

El Museu d'Art Xinès de Barcelona a través de sus fuentes documentales. Una nueva aproximación a la colección

The Museu d'Art Xinès at Barcelona. A study of its documentary sources: a new approach to the collection

Pilar Cabañas (pcabanas@ghis.ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid

Longling Yu (yulongling2007@163.com)

Doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Esta investigación pretende enmarcar el interés que hacia el arte chino existió en la Cataluña de los años treinta del siglo xx, a través de la figura de Damià Mateu, partiendo de los estudios realizados por Mónica Ginés y Ricard Bru sobre coleccionismo de arte chino.

Este estudio aporta la localización de parte de la colección del desaparecido Museu d'Art Xinès de Barcelona, utilizando distintas fuentes documentales de la época como piezas de un puzzle, que unidas ofrezcan conocer lo que fue y su contenido. Asimismo, se ha procedido a valorar el conocimiento existente sobre arte chino entre los conservadores de la época, basándonos en dichas fuentes documentales, analizando los estudios publicados y juzgando la clasificación de las piezas, a través de una nueva catalogación.

Palabras clave: Damià Mateu. Budismo. *Frottage*. Porcelana. Arte chino. Coleccionismo.

Abstract: This research aims to frame the existing interest towards Chinese art in Catalonia in the thirties of 20th century through the collector Damià Mateu, using as a starting point the studies previously done by Mónica Ginés and Ricard Bru on Chinese art collections.

Our research provides the location of part of the collection of the missing Museu d'Art Xinès de Barcelona, analyzing different documentary sources of the time as pieces of a puzzle. All together offers the knowledge of how the museum was. Likewise, the existing knowledge about Chinese art among the curators of the time has been assessed based on these documentary sources, examining the published studies and judging the classification of the pieces with a new cataloguing.

Keywords: Damià Mateu. Buddhism. *Frottage*. Porcelain. Chinese art. Collecting.

Museo de arte chino

En 1935 la Junta de Museos de Barcelona publicó el *Catàleg de les sales que contenen la colecció d'art xinès, dipòsit del Sr. Damià Mateu*. Era la primera ocasión que, en los museos españoles, había una colección de arte chino¹ lo suficientemente numerosa e interesante como para publicar un catálogo de sus salas.

Anteriormente, según Mónica Ginés: «Las colecciones establecidas en Cataluña más destacables fueron fruto de las relaciones directas con Asia oriental de sus promotores, como en el caso de Eduard Toda i Güell (Reus, 1855-Poblet, 1941), cónsul de España en China entre 1876 y 1882, el oficial de administración de las Aduanas Imperiales chinas Juan Mencarini Pierrotti (Alejandría, 15 de junio de 1860-Manila, 29 de abril de 1939) y el cónsul de la República de Cuba en España en 1902, Henry Alexander Ramsden (1872-1915)» (Ginés, s.f., parr. 2)².

Si bien tuvieron impacto público en exposiciones, y sobre todo, al pasar parte de las colecciones de Toda y Mencarini a nutrir el fondo de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer (Vilanova i la Geltrú), en ningún momento alcanzaron la relevancia tan notable que llegó a tener la colección depositada por Damià Mateu.

El presidente de la Junta de Museus, el arquitecto Alexandre Soler i March (1874-1949), dejó constancia de las razones que llevaron al surgimiento de esta colección, en las breves palabras de presentación del anteriormente mencionado catálogo.

Diplomáticamente o no, Soler i March explica que las circunstancias y el siempre reducido presupuesto de adquisiciones habían llevado a la Junta de Museus a centrarse casi exclusivamente en la compra de piezas que tuvieran que ver con el arte catalán, y que aunque conscientes de que las artes de Asia Oriental «ha superado en la técnica de los oficios de arte, todas las perfecciones de las más viejas y más altas civilizaciones de los pueblos de Occidente» (Soler, 1935: 5), sus intentos, incluso de reunir aquellas piezas dispersas por distintos museos, habían resultado fallidos.

Entre los miembros de la Junta de Museus estaba, como vocal, el pintor japonista Lluís Masriera i Rosés (1872-1958), quien ofreció depositar en el nuevo Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, inaugurado el 18 de diciembre de 1932, «una bella colección de su propiedad de arte japonés» (Soler, 1935: 6; Ginés, 2015: 148-149) a la que se sumaron después otras pocas piezas que la Junta había reunido procedentes de donativos y depósitos diversos.

