86, 17 d'agost de 1889, pp. 363-364.

Carteles artísticos, 1898

"Carteles artísticos", *La Ilustración Artística*, núm. 849, Barcelona, 4 d'abril de 1898, p. 230.

Carteles y cartelistas, 1899

“Carteles y cartelistas”, *Alrededor del Mundo*, núm. 1, Madrid, 9 de juliol de 1899, pp. 9-10.

Casamartina, 2003

Josep Casamartina, “Alexandre de Riquer y sus diseños textiles”, *Datatextil*, núm. 9, novembre 2003, pp. 19-31.

Casamartina, 2004

Josep Casamartina, *Miralls d'Orient*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004.

Casanova, 2000

Rosend Casanova i Mandri, *El Castell dels Tres Dragons. De Cafe-Restaurant a Museu de Zoologia (1887-2000)*, Tesi doctoral inèdita, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000.

Casanova, 2006

Rosend Casanova, “Publicidad pre-modernista a 30 metros de altura”, *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo – Actas IX Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*, Esplugues de Llobregat, Asociación de Ceramología, 2006, pp. 71-80.

Castillo, 1945

Alberto del Castillo, *De la Puerta del Ángel a la Plaza de Lesseps (ensayo de biología urbana)*, Barcelona, Librería Dalmau, 1945.

Catálogo de la Exposición..., 1860

Catálogo de la Exposición Industrial y Artística del Principado de Cataluña, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1860.

Catálogo de la Exposición..., 1877

Catálogo de la Exposición de Artes Decorativas antiguas y modernas. Ferias y fiestas populares. Año 1877, Barcelona, tipografía de N. Ramírez y Compañía, 1877.

Catálogo de la Exposición..., 1892

Catálogo de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1892.

Catálogo de la Sección..., 1888

Catálogo de la Sección Japonesa en la Exposición Universal de Barcelona, 1888, Barcelona, Imprenta de Luís Tasso Serra, 1888.

Catálogo de la Segunda..., 1894

Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1894.

Catálogo de los objetos..., 1881

Catálogo de los objetos presentados en la Primera Exposición de Artes Decorativas y de sus aplicaciones a la Industria celebrada por el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional

inaugurada el día 21 de diciembre de 1880, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de N. Ramirez y Compañía, 1881.

Catálogo de los objetos..., 1884

Catálogo de los objetos que figuran en la Exposición de Artes Industriales con aplicación al decorado de habitaciones. Inaugurada en 16 de diciembre de 1884, Barcelona, imprenta de Jaime Jopus, 1884.

Catálogo del Pabellón..., 1882

Catálogo del Pabellón Imperial Japonés, Madrid, Correspondencia ilustrada, 1882.

Catálogo detallado..., 1869

Catálogo detallado de los objetos que se hallan de manifiesto en la Exposición Permanente de Barcelona, Barcelona, Imprenta de los hijos de Domenech, 1869.

Catálogo especial..., 1888

Catálogo especial de las boras de pintura, dibujos, grabados, litografías, acuarelas, etc, escultura y arquitectura expuestas en la Sección Española del Palacio de Bellas Artes, Barcelona, Imprenta de los Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1888.

Catálogo general..., 1871

Catálogo General de los Objetos que figuran en la exposición de agricultura, industria y bellas artes inaugurada en 27 de Setiembre de 1871 por S.M. el Rey D. Amadeo I en el local de la Nueva Universidad de Barcelona, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narcios Ramire y Cia, 1871.

Catálogo general..., 1885

Catálogo General Ilustrado de la Primera Exposición de Acuarelas, Dibujos, Pinturas al oleo y Esculturas celebrada por el Centro de Acuarelistas de Barcelona en el Museo Martorell, Barcelona, Montaner y Simon, 1885.

Catálogo general..., 1888

Catálogo general oficial. Exposición Universal de Barcelona 1888, Barcelona, Imprenta de los sucesores de N. Ramírez, 1888.

Catalogue de produits..., 1868

Catalogue de produits et objets d'art japonais composant la collection envoyée du Japon pour l'Exposition Universell de 1867, París, Imprimerie Renou et Maulde, 1868.

Catalogue du Musée..., 1842

Catalogue du Musée Chinois et Japonais crée par M. Paul Ginier de Marseille et acquis par MM. Deschaux et Cie, París, Imprimerie et Lithographie de Maulde et Renou, 1842.

Catalogue of objects..., 1893

Catalogue of objects exhibited at The World's Columbian Exposition, Tòquio, Department of Education, 1893.

Catalogue Officiel..., 1883

Catalogue Officiel de l'Exposition Internationale, Coloniale et d'Exportation Générale d'Amsterdam, Brussel-les, Tyographie et Lithographie E. Guyot, 1883.

Catalogue Officiel Illustré..., 1883

Catalogue Officiel Illustré du Salon des Arts Decoratifs, París, Union Centrale des Arts Décoratifs, 1883.

Cataluña en la Exposición..., 1867

Cataluña en la Exposición Universal de París de 1867, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Luis Tasso, 1867.

Cerdà, 1981

Maria Àngela Cerdà i Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, Barcelona, Curial, 1981.

Chesneau, 1878

Ernest Chesneau, "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 18, vol. II, París, setembre-novembre de 1878, pp. 385-397, 841-856.

Chevalier, 1862

M. Michel Chevalier, *Rapports du Jury International de l'Exposition*, vol. 6, París, Imprimerie et Librairie Centrales des Chemins de Fer, 1862.

Cirici, 1949

Alexandre Cirici Pellicer, *La estampa japonesa*, Barcelona, Editorial Amaltea, 1949.

Cirici, 1951

Alexandre Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá editor, 1951.

Cirici, 1963

Alexandre Cirici, "El edificio de la editorial Montaner i Simón", *Cuadernos de arquitectura*, núm. 52-53, Barcelona, COAC, 1963, pp. 26-33.

Cirici, 1973

Alexandre Cirici, "Un període poc estudiat. L'esteticisme", *Serra d'Or*, núm. 165, Barcelona, 15 de juny de 1973, pp. 48-51.

Cirici, 1979

Alexandre Cirici Pellicer, *Botigues de Barcelona*, Barcelona, Editorial Lumen, 1979.

Cirici, 1980

Alexandre Cirici, "El Modernisme: un entusiasme. El modernisme com a totalitat", *Serra d'Or*, núm. 135, Barcelona, 15 de desembre de 1980, pp. 37-45.

Clapés, 1881

Pere Clapés Trabal, "Visita al Museo del Sr. Richard Lindau, Cónsul General de Alemania lo dia 27 de febrer de 1881", *Butlletí Mensual de la Associació d'Excursions Catalana*, any IV, núm. 31, Barcelona, abril de 1881, pp. 87-92.

Clarasó, 1931

Enric Clarasó, *Notes viscudes*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1931.

Clark, 2006

John Clark, *Japanese Exchanges in Art 1850s-1930s with Britain, continental Europe and the USA*, Sydney, Power Publications, 2006.

Clarke, 1983

Rosy Clarke, *Japanese Antique Furniture*, Nova York – Tòquio, John Wratherhill, 1983.

Cobbing, 2000

Andrew Cobbing, *The Satsuma students in Britain. Japan's early search for the "essence of the West"*, Avon, Japan Library, 2000.

Coben, Ferster, 1982

Lawrence A. Coben, Dorothy C. Ferster, *Japanese Cloisonné. History, Technique and Appreciation*, Tòquio, Weatherhill, 1982.

Codina, 1888

Ginés Codina Sert, *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, Barcelona, c. 1888.

Coll, 1985

Isabel Coll Mirabent, "L'art orientaltzant, particularment el d'arrels japoneses, a Europa, i els seus reflexos a la Barcelona del vuitcents", *D'Art*, núm. 11, Barcelona, Universitat de Barcelona, març de 1985, pp. 245-254.

Collin, 1960

George R. Collin, *Antoni Gaudí*, Nova York, G. Braziller, 1960.

Collinot, Beaumont, 1883

E. Collinot, A. de Beaumont, *Ornements du Japon. Recueil de dessins pour l'Art et l'Industrie*, dins de la sèrie "Encyclopédie des Arts Décoratifs de l'Orient", París, Canson Libraire-éditeur, 1883.

Comenge, 1894

Rafael Comenge, *Cuestiones filipinas*, Manila, Tipo-litografía de Chofré, 1894.

Comenge, 1905

Rafael Comenge, "Recuerdos del Japón", *El Imparcial*, Madrid, 3 d'agost-19 de setembre de 1905.

Comentario sobre..., 1872

"Comentario sobre una exposición artística e industrial en Kioto", *La Ilustración Española y Americana*, any XVI, núm. 27, Madrid, 1 d'agost de 1872, pp. 449-450.

Comte, 1883

Jules Comte, "Expositions d'art", *L'Illustration. Journal universel*, vol. 81, núm. 2096, París, 28 d'abril del 1883, pp. 263, 266 i 168.

Contrallums, 1983

Contrallums. Vitralls de l'Eixample, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1983.

Contreras, 1903

E. Contreras Camargo, "Historia de la careta", *Hojas Selectas*, Barcelona, Editorial Salvat, 1903, pp. 138-148.

Cornet, 1876

Cayetano Cornet Mas, *Guia de Barcelona. Edición de 1877*, Barcelona, Libreria Eduardo Puig, 1876.

Cornudella, 1995

Rafael Cornudella Carré, "Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts", *Locus Amoenus*, núm. 1, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, pp. 227-247.

Coroleu, 1887

José Coroleu, *Barcelona y sus alrededores. Guía histórica, descriptiva y estadística el forastero*, Barcelona, Jaime Seix, 1887.

Correspondance adressée..., 2001

Correspondance adressée à Hayashi Tadamasu, Tòquio, Centre National de Recherche pour les Propriétés Culturelles (Kokushokankôkai), 2001.

Costumbres del Japón, 1886

"Costumbres del Japón", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 359, Barcelona, 18 de setembre de 1886, pp. 358-359.

Cuesta, 2004

Cristina de la Cuesta Martín, "Santiago Rusiñol y el arte japonés", *Japón: arte, cultura y agua*, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 103-112.

Dalmau, 1947

Antonio R. Dalmau, *El circo en la vida barcelonesa. Crónica anecdótica de cien años circenses*, Barcelona, Ediciones Librería Milla, 1947.

Dangla, 2005

Assumpta Dangla, "Art en moviment: més d'un segle de dissenys per a l'estampació", *L'estampació tèxtil a Catalunya. Ponsa: art, disseny i indústria*, Premià de Mar, Museu de l'Estampació de Premià de Mar, 2005.

Dans la galerie..., 1873

"Dans la galerie japonaise", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 21, Viena, 16 d'agost de 1873, pp. 324 i 326.

Davillier, 1875A

Jean Charles Davillier (Baró de Davillier), *Fortuny: sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, Chez Auguste Aubry, 1875.

Davillier, 1875B

Jean Charles Davillier (Baró de Davillier), *Atelier de Fortuny*, París, Imprimerie de J. Claye, 1875.

De Dalmases, 1985

Núria de Dalmases, "El Album de Rigalt", *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, Madrid, Ministerio de Industria y Energía, Centro de Arte Reina Sofía, Europalia'85, 1985, pp. 110-112.

De Leon, 1737

Antonio de Leon Pinelo, *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental, Nautica y Geografica*, Madrid, Francisco Martínez Abad, 1737.

De Nadal, 1942

Joaquín María de Nadal, *Barcelonerías*, Barcelona, Librería Dalmau, 1942.

De Osma, 2004

Guillermo de Osma, "L'orientalisme dels Fortuny: del quadre al vestit", *Miralls d'Orient*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004.

De Puig et alii, 1990

Jaume de Puig, Antoni Gonxález, Raquel Lacuesta, Josep M. Moreno, M. Gràcia Salvà, *El Palau Güell*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.

De Reynoso, 2006

Francisco de Reynoso, *En la corte del Mikado. Bocetos japoneses*, Barcelona, Nausicaä, 2006.

De Sande, 1590

Eduardo de Sande, *De missione legatorum Iaponensium ad Romanam curiam*, Macau, 1590.

De Solà, 1984

Ignasi de Solà Morales, "Eclecticismo y arte industriales", *Album enciclopédico-pintoresco de los industriales*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.

Delaporte, 1984

Guillemette Delaporte, *L'Exposition Universelle de 1855 a Paris. Apports des pays non-occidentaux dans le contexte de l'art industriel européen*, Tesi de llicenciatura, París, Universite de Paris I - Pantheon-Sorbonne, 1984.

Denis, 2008

Alain Denis, "Libros y curiosidades históricas: los pioneros de la magia escénica en Catalunya", *Ilusionismo*, núm. 450-451, Barcelona, 2008, pp. 29-35.

Devere, 1962

Sidney Devere Brown, "Okubo Toshimichi: his political and economic policies in Early Meiji Japan", *The Journal of Asian Studies*, vol. 21, núm. 2, febrer de 1862, pp. 183-197.

Diary of an Official..., 1930

"Diary of an Official of the Bakufu", *The Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol. VII, Tòquio, desembre de 1930, pp. 98-119.

Domènech, 1877

Lluís Domènech i Montaner, "Á propòsit de la Exposició d'Arts Suntuarias", *La Renaixensa. Revista Catalana*, núm. 10, Barcelona, 31 d'octubre de 1877, pp. 292-302.

Domènech, 1878

Lluís Domènech i Montaner, "En busca de una arquitectura nacional", *La Renaixensa, Revista Catalana*, núm. 3, Barcelona, 15 de febrer de 1878, pp. 149-152.

Domènech, 1886-1901

Lluís Domènech i Montaner, *Història General del Arte*, vol. I-VIII, Barcelona, editorial Montaner y Simón, 1886-1901.

Domènech, 1913

Rafael Domènech, "Japonismo. Cartas a un pintor I", *ABC*, Madrid, 28 de juliol de 1913, p. 4.

Domènech, Figueras, 1989

Lluís Domènech i Girbau, Lourdes Figueras i Burrull, *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1989.

Domènech, 2001

Lluís Domènech Girbau, "Arquitectes modernistes", *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Lunwerg editores, 2001, pp. 35-50.

Domènech, Martínez, 1987

Josep M. Domènech i Gibert, Montserrat Martínez i Guerra, "Francesc Gumà i Ferran, un personatge per a una novel·la: "La Febre d'Or" de Narcís Oller", *Quaderns de Llengua i Literatura*, núm. 2, 1987, pp. 3-15.

Domingo, 2002

Josep M. Domingo, "Verdaguer i Domènech i Montaner. A propòsit d'uns inèdits verdaguerians de la Casa-Museu Domènech i Montaner", *Revista de Catalunya*, núm. 178, novembre del 2002, pp. 55-69.

Doñate, 1996

Mercè Doñate, "La foneria artística Masriera i Campins", *Els Masriera*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, p. 214-215.

Doñate, Quilez, 2003

Mercè Doñate, Francesc M. Quilez i Corella, "El col·leccionista d'estampes (Els antiquaris)", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 152-158.

Dresser, 1882

Christopher Dresser, *Japan. Its Architecture, Art and Art Manufactures*, Londres, Longsmans Green, 1882.

D'Urville, 1841

M. Dumont d'Urville, *Viaje pintoresco al rededor del mundo*, vol. I, Barcelona, imprenta y libreria de Juan Oliveres, 1841.

Dupuy, 1877

Enrique Dupuy de Lôme, *De Madrid a Madrid, dando la vuelta al mundo*, Madrid, Administración de La Ilustración Española y Americana, 1877.

Dupuy, 1895

Enrique Dupuy de Lôme, *Estudios sobre el Japón*, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1895.

Duran, 1880

Santiago Duran: «Proyecto de programa naval del almirante Durán para la defensa de Filipinas», *Revista General de Marina*, vol. II, Madrid, 1880, pp. 157-174.

Duran, 2002

Carola Duran Tort, "La Renaixensa i les Belles Arts", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 16, Barcelona, 2002, pp. 155-176.

Durant, Oorthuys, 1972

Stuart Durant, Hannah Oorthuys, *The Aesthetic Movement and the Cult of Japan*, Londres, The Fine Art Society, 1972.

Duranty, 1878

Edmond Duranty, "L'Extrem-Orient a l'Exposition Universelle", *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 18, vol. II, París, desembre del 1878, pp. 1011-1048.

Duret, 1882

Théodore Duret, "L'art japonais - les livres illustrés - les albums imprimés - Hokusai", *Gazette des Beaux-Arts*, any XXIV, núm. 26, vol. II, París, agost i octubre del 1882, pp. 113-131 i 300-318.

Earle, 1999

Joe Earle, *Splendors of Meiji. Treasures of Imperial Japan. Masterpieces from the Khalili Collection*, St. Petersburg, Broughton International Publications, 1999.

Earle, 2005

Joe Earle, "Japanese bronzes of early Meiji period: meaning and motivation", *Apollo: The international magazine of arts*, núm. 477, 2005, pp. 36-41.

Eastlake, 1969

Charles L. Eastlake, *Hints on Household Taste. The Classic Handbook of Victorian Interior Decoration*, Nova York, Dover Publications, 1969.

Eidelberg, Johnston, 1975

Martin Eidelberg, William R. Johnston, "Japonisme and French Decorative Arts", *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1975, pp. 141-155.

El arte de la China..., 1871

"El arte de la China y del Japón, y su importancia para la industria moderna", *El Museo de la Industria. Revista mensual de las artes industriales*, any III, núm. 1, Madrid, octubre de 1871, pp. 1-4.

El Ateneo, 1889

El Ateneo Barcelonés. Bosquejo histórico, Barcelona, imprenta de Luis Tasso, 1889.

El comercio entre España y el Japón, 1892

"El comercio entre España y el Japón", *Boletín de la Cámara de Comercio de Manila*, año IV, núm. 10, 15 d'octubre de 1892, pp. 3-5.

El Consultor, 1857

El Consultor. Nueva Guía de Barcelona, Barcelona, Imprenta de La Publicidad, 1857.