Al año siguiente, el dibujante y pintor Josep Porta Galobart (1888-1958) ofreció a la Junta la adquisición de la colección de arte chino, reunida durante su estancia en Berlín. Ante la falta de recursos de la institución, Damià Mateu (1863-1935) adquirió la colección y la depositó en el Museo en 1932 (Gibert, 1932: 1935). La Junta dispuso entonces su exhibición en una sala especial, junto a la rotunda de ingreso.

En aquel momento Mateu estaba en la cumbre de su éxito empresarial³, y comenzó a coleccionar arte. Consciente de que apenas había arte de Asia Oriental en nuestros museos, entre 1930 y

¹ Sabemos que también hubo piezas japonesas entre las chinas, pero en número relativamente menor.

² En este trabajo se pueden encontrar detalles relativos a un contexto más amplio del coleccionismo de arte chino en nuestro país. Ginés rastrea incluso la presencia de piezas chinas en las exposiciones de arte antiguo celebradas en la segunda mitad del siglo XIX en GINÉS, 2015.

³ Cofundador de la marca de automóviles Hispano-Suiza, del Banco Urquijo Catalán —del que llegó a ser vicepresidente—, de Fuerzas Hidroeléctricas de Andorra, S.A. o la Hispano Francesa. Fábrica Nacional de Automóviles y Material de Guerra, S.A.,

1935 se afanó en reunir una colección de arte chino representativa, para que junto a la sala de arte japonés de Lluís Masriera (Bru, 2014: 54-58) hubiera una sección de arte chino.

Este tipo de coleccionista resulta peculiar, pues las piezas, nada más ser adquiridas, pasaron a ocupar su lugar en el Museo, desde el convencimiento de que el reconocimiento de los valores particulares de cada cultura eran en sí un signo verdadero de universalidad.

Desde esa primera aportación de Mateu, ya mencionada (Gibert, 1935), no paró de aumentar el depósito inicial con nuevas adquisiciones a comerciantes y anticuarios, extranjeros o españoles. Habiendo alcanzado las piezas un número considerable, se decidió que fueran cinco las salas dedicadas a esta colección: Sala VI, Sala VI bis, Sala VIII, vestíbulo central y Sala IX. Localizadas en la planta baja del edificio, e inauguradas oficialmente el 17 de febrero de 1935, fueron conocidas de modo informal como Museu d'Art Xinès, si bien llevaban institucionalmente el nombre de tan generoso mecenas.

Fue entonces cuando la Junta de Museos decidió una nueva ordenación y la elaboración de un catálogo específico de la colección, que siguiera el orden en las salas, donde las piezas habían sido agrupadas tipológica y cronológicamente. Fueron inventariadas y sus respectivas cartelas de ayuda e información al visitante se ubicaron junto a las piezas.

La Sala VI se dedicó a tallas y algunas piezas de mobiliario. Exhibía un total de 81 piezas repartidas por la sala y en tres vitrinas. Los boletines del Museo informaban que muchas eran piezas manufacturadas en las provincias de Cantón y Fujian (Gibert, 1935).

La Sala VI bis estuvo dedicada por completo al arte en bronce, con un total de 63 piezas. En su centro se colocó un gran conjunto de Guanyin con dos dioses guardianes: Píshamén Tian y Zēngchāng Tian, y en el resto de la sala las piezas se distribuyeron en seis vitrinas. Sus broncees, ya fueran rituales: *zun*, *yi* o *zong*⁴; de imaginería budista y taoísta, o esculturas de animales, son siempre los más resaltados en los comentarios y críticas de la colección (Gibert, 1932; Fabrè, 1936). Según Fabrè, quien describió los contenidos de las salas con motivo de la reinstalación de la colección, su cronología arrancaba de la dinastía Han (Gibert, 1935)⁵ (fig. 1).

La Sala VIII contuvo 88 piezas, datadas en el catálogo entre el siglo xv y el xviii, todas chinas menos tres: 2 japonesas y 1 tibetana; la mayoría cerámicas, salvo 14 piezas textiles (bordados, tapices, tejidos) y un cobre (la pieza tibetana). Cerámica azul y blanco, familia verde y familia rosa fueron lo predominante.

En el vestíbulo central se colocó un conjunto de 9 fragmentos de esculturas budistas, todas chinas menos una siamesa. Se trataba de cabezas, dos en madera policromada, una en hierro fundido y el resto en piedra, datadas entre el siglo v y el xii. Colocadas encima de distintas peanas «forman uno de los conjuntos arqueológicos y artísticos más interesantes de la colección» (Gibert, 1935: 114).

La Sala IX albergó 236 cerámicas, parte eran figuras de divinidades, inmortales y perros de Fo. La variedad iba desde la porcelana blanca de las manufacturas de Dehua⁶, en Fujian, a las porcelanas

están entre sus más importantes iniciativas. Sus negocios con el país vecino fueron constantes, ya por el traslado de las fábricas a su territorio, bien por sus intercambios comerciales (FOLCH, 1936: 56-57).

⁴ En el boletín aparecen nombrados como: «tsun», «yi» o «txong».

⁵ Sin embargo, por la cronología que da, creemos que se refiere a la dinastía Song.

⁶ Dehua, en el centro de la provincia del sureste de China, es conocida por ser una de las tres capitales de la porcelana de China, junto con Jingdezhen en la provincia de Jiangxi y Liling en Hunan.



a



b



c

Fig. 1. Salas del Museu d'Art Xinès de Barcelona: **a.** Autoridades, miembros de la Junta de Museos e invitados; **b.** Sala VI bis, dedicada al bronce. Imagen central de Guanyin con los dioses guardianes; **c.** Sala VIII, que alojó cerámicas y textiles. [*Butlletí...*, 1935: 104, 107, 109].

polícromas de los siglos XVIII y XIX [Yongzheng (1723-1736), Qianlong (1736-1795) y Daoguang (1821-1851)], junto con porcelanas de la Compañía de Indias.

Un gran tapiz del siglo XVIII, bordado en seda y oro, donde se representaba un banquete propiciatorio, ocupaba el fondo de la sala y resaltando delante de él había una espléndida escultura japonesa de Kannon⁷. Completaban el contenido dos pinturas tibetanas y dos jarrones chinos de esmalte.

Sabemos que todavía en marzo de 1937, el Museu d'Arts Decoratives de Barcelona se podía visitar⁸, pero desconocemos cuándo la guerra provocó que las obras depositadas fueran retiradas.

Hoy, este Museu d'Art Xinès no existe (Cabañas, 2016), y la gran colección Damià Mateu se ha dispersado⁹. Su hijo, Miguel, dio continuidad a su pasión por el coleccionismo y custodia una parte de los fondos, la más significativa y valiosa; el galerista Eudald Daltabuit¹⁰ adquirió otra parte, y en el Museo Castillo de Peralada se conservan alrededor de unas 250 piezas¹¹. En Peralada, para realizar esta investigación solo se ha tenido acceso a un pequeño número de tabaqueras chinas, y un par de libros, uno chino de carácter erótico y otro japonés¹², que

⁷ Aunque en el catálogo se afirma que la pieza japonesa está tallada en mármol, es altamente improbable que así sea, dado que en Japón no se trabajó este material, salvo que sea una copia contemporánea y lo que sea erróneo sea la datación, siglos XVII-XVIII.

⁸ *La Vanguardia* reseñó el 16 de marzo de 1937, en la p. 5, la visita al museo de la Pasionaria.

⁹ Será necesario estrechar la colaboración con el Museo de Peralada.

¹⁰ Galería de Arte Eudald Daltabuit. http://www.informativos.net/cultura/apertura-de-la-galeria-de-arte-eudald-daltabuit_13297.aspx. [Consulta: 19 de febrero de 2019].

¹¹ Según el director, el señor Barrachina, no existe un listado ni una catalogación de las piezas, siendo esta una tarea pendiente.