El Consultor, 1859

El Consultor. Nueva Guía de Barcelona. Apendice para 1859 y 1860. Obra de gran utilidad para todos los vecinos y forasteros, y sumamente indispensable a los que pertenecen a la clase mercantil e industrial, por J.A.S. y M.Ll., Barcelona, Imprenta de la publicidad, de Antonio Flotats, 1859.

El Eco..., 1884

El Eco de la Producción. Revista de intereses económicos y conocimientos útiles. Organo del Instituto de Fomento del Trabajo Nacional dirigida por D. Francisco José Orellana, vol. V, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Ramirez y Cia, 1884.

El encanto de los interiores chinos, 1928

"El encanto de los interiores chinos", *Alrededor del mundo*, any XXX, núm. 1537, Madrid, 1 de desembre de 1928, pp. 8-10.

El Japón a la vista, 1904

El Japón a la vista, colección de fotografías sacadas por Don R.B. en su viaje a dicho país, el año 1903, Luis Tasso, Barcelona, 1904.

El Japón y los japoneses, 1901

“El Japón y los japoneses”, *Por Esos Mundos*, any II, núm. 76, Madrid, 22 de juny de 1901, pp. 388-389.

El llibre del te, 1926

“El llibre del te”, traducció de Carles Soldevila, *D’ací i d’allà*, vol. XV, núm. 104, agost del 1926, pp. 639-641.

El mobiliari laca, 1923

“El mobiliari laca. Una antiga novetat decorativa”, *Alrededor del Mundo*, any XXV, núm. 1233, Madrid, 3 de febrer de 1923.

El mundo en la mano, 1875

El mundo en la mano. Viaje pintoresco a las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros, vol. 1, Barcelona, Montaner i Simon editores, 1875.

El Museo Etnográfico..., 1863

“El Museo Etnográfico de Madrid. Bronces del Japon”, *El Museo Universal*, año VII, núm. 36, Madrid, 6 de setembre de 1863, pp. 284 i 286.

El museo Masriera, 1917

“El museo Masriera”, *La Esfera, ilustración mundial*, any IV, Barcelona, núm. 180, 9 de juny de 1917.

El parlamento en el Japón, 1868

“El parlamento en el Japón”, *Diario de Barcelona*, núm. 236, 28 d’agost de 1868, p. 8021.

El teatre a l’imperi del sol ixent, 1926

“El teatre a l’imperi del sol ixent”, *D’ací i d’allà*, vol. XV, núm. 99, març de 1926, pp. 488-489.

Elias, 1923

Feliu Elias, *Simó Gomez. Història verídica d’un pintor del Poble Sec*, Barcelona, Junta Municipal d’Exposicions d’Art, 1923.

Elias, 1927

Feliu Elias, *Enric Monserdà. La seva vida i la seva obra*, Barcelona, Casa Provincial de la Caritat, 1927.

Elisséev, 1923

Serge Elisséev, *La peinture contemporaine au Japon*, París, E. De Boccard, 1923.

Elizalde, 1989

María Dolores Elizalde Pérez-Grueso, “Las relaciones entre España y Japón en torno a las Carolinas”, *España y Pacífico*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1989, pp. 184-196.

Elizalde, 1993

María Dolores Elizalde, "La proyección de España en el Pacífico durante la época del imperialismo", *Hispania*, LIII/1, núm. 183, CSIC, Madrid, 1993, pp. 277-295.

Elizalde, 1995

M^a Dolores Elizalde Pérez-Grueso "Japón y el sistema colonial de España en el Pacífico", *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Año V, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1995.

Elliott, 1876

Charles Wyllys Elliott, "Pottery at the Centennial", *The Atlantic Monthly*, vol. 38, núm. 229, noviembre de 1876, pp. 568-578.

Ephrussi, 1878

Charles Ephrussi, "Les laques japonais au Trocadero", *Gazette des Beaux-Arts. Courriere Européen de l'art et de la curiosité*, vol. XVIII, 2 période, París, 1878, pp. 954-968.

Eppstein, 1985

Ury Eppstein, "Musical Instruction in Meiji Education. A Study of Adaptation and Assimilation", *Monumenta Nipponica*, vol. 40, núm. 1, primavera 1985, pp. 1-37.

Escudé, 1888

Manuel Escudé Bartolí, "Industria", *Órgano Oficial. La Exposición Universal de Barcelona*, núm. 57, Barcelona, 22 d'agost del 1888, p. 74.

Escudé, 1889

Manuel Escudé Bartolí, "Museos", *Órgano Oficial. Exposición Universal de Barcelona*, núm. 64, Barcelona, 30 d'abril del 1889, pp. 194-195.

Escudé, 1889

Manuel Escudé Bartolí, "Colecciones", *La Exposición Universal de Barcelona*, núm. 68, Barcelona, 31 de maig del 1889, pp. 206-207.

Estrada, 1857

Luis de Estrada, *Consideraciones sobre la importancia y vicisitudes del comercio del Japon con las demas naciones, y principalmente con las de Europa*, Madrid, Imprenta de La América, 1857.

Exposición Artístico-Industrial, 1876

Exposición Artístico-Industrial. Año 1876. Centro de Maestros de Obras de Cataluña, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narcios Ramirez y Comp, 1876.

Exposición Catalana..., 1877

Exposición Catalana inaugurada durante la permanencia de S.M. Don Alfonso XII en la Universidad de Barcelona en 4 de marzo de 1877, Barcelona, Martí fotógrafo y Vives encuadernador, 1877.

Exposición de trajes..., 1879

Exposición de trajes y armas. Catálogo, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de los sucesores de N. Ramírez, 1879.

Exposición japonesa, 1867

“Exposición japonesa”, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, núm. 6, Madrid, 30 de juny de 1867, pp. 86-87

Exposición Universal..., 1867

Exposición Universal de París. Catálogo General de la Sección Española, París, Imprenta General de Ch. Lahure, 1867, p. 149.

Exposición Universal..., 1887A

Exposición Universal de Barcelona. Ley de 30 de junio de 1887 concediendo al Ayuntamiento de aquella ciudad un anticipo de dos millones de pesetas, Madrid, Imprenta de Ramon Moreno y Ricardo Rojas, 1887.

Exposición Universal..., 1887B

Exposición Universal de Barcelona. Memorias de la Junta Directiva y del Director Facultativo de las obras, Barcelona, Establecimiento tipo-litográfico de los Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1887.

Exposition Universelle, 1867

“Exposition Universelle. Section orientale. Vue generale de l'exposition japonaise dans le parc”, *Le Monde Illustré. Journal Hebdomadaire*, núm. 542, París, 31 d'agost de 1867, p. 137.

Exposition Universelle..., 1878

Exposition Universelle Internationale de 1878. Catalogue Officiel, vol. 6, París, Imprimerie Nationale, 1878.

Exposition Universelle..., 1889

Exposition Universelle de Paris, 1889. Catalogue du Comité de la Catalogne et des Baléares, Barcelona, Imprimerie de Jacques Jépús, 1889.

Fàbregas, 1985

Xavier Fabregas, “Cinco escenógrafos de la escuela realista catalana”, *La Vanguardia*, núm. 37.268, 24 de setembre de 1985, p. 70.

Failla, 2001

Donatella Failla, *Capolavori d'Arte Giapponese dal Periodo Edo alla Modernizzazione*, Génova, Musei e collezioni della città di Genova/Silvana Editoriale, 2001.

Fels, 1890

Gustavo Fels, *Cin-ko-ka. Libreto de la opereta japonesa de aparato en tres actos y cuatro cuadros. Letra de Gustavo Fels. Música del maestro José Sommer di Vienna*, Barcelona, Oficinas de “La Escena”, 1890.

Fernández, 1877

A.Fernández de los Ríos, "La semana Parisien", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 39, Madrid, 22 d'octubre del 1877, pp. 254-255.

Fernández, 1878

Ángel Fernández de los Ríos, *Guia de la Exposición 1878*, París, Librería Española de E. Denne, 1878.

Fernández, 1989

Marcos Fernández Gómez, *La embajada japonesa de 1614 a la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992, Ayuntamiento de Sevilla, 1989.

Fétis, Pougin, 1881

François-Josep Fétis, Arthur Pougin, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Supplément et Complement*, vol. 1, París, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1881.

Finn, 1995

Dallas Finn, *Meiji Revisited. The sites of Victorian Japan*, Nova York, Weatherhill Inc, 1995.

Fischer, 1900

Adolfo Fischer, "Las Bellas Artes en el Japón. Los secesionistas", *La Ilustración Artística*, núm. 978, Barcelona, 24 de setembre del 1900, pp. 619-620.

Flaquer, Pagès, 1986

Sílvia Flaquer i Revaud, M^a Teresa Pagès i Gilibets, *Inventari d'artistes catalans que participen als Salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

Floyd, 1986

Phylis Floyd, "Documentary Evidence for the Availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections", *The Art Bulletin*, vol. LXVIII, núm. 1, marc 1986, pp. 105-136.

Fogel, 1995

Joshua A. Fogel, *The cultural dimension of Sino-Japanese relations*, Nova York, M.E. Shape, 1995.

Fol, 1875

Walter Fol, "Fortuny (2^o et cerniere article)", *Gazette des Beaux Arts*, París, vol. 4, 1875, pp. 350-366.

Fondevila, 1998

Maria Àngels Fondevila, "Gaspar Homar (1870-1955), moblista i "ensamblier" del modernisme", *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya i Fundació "La Caixa", 1998, pp. 19-37.

Fondevila, 2003

Maria Àngel Fondevila Guinart, "Disseny i indústria modernistes", *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2003, pp. 109-126.

Fontbona, 1983

Francesc Fontbona, *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808 - 1888*, dins de la "Història de l'Art Català", vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1983.

Fontbona, 1985

Francesc Fontbona, "El dibuixant", *Apel·les Mestres (1854-1936)*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1985, pp. 28-56.

Fontbona, 1990A

Francesc Fontbona, *L'època del Modernisme*, dins de "Historia de l'Art Català", vol. VII, Barcelona, Edicions 62, 1990, pp. 13-160.

Fontbona, 1990B

Francesc Fontbona, "Africanismo y orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna", *Awrâq, estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, vol. XI, Madrid, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe / Universidad de Educación a Distancia, 1990, pp. 105-127.

Fontbona, 1992

Francesc Fontbona, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992.

Fontbona et alii, 2002

Francesc Fontbona (dir.), Antonia Montmany, Teresa Coso, Cristina López, *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002.

Fontbona, 2003

Francesc Fontbona, "L'esteticisme", *El Modernisme. Aspectes generals*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2003, pp. 307-320.

Fort, 1975

Eufemià Fort i Cogul, *Eduard Toda, tal com l'he conegut*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Impremta de Montserrat, 1975.

Franks, 1880

Augustus W. Franks, *Japanese Pottery*, Picadilly, Capman and Hall, 1880.

Freixa, 1985

Mireia Freixa, "Revivalismo y modernidad en el diseño fin-de-siglo", *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, Ministerio de Industria y Energía, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Europalia'85, 1985, pp. 116-119.

Freixa, 1986

Mireia Freixa, *El Modernismo en España*, Madrid, ediciones Catedra, 1986.

Freixa, 1988

Mireia Freixa, “El protomodernisme a l’arquitectura i les arts plàstiques”, *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988*, Barcelona, L’Avenç, 1988, pp. 490-497.

Freixa, 1991

Mireia Freixa, *El Modernisme a Catalunya*, Barcelona, Editorial Barcanova, 1991.

Freixa, 1999

Mireia Freixa, “Gaspar Homar. Mobles, làmpares, mosaics, decoració. Canuda 4. Barcelona. Materials per al seu estudi”, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. 2, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya i Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999, pp. 191-202.

Freixa, 2002

Mireia Freixa, “«... donant la forma apropiada a l’ús i als materials ...» El sentit ornamental de l’obra de Gaudí”, *Gaudí. Art i disseny*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2002, pp. 59-77.

French, 1974

Calvin L. French, *Shiba Kokan*, Nova York, Weatherhill, 1974.

French painting..., 1996

French Painting and Ukiyo-e. The Eye of Tadamas Hayashi, a Bridge Between the Eastern and Weastern Cultures, Ibaraki, The Museum of Modern Art, 1996.

Frois, 1942

Pere Frois, *La premiere ambassade du Japon en Europe 1582-1592. Première partie*, J.A.Abranches Pinto, Yoshitomo Okamoto, Henri Bernard S.J. (ed.), Tòquio, Sophia University, 1942.

Fukuzawa, 1972

Yukichi Fukuzawa, *The Autobiography of Yukichi Fukuzawa*, Nova York, Schocken books, 1972.

Fukuzawa, 2002

Yukichi Fukuzawa, *Sekai Kunizukushi, Kyurisukai, Dômôkyousô, Moji no kyô* (a càrrec de Nakagawa Masayo), dins de “Fukuzawa Yukichi Zenshû”, vol. 2, Tòquio, Keiô Gijyuku Daigaku Shuppan, 2002.²⁰⁷¹

Galería Parés, 1885

Galería Parés. Segunda Exposición de Bellas Artes inaugurada en Diciembre de 1884. Catálogo ilustrado, Barcelona, Luís Tasso, 1885.

²⁰⁷¹ 福澤諭吉『福澤諭吉著作集2 世界國畫、窮理圖解、童蒙教草(抄)』中川眞弥解説、東京慶応義塾大学出版、平成14年(2002年)。

García, s.d.

Antonio García Llansó, *Numismática de los países del Extremo Oriente*, Barcelona, Salvat y C^a, s.d.

García, 1860

Luis García Martín, *Manual de teatros y espectáculos públicos*, Madrid, Imprenta de Cristóbal González, 1860.

García, 1888

Antonio García Llansó, "D. Ramón Amado Bernadet", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 377, 22 de gener de 1888, pp. 52 i 54.

García, 1888A

Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La instalación japonesa. Barcelona. Exposición Universal. Estado actual de la instalación japonesa", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 392, Barcelona, 6 de maig del 1888, pp. 294-295.

García, 1888B

Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La instalación japonesa", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 393, Barcelona, 13 de maig del 1888, pp. 307-308.

García, 1888C

Antonio García Llansó, "La exposición universal de Barcelona. La casa japonesa", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 400, Barcelona, 1 de juliol del 1888, pp. 417-418, 425 i 431-432.

García, 1888D

Antonio García Llansó, "La Exposición Universal. La sección china", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 401, Barcelona, 8 de juliol de 1888, pp. 438-439

García, 1888E

Antonio García Llansó, "Exposición Universal de Barcelona. Sección japonesa", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 43, Madrid, 22 de novembre de 1888, p. 291.

García, 1888F

Antonio García Llansó, *La primera Exposición Universal Española*, Barcelona, Luis Tasso Serra, 1888.

García, 1889A

Antonio García Llansó, "El Japón tal cual es", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 452, Barcelona, 30 de juny del 1889, pp. 406-407.

García, 1889B

Antonio García Llansó, "Museo armeria de Don José Estruch", *La Ilustración. Revista hispano-americana*, Barcelona, núm. 473, 24 de novembre del 1889, pp. 748-749 i ss.

García, 1890A

Antonio García Llansó, “Los Hermanos Masriera y la escuela pictórica contemporánea”, *La Ilustración. Revista hispano-americana*, núm. 479, gener del 1890, pp. 3-9.

García, 1890B

Antonio García Llansó, “Alejandro de Riquer”, *La Ilustración. Revista hispano-americana*, Barcelona, núm. 490, 23 de març del 1890, pp. 177, 181, 184, 185, 187 i 189.

García, 1890C

Antonio García Llansó, “Apeles Mestres. Artista y poeta”, *La Ilustración. Revista hispano-americana*, Barcelona, núm. 493, 13 d'abril del 1890, pp. 224, 231-232.

García, 1891A

Antonio García Llansó, “Colección japonesa de Ricardo Lindau, cónsul de Alemania en Barcelona”, *La Ilustración Hispano-Americana*, núm. 543, Barcelona 29 de març del 1891, pp. 204-206.

García, 1891B

Antonio García Llansó, “Barcelona: Colección japonesa de Ricardo Lindau”, *La Ilustración Hispano-Americana*, núm. 548, Barcelona 3 de maig del 1891, pp. 286-287.

García, 1891C

Antonio García Llansó, “Barcelona: Colección japonesa de Ricardo Lindau”, *La Ilustración Hispano-Americana*, núm. 557, Barcelona 5 de juliol del 1891, pp. 420-421, 427.

García, 1893A

Antonio García Llansó, *Una visita al Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús y Roviralta, 1893.

García, 1893B

Antonio García Llansó, “Colección japonesa de Herr Richard Lindau. Cónsul General de Alemania”, *La Vanguardia*, núm. 3507, 11 de febrer de 1893, p. 4.

García, 1895

Antonio García Llansó, *Armas y armaduras*, Barcelona, Tipografía de Luis Tasso, 1895.

García, 1897A

Antonio García Llansó, “Metalisteria, cerámica y vidrios”, *Historia General del Arte*, vol. 8, Barcelona, editorial Montaner i Simón, 1897.

García, 1897B

Antonio García Llansó, *El Museo-Biblioteca de Ultramar*, Barcelona, L. Fessa, 1897.

García, 1903

Antonio García Llansó, “El Imperio del Sol Naciente”, *Hojas Selectas, Revista para todos*, Barcelona, editorial Salvat, 1903, p. 803-816.

García, 1905

Antonio García Llansó, *Dai Nipon (El Japón)*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1905.

García, 1943

Maximiliano García Venero, *Rius y Taulet. Veinte años de Barcelona (1868-1888)*, Barcelona, Editorial Nacional, 1943.

García, 1990A

Fernando García Gutiérrez, *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Sevilla, Guadalquivir ediciones, 1990.

García, 1990B

Albert García Espuche, *El Quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olimpiada Cultural, Lunwerg editores, 1990.

García et alii, 1995

Fernando García Gutiérrez; Shin'ichi Miyajima, Ken Matsushima, Norio Suzuki, Saito Takamasa, *Momoyama. La edad de oro del arte japonés (1573 - 1615)*, Madrid, Ministerio de Cultura, The Japan Foundation, 1995.

García, 1997

Andrea García, *Museus d'Art de Barcelona: antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997.

García, 1998

Fernando García Gutiérrez, *El zen y el arte japonés*, Sevilla, Guadalquivir ediciones, 1998.

García, 2004

Roser García Vergara, "Paradisos artificials", *Miralls d'Orient*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), 2004, pp. 203-215.

García-Martín, 1981

Manuel García-Martín, *Vidrieres d'un gran jardí de vidres*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad, 1981.

García-Martín, 1993

Manuel García-Martín, *Comillas Modernista*, Barcelona, Gas Natural, 1993.

García-Montón, 1998

Isabel García Montón García Baquero, "El ingeniero José Jordana y Morera: un visitante de la exposición universal de Filadelfia, 1876", *VII Congreso Internacional de Historia de América*, vol. 2, Saragossa, 1998, pp. 1023-1030.

García-Ormaechea, 2003

Carmen García-Ormaechea Quero, "El coleccionismo de arte extremo oriental en España: porcelana china", *Artigrama*, núm. 18, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 231-252.

Garnier, 1882

Edouard Garnier, "La céramique au Salon et au Musée des Arts Décoratifs", *La Gazette des Beaux-Arts*, any XXIV, núm. 26, vol. 2, París, juliol del 1882, p. 71-80.

Gasnault, 1878

Paul Gasnault, "Exposition Universelle. La céramique de l'Extrême Orient", *Gazette des Beaux-Arts. Courriere Européen de l'art et de la curiosité*, vol.XVIII, 2 periode, París, 1878, pp. 890-911.

Gaudí, 2002

Antoni Gaudí, *Escritos y documentos* (edició a cura de Laura Mercader), Barcelona, El Acantilado, 2002.

Geare, 1905

Randolfo I. Geare, "Bronces artísticos japoneses. Ejemplares más notables de simbolismo mítico-popular", *Hojas Selectas*, Barcelona, 1905, pp. 212-217.

Gener, 1879

Pompeyo Gener, "Lo taller dels germans Masriera", *La Llumenera de Nova York*, núm. 56, Nova York, desembre de 1879, p. 1.

Gibert, 1932

J. Gibert, "La sala Masriera d'art oriental al Museu de Pedralbes", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, Junta de Museus, octubre del 1932, pp. 306-312.

Gibert, 1933

J. Gibert, "El contingut del Museu de Pedralbes", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, Junta de Museus, febrer del 1933, pp. 43-44.

Gibert, 1934

J. Gibert, "Els "Lo-Hans" de la col·lecció Daimà Mateu", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, Junta de Museus, desembre del 1934, pp. 361-367.

Gibert, 1935

J. Gibert, "La història japonesa a la Sala Lluís Masriera del Museu de les Arts Decoratives", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, Junta de Museus, novembre de 1935, pp. 340-343.

Gil, 1991

Juan Gil, *Hidalgos y samurais: España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Gil, 1998

Núria Gil Farré, "La influencia del arte japonés en el diseño de vidrieras modernistas", *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, 1998, pp. 133-139.

Gil, 2001

Núria Gil Farré, "L'empresa de vitralls modernistes Rigalt, Granell y Cia. Aproximació", *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre. Actes*, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2001, pp. 333-340.

Giralt, 1981

Emili Giralt Raventos, *La Compañía General de Tabacos de Filipinas 1881-1981*, Barcelona, Compañía General de Tabacos de Filipinas, 1981.

Giralt-Miracle, 1999

Daniel Giralt-Miracle, "La integració dels Bells Oficis amb les Belles Arts", *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 2, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 183-189.

Girona, 1884

Manuel Girona, *Memoria leida en la Junta General de Accionistas celebrada en Barcelona el dia 19 de julio de 1884. Compañía Trasatlántica*, Barcelona, establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y C^a, 1884.

Gómez-Alba, 1990

Julio Gómez-Alba, "El Museo de Geología de Barcelona: desde su fundación a la Junta de Ciencias Naturales (1872-1905)", *Treballs del Museu de Geologia de Barcelona*, núm. 1, Barcelona, 1990, pp. 7-34.

Gómez, 1912

Enrique Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912.

Gómez, 2000

Muriel Gómez, *Itadakimasu: cultura i alimentació al Japó*, Barcelona, Museu Etnològic, 2000.

Gómez, 2003

Muriel Gómez, "Mingei o las artes del pueblo: Las colecciones japonesas del Museu Etnològic de Barcelona", *Artigrama*, núm. 18, 2003, pp. 199-210.

Goncourt, 1881

Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, vol. 1, París, G. Charpentier editeur, 1881.

Gonse, 1883

Louis Gonse, *L'Art Japonais*, 2 vol., París, A. Quantin, 1883.

González, 1982

C. González López, "La estampa japonesa y su influencia en la pintura de Fortuny", *Batik*, núm. 69, octubre de 1982, pp. 23-24.

González, Martí, 1989

Carlos González, Montse Martí, *Fortuny*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989.

González, Martí, 1995

Carlos González, Montse Martí, *Madrazo, Masriera, Miralles*, Barcelona, Banco Bilbao Vizcaya, 1995.

González, Martí, 1996

Carlos González, Montse Martí, *Raimundo de Madrazo (1841-1920)*, Saragossa, Caja Rural del Japón, 1996.

González-Simó, 1999

Annamí González-Simó del Río, "Arquitectura interior en los talleres de la época de los Masriera", *Los Masriera*, Salamanca, CajaDuero, 1999, pp. 35-41.

Gotô, 1904

Gotô Kaihei, *Kyûshû yakugyouka retsuden*, Kyûshû Yakushôsha, Fukuoka, Meiji 37 (1904).²⁰⁷²

Grau, 1988

Ramon Grau (dir.), *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988*, Barcelona, L'Avenç, 1988.

Gravats. Costums japonesas, 1884

"Gravats. Costums japoneses de cap d'any", *La Il·lustració Catalana*, núm. 123, Barcelona, 30 de novembre de 1884, p. 345.

Greenhalgh, 2000

Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Gressel, 2002

Valière Gressel, *Charles Nutter: Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra*, París, Centre de recherche en histoire du livre, 2002.

Gual, 1933

Enric F. Gual, "Una exposició a Can Parés. Antoni Badrinas i l'art del moble", *Mirador. Les Arts i els Artistes*, núm. 249, 9 de novembre de 1933, p. 7.

Gualtieri, 1586

Guido Gualtieri, *Relationi della venuta de gli ambasciatori giapponesi a Roma, fino alla partita di Lisbona*, Venècia, 1586.

Güell, 1875

²⁰⁷² 後藤改平『九州薬業家列伝』上、九州薬報社、福岡、明治37年(1904年)。

Josep Güell Mercader, "Fortuny. Exposición de sus obras póstumas en París", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 10 (suplement), Madrid, març de 1875, p. 178.

Guillén, 1997

José Guillén Selfa, *La primera embajada del Japón en Europa y en Murcia (1582-1590)*, Múrcia, Editora Regional de Murcia, 1997, p. 87.

Guimet, 1858

Emile Guimet, "Concert de Mm. Lubeck, Lindau et Pontet", *Revue du Lyonnais. Recueil historique et littéraire*, vol. XVI, Lió-París, 1858, s/p.

Guimet, 1878

Émile Guimet, *Promenades Japonaises. Dessins d'après nature par Félix Régamey*, París, G. Charpentier editeur, 1878.

Gulik, 1989A

Willem R. Van Gulik, "Von Siebold and his Japanese Collection in Leiden", *Leiden Oriental Connections, 1850-1940* (W. Otterspeer, ed.), Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1989, pp. 378-391.

Gulik, 1989B

Willem R. Van Gulik, "Collecting for science", *Imitation and inspiration. Japanese Influence on Dutch Art*, Àmsterdam, Art Unlimited Books, 1989, pp. 75-81.

Gumà, 1888

C. Gumà, *Guía cómica de la Exposició Universal de Barcelona*, Barcelona, Librería Española de Lopez, 1888.

Gutiérrez, 1997

Maria Lluïsa Gutiérrez, *La España Industrial 1847-1853. Un model d'innovació tecnològica*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1997.

Guzmán, 1601

Luis de Guzmán, *Historia de las misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús*, vol. 2, Alcalá, 1601.

Halén, 1993

Widar Halén, *Christopher Dresser, a pioneer of modern design*, Londres, Phaidon Press, 1993.

Halpen, 1883

Edmond Halpen, *La Chine et le Japon a l'Exposition d'Amsterdam. Etude sur les arts decoratifs de l'Extrême Orient*, París, Typographie E. Plon, Nourrit et Cie, 1883.

Hamilton, 1882

Walter Hamilton, *The Aesthetic Movement in England*, Londres, Reeves & Turner, 1882.

Hane, 2003

Mikiso Hane, *Breve historia de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Harada, 1989

Jiro Harada, "Japanese art and artists of Today – V. Metalwork", *Japanese Metalwork of the Meiji Period (1868 – 1912)*, Londres, Barry Davies Oriental Art, 1989.

Hauser, 1969

Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 3, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

Hearn, 2002

Lefcadio Hearn, *En el país de los dioses. Relatos de viaje por Japón Meiji, 1890-1904*, Barcelona, Editorial Quaderns Crema, 2002.

Heller, 1999

Alfred E. Heller, *World's Fairs and the End of Progress: An Insider's View. World's Fair*, California, Inc., Corte Madera, 1999.

Hereu, 1987

Pere Hereu Payet, *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, UPC edicions, 1987.

Hereu, 1988

Pere Hereu (coord.), *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona 1888*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1988.

Hereu, 1990

Pere Hereu (ed.), *Elies Rogent i Amat. Memòries, viatges i lliçons*, Barcelona, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990.

Hernández, 1987

Elena Hernández Sandoica, "El transporte por mar y la acción del Estado en la España del siglo XIX", *Hispania*, Vol.XLVII, 167, CSIC, Madrid, 1987, pp. 977-999.

Hernández, 1990

Elena Hernández Sandoica, "El colonialismo español en la crisis de la transformación marítimo-mercantil (1886-1887)", *Estudios históricos: homenaje a los profesores José María Jover Zamora y Vicente Palacio Atard*, vol. I, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 601-631.

Hernando, 1989

Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Ediciones Catedra, 1989.

Hervy, 1889

Francisco D'Hervy, "Paseo por las secciones orientales. Siam, Japón, Egipto, Persia, Turquía", *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1889, pp. 522-529.

Heuze, 1999

M. Heuze, "Les Falize. Des bijoutiers virtuoses au XIX^e siècle", *L'Estampille. L'objet d'art*, núm. 337, Dijon, 1999, pp. 52-58.

Hida, 1995

Toyojiro Hida, "Exporters of Meiji decorative arts", *The Nasser D. Khalili Collection of Japanese Art. Selected Essays*, vol. 1, Londres, The Kibo Foundation, 1995, pp. 70-96.

Hida, 1998

Toyojiro Hida, *Meiji no Yushutsu Kôgei Zuan: Kiriû Kôshô Kaisha no Rekishi*, Kyoto Shoin Arts Collection, núm. 213, Kyoto, Kyôto Shoin, 1998.²⁰⁷³

Hidemichi, 1979

Roy Hidemichi Akagi, *Japan's foreign relations (1542-1936). A short history*, Tôquio, The Hokuseido Press, 1979.

Hillier, 1994

Jack Hillier, "The Association of Namikawa Sosuke and Watanabe Seitei", *Meiji no Takara. Treasures of Imperial Japan. Enamels*, vol. 3, Londres, Kibo Foundation, 1994, pp. 50-56.

Hirota, 2005

Hirota Takashi, "The succession of realistic presentation from Kishi Chikudo to Takeuchi Seihou", *Bigaku*, vol. 55, núm. 4, 2005, pp. 29-41.

Hirota, 2006

Hirota Takashi, "About Kimono Designs For Foreigners (Takashimaya Historical Museum) part 1", *Journal of Apparel and Space Design*, vol. 51, febrer 2006, Kyoto Women's University, 2006, pp. 45-52.

Hirota, 2009

Hirota Takashi, *Photo Albums of Exported Textiles Produced by Takashimaya*, Kyoto, Kyoto Women's University, 2009.

History of..., 1910

History of Japanese Education; prepared for the Japan-British Exhibition 1910, Tôquio, Department of Education, 1910.

Horie, 1952

Yasuzo Horie, "Foreign trade policy in the Early Meiji Era", *Economic Review*, vol. 22, núm. 2, Kyoto University, Kyoto, octubre de 1952, pp. 1-21.

Houssais, 2000

Laurent Houssais, "Banville, Rochegrosse et Moréas: aspects inédits d'un interieur japonisant", *Revue de l'Art*, núm. 130, vol. 4, París, 2000, pp. 47-59.

²⁰⁷³ 樋田豊次郎『明治の輸出工芸■案—起立工商会社の歴史』京都書院アーツコレクション213、京都書院、平成10年(1998年)。

Huish, 1891

Marcus B. Huish, "Hints upon the formation of a Collection of Japanese Art", *Artistic Japan*, vol. 3, Londres, 1891, pp. 452-453.

Humperdinck *et alii*, 2006

Wolfram Humperdinck, Engelbert Humperdinck, Jordi Mota, "Engelbert Humperdinck", *Wagneriana Castellana*, núm. 59, Barcelona, Associació Wagneriana, 2006, s/p.

Illas, 1907A

M.M. Illas y Fabra, "Yanquis y nipones", *Diario de Barcelona*, núm. 198, 17 de juliol del 1907, pp. 8460-8461.

Illas, 1907B

M.M. Illas y Fabra, "La hegemonía del Pacífico", *Diario de Barcelona*, núm. 205, 24 de juliol del 1907, pp. 8766-8767.

Illustrated catalogue..., 1887

Illustrated catalogue. Backers & Strauss, manufacturing jewellers, goldsmiths and chainmakers, Londres, c. 1887.

Impey, Fairley, 1994

Oliver Impey, Malcolm Fairley, "Japanese Cloisonné Enamel", *Meiji no takara. Treasures of Imperial Japan. Enamels*, vol. 3, Londres, Kibo Foundation, 1994, pp. 20-49.

Importancia del Japón, 1889

"Importancia del Japón", *Boletín de la Cámara de Comercio de Manila*, núm. 8, 15 d'octubre de 1889, pp. 8-11.

Importante Collection..., 1923

Importante Collection d'Ivoires de la Chine et du Japon. Collection Eugène Sarlin (première vente), París, Hôtel Drouot, 5-9 de novembre de 1923.

Importante Collection..., 1924

Importante Collection d'Ivoires de la Chine et du Japon. Collection Eugène Sarlin (deuxième vente), París, Hôtel Drouot, 19-21 de maig de 1924.

Impresiones japonesas..., 1927

"Impresiones japonesas en la vida occidental y su influencia", *Alrededor del Mundo*, núm. 1484, 26 de novembre de 1927, pp. 602-603.

Inauguración del Ferro-carril, 1872

"Inauguración del Ferro-carril de Yeddo a Yokohama", *La Ilustración Española y Americana*, núm 48, Madrid, 24 de desembre de 1872, pp. 758 i 764

Inauguration du..., 1873

"Inauguration du jardin japonais", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, Vienne, 19 de juliol de 1873, núm. 16, pp. 248-249.

Infiesta, 2001

Maria Infiesta, *El Wagnerisme a Catalunya*, Col·lecció Terra Nostra, núm. 42, Barcelona, Infiesta editor, 2001.

Inoue, 2003

Takutoshi Inoue, "Narinori Okoshi and Free Trade", *Keizaigaku ronkyû. The journal of economics of Kwansai Gakuin University*, vol. 57, núm. 3, Tòquio, Kwansai Gakuin Daigaku, 2003, pp. 35-76.²⁰⁷⁴

Iñigo, 1898

Carlos Iñigo, *La marina del Japón*, Madrid, Depósito hidrográfico, 1898.

Isac, 1987

Angel Isac, *Eclecticism y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.

Irvine, 2004

Gregory Irvine, *A Guide to Japanese Art Collections in the UK*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2004.

Irvine, 2006

Gregory Irvine, *Japanese cloisonné: the seven treasures*, Londres, Victoria & Albert Museum, 2006.

Izard, 1985

Miquel Izard, "Indústria moderna i manufactura tradicional al segle XIX", *Història de Catalunya*, vol. 5, Barcelona, Salvat, 1985.

Jackson, 1992

Anna Jackson, "Imagining Japan: The Victorian Perception and Acquisition of Japanese Culture", *Journal of Design History*, vol. 5, núm. 4, 1992, pp. 245-256.

Jackson, Jaffer, 2004

Anna Jackson & Amin Jaffer, *Encounters. The meeting of Asia and Europe 1500 - 1800*, Londres, Victoria & Albert publications, 2004.

Jacobson, 1993

Dawn Jacobson, *Chinoiserie*, Hong Kong, Phaidon Press Ltd, 1993.

Jadihel, 1868

Jadihel, "Los japoneses", *El Principado*, núm. 245, 6 de setembre de 1868, pp. 5670-71.

Jahn, 2004

Gisela Jahn, *Meiji ceramics. The art of Japanese export porcelain and Satsuma ware 1868-1912*, Munic, Arnoldsche, 2004.

²⁰⁷⁴ 井上琢智「大越成徳と自由貿易論」『経済学论究』第57卷3号、関西学院大学、東京、平成15年(2003年)、35-76ページ。

Jané, 2004

Jordi Jané, *Li-Chang, el xinès de Badalona*, Badalona, Ajuntament de Badalona, 2004.

Jansen, 1989

Marius B. Jansen (ed.), "The Nineteenth Century", *The Cambridge History of Japan*, vol. 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Jansen, 2002

Marius B. Jansen, *The making of modern Japan*, United States, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

Japanese code..., 1880

Japanese code of education, Tòquio, Department of Education, 1880.

Japanese exhibition, 1854

"Japanese Exhibition", *The Illustrated London News*, núm. 666, 4 de febrer de 1854, pp. 97-98.

Japonisme..., 1994

Japonisme in Vienna, Tòquio, The Tokyo Shimbun, 1994.

Japonisme..., 2001

Japonisme in art, An International Symposium, Tòquio, Kodansha International, 2001.

Jorba, 1589.

Dionisio Hieronimo de Jorba, *Descripción de las excellencias de la muy insigne ciudad de Barcelona*, Barcelona, Hubertum Gotardum, 1589.

Jordana, 1879

José Jordana Morera, *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón. Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadèlfia (1876) y de París (1878)*, Madrid, M. Tello, 1879.

Jornada sobre..., 1990

Jornadas sobre «Las relaciones entre España y Japón en el Pacífico», Asociación Española de Estudios del Pacífico/Dpto. de Historia Contemporánea de la Facultad de Geografía e Historia/Centro Estudios Históricos del CSIC, UCM, Madrid 1990.

Junyent, 1907

Oleguer Junyent, "El dia d'una japonesa", *La Ilustració Catalana. Feminal*, annúm. 32, Barcelona, 28 de novembre de 1907, p. 11.

Junyent, 1910

Oleguer Junyent, *Ròda'l món y tórna al Born*, Barcelona, La Ilustració Catalana, 1910.

Kanki, 1976

Kaizo Kanki, "Artes industriales Namban", *Archivo Español de Arte*, núm. 193, Madrid, gener-març de 1976, pp. 455-467.

Kauzo, 1989

Ishiguro Kauzo, *Un artista del mundo flotante*, Barcelona, Anagrama, 1989.

Kawakami, Sadayakko, 1984

Kawakami Otojirô, *Sadayakko, Jiden Otojirô Sadayakko*, Tòquio, Sanichishobô, 1984.²⁰⁷⁵

Kawamura, 1984

Yayoi Kawamura, "Introducción del arte de la laca japonesa en Barcelona", *Vè Congrés Nacional d'Història de l'Art*, vol. 2, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 155-160.

Kawamura, 1990

Yayoi Kawamura Kawamura, "Homenaje a Ramón Sarsanedas i Oriol. Artista del arte del urushi", *Archivo Español de Arte*, núm. 249, Madrid, gener-març de 1990, pp. 272-281.

Kawamura, 1998

Yayoi Kawamura, "Apuntes sobre el arte de Urushi a propósito de un sagrario computense de arte Namban", *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 155-161.

Kawamura, 1999

Yayoi Kawamura Kawamura, "Artistes lacadors d'urushi": Lluís Bracons i Sunyer i Enriqueta Pascual Benigani", *Revista de Catalunya*, núm. 143, setembre de 1999, pp. 67-89.

Kawamura, 2001

Yayoi Kawamura Kawamura, "Obras de laca del arte namban en los Monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid", *Reales Sitios*, núm. 147, Madrid, 1er trimestre de 2001, pp. 2-12.

Kawamura, 2003

Yayoi Kawamura Kawamura, "Coleccionismo y colecciones de la laca extremo oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX", *Artigrama*, núm. 18, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 211-230.

Kaye, 2004

Lisa Kaye Langlois, *Exhibiting Japan: gender and national identity at the World's Columbian Exposition of 1893*, The University of Michigan, UMI's Dissertation Abstracts, 2004.

Keene, 2002

Donald Keene, *Emperor of Japan. Meiji and his world, 1852-1912*, Nova York, Columbia University Press, 2002.

²⁰⁷⁵ 川上音二郎・貞奴『白伝音二郎・貞奴』三一書房、東京、昭和59年(1984年)。

Khan, 1998

Yoshimitsu Khan, “Inoue Kowashi and the dual images of the Emperor of Japan”, *Pacific Affairs*, vol. 71, núm. 2, Victoria, estiu 1998, pp. 215-230.

Kim, 1988

Sue-Hee Kim Lee, *La presencia del arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

Kim, 1992

Sue-Hee Kim Lee, “Hacia el lejano mundo soñado (Manifestaciones literarias y artísticas de los viajeros y soñadores por el Extremo Oriente y por las islas del Pacífico a fines del siglo XIX y principios del XX)”, *Revista Española del Pacífico*, núm. 2, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1992, pp. 209-225.

Kim, 1995

Sue-Hee Kim Lee, “La presencia de Japón en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y su repercusión en la sociedad española finisecular”, *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Asociación Española de Estudios del Pacífico, Madrid, 1995, pp. 171-194.

Kinoshita, 2009

Akira Kinoshita, “La imagen de Japón en el arte catalán de la segunda mitad del siglo XIX”, *Estudios de Arte Español y Latinoamericano*, núm. 10, Asociación de Historia del Arte Español y Latinoamericano, abril 2009, pp. 2-11.

Kornicki, 1994

P. F. Kornicki, “Public Displays and Changing Values. Early Meiji Exhibitions and Their Precursors”, *Monumenta Nipponica*, vol. 49, núm. 2, estiu 1994, pp. 167-196.

Koyama-Richard, 2001

Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé. Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, París, Hermann – Editerurs des Sciences et des Arts, 2001.

Krahe, 2004

Cinta Krahe Noblett, “Porcelana china en la España del siglo XVI”, *Galeria Antiquaria*, any XXII, núm. 225, març de 2004, pp. 40-46.

Kume, 1928

Keiichirô Kume, “Baruserona Hakurankai no Tsuioku”, *Hakurankai Kurabu. Kaigai Hakurankai Honpô Sandô Shiryô*, vol. 3, Tòquio, Teitoku Nagayama, 1928, pp. 92-95.²⁰⁷⁶

Kume..., 1990

Kume Keiichiro Nikki, Tòquio, Chuô Kôron Bijutsu Shuppan, 1990.²⁰⁷⁷

²⁰⁷⁶ 久米桂一郎「バルセロナ博覧会の追憶」博覧会倶楽部『海外博覧会本邦参同資料』第3輯、永山定富、東京、昭和3年(1928年)、92-95ページ。

²⁰⁷⁷ 久米桂一郎『久米桂一郎日記』中央公論美術出版、東京、平成2年(1990年)。

Kume, 2002.

Kunitake Kume, *The Iwakura Embassy 1871-1873. A true account of the ambassador extraordinary & plenipotentiary's Journey of observation through the United States of America and Europe*, 5 vol., Chiba, The Japan Documents, 2002.

Kutschman, 1913

Maximiliano Kutschman, "El esmalte japonés", *La Ilustración Artística*, núm. 1663, 10 de novembre de 1913, pp. 742-743.

Kyô no yûga, 2005

Kyô no yûga: kosode to byôbu. Chisô korekushon (The Elegance of Kyoto Style. Kosode kimonos and folding screens from the Chiso Collection), Kyoto, Kyôto Bunka Hakubutsukan, 2005.²⁰⁷⁸

L'empereur du Japon, 1873

"L'empereur du Japon", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 26, 13 de setembre de 1873, pp. 403-406.

L'exposition universelle, 1878

"L'exposition universelle. La maison japonaise au Trocadero", *L'Illustration, journal universel*, núm. 1841, 8 de juny de 1878, pp. 367-369.

La civilització i la indumentaria, 1925

"La civilització i la indumentaria", *D'ací i d'allà*, núm. 87, març de 1925, p. 96.

La España Industrial, 1947.

La España Industrial. Libro del centenario, Barcelona, 1947.

La industria artística japonesa, 1902

"La industria artística japonesa", *La Ilustración Artística*, núm. 1045, Barcelona, 6 de gener de 1902, pp. 30-31.

La Renaixença, 1986

La Renaixença. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, Biblioteca Milà i Fontanals, 4, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.

La ornamentación japonesa, 1913

"La ornamentación japonesa", *Alrededor del Mundo*, núm. 752, Madrid, 26 d'octubre de 1913, p. 329

La soie japonaise, 1873B

"La soie japonaise", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 10, 7 de juny de 1873, pp. 155-156.

Lacal, 1889

²⁰⁷⁸ 『京の優雅・小袖と屏風・千總コレクション』京都文化博物館、平成17年(2005年)。

Saturnino Lacal, *El Libro de Honor. Apuntes para la historia de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, tipografía de Fidel Giró, 1889.

Lacambe, 2001

Geneviève Lacambe, "Les milieux japonisants a Paris, 1860-1880", *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tòquio, Kodansha International, 2001, pp. 45-46.

Lach, 1968

Donald F. Lach, *Japan in the eyes of Europe. The Sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

Lacuesta, 2002

Raquel Laquesta, "Cristóbal Cascante i Colom (1851-1889)", *Materials del Baix Llobregat*, núm. 8, 2002, pp. 93-98.

Lago, 1932

Silvio Lago (José Frances), "La semana artística: Una exposición de Arte Extremo-Oriental. La colección de Alfonso R. Santamaría de arte chino y japonés. Las aguadas del pintor chino P.T.Shen", *Nuevo Mundo*, núm. 2013, 7 d'octubre de 1932.

Lahuerta, 2002

Juan José Lahuerta, "Sobre arquitectura i ciutat", *París-Barcelona, 1888-1937*, Barcelona, Museu Picasso – Reunion des Musées Nationaux, 2002, pp. 79-104.

Lambourne, 2005.

Lionel Lambourne, *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the West*, Londres, Phaidon, 2005.

Larraya, 1925

Tomas G. Larraya, "Exposición de Artes decorativas de Paris. Reproducción de una casa japonesa", *Blanco y Negro*, núm. 1800, 15 de noviembre de 1925.

Las japonesas en la exposición, 1867

"Las japonesas en la exposición", *El Siglo Ilustrado*, núm. 29, Madrid, 2 de diciembre de 1867, p. 84.

Las lacas japonesas, 1918

"Las lacas japonesas", *Alrededor del Mundo*, núm. 1006, 9 de setembre de 1918.

Le gran daibut, 1873

"Le gran daibut", *L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 9, Viena, 31 d'abril de 1873, p. 135.

Le Japon a l'Exposition..., 1878

Le Japon a l'Exposition Universelle de 1878, 2 vol., París, Comisión Imperiale du Japon, 1878.

Les japonais a l'Exposition, 1873

“Les Japonais a l’Exposition”, *L’Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré*, núm. 9, Viena, 31 de maig de 1873, p. 134.

Le Japonisme, 1988

Le Japonisme, París, Ministère de la Culture et de la Communication & Editions de la Reunion des musées nationaux, 1988.

Le pavillon du Taïcoun..., 1867

“Le pavillon du Taïcoun dans la section japonaise”, *L’Illustration. Journal Universel*, any 25, núm. 1282, 21 de setembre de 1867, p. 188.

Le jeu de l’éventail, 1867

“Le jeu de l’éventail”, *Le Monde Illustré, Journal Hebdomadaire*, núm. 554, 23 de novembre de 1867, p. 328.

Les acrobates japonais, 1867

“Les acrobates japonais”, *Le Monde Illustré, Journal Hebdomadaire*, núm. 550, 26 d’octubre de 1867, p. 252.

Leon, 1872

L.R. Leon, *Guía consultiva o indicador general de todos los contribuyentes de Barcelona*, Barcelona, Tipografía de D. Eusebio Riera, 1872.

Letamendi, Seguin, 2004

Jon Letamendi; Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Súrria, Euskadiko Filmategia i Generalitat de Catalunya, 2004.

Levitt-Pasturel, 1992

Deborath Levitt-Pasturel, “Critical response to Japan at the Paris 1878 Exposition Universelle”, *Gazette des Beaux Arts*, núm. 1477, París, febrer 1992, pp. 68-79.

Lindau, 1863

Rhodolphe Lindau, “Un voyage autour du Japon. Souvenirs et récits”, *Revue des Deux Mondes*, any XXXIII, période segon, vol. 46, París, 1863, pp. 155-186.

Lindau, 1864

Rudolph Lindau, *Un voyage autour du Japon*, París, Librairie de L. Hachette et Cie, 1864.

List of exhibits..., 1893

List of exhibits of Japan raw silk at the World’s Columbian Exposition, Yokohama, Doshin Silk Co., 1893.

Lluís Domènech i Montaner, 1973

Lluís Domènech i Montaner. En el 50è Aniversari de la seva mort (1850-1923), Barcelona, Lluís Carulla, 1973.

López, 1882

Antonio López López, *Memoria leída en la Junta General de Accionistas celebrada en Barcelona el día 22 de junio de 1882*. Compañía Trasatlántica, Barcelona, establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y C^a, 1882.

López, 1885

Claudio Lopez Bru, *Memoria leída en la Junta General de Accionistas celebrada en Barcelona el día 29 de diciembre de 1885*, Compañía Trasatlántica, Barcelona, Establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y C^a, 1885.

Los Madrazo, 1985

Los Madrazo, una familia de artistas, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1985.

Los muebles laqueados, 1928

“Los muebles laqueados”, *Alrededor del mundo*, núm. 1526, 15 de setembre de 1928, p. 19.

Loti, 1926

Pierre Loti, *Japoneries d'Automne*, París, Calamn-Lévy, 1926.

Lu, 2005

David John Lu, *Japan: A Documentary History : The Late Tokugawa Period to the Present*, vol. 2, Nova York, M.E. Sharpe, 2005.

Lucena, 1895

Juan Lucena de los Ríos, *El imperio del sol naciente (impresiones de un viaje al Japón)*, Barcelona, Establecimiento tipográfico editorial del Ramon Molinas, 1895.

Lusa, Roca, 2005

Guillermo Lusa i Antoni Roca (ed), *Historia de la ingeniería industrial. La Escuela de Barcelona. Álbum de 1878. Exposición catalana (1877)*, dins de “Documentos de la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona”, núm. 15, ETSEIB, UPF, Barcelona, 2005.

Luxan, 1862

Francusco de Luxan, *Memoria presentada por el Excmo. Sr. D. Francisco de Luxan como presidente de la Comisión encargada del estudio de la Exposición Internacional de Londres de 1862*, Madrid, Imprenta Nacional, 1862.

M. M., 1868

J.M. y M., “Europa en el Japón”, *Diario de Barcelona*, núm. 84, 25 de març de 1868, pp. 2809-2811.

Ma, 1996

Debin Ma, “The modern silk road: the global raw-silk market, 1850-1930”, *The Journal of Economic History*, vol. 56, núm. 2, juny de 1996, pp. 330-355.

Mabuchi, 2006

Akiko Mabuchi, "L'influence des *katagami* sur les arts décoratifs en France", *Katagami. Les pochois japonais et le Japonisme*, París, Maison de la Culture du Japon, 2006, pp. 40-45.

Mackay, 1989

David Mackay, *L'arquitectura moderna a Barcelona (1854-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1989.

Madoz, 1985

Pascual Madoz, *Articles sobre el Principal de Catalunya, Andorra i zona de parla catalana del Regne d'Aragó al "Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar"*, Barcelona, Editorial Curial, 1985 (1845-50).

Maestre, 1985

Vicente Maestre Abad, "La producción de bienes de consumo en Cataluña a Medios del siglo XIX: 1840-1860", *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, Madrid, Ministerio de Industria y Energía, Centro de Arte Reina Sofía, Europalia'85, 1985, pp. 98-113.

Maestre, 1994A

Vicente Maestre, "L'època de la industrialització (c. 1845 – c. 1888). Anotacions a l'ebenisteria catalana del segle XIX", *Moble català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, pp. 80-111.

Maestre, 1994B

Vicente Maestre, "Arte e Industria. José de Manjarrés: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelones del siglo XIX", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2, Barcelona, 1994, pp. 73-92.

Maestre, 1999

Vicente Maestre, "De la aplicación del Arte a la Industria. La regeneración de las manufacturas artísticas barcelonesas en el s.XIX", *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 31-70.

Maestre, 2004

Vicente Maestre Abad, "Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración", *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Memoria Atrium 5, Barcelona, pp. 59-117.

Mainar, 1976

Josep Mainar, *El moble català*, Barcelona, Edicions Destino, 1976.

Manjarres, 1862A

José de Manjarrés, "Aplicación del arte a la industria", *Revista de Cataluña*, vol. 1, Barcelona, llibreria de Salvador Manero editor, 1862, pp. 183-189.

Manjarrés, 1862B

José de Manjarés, "Arquitectura. Imitación de estilos", *Revista de Cataluña*, vol. 2, Barcelona, Librería de Salvador Manero editor, 1862, pp. 163-169.

Manjarrés, 1874

José de Manjarrés, *Teoría estética de las artes del dibujo. Comprende la Teoría estética de la Arquitectura, que constituye la memoria que sobre este tema premió la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el concurso abierto en 1866*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, 1874.

Manjarres, 1875A

José de Manjarrés, "El porvenir de la industria es el porvenir del arte", *El porvenir de la industria*, núm. 8, Barcelona, 29 de maig de 1875, p. 113.

Manjarrés, 1876

José de Manjarés, "Las artes suntuarias", *El porvenir de la industria*, núm. 52, Barcelona, 31 de marzo de 1876, pp. 233-234.

Manjarrés, 1875B

José de Manjarrés, *Teoría estética de la arquitectura, obra premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el certámen de 1866*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1875.

Manjarrés, 1880

José de Manjarrés, *Las Artes Suntuarias. Sus teorías y su historia*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1880.

Manjarrés, 1881

Jose de Manjarrés, *Las Bellas Artes. História de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Barcelona, 1881.

Maragall, 1975

Joan A. Maragall, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Editorial Selecta, 1975.

Marés, 1964

Federico Marés Deulovol, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Camara Oficial de Comerç i Navegació de Barcelona, 1964.

Marès, 2000

Frederic Marès Deulovol, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Museu Frederic Marès, 2000.

Marfany, 1975

Joan Lluís Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1975.

Martinez, 1875

Eusebio Martínez de Velasco, "Yeddo (Japón). Progresos de la civilización europea: el traje de etiqueta", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 38, Madrid, 15 d'octubre de 1885, p. 230.

Martínez, 1878

Eusebio Martínez de Velasco, "Una representación japonesa, cuadro de M. Adrien Moreau", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 17, Madrid, maig de 1878, pp. 286 i 300-301.

Martínez, 1891

Eusebio Martínez de Velasco, "Tokio (Japón). Ejercicios de una brigada de incendios", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 46, Madrid, 15 de desembre de 1891, pp. 371-372.

Martínez, 1947

Augusto Martínez Olmedilla, *Los teatros de Madrid (anecdotario de la farándula madrileña)*, Madrid, José Ruiz Alonso impresor, 1947.

Mas, 1910

Francisco de A. Mas, *Las Exposiciones Universales e Internacionales. Su estudio económico y administrativo*, Barcelona, Imprenta de Jaime Benet, 1910.

Maseres, 1929

Alfons Maseres, "Una col·lecció particular d'art precolombià a Barcelona", *D'ací i d'allà*, núm. 137, maig de 1929, p. 158

Masferrer, 1925

Santiago Masferrer i Cantó, *Apel·les Mestres*, col·lecció "Quaderns Blaus. La nostra gent", Barcelona, Llibreria Catalonia, 1925.

Masriera, 1884

Josep Masriera Manovens, "Influencia del estilo japonés en las artes europeas", *Memorias de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, vol. 2, segunda época, Barcelona, 1884, p. 97-104.

Masriera, 1902

José Masriera Manovens, "Arte moderno", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 3ª época, vol. 4, núm. 7, Barcelona, 1902.

Masriera, 1913A

Luis Masriera, *Catálogo de las principales piezas de la colección de antigüedades y objetos de arte del pintor Luis Masriera*, Barcelona, s.d. [1913].

Masriera, 1913B

Luis Masriera, "La caída del Modernismo", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 3ª, vol. 10, núm. 26, Barcelona, 1913, pp. 545-552.

Masriera, 1914

Víctor Masriera, “Arte decorativo. Estilización de las plantas”, *Hojas Selectas*, Barcelona, 1914, pp. 1011-1014.

Masriera, 1926

Frederic Masriera, “L’arquitecte Josep Vilaseca i Casanovas”, *La Gasetta de les Arts*, núm. 58, 1 d’octubre de 1926, pp. 4-7.

Masriera, 1946A

Luis Masriera Rosés, *Una biografia de Apeles Mestres*, Barcelona, Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, Impremta Elzeviriana y Libreria Camí, 1946.

Masriera, 1946B

Luis Masriera Rosés, “Manuel Rodríguez Codolá”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. 1 i 2, Barcelona, gener – abril del 1946, pp. 525-531.

Masriera, 1954.

Luis Masriera, *Mis Memorias*, Barcelona, editorial Dalmau y Jover, 1954.

Masriera, 1978

Alicia Masriera, *El Museu de Geologia (Museu Martorell), un segle d’història 1878-1978*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1978.

Masriera, 2003

Alicia Masriera, “El Museu Martorell, 125 anys d’un museu històric i la seva aportació a la geologia catalana”, *Actes de la VII trobada d’història de la Ciència i de la Tècnica*, Barcelona, Societat Catalana d’Història de la Ciència i de la Tècnica (IEC), 2003, pp. 569-577.

Masuno, 2006

Keiko Masuno, *Mieru minzoku • Mienai minzoku — Yochi shiryaku no sekaikan*. Kanagawa Daigaku, 2006.²⁰⁷⁹

Mayer, 1994

Christie Mayer Lefkowitz, “The influence of Oriental Art in the Perfume Industry. Part I: Le Japonisme”, *Monsen and Beer, Perfume Bottle Auction IV*, Viena, Catàleg del 14 de maig de 1994, pp. 54-57.

Mayo, 1973

Marlene J. Mayo, “The Western Education of Kume Kunitake, 1871-1876”, *Monumenta Nipponica*, vol. 28, núm. 1, primavera 1973, pp. 3-67.

Meietto, 1585

Paolo Meietto, *Relatione del viaggio et arrivo in Europa, et Roma de principi giapponesi*, Venècia, 1585.

²⁰⁷⁹ 増野恵子「見える民族・見えない民族—『奥地誌略』の世界観」神奈川大学21世紀COEプログラム、平成18年(2006年)、1-2ページ。

Meiji dezain..., 1997

Meiji Dezain no Tanjô - Chousa Kenkyû Hôkokusho "Onchi zuroku", Tôquio, Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan Hen, Kokusho Kankôkai, 1997.²⁰⁸⁰

Melendreras, 2008

José Luis Melendreras Gimeno, "El escultor Justo Gandarias y Planzón (1846-1933)", *Archivo de Arte Valenciano*, vol. 89, València, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, pp. 105-116.

Mélida, 1890

José Ramon Mélida, "El arte japonés", *España Moderna*, núm. 19, Madrid, 1 de juliol de 1890, pp. 167-185.

Mélida, 1891

José Ramon Mélida, "Historia del Abanico", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 6, Madrid, 15 de febrer de 1891, pp. 98-99.

Memoria de la seducción..., 2002.

Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional, 2002.

Mencarini, 1903

Juan Mencarini, "El Imperio Japonés", *Por Esos Mundos*, núm. 109, 1 de febrer del 1903, pp. 137-147.

Méndez, 1925

Antonio Méndez Casal, "La Exposición de Arte Chino y Japonés", *Blanco y Negro*, núm. 1776, 18 d'octubre del 1925.

Mendoza, 1888

Carlos Mendoza, "Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. I. La instalació japonesa", *La Ilustració Ibérica*, núm. 284, 9 de juny de 1888, pp. 354-355, 360-391.

Mendoza, 2003A

Cristina Mendoza, "La senyora Agrassot", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 306-309.

Mendoza, 2003B

Cristina Mendoza, "Els fills del pintor en un saló japonès", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 320-322.

Mendoza, 2003C

Cristina Mendoza, "De Granada a Portici: un nou llenguatge artístic", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 47-61.

²⁰⁸⁰ 明治デザインの誕生・調査研究報告書『温知■録』東京国立博物館編、国書刊行会、東京、平成7年(1997年)。

Mestres, 1876

Apel·les Mestres, *Microcosmos. Versos catalans. Intimas y fabulas*, Barcelona, Impremta de La Renaixença, 1876.

Mestres, 1880

Apel·les Mestres, *La Granizada*, Barcelona, Librería Española, 1880.

Mihara, 1990

Aya Mihara, "Profesor Riskey's Life in Japan, 1864-1866", *Japanese Language and Culture*, núm. 16, Osaka, Osaka University of Foreign Studies, març 1990, pp. 61-83.

Mihara, 2005

Aya Mihara "Takano Hirohachi Nikki", *Iino Machi Shi*, vol. 3, Fukushima, 2005, pp. 3-89.²⁰⁸¹

Miquel, 1867

Francisco Miquel y Badía, "Exposición Universal de Paris", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 15 de maig de 1867.

Miquel, 1879

Francisco Miquel y Badía, *Muebles y tapices*, Barcelona, librería de Juan y Antonio J. Bastinos editor, 1879.

Miquel, 1883

Francisco Miquel y Badía, "Apuntes biográfico-críticos sobre Fortuny", *Acta de la sesión pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona el día 29 de diciembre de 1882 dedicada a la memoria de Mariano Fortuny*, Barcelona, Tipo-litografía de Celestino Verdager, 1883.

Miquel, 1887

F. Miquel y Badía, *Fortuny. Su vida y obras*, Barcelona, Centro editorial de Torres y Seguí, 1887.

Miquel, 1889

F. Miquel y Badía, "Exposición Universal de Paris en 1889. Sección extranjeras", *Diario de Barcelona*, núm. 232, Barcelona, 20 d'agost del 1889, p. 10265.

Miquel, 1892

Francisco Miquel y Badía, *Industrias artísticas*, Barcelona, Antonio J. Bastinos editor, 1892.

Miquel, 1896

Francisc Miquel y Badía, "El Japonismo", *Diario de Barcelona*, núm. 301, Barcelona, 27 d'octubre de 1896, pp. 12678-12680.

Miquel, García, 1897

²⁰⁸¹ 三原文「高野廣八日記」『飯野町史』第3巻、福島、平成17年(2005年)。

Francisco Miquel y Badía, Antonio García Llansó, *Historia del Mueble. Tejido, bordado y tapiz. Metalisteria, cerámica, vidrios, Historia General del Arte*, vol. VIII, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1897.

Miquel, 1898

F. Miquel i Badia, "Paseos por el Palacio de Bellas Artes. V y último", *Diario de Barcelona*, núm. 166, 13 de juny del 1898, p. 6814.

Miyamoto, Sakudo, Yasuda, 1965

Mataji Miyamoto, Yotaro Sakudo, Yasukichi Yasuba, "Economic development in preindustrial Japan", *The Journal of Economic History*, vol. 25, núm. 4, desembre de 1965, pp. 541-564.

Miyanaga, 1999

Takashi Miyanaga, *Umi wo watatta bakumatsu no kyokugeidan. Takano Hirohachi no ôbei manyûki*, Tòquio, Chuôkourônsya, 1999.²⁰⁸²

Mochizuki, 1910

Kotaro Mochizuki, *Japan To-Day. A Souvenir of the Anglo-Japanese Exhibition Held in London 1910*, Tòquio, The Liberal News Agency, 1910.

Modernismo en Cataluña, 1976

Modernismo en Cataluña, Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1976.

Molet, 1997

Joan Molet i Petit, "Normativa i infracció: la força de la iniciativa privada en la construcció del primer Eixample, 1860-1891", *Expansió urbana i planejament a Barcelona*, dins de "Barcelona Biblioteca Històrica", vol. 2, Institut Municipal d'Història, Pria, 1997, pp. 73-82.

Monforte, 2004

Guiomar Monforte Sáenz, "El arte japonés visto por los hermanos Goncourt", *Japón: arte, cultura y agua*, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 79-87.

Monlau, 1841

Pere Felip Monlau, *Abajo las murallas!!! Memoria de las ventajas que reportaría Barcelona, y especialmente su industria, de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*, Barcelona, Imprenta del Constitucional, 1841.

Montaner, 1985

Josep María Montaner, "Arte e industria: una arqueología del diseño", *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, Madrid, Ministerio de Industria y Energía, Centro de Arte Reina Sofía, Europalia'85, 1985, pp. 104-109.

Morris, 1964

²⁰⁸² 宮永孝『海を渡った幕末の曲芸団－高野広八の欧米漫遊記』中公新書、東京、平成11年(1999年)。

Ivan Morris, *The world of the shining prince. Court life in ancient Japan*, Nova York, Penguin books, 1964.

Morse, 1901

Edward Morse, *Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery*, Cambridge, The Riberside Press, 1901.

Motoyama, 1997

Yukihiko Motoyama, *Proliferating Talent: essays on politics, thought and education in the Meiji Era*, University of Hawaii, 1997, pp. 119-120

Muntaner, 1929

Ramon Muntaner, *La Barcelona vuitcentista. Reculls històrics (1801-1900)*, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1929.

Muñoz, 1881

Nicolas Muñoz Cerissola, “Una instalación de la exposición artística reciente celebrada en Málaga”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 40, Madrid, 30 d’octubre de 1881, pp. 249 i 260-262.

Muñoz, 2008

Marina Muñoz Torreblanca, “The Presence of Japan in the Barcelona Universal Exposition of 1888 through the Press”, *Journal of the Centre for Documentation & Area-transcultural Studies*, Tòquio, 2007, pp. 165-183.²⁰⁸³

Muñoz, 2009

Marina Muñoz Torreblanca, *La recepción de “lo primitivo” en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2009.

Mutel, 1972

J. Mutel, *Japón. El fin del shogunato y el Japón Meiji. 1853/1912*, Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1972.

Myself, 1927

Myself, “El Museu privat del Sr. Josep Mansana”, *D’Ací i d’Allà*, març de 1927, pp. 81-84.

Nadal, Maluquer, 1985

J. Nadal, J. Maluquer, “Catalunya, la fàbrica d’Espanya”, *Catalunya. La fàbrica d’Espanya. Un segle d’industrialització catalana (1833-1936)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1985, pp. 19-136.

Hawks 1856

Francis L. Hawks, *Narrative of the expedition of an American squadron to the China Seas and Japan : performed in the years 1852, 1853, and 1854, under the command of*

²⁰⁸³ マリーナ・ムニョス・トレブランカ「新聞報道に見る1888年のバルセローナ万国博覧会における日本の存在（欧米におけるアジア）」『東京外国語大学大学院地域文化研究科21世紀COEプログラム、史資料ハブ地域文化研究拠点』東京、平成19年(2007年)、165～183ページ。

Commodore M.C. Perry, United States Navy, by order of the Government of the United States, Nova York, D. Appleton and Company, 1856.

Navarro, 1984

Sergio Navarro Polo, "Dos estampas de Toyokuni III, firmadas «Kunisada-sha Toyokuni ga»", *Artigrama*, núm. 1, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 1984, pp. 323-328.

Navarro, 1985

Sergio Navarro Polo, "Musha-e: estampas japonesas de guerra en el Museo de Arte Moderno de Barcelona", *Artigrama*, núm. 2, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 1985, pp. 197-212.

Navarro, 1986

Sergio Navarro Polo, "La colección de ukiyo-e del Museu del Cau Ferrat (Sitges)", *Artigrama*, núm. 3, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 335-348.

Navarro, 1987A

Sergio Navarro Polo, "Obra gráfica japonesa de los períodos de Edo y Meiji en los Museos y colecciones publicas de Barcelona", *Artigrama*, núm. 4, Saragossa, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 354-355.

Navarro, 1987B

Sergio Navarro Polo, *Obra gráfica japonesa de los períodos de Edo y Meiji en los Museos y colecciones publicas de Barcelona*, Tesi doctoral, 4 vol., Saragossa, Universidad de Zaragoza, setembre de 1987.

Navarro, 1993

Sergio Navarro Polo, "Imágenes del mundo flotante. Estudio de la colección", *Ukiyo-e. Grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, Coediciones, 1993, pp. 21-246.

Navarro, 1996

Sergio Navarro Polo, "Arte japonés en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y el Japonismo en Cataluña", *Actas del IV Congreso de Hispanistas de Asia, Asociación Asiática de Hispanistas*, Seul, 1996, pp. 805-809.

Navarro, 2008

Carlos G. Navarro, "Testamentaría e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma", *Locus Amoenus*, núm. 9, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007-2009, pp. 319-349.

Navarro, 2009

Sergio Navarro Polo, "Japonismo en España: artistas y colecciones", *Estudios de Arte Español y Latinoamericano*, núm. 10, Asociación de Historia del Arte Español y Latinoamericano, abril 2009, pp. 13-20.

Navascués, 1998.

Pedro Navascués, "L'arquitectura catalana entre el 1808 i el 1888", *Art de Catalunya III – Urbanisme, arquitectura civil i industrial*, Barcelona, Edicions L'Isard, 1998, pp. 245-287.

Nelken, 1927

Margarita Nelken, "La casa maravillosa de Tórtola Valencia", *Blanco y Negro*, núm. 1886, 10 de juliol de 1927.

Nykl, 1925

Alois Richard Nykl, "'Los Primeros Mártires del Japón" and "Triunfo de la fe en los Reinos del Japón"', *Modern Philology*, Vol. 22, No. 3., febrer de 1925), pp. 305-323.

Nishikawa, 1993

Shunsaku Nishikawa, "Fukuzawa Yukichi (1835-1901)", *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada*, núm. 3-4, París, UNESCO, 1993, pp. 521-534.

Nolla, 2009

Mireia Nolla i Bacarissas, *Ventalls a la Barcelona del segle XIX: col·leccions i iconografia*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009.

Notas sobre Japón, 1889

"Notas sobre Japón I", *La Hormiga de Oro*, Barcelona, núm. 85, 10 d'agost de 1889, p. 343.

Notas sobre Japón III, 1889

"Notas sobre Japón. III", *La Hormiga de Oro*, Barcelona, núm. 87, 24 d'agost de 1889, p. 379-381.

Notas sobre el Japón. IV, 1889

"Notas sobre el Japón. IV", *La Hormiga de Oro*, Barcelona, núm. 88, 31 d'agost de 1889, pp. 399-400.

Noticie sur... , 1873

Noticie sur l'Empire du Japon et sur la participation a l'Exposition Universelle de Vienne, Yokohama, Comisión Imperiale Japonaise, Imprimerie de C.Lévy, 1873.

Noya, 2004

Javier Noya, *La imagen de España en Japón*, Madrid, Instituto Cervantes – Real Instituto Elcano – ICEX – SEIEI, 2004.

Nute, 1994

Kevin Nute, "Frank Lloyd Wright and Japanese Architecture: a study in inspiration", *Journal of Design History*, vol. 7, núm. 3, 1994, pp. 169-185.

Official Catalogue..., 1876

Official Catalogue of the Japanese Section and descriptive notes on the industry and agriculture of Japan, Philadelphia, The Japanese Commission, Printed by W.P.Kildarm, 1876.

Official Catalogue..., 1877

Official Catalogue of the National Exhibition of Japan, Tòquio, The Exhibition Bureau, 1877.

Official Catalogue..., 1881

Official Catalogue of the 2nd National Exhibition of Japanese Empire, Vol. 1-2, Tòquio, The Exhibition Department, 1881.

Official Catalogue..., 1890

Official Catalogue of the Third Industrial National Exhibition, Yokohama, The Mail Office, 1890.

Ojuel, 2004

Maria Ojuel, "Carles Pirozzini i la Barcelona de 1888", *L'Avenç*, núm. 296, Barcelona, novembre de 2004, pp. 49-52.

Oka, 1986

Yoshitake Oka, *Five political leaders of Modern Japan*, Tòquio, University of Tokyo Press, 1986.

Okada, 1930

Takashi Okada, "Lo decorativo en las estampas japonesas", *Alrededor del Mundo*, núm. 1619, Barcelona, 28 de juny de 1930, pp. 714-715.

Okakura, 1980

Okakura Tenshin, *Oushû shisatsu nisshi*, vol. 5, Tòquio, Heibonsha, 1980.²⁰⁸⁴

Okakura, 2001

Okakura Kakuzo, *El llibre del te*, Traducció d'Esteve Serra, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta editor, 2001.

Oliver, 1920.

J. Fabré Oliver, "Los tsubas o guardas de sable japonés", *Vell i Nou*, 2ª època, vol. 1, núm. 2, maig de 1920, pp. 58-60.

Oller, 1980

Narcís Oller, *La Febre d'Or*, 2 vol., Barcelona, Edicions 62, 1980.

Ono, 2003

Ayako Ono, *Japonisme in Britain. Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, Oxon, Routledge Curzon, 2003.

Orellana, 1860

Francisco J. Orellana, *Reseña completa descriptiva y crítica de la Exposición Industrial y Artística*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Jaime Jesús, 1860.

²⁰⁸⁴ 岡倉天心「欧州視察日誌」『岡倉天心全集』第5巻、平凡社、東京、昭和60年(1980年)。

Ortega, 1868

Antonio Ortega, "Filipinas", *Diario de Barcelona*, núm. 79, 20 de març de 1868, pp. 2663-2666 i 2694-2697.

Outline history..., 1877

Outline history of Japanese education, literature and arts, Mombusho - Department of Education for the Philadelphia International Exhibition 1876, reprinted for the Paris Exposition 1878, Tòquio, 1877.

Pacheco, 1973

Diego Pacheco, *El hombre que forjó a Nagasaki. Vida del P. Cosme de Torres, S.J.*, Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1973.

Padre del postimpresionismo, 1914

"Padre del postimpresionismo. De cómo el arte europeo imita al japonés", *Alrededor del Mundo*, núm. 791, Madrid, 26 de juliol de 1914, p. 43.

Padriñan, 1894

José Padriñan, "Viaje efectuado por el crucero Don Juan de Austria", *Revista General de Marina*, vol. 25, cuaderno 5, noviembre 1894, pp. 433-444.

Palmiro, 1891

Premoli Palmiro, *L'Italia geografica illustrata*, Milà, Sonzogno, 1891.

Pantorba, 1947

Bernardino de Pantorba, *Los Madrazos*, Barcelona, Editorial Iberia, 1947.

Parmal, 2003

Pamela A. Parmal, "The colors of progress: aniline dyes in Meiji Japan", *Bulleton du CIETA*, núm. 80, Lió, Centre International d'Étud des Textiles Anciens, 2003, pp. 93-100.

Pascó, 1900

Josep Pascó i Mensa, *Catalogue de la collection de tissus anciens de D.Francisco Miquel y Badia, classifiés par D.José Pascó*, Barcelona, 1900.

Payno, 1889

Manuel Payno, *Barcelona y México en 1888 y 1889*, Barcelona, Tipo-litografía de Espasa, 1889.

Permanyer, 1990

Lluís Permanyer, *Establiments i negocis que han fet història*, Barcelona, Edicions La Campana, 1990.

Permanyer, 2006

Lluís Permanyer, "El confitero Pere Llibre", *La Vanguardia*, núm. 44.871, "Vivir", 23 de setembre de 2006, p. 6.

Pérez, 1888

Juan Pérez Caballero, "Estudios sobre nuestros intereses en Japón según la base que ofrece la estadística general del comercio exterior del Imperio en el año 1887", *Boletín de la Sociedad Geografica de Madrid*, vol. 25, segundo semestre de 1888, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fotanet, 1888, pp. 324-362.

Pérez, 1916

Lorenzo Pérez, *Cartas y relaciones del Japon*, Madrid, Imprenta de G. López del Horno, 1916.

Picard, 1891

Alfred Picard, *Exposition Universelle Internatiopnale de 1889 à Paris. Rapport Général*, París, Imprimerie Nationale, 1891.

Piera, Mestres, 1999

Mònica Piera, Albert Mestres, *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*, Barcelona, Angle editorial, 1999.

Pirozzini, 1879

Carles Pirozzini, "Breus consideracions sobre lo renaixement de las Bellas Arts catalanas (Acabament.). II", *La Renaixensa. Revista Catalana*, vol. 2, núm. 4, Barcelona, 31 d'agost de 1879, pp. 177-186.

Pirozzini, 1881A

Carles Pirozzini Martí, "Bellas Arts", *La Renaixensa*, núm. 2, Barcelona, 2 de gener de 1881, pp. 33-35.

Pirozzini, 1881B

Carles Pirozzini, "Bellas Arts", *La Renaixensa*, núm. 56, Barcelona, 4 de febrer de 1881, pp. 782-784.

Pirozzini, 1882

Carles Pirozzini Martí, "Bellas Arts. La idea de sempre", *La Renaixensa*, núm. 1.080, 13 d'octubre de 1882, pp. 7044-7045.

Pirozzini, 1883

Carles Pirozzini Martí, "Arts Industrials", *La Renaixensa*, núm. 1.272, 7 de febrer de 1883, pp. 810-811.

Pirozzini, 1885

Carles Pirozzini, "Monument a Aribau", *La Renaixensa*, núm. 2458, 18 de gener de 1885, p. 385.

Pittau, 1965

Joseph Pittau, "Inoue Kowashi, 1843-1895, and the formation of Modern Japan", *Monumenta Nipponica*, vol. 20, núm. 3/4, Tòquio, 1965, pp. 253-282.

Pollard, 2003

Clare Pollard, *Master Potter of Meiji Japan: Makuzu Kozan (1842-1916) and his workshop*, Oxford University Press, 2003.

Ponting, 1910

Herbert G. Ponting, *In Lotus-Land Japan*, Londres, Macmillan and Co., 1910.

Post, 2003

Lucia Van der Post, *William Morris and Morris & C^o*, Londres, Victoria & Albert Publications, Arthur Sanderson & Sons, 2003.

Pozuelo, 1995

Belén Pozuelo Mascaraque, "Las relaciones hispano-japonesas en la era del Nuevo Imperialismo (1885-1898)", *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1995.

Prospectus of..., 1895

Prospectus of the Eleven Centennial Celebration of the founding of City of Kyoto in connection with the Fourth National Exhibition to be held in the same city, Kyoto, 1895.

Puig, 2001

Francesc X. Puig Rovira, "La Biblioteca-Museu, llegat de Víctor Balaguer", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 15, Barcelona, 2001, pp. 227-258.

Puiggarí, 1881

J. Puiggarí, *Álbum de la Exposición de Artes Decorativas*, Barcelona, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y Compañía, 1881.

Puiggarí 1884

J. Puiggarí, *Álbum heliográfico del gabinete de curiosidades artísticas de D. José Ferrer y Soler. Año 1884*, Barcelona, Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1884.

Puiggarí, 1894

J. Puiggarí, *Monografía de la Casa Palau y Museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi ab motiu de la visita oficial feta per lo "Centre"*, Barcelona, Centre Excursionista de Catalunya, L'Avenç, 1894.

Pujal, Dollet, 1888

J. Pujal, F. Dollet, *Guía de Barcelona y sa Exposició*, Librería de la Viuda e Hijos de E. Pujal, editores, Barcelona, 1888.

Pujol, 1965.

Dolors Pujol Solanellas, *Bibliografía de l'il·lustre reusenc Eduard Toda i Güell*, Reus, Impremta Monástica Poblet, 1965.

Pujol, 1988

Jordi Pujol Forn, "El mobiliari urbà", *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988*, Barcelona, Comissió Ciutadana per a la Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona, 1988, pp. 514-537.

Put, 2000.

Max Put, *Plunder and pleasure*, Leiden, Hotei publishing, 2000.

Quílez, 1996

Francesc M. Quílez Corella, "El temple-taller Masriera: un model singular d'atelier vuitcentista", *Els Masriera*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, pp. 162-171.

Quílez, 2003

Francesc M. Quílez i Corella, "Fortuny col·leccionista, anticuari i bibliòfil", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 419-429.

Quílez, 2007

Francesc M. Quílez i Corella, "La història del col·leccionisme públic a la Barcelona vuitcentista", B. Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, Col·leccions i Museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, 2007, pp. 13-58.

Quiney, 2005

Aitor Quiney, *Hermenegildo Miralles. Arts gràfiques i encuadernació*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2005.

Quiney, 2007

Aitor Quiney, "Josep Pascó. Un Esteta vinculado a las Artes del Libro Catalán", *Encuadernación de Arte. Revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, núm. 29, Madrid, 2007, pp. 35-49.

Quiney, 2008

Aitor Quiney, "Del relligat manual a l'encuadernació industrial i el relligat artístic de bibliòfil", *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, pp. 123-148.

Ráfols, 1928

Josep F. Ráfols, *Gaudí*, Barcelona, Editorial Canosa, 1928.

Ráfols, 1949

J. F. Ráfols, *Modernismo y Modernistas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1949.

Rahola, 1889

Federico Rahola, "Una visita á los talleres de F. Vidal", *La Vanguardia*, núm. 974, 14 de juliol de 1889, pp. 4-5.

Ramírez, 1953

A. Ramírez, "Bernardo Calvo Puig y Capdevila", *Ausa*, núm. 3, 1953, pp. 120-122.

Rappard-Boon, 1989

Charlotte van Rappard-Boon, "Japonism or Orientalism?", *Imitation and Inspiration. Japanese Influence on Dutch Art*, Amsterdam, D'arts, 1989, pp. 111-120.

Viol

Raay, 1989

Stefan van Raay (ed.), *Imitation and Inspiration. Japanese Influence on Dutch Art*, Amsterdam, D'arts, 1989.

Rebullosa, 1601

Jaime Rebullosa, *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo a la Canonización de su hijo San Ramón de Peñafort, de la Orden de Predicadores*, Barcelona, Impremta de Jaime Cendrart, 1601.

Régeamey, 1883A

Félix Régamey, *Okoma. Roman japonais illustré*, Paris, E. Plon et Cie, 1883.

Régeamey, 1883B

Félix Régamey, "Okoma. Roman japonais illustré", *L'Illustration. Journal universel*, núm. 2085, 10 de febrer de 1883, p. 93.

Régeamey, 1890

Félix Régamey, *Le Japon Pratique*, Paris, J. Hetzel, 1890

Reiber, 1877

Émile Reiber, *Les Albums-Reiber*, Paris, Ateliers du Musée-Reiber, 1877.

Relaciones comerciales con el Japón, 1890

"Relaciones comerciales con el Japón", *Boletín de la Cámara de Comercio de Manila*, núm. 18, 15 d'agost de 1890, p. 2-3.

Reproducción directa..., 1898

"Reproducción directa de un dibujo del celebrado artista japonés Koriusai", *La Ilustración Artística*, núm. 855, Barcelona 16 de maig de 1898, p. 327.

Ressort, 1974

Claudie Ressort, *Mariano Fortuny et ses amis français*, Castres, Musée Goya, 1974.

Reverter, 1888

Eugenio Reverter, *Guia-catálogo y memoria de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta Militar de Calzada e Isbert, 1888.

Ribas, 1991

Isabel Ribas, *Màquines i vapors. El procés d'industrialització (segles XVIII i XIX)*, Barcelona, Editorial Barcanova, 1991.

Riera, 1904.

Eduardo Riera Solanich, *Anuario del Comercio de la Industria de la magistratura y de la administración*, Madrid, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, 1904.

Rigalt, 1857

Luis Rigalt, *Album enciclopédico-pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato en los diferentes ramos de albañilería, jardinería, carpintería, cerrajería, fundición, ornamentación mural, ebanistería, platería, joyería, tapicería, bordados, cerámica, marquetería, etc*, Barcelona, Litografía de la Unión, de Don Francisco Campaña, 1857.

Rigalt, 1889

Antoni Rigalt Blanch, *De lo útil que sería dar a las Artes Decorativas carácter nacional*, Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, Barcelona, 1 de mayo de 1889.

Riquer, 1900

Alexandre de Riquer, "Escofet", *Joventut*, 1900, p. 205.

Riquer *et alii*, 1978

Josep Maria de Riquer, Alexandre Cirici, Eliseu Trenc, Maràngela Cerdà, Joan Graells, *Alexandre de Riquer. L'Home, l'Artista, el Poeta*, Calaf, Homenatge a Alexandre de Riquer, 1978.

Roberts, 1976

Laurance P. Roberts, *A Dictionary of Japanese Artists. Painting, sculpture, ceramics, prints, lacquer*, Nova York, Weatherhill, 1976.

Roca, 1876

José Roca y Galés, *Un obrero en Fairmount Park*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Leopoldo Domenech, 1876.

Roca, 1884

Josep Roca i Roca, *Barcelona en mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, 1884.

Roca, 1889

Josep Roca i Roca, "Apeles Mestres", *L'Avens literari, artístich, científich, segona època*, núm. 4, Barcelona, 25 d'abril de 1889, pp. 58-63.

Roca, 1895

Josep Roca i Roca, *Barcelona en mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, Enrique Lopez editor, 1895.

Roca, 1900

Josep Roca i Roca, "El dibujante y poeta Apeles Mestres", *La Ilustración Artística*, núm. 958, 7 de maig de 1900.

Rodao, Almazán, 2006

Florentino Rodao, David Almazán, "Japonizar España: la imagen española de la modelización del Japón Meiji", *Modernizar España 1898-1914*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 1-14.

Rodero, 1928

Lorenzo Rodero, "Una visita al Museo Arqueológico Nacional", *Nuevo Mundo*, núm. 1780, 2 de març de 1928.

Rodríguez, 1883

Tiburcio Rodríguez, *Los contrastes entre China y el Japón*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1883.

Rodríguez, Font, 1934

Rodríguez Codolà, Manuel y Font Quer, Pio; "Sesión pública extraordinaria celebrada el día 20 de marzo de 1934 en honor de los académicos difuntos José Masriera y Manovens y Juan Cadevall y Diars. Memorias necrológicas", *Memorias de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, vol. 25, núm. 18, Barcelona, 1934, pp. 9-10.

Rosselló, 2005

Maria Isabel Rosselló i Nicolau, *L'interior a Barcelona en el segle XIX*, Tesi doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2005.

Rudo, 1996

Marcy Rudo, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, Edicions La Campana, 1996.

Sacs, 1914A

Joan Sacs, "L'art de l'Extrem Orient. La pintura sìnica. L'estetica de la Xina", *Revista Nova*, núm. 5, Barcelona, 5 de maig de 1914, pp. 8-9.

Sacs, 1914B

Joan Sacs, "La pintura moderna japonesa", *Revista Nova*, núm. 21, Barcelona, 27 d'agost de 1914, p. 6.

Sacs, 1914C

Joan Sacs, "L'escola japonesa "Toça" de Pintura", *Revista Nova*, núm. 28, Barcelona, 15 d'octubre de 1914, p. 3-4.

Sacs, 1915A

Joan Sacs, "L'art de l'Extremo Orient. Les "tsubes" japoneses", *Vell i Nou*, Barcelona, núm. 5, Barcelona, 10 d'abril de 1915, pp. 3-4.

Sacs, 1915B

Joan Sacs, "L'art de l'Extremo Orient. Netskes i estampes", *Vell i Nou*, núm. 6, Barcelona, 17 d'abril de 1915, pp. 2-3.

Sacs, 1916

Joan Sacs, “De l’importància de l’estudi de les Arts del Extrem-Orient en relació amb el desvetllament del nostre art industrial i de la intensificació del nostre art en general”, *Revista Nova*, núm. 44, Barcelona, 15 de novembre de 1914, pp. 2-3

Sacs, 1917

Joan Sacs, “Les nines japoneses”, *Vell i Nou*, núm. 52, Barcelona, 1 d’octubre de 1917, pp. 572-574.

Sacs, 1918

Joan Sacs, “Bronzes japonesos”, *Vell i Nou*, núm. 78, Barcelona, 1 de novembre de 1918, pp. 399-402.

Sacs, 1919A

Joan Sacs, “Les laques”, *Vell i Nou*, núm. 89, Barcelona, 15 d’abril de 1919, p. 145.

Sacs, 1919B

Joan Sacs, “Els gobelins de la Xina. Una tapisseria celesta de la col·lecció Mansana”, *Vell i Nou*, núm. 95, 15 de juliol de 1919, pp. 263-265.

Sacs, 1927

Joan Sacs, “Orient i Extrem-Orient. Art Antic de la Xina”, *Revista Nova*, 11 de novembre de 1927, pp. 249-250.

Sacs, s.d

Joan Sacs, *El moble de la Xina*, Barcelona, Biblioteca d’Art Catalonia, Llibreria Catalonia, s.d.

Saigoku Baruserone..., 1890

Saigoku Baruserone-fu Bankoku Hakurankai Hôkokuho, Tòquio, Nôshômushô Sômukyoku, 1890.²⁰⁸⁵

Sala, 1994A

Teresa-M. Sala Garcia, “El mobiliari dels interiors de l’època del modernisme”, *Moble català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, pp. 112-124.

Sala, 1994B

Teresa-M. Sala, *La Casa Busquets. 1840 - 1929*, Tesi doctoral, Barcelona, publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

Sala, 1998

Teresa-M. Sala, “Tallers de mobiliari i decoració barcelonins a l’època del modernisme”, *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Fundació “La Caixa”, pp. 139-153.

Sala, 2002A

²⁰⁸⁵ 農務省総務局『西國バルセローヌ府万国博覧会報告書』東京、明治23年(1890年)。

Teresa-M. Sala Garcia, "La classificació estilística en les arts decoratives del segle XIX. Algunes consideracions", *Materia. Revista d'Art*, núm. 1, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, pp. 207-216.

Sala, 2002B

Teresa-M. Sala, "Interior(s) de Gaudí", *Gaudí. Art i disseny*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya – Any Internacional Gaudí, 2002, pp. 39-57.

Sala, 2003

Teresa-M. Sala, "Ars lignaria: fusteria artística, ebenisteria i decoració a l'època del modernisme", *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, vol. IV, Barcelona, Edicions L'isard, 2003, pp. 155-170.

Sala, 2006

Teresa-M. Sala, *La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*, Memoria Atrium, 4, Barcelona, 2006.

Sala, 2008

Teresa-M. Sala, *El Modernisme*, Barcelona, Angle Editorial, 2008.

Sama, 1991

Antonio Sama, "Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los kioscos de Comillas", *Boletín de la Instrucción Libre de Enseñanza*, núm. 11, Madrid, abril de 1991, pp. 37-52.

Sánchez, 1967

José María Sanchez Diana, "Relaciones españolas con Extremo Oriente", *Hispania*, vol. 26, Madrid, CSIC, 1967, pp. 221-267.

Sánchez, 1987

Pere Sánchez Ferré, "Biografía masónica de Rossend Arús", *Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española. La masonería en la España del siglo XIX*, vol. 2, Salamanca, 1987, pp. 833-849.

Sánchez, 2004

Oscar Javier Sánchez Sanz, *Diplomacia y política exterior. España, 1890-1914*, Tesi doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Sanpere, 1889

Salvador Sanpere y Miquel, "Las artes industriales", *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Busquets y Vidal, 1889, pp. 581-608.

Santaló, 2000

Jaume Santaló Peix, "Víctor Balaguer: vers una biografia política", *Ultramar. Política de Víctor Balaguer i progrés per a Vilanova i la Geltrú*, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, 2000, pp. 25-37.

Sapin, 2004

Julia Sapin, "Merchandising Art and Identity in Meiji Japan: Kyoto Nanga Artists' Designs for Takashimaya Department Store, 1868-1912", *Journal of Design History*, vol. 17, núm. 4, pp. 317-336.

Sato, Watanabe, 1991.

Tomoko Sato, Toshio Watanabe, *Japan and Britain. An Aesthetic Dialogue 1850-1930*, Tòquio, Barbican Art Gallery – Setagaya Art Museum, 1991.

Satorres, 1973

Maria del Pilar Satorres, *La Exposición Universal de Barcelona de 1888*, Tesi de llicenciatura, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1973.

Satsuma, Yokomizo, 2005

Masato Satsuma, Hiroko Yokomizo, *Shibata Zeshin – Draft sketches for the Meiji Palace Ceiling and Sketchbooks*, Tòquio, The University Art Museum, Tokyo National University of Fine Arts and Music, 2005.

Saurí, Mata, 1849

Manuel Saurí, José Matas, *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guia General de Barcelona*, Barcelona, Imprenta y Libreria de D. Manuel Saurí, 1849.

Schaap, 1987

Robert Schaap, *Meiji. Japanese art in transition*, Gravenhage, Haag Gemeentemuseum, 1987.

Schmutzler, 1980

Robert Schmutzler, *El Modernismo*, Madrid, Alianza editorial, 1990.

Schwartz, Carreras, 1902

Frederich Schwartz Luna, Francesc Carreras Candi, *Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, vol. 10 (1621-1631), Barcelona, Impremta de Henrich y Companyia, 1902.

Scidmore, 1900

Eliza Ruhamah Scidmore, *Jinrikisha day in Japan*, Nova York-Londres, Harper & Brothers publishers, 1900.

Sepúlveda, 1892

Enrique Sepúlveda, *El teatro del Principe Alfonso. Historia de este coliseo*, Madrid, R. Velasco Impresor, 1892.

Sermet, 1884

Julien Sermet, Louis Battaille, *Ki-ki-ri-ki, japoniaiserie en 1 acte, mêlée de chant*, Paris, Tresse, 1884.

Sermet, 1890

Julien Sermet, *Ki-ki-ri-ki, de MM. Julián Sermet y Luis Bataille; musica de varios autores; traducida del frances y del catalan por Salvador María Granés*, Madrid, Biblioteca Lírico-dramática, 1890.

Serra, 1880

Joan Serra Pausas, "En Simó Gomez, biografia", *La Renaixensa*, any X, vol. I, núm. 3, 15 de febrer de 1880, pp. 116-126.

Serraclara, 1994

Maria Teresa Serraclara Plá, *Los Masriera, una saga de artistas*, Tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994

Serrate, 1888

José María Serrate, *Estudios sobre la Exposición Universal celebrada en Barcelona el año 1888 y publicados en el Diario Mercantil*, Barcelona, Establecimiento tipográfico del Diario Mercantil, 1888.

Shimizu, 2005

Christine Shimizu, "Aprecio y estudio del arte japonés", *Los origenes de l'Art Nouveau. El imperio de Bing*, París-Bruges, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, Mercatorfonds, 2005, pp. 33-49.

Shinichi, 2001

Segi Shinichi, "Hayashi Tadamasu: bridge between the Fine Arts of East and West", *Japonisme in Art: An International Symposium*, Tòquio, Kodansha International, 2001, pp. 167-172.

Shiraishi, 1996

Minoru Shiraishi, "Kataruniani okeru japonisumu", *Lotus - Nihon Fenorosa Gakkai Kikanshi*, núm. 16, Shiga University, 1996, pp. 61-73.²⁰⁸⁶

Shiraishi, 1999

Minoru Shirashi, "Exposición Universal de Barcelona, 1888. Sección de Japón", *Actas del V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Madrid, 1999, pp. 93-102.

Shively, 1971

Donald H. Shively, "Early Meiji Transformations on Education", *Tradition and Modernization in Japanese culture*, New Jersey, Princeton University Press, 1971, pp. 35-76.

Siebold, 1860

Frank von Siebold, "El Japón y los japoneses en el siglo diez y nueve. Extracto de las relaciones hechas por los viajeros holandeses, especialmente de las del doctor Siebold", *Nuevo Viajero Universal*, Madrid, 1860, vol.II, pp. 617-682.

²⁰⁸⁶ 白石実「カタルーニヤに於けるジャポニスム」『日本フェノロサ学会機関誌』16号、滋賀大学、平成8年(1996年)、61～73ページ。

Sierra, 2002

Blas Sierra de la Calle, *Japón. Arte Edo y Meiji. Catálogo VI*, Valladolid, Museo Oriental del Real Colegio PP. Agustinos de Valladolid, 2002.

Sketches in Japan..., 1855

"Sketches in Japan. Arrival of the British Squadron at Japan", *The Illustrated London News*, núm. 723, vol. XXVI, 13 de gener de 1855, pp. 43, 44, 45, 77, 132, 414.

Sladen, 1904

Douglas Sladen, *Queer Things About Japan*, Londres, Anthony Treherne, 1904.

Sobrequés, 1991

Jaume Sobrequés i Callicó (dir.), "La ciutat industrial (1833-1897)", *Història de Barcelona*, vol. 6, Barcelona, Enciclopedia Catalana, Ajuntament de Barcelona, 1991.

Sobrequés, 1997

Jaume Sobrequés i Callicó, *Història Contemporània de Catalunya (I)*, Barcelona, Columna edicions, 1997.

Solà, 1984

Ignasi de Solà Morales, "Eclecticismo y arte industriales", *Album enciclopédico-pintoresco de los industriales*, Múrcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Múrcia, 1984.

Sola, 1999

Emilio Sola. *Historia de un desencuentro. España y Japón, 1580-1614*, Alcalá, Fugaz Ediciones, 1999.

Soler, 2003

Álvaro Soler del Campo, "Embajadas japonesas en la Real Armería", *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones Reales Españolas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2003, pp. 59-67.

Somacarrera, 1929

Manuel de P. Somacarrera, "Hablando con D. Carlos Pirozzini", *Diario Oficial de la Exposición Internacional Barcelona 1929*, núm. 23, Barcelona, 17 d'agost de 1929, p. 7.

Sombras japoneses, 1886

"Sombras japonesas", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, any IV, núm. 204, 27 de novembre de 1886, pp. 755, 758, 759 i 762.

Soriano, 1878

Ramon Soriano, *Exposición de joyas, miniaturas y esmaltes. Catálogo. Junio de 1878*, Barcelona, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Establecimiento tipográfico de los sucesores de Ramirez y C.ª, 1878.

Spencer, 1973

Charles Spencer, *The Aesthetic Movement 1869-1890*, Londres, Academy Editions, 1973.

Stewart, 1885

William Hood Stewart, "Reminiscences and notes", *Life of Fortuny* (Ch. Davillier), Filadèlfia, Porter & Coates, 1885.

Subías, 2006

M. Pia Subías Pujadas, "Pujol i Bausis, una empresa ceràmica en el Modernisme", *Tradició y modernidad: la ceràmica en el modernisme - Actas IX Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*, Esplugues de Llobregat, Asociación de Ceramología, 2006, pp. 217-254.

Suoh, 2001

Tamami Suoh, "Dressing gowing for Japanese export in the early Meiji era- Forcus on Shiino Shobey Silk Store in Yokohama", *Dressstudy*, vol. 40, Kyoto, The Kyoto Cosutume Institute, 2001, pp. 13-22.²⁰⁸⁷

Sullivan, 1989

Edward J. Sullivan, "Fortuny a Amèrica: col·leccionistes i deixebles", *Fortuny*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989, pp. 99-117.

Tadahiko, 1982

Higashiki Tadahiko, *Itô Mansho no jagajaga nikki*, Miyazaki, San Shuppan, 1982.²⁰⁸⁸

Tafunell, 1994

Xavier Tafunell, *La construcció de la Barcelona moderna. La indústria de l'habitatge entre 1854 i 1897*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994.

Tagawa, 2009

Eikichi Tagawa, *Seishô Matsuo Gisuke Den -Umi wo watatta Bakumatsu・Meiji no otokotachi*, Tòquio, Bungeisha, 2009.²⁰⁸⁹

Takagi, 2002

Yôko Takagi, *Japonisme in Fin de Siècle Art in Belgium*, Gant, Pandora, 2002.

Támaro, 1888

E. Támaro, "Artes Industriales. Vidrieras de colores", *La Dinastía*, núm. 3138, 25 de desembre de 1888, p. 2.

Tanaka, 1999.

Norio Tanaka, "Meijiki Noda no shouyu to Tôkyôshôyugaisha no shôyu yushutsu ikensho ni tsuite", *Shôyu kara sekai wo miru- Noda wo chûshin toshita Higashi katsushika chihô no taigaikankeishi to shôyu*, Chiba, Ronshobô, 1999.²⁰⁹⁰

²⁰⁸⁷ 周防珠実「明治初期の輸出室内着-椎野正兵衛店を中心として」『DRESSSTUDY服飾研究 2001. Autumn. VOL. 40』京都服飾文化研究財団、京都、平成13年(2001年)。

²⁰⁸⁸ 東木忠彦『伊東マンショのじゃがじゃが日記』サン出版、宮崎、昭和57(1982年)。

²⁰⁸⁹ 田川永吉『政商松尾儀助伝海を渡った幕末・明治の男達』文芸社、東京、平成21年(2009年)。

Tanaka, 2000

Atsushi Tanaka, *Kume Keiichirō Sakuhin Mokuroku*, Tòquio, Kume Bijutsukan, 2000.²⁰⁹¹

Tarragó, 1974

Salvador Tarragó Cid, “Las nuevas tipologías en la construcción de la Barcelona de Cerdà o un catálogo de arquitectura de la ciudad industrial (1855-1888)”, *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 101, Barcelona, 1974, pp. 2-23.

The Aesthetic Movement, 1972

The Aesthetic Movement and the Cult of Japan, London, The Fine Arts Society, 1972.

The Age of Yoshitoshi, 1990

The Age of Yoshitoshi. Japanese prints from the Meiji and Taishō periods. Catalogue of the collection of Japanese Prints. Part V, Amsterdam, Rijksmuseum, 1990.

The Japanese Empire, 1858

“The Japanese Empire”, *The Illustrated London News*, núm. 947, 27 de novembre de 1858, p. 508.

The Japanese jugglers, 1867

“The Japanese jugglers”, *The Illustrated London News*, núm. 1414, 23 de febrer de 1867, p. 176.

The Suma Collection..., 2005

The Suma Collection Revisited: 500 Years of Spanish Art, Nagasaki, Nagasaki Prefectural Art Museum, 2005.²⁰⁹²

Thiébaut, 1989

Philippe Thiébaut, “Contribution à une histoire du mobilier japonisant: les créations de l’Escalier de Cristal”, *Revue de l’Art*, núm. 85, París, 1989, pp. 76-83.

Thiébaut, 2004

Philippe Thiébaut, “La inauguración de la maison de l’art nouveau. Bing y Bélgica”, *Los orígenes de l’art nouveau. El imperio de Bing*, Mercatorfonds, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, 2004, pp. 99-113.

Till, 2000

Barry Till, *Banko Ceramics: the whimsical world of Japanese Banko Ceramics*, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 2000.

Tipos japoneses, 1887

²⁰⁹⁰ 田中則雄「明治期、野田の醤油と東京醤油会社の『醤油輸出意見書』について」『醤油から世界を見る－野田を中心とした東葛飾地方の対外関係史と醤油』審書房、千葉、平成11年(1999年)。

²⁰⁹¹ 田中淳『久米桂一郎作品目録』久米美術館、東京、平成12年(2000年)。

²⁰⁹² 『よみがえる須磨コレクション－スペイン美術の500年』展覧録、長崎県美術館、平成17年(2005年)。

“Tipos japoneses”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 248, Barcelona, 1 d'octubre del 1887, pp. 632 i 633.

Toda, 1887

Eduardo Toda, *La vida en el Celeste Imperio*, Madrid, Imprenta de el progreso editorial, 1887.

Toda, 1890

Eduard Toda Güell, *El Asia Oriental. El Imperio Chino. La Corea. El Japon. Nueva Geografia Universal. La tierra y los hombres*, Serie tercera, vol. 1. Madrid, El Progreso Editorial, 1890.

Toda, 1936

Eduard Toda, “Records d'Antoni Gaudí”, *El Matí*, Barcelona, 21 de juny de 1936, pp. 1-2.

Toda, 1992

Eduard Toda Güell, *Viatge a la Xina*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992.

Togores, 1992

Luis Eugenio Togores Sánchez, *La acción exterior de España en Extremo Oriente (1830-1885)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

Togores, 1995

Luis Eugenio Togores Sánchez, “El inicio de las relaciones hispano-japonesas en la época contemporánea (1868-1885)”, *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Madrid, 1995, pp. 17-41.

Tomas, 1900

F. Tomas y Estruch, “El abanico japonés, dibujado en España”, *Alrededor del Mundo*, núm. 49, Madrid, 10 de maig de 1900, pp. 447-448.

Torii, 2002

Tokutoshi Torii, “Gaudí i la cultura japonesa”, *Gaudi 2002. Miscel·lània*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2002, pp. 118-137.

Torreiro, 1992

Carlos Torreiro Luengo, “Armas y armaduras japonesas de la Real Armería”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 114, Madrid, 4t trimestre de 1992, pp. 37-44.

Travaglia, 1901

Camilo Travaglia Torruella, *Guía de Barcelona para el viajero Balear*, Barcelona, La Academia, 1901.

Trenc, 1977

Eliseo Trenc Ballester, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977.

Trenc, 1982

Eliseu Trenc Ballester, "Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. XVIII/I, París, 1982, pp. 311-359.

Trenc, 1985

Eliseu Trenc Ballester, "Las artes gráficas en el modernismo catalan", *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, Ministerio de Industria y Energía, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Europalia'85, 1985, pp. 120-124.

Trenc, 1986

Eliseu Trenc Ballester, "Esteticisme i Modernisme a les arts del llibre", *L'Avenç*, núm. 98, Barcelona, novembre de 1986, pp. 42-44.

Trenc, Yates, 1988

Eliseu Trenc Ballester, Alan Yates, *Alexandre de Riquer (1856-1920). The British Connection in Catalan Modernisme*, Exeter, The Anglo-catalan Society, 1988.

Trenc, 2000

Eliseu Trenc, *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2000.

Trenc, 2002

Eliseu Trenc, "A l'entorn del simbolisme", *El Modernisme. Pintura i dibuix*, vol. 3, Barcelona, Edicions L'Isard, 2003, pp. 37-58.

Trenc, 2003

Eliseu Trenc, "Bibliografia crítica del Modernisme", *El Modernisme. IV. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2003, pp. 265-301.

Trenc, 2004

Eliseu Trenc, "Teosofia i orientalisme a Catalunya a l'inici del segle XX", *Miralls d'Orient*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), 2004, pp. 187-201.

Tsunoyama, 1996

Sakae Tsunoyama, "Sakai no Sake Shôshi", *Gekkan Sake Bunka*, Tòquio, Sake Bunka Kenkyûjyo, 1996.²⁰⁹³

Uchida, 1871-1880.

Masao Uchida, *Yochi shiryaku*, 12 vol., Tòquio, Daigaku Nankô, 1871-1880.²⁰⁹⁴

Urgellés, 1871

²⁰⁹³ 角山榮「堺の酒小史」『月刊酒文化9月号』酒文化研究所、東京、平成8年(1996年)。
<http://www.sakebunka.co.jp> (última consulta 10-IV-2010).

²⁰⁹⁴ 内田正雄『輿地誌略』大学南校、東京、明治4~11年(1871~80年)。

Agustín Urgellés de Tovar, *Exposición General Catalana*, Barcelona, Imprenta de Leopoldo Doménech, 1871.

Uyeno, 1958

Uyeno Naoteru, *Japanese Arts & Crafts in the Meiji Era*, Tòquio, Pan-Pacific Press, 1958.

Valero, 1888A

Juan Valero de Tornos, *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888 de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores*, Barcelona, G. De Grau y C^a, 1888.

Valero, 1888B

Juan Valero de Tornos, *Cuarenta cartas. Conato de historia y descripción de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1888.

Valignano, 1954

Alejandro Valignano, *Sumario de las cosas de Japón (1583). Adiciones del Sumario de Japón (1592)*, Edició de José Luis Alvarez-Taladriz. Vol. I. *Monumenta Nipponica Monographs*, núm. 9, Tòquio, Sophia University, 1954.

Vallès, 1984

Isidre Vallès, "De l'ideari noucentista a la realitat sunyeriana", *Vè Congrès Nacional d'Història de l'Art*, vol. II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984, pp. 191-198.

Vázquez, 1953

José Andrés Vázquez, "Desde Japón a Roma pasando por Sevilla". *Archivo Hispalense*, núm. 60, Sevilla, Patronato de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1953.

Velázquez, 1862

José Velázquez Sánchez, *La embajada japonesa en 1614*. Sevilla, Imprenta El Porvenir, 1862.

Vélez, 1987

Pilar Vélez, "Les "Biblioteques Il·lustrades": una nova visió de l'esteticisme", *D'Art*, núm. 12, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1987, pp. 201-211.

Vélez, 1989

Pilar Vélez, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850 - 1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.

Vélez, 1990

Pilar Vélez, "De les relacions entre l'art i la indústria. 1870-1910", *El Modernisme*, Barcelona, Olimpíada Cultural Barcelona '92, Lunweg editores, 1990, pp. 225-239.

Vélez, 1999

Pilar Vélez, *Joies Masriera. 200 anys d'història*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1999.

Vélez, 2000

Pilar Vélez, "De les arts decoratives a les arts industrials", *Art de Catalunya. Arts decoratives, industrials i aplicades*, Barcelona, Edicions L'Isard, 2000, pp. 177-299.

Vélez, 2003

Pilar Vélez, "Apel·les Mestres, acadèmic de Belles Arts", *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Col·lecció Homenatges, núm. 19, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 1183-1192.

Vélez, 2004

Pilar Vélez, *Els Masriera. Un segle de joieria i orfebreria*, Girona, Fundació Caixa de Girona, 2004, pp. 34 i 104.

Vélez, 2008

Pilar Vélez (ed.), *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2008.

Vendrell, 1905

Miquel Vendrell, "El vencedor de un coloso. Esbozos geográficos, históricos y políticos del archipiélago nipón", *Hojas Selectas*, Barcelona, 1905, pp. 1059-1070.

Via, 1934

Lluís Via, "Semblança íntima", *Tribut al venerable Apeles Mestres - 1854-1934*, Tàrrrega, F. Camps Calmet, 1934, p.X-XI.

Viaje pintoresco..., 1842

Viaje pintoresco al rededor del mundo, á las dos Américas, Asia y África, vol. I, Barcelona, imprenta y libreria de J. Oliveres, 1842.

Vidal, Aisa, 2004

Mei M. Vidal, Ferran Aisa, *Camins utòpics. Barcelona 1868-1888*, Edicions de 1984, Barcelona, 2004.

Vila-Grau, Rodon, 1982

Joan Vila-Grau, Francesc Rodon, *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, edicions Polígrafa, Barcelona, 1982.

Vila-Grau, Rodon, 1984

Joan Vila-Grau, Francesc Rodon, *El vitrall modernista*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1984.

Vives, 1993

Rosa Vives, "Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny", *Archivo Español de Arte*, núm. 261, Madrid, 1993, pp. 23-33;

Vives, 1998

Rosa Vives, "Reflexos de l'estampa japonesa en l'art català", *Serra d'Or*, núm. 467, Barcelona, novembre de 1998, pp. 53-59.

Vives, 2003

Rosa Vives, "Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny", *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 377-385.

Voignier, 1993

J.-M. Voignier, *Répertoire des Photographes de France au dix-neuvième siècle*, Paris, Le Pont de Pierre, 1993.

Wagner, 1952

Richard Wagner, *Mi Vida*, Barcelona, José Janés editor, 1952.

Watanabe, 1996

Toshio Watanabe, "Joisah Conder's Rokumeikan: architecture and national representation in Meiji Japan", *Art Journal*, vol. 55, núm. 3, tardor 1996, pp. 21-27.

Weber, 1981

A.R. Weber, *Kontorrock und konsulatsmütze*, Tòquio, Toppan printing, 1981.

Weisberg, 1969

Gabriel P. Weisberg, "Félix Bracquemond and japanese influence in ceramic decoration", *The Art Bulletin*, vol. 51, núm. 1, març de 1969, pp. 277-280.

Weisberg et alii, 1975

Gabriel P. Weisberg, Phillip Dennis Cate, Gerald Needham, Martin Eidelberg, William R. Johnston, *Japonisme. Japanese influence on French art 1854-1910*, Londres, The Cleveland Museum of Art, 1975.

Weisberg, 1975

Gabriel P. Weisberg, "Japonisme: early sources and the French Printmaker 1854 - 1882", *Japonisme. Japanese influence on French art 1854-1910*, The Cleveland Museum of Art, Londres, 1975.

Weisberg, 1990

Gabriel P. Weisberg, Ivonne M.L. Weisberg, *Japonisme. An Annotated Bibliography*, Nova York, Garland publishing, 1990.

Weisberg, 2004A

Gabriel P. Weisberg, "Un negocio de familia de Hamburgo a Paris", *Los orígenes de l'art nouveau. El imperio de Bing*, Mercatorfonds, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, 2004, pp. 9-31.

Weisberg, 2004B

Gabriel P. Weisberg, "La creación del japonismo", *Los orígenes de l'art nouveau. El imperio de Bing*, Mercatorfonds, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, 2004, pp. 51-71.

Weisberg, 2004C

Gabriel P. Weisberg, "Embajador artístico de Europa y Norteamérica", *Los orígenes de l'art nouveau. El imperio de Bing*, Mercatorfonds, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, 2004, pp. 73-97.

Whitney, 1980

John Whitney Hall, *El imperio japonés*. Historia Universal Siglo XXI, vol. 2, Mèxic, Siglo XXI editores, 1980.

Whitney, 1994

John Whitney Hall (ed.), "Early Modern Japan", *The Cambridge History of Japan*, vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Wichmann, 1982

Siegfried Wichmann, *Japonisme*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, 1982.

Wilde, 1974

Oscar Wilde, *El renacimiento del arte inglés y otros ensayos de Oscar Wilde*, Col·lecció Leon Felipe, Mèxic, Finisterre Ediciones, 1974.

Wilde, 2008

Oscar Wilde, *Essays and lectures*, Maryland, Arc Manor, 2008.

Willeke, 1985

Bernward H. Willeke, *Relación del P. Sebastián de San Pedro, O.F.M. sobre los comienzos y las causas de la grande persecución de los cristianos en el Japon (1614)*, Roma, Collegio S. Bonaventura, 1985.

Wirgman, 1862

Charles Wirgman, "Hama Metze Japan", *The Illustrated London News*, núm. 1146, Londres, 24 de maig del 1862, pp. 522-523, 535, 537.

Winkel, 1991

Margarita Winkel, *Souvenirs from Japan. Japanese photography at the turn of the century*, Londres, Bamboo Publishing, 1991.

Wirgman, 1872

Charles Wirgman, "Opening of the first railway in Japan", *The Illustrated London News*, núm. 1735, Londres, 7 de desembre de 1872, pp. 545-546.

Woodward, 1978

H.W. Woodward, *Art, Feat and Mystery. The story of Thomas Webb & Sons, Glassmakers*, Stourbridge, Thomas Webb & Sons, 1978.

Yamamori, 1999

Yumiko Yamamori, *Japanese Export Furniture. With particular emphasis on the Meiji Era (1868-1912)*, Nova York, 1999.²⁰⁹⁵

²⁰⁹⁵ <http://www.euronet.nl/users/artnv/japanexport.html> (última consulta: 23-II-2010).

Yamamori, 2006

Yumiko Yamamori, "Export Carved Furniture: from official pieces to the Meiji Baroque", *Orientations*, vol. 37, núm. 4, may 2006, pp. 41-46.

Yamane, 2005

Ikunobu Yamane, "L'influence du japonisme dans l'oeuvre d'Emile Gallé", *Annales de l'Est*, Nancy, Université de Nancy, 2005, pp. 51-65.

Yamanobe, Fujii, 1996

Tomoyuki Yamanobe, Kenzô Fujii, *Kyoto Modern Textiles 1868-1940*, Kyoto, Kyoto Textile Wholsalers Association, 1996.

Yashima, 2009

Yukari Yashima, "Baruserona bankoku hakurankai", *Kindaitoshi Baruserona no keisei. Toshikuukan, geijutsuka, patoron*, Tòquio, Keiyô gijuku daigaku shuppankai, 2009, pp. 111-157.²⁰⁹⁶

Yokota, 1993

Yôichi Yokota, *Yokohama ukiyoe*, Yokohama, Yurindo, 1993.²⁰⁹⁷

Yoshimitsu, 1996

Iwakabe Yoshimitsu, "Cooperplate Prints Portraying Various Kinds of Shops in Yokohama - Their Myserious Aspect", *Daruma*, núm. 11, estiu 1996, pp. 10-22.

Yoshinori, 2003

Amagai Yoshinori, "The Kobu Bijutsu Gakko and the beginning of design education in modern Japan", *Design Issues*, vol. 19, núm. 2, estiu 2003, pp. 35-44.

Yxart, 1882

José Yxart, *Fortuny. Ensayo biográfico-crítico*, Barcelona, E. Doménech y Cia, 1882.

Yxart, 1888

J. Yxart, "Exposición universal de Barcelona. Sección japonesa. El Japón", *Ilustración Artística*, núm. 342, Barcelona, 16 de juliol del 1888, pp. 233, 235-236 i 238.

Yxart, 1889

José Yxart, *El año pasado, letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería Española de López, 1889.

Zubillaga, 1953.

P. Felix Zubillaga, *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.

²⁰⁹⁶ 八島 由香利「バルセロナ万国博覧会」『近代都市バルセロナの形成 -都市空間、芸術家、パトロン』慶應義塾大学出版会、東京、平成21年(2009年)。

²⁰⁹⁷ 横田陽一『横浜浮世絵』有隣堂、横浜、平成5年(1993年)。

Principals publicacions periòdiques consultades

- | | |
|--|---|
| <i>Arte y Letras</i> | <i>La Crónica de Cataluña</i> |
| <i>Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer</i> | <i>La Esquella de la Torratxa</i> |
| <i>Boletín del Ateneo Barcelonés</i> | <i>La Exposición. Órgano Oficial</i> |
| <i>Bottin du Commerce</i> | <i>La Hormiga de Oro</i> |
| <i>Butlletí del Centre Català</i> | <i>La Ilustración Catalana</i> |
| <i>Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona</i> | <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> |
| <i>Diario de Barcelona</i> | <i>La Ilustración Española y Americana</i> |
| <i>El Barcelonés</i> | <i>La Ilustración Ibérica</i> |
| <i>El Correo Catalán</i> | <i>La Renaixensa</i> |
| <i>El Diluvio/El Telégrafo/El Principado/La Imprenta</i> | <i>La Vanguardia</i> |
| <i>El Museo de la Industria</i> | <i>L'Exposition de Paris de 1889</i> |
| <i>El Museo Universal</i> | <i>L'Exposition Universelle de Vienne. Journal Illustré</i> |
| <i>El Noticiero Universal</i> | <i>L'Illustration. Journal universel</i> |
| <i>El Viagero Ilustrado</i> | <i>Le Japon Artistique</i> |
| <i>España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867</i> | <i>Revista de la Exposición Universal de París de 1889</i> |
| <i>Gaceta de Cataluña</i> | <i>Revue des Arts Décoratifs</i> |
| <i>Gazette des Beaux-Arts</i> | <i>The Illustrated London News</i> |
| <i>Ilustración Artística</i> | <i>The Japan Directory</i> |
| <i>L'Avens</i> | <i>The Japan Weekly Mail</i> |
| <i>La Academia</i> | |

S'han consultat puntualment altres publicacions periòdiques d'època, algunes d'elles incloses a les bases de dades digitals catalanes, espanyoles, franceses i japoneses (ARCA, Biblioteca Virtual Prensa Histórica, BNE-Hemeroteca Digital, BNF-Gallica, DDD-UAB, EURECA, JSTOR, MUSE, NDL, Nichibunken, PARES, RACO).



Estand japonès a l'Exposició Universal de Barcelona, segons *La Esquella de la Torratxa* (1888).

Sigles d'arxius i centres de consulta

| | |
|--------|--|
| AAB | Arxiu de l'Ateneu Barcelonès, Barcelona |
| ACA | Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona |
| AFM | Arxiu Família Masriera |
| AFV | Arxiu F. Vidal |
| AGMAEC | Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio, Madrid C-141. Condecoracions (1885-1901) C-289. Orde d'Isabel la Catòlica (1889) H-1632. Japó – Correspondència (1870-1880) H-1633. Japó – Correspondència (1881-1892) H-1634. Japó – Correspondència (1897-1930) H-1928. Kôbe (1897-1930) H-2094. Yokohama (1888-1923) H-2537. Japó (1873-1893) H-3206. Exposicions i concursos TR-248. Negociacions. Japó TR-490. Tòquio. Comerç Tractats s.XIX – 506 |
| AGP | Archivo General de Palacio. Palacio Real, Madrid Administració General Regnats Alfons XII-XIII Fons fotogràfic |
| AHCB | Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona Biblioteca i hemeroteca Fons personals: Apel·les Mestres i Pompeu Gener Secció de Gràfics |
| AHCCB | Arxiu Històric de la Cambra de Comerç de Barcelona Lligalls Cambra de Comerç, Indústria i Navegació - Expansió Comercial Anuari Riera |
| AHFM | Arita History and Folklore Museum (有田町立歴史民俗資料館), Arita |
| AHPB | Arxiu Històric de Protocols de Barcelona Protocols de les dècades de 1870-1890, principalment els lligalls corresponents als notaris Marià Barallat, Francesc Bellsollé, Ezequiel de Cortada, Francesc Especier, Josep Falp, Francesc Xavier Fenollosa, Adolf Folch, Josep Fontanals, Josep Jordana, Melitó de Llosellas, Adrià |

Margarit, Francesc Maspons, Ramon Miquelena, Joaquim Nicolau,
Francesc Planas i Rafael Vilaclara

- AJC Arxiu dels Jesuïtes de Catalunya, Barcelona
- AM Arxiu Mas, Barcelona
Fons fotogràfic
- AMA Arxiu Municipal Administratiu, Barcelona
Exposició Universal de Barcelona 1888
Monument Cristòfol Colom
Llicències d'obres particulars
Comissió de l'Eixample
Registre Civil
- ANF Archives Nationales de France, París
AJ-52/53. Fons de l'Escola de Belles Arts i l'Escola d'Arts Decoratives
F-21. Exposicions Universals
- ANC Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès
Fons Josep Puig i Cadafalch – Enric Monserdà
Fons Güell-Comillas
Fons *La España Industrial*
- AP Archives de Paris
Bottin du Commerce
- ARSI Arxiu de la Companyia de Jesús de Roma
- BC Biblioteca de Catalunya, Barcelona
Secció de Gravats
Reserva
- BCM N Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux. Musée du Louvre, París
- BFAT Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
- BMB Biblioteca-Museu Balaguer, Vilanova i la Geltrú
Reserva
- BETSAB Biblioteca de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
- BFTN Biblioteca del Foment del Treball Nacional, Barcelona
- BNE Biblioteca Nacional de España, Madrid
- BNF Bibliothèque Nationale de France, París

| | |
|-------|---|
| BPA | Biblioteca Pública Arús, Barcelona |
| BUB | Biblioteca de la Universitat de Barcelona Biblioteca de Lletres (Reserva), de Belles Arts i de Geografia i Història |
| CDM | Centre de Documentació Marítima del Museu Marítim, Barcelona Arxiu i biblioteca |
| CDMT | Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa Biblioteca Imatex |
| CK | Chateau Kamiya (シャトーカミヤ), Ushiku Museu - col·lecció |
| COAC | Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona Arxiu Històric |
| DRO | Diplomatic Record Office (外務省外交史料館), Tòquio Arxiu - Exposició Universal de Barcelona (1888) |
| FDJMC | Fons Documental de la Junta de Museus de Catalunya, Barcelona |
| ICC | Institut Cartogràfic de Catalunya, Barcelona |
| INHA | Institut National d'Histoire de l'Art, París Biblioteca |
| KC | Kôransha Collection (香蘭社コレクション), Arita Arxiu Històric Col·lecció |
| KMA | Kume Museum of Art (久米美術館), Tòquio |
| KCI | Kyoto Costume Institute, Kyoto |
| MAD | Museu de les Arts Decoratives, Barcelona |
| MAE | Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Barcelona Escena digital: fons d'escenografia i figurins Fons germans Roca |
| MBC | Musée Bouilhet-Christofle, París. Arxiu històric (Saint-Denis - Normandia) |
| MCB | Museu de la Ceràmica de Barcelona |
| MCF | Museu Cau Ferrat, Sitges. |

| | |
|---------|---|
| MCNC | Museu de Ciències Naturals de la Ciutadella, Barcelona Arxiu Històric |
| MEPM | Museu de l'Estampació de Premià de Mar Fons <i>La España Industrial</i> Fons Ponsa |
| MFM | Museu Frederic Marès, Barcelona |
| MNAC | Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona Fons de la col·lecció d'Art Modern Gabinet de Dibuixos i Gravats Biblioteca i Arxiu |
| MNAD | Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid |
| MO | Musée d'Orsay, París Centre de Documentació - Biblioteca |
| MUHBA | Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona |
| MTI | Museu Tèxtil i de la Indumentària, Barcelona |
| NCMK | Namikawa Cloisonné Museum (並河靖之七宝記念館), Kyoto |
| NDL | National Diet Library (国立国会図書館), Tòquio |
| PN | Patrimonio Nacional, Madrid |
| RACAB | Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona |
| RACBASJ | Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona Arxiu Històric (Llotja) |
| RCG | Reial Càtedra Gaudí, Barcelona. |
| RMB | Registre Mercantil de Barcelona |
| SCM | Sakai City Museum, Sakai (堺市博物館) |
| THM | Takashimaya Museum, Osaka (高島屋史料館) Arxiu Històric Reserva |
| TMM | Twenty-six Martyrs Museum (日本二十六聖人記念館), Nagasaki Col·lecció Biblioteca |

- TNM Tòquio National Museum (東京国立博物館), Tòquio
- UAM The University Art Museum – Tokyo National University of Fine Arts and Music (東京芸術大学美術館), Tòquio
- YAH Yokohama Archives of History (横浜開港資料館), Yokohama
- YAM Yosano Akiko Museum (与謝野晶子文芸館), Sakai