¹² De estos libros no hemos encontrado referencias en las publicaciones. El libro chino se titula *Pintura de felicidad* (Huan le tu 欢乐图). Tiene numerosas pinturas sobre tela, encuadrado en formato acordeón. Las tapas son de madera. El libro japonés de impresión xilográfica, *Mitsunobu gafu*, es obra de Mitsunobu

no aparecen en el catálogo y que deben tener otra procedencia, y cerámicas, bronce, tallas y cuatro *frottages* de los *Dieciseis Luoban* (n.ºs 6, 8, 12 y 16) que sí estuvieron en el museo barcelonés. Algunas de las piezas están a la vista del público que visita el castillo y la biblioteca, y otras se hallan en estancias de carácter privado.

Estudio pormenorizado de las fuentes

Habiendo llegado a este punto de la investigación, basándonos en las fuentes bibliográficas, especialmente documentación hemerográfica, y teniendo la posibilidad de estudiar algunas de aquellas piezas, conservadas en la colección de Peralada, surgió la necesidad de hacer una nueva catalogación de las piezas para descubrir hasta qué punto la información que se manejaba sobre estos temas en las primeras décadas del siglo xx permitió que esta fuera acertada y rigurosa.

Se partió del listado de las piezas catalogadas en la publicación de la Junta de Museus. En el catálogo se recogen 477, pero no figura quién fue el autor de dicho trabajo. El único nombre que aparece mencionado es el de Alexandre Soler i March, quien, como presidente de la Junta de Museus, hace una introducción sobre las circunstancias que han llevado a la apertura de las Salas Damià Mateu y a la publicación del catálogo. El resto de las páginas se limitan a recoger un listado de las piezas según su distribución por salas y vitrinas, consignando su área cultural de procedencia, el material, la cronología y el número de inventario. Un total de nueve fotografías de las piezas ameniza el listado.

Antes y después de su edición se publicaron algunos artículos firmados en el *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, en los que se hacía un estudio más particularizado de ciertas piezas, consideradas sobresalientes.

Así contamos con los trabajos publicados por Josep Gibert i Buch (1904-1979), quien habiéndose licenciado en 1928 en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona, se zambulló de lleno en el campo de la arqueología, bajo la dirección de Pere Bosch Gimpera (1891-1974) y Lluís Nicolau d'Olwer (1888-1961), y contando para su formación en Alemania con Franz Gabriel Welter (1890-1954), director de excavaciones del German Archaeological Institute, responsable en aquel momento de las intervenciones que se estaban llevando a cabo en la zona del Egeo. Sus estancias y el trabajo de campo en el extranjero fueron financiadas por Francesc Cambó (1876-1947), permitiéndole participar en excavaciones en Grecia y Palestina. Sin embargo, el prometedor arqueólogo se casó y consiguió un puesto en el servicio técnico de la Junta de Museus en Barcelona, dedicándose a partir de entonces a escribir en revistas especializadas sobre temas clásicos y orientales (Mirambell, 1997).

Entre los artículos escritos por él, se han localizado cuatro que tienen relación directa con el tema, todos ellos en el mencionado boletín. El primero aparece en el número de noviembre de 1932 y lo titula «Estatuària Xinesa» (Gibert, 1932: 343-350). En él se da noticia de la incorporación al museo de la «bella colección de bronce, porcelanas y tapices» adquirida por Mateu al artista Josep Porta Galobart. Dada su formación, Gibert destaca las piezas de bronce por su gran calidad técnica, y porque, según él, poseen tanto un valor artístico como arqueológico. Aunque el título apunta a la escultura china en general, en realidad se centra en hacer una introducción sobre la difusión del budismo y sus iconografías más habituales, siendo ilustrado con una pieza de Buda, Mi-li-fō (el buda del futuro, Maitreya), dos de Guanyin y un gran conjunto escultórico de Guanyin escoltado por los

Hasegawa (act. 1730-1760). Es el tercer y último volumen de una reedición hecha en Kioto en 1903, por la editorial Yamada Unsōdō.

dioses guardianes (Zochō-ten y Bishamon-ten)¹³, todas ellas realizadas en bronce. La identificación iconográfica es correcta, pero falla en la cronología del Buda, pues no es de la dinastía Tang, sino posterior, de época de los Ming (1368-1644), e incluso de la segunda mitad del siglo XVII. La escultura de Mi-li-fo responde a una mezcla de iconografía budista y taoísta, que fue muy popular durante la dinastía Ming, siendo correcta la catalogación, como lo es también la del conjunto, datado en el siglo XVII siguiendo estilos de la época Song. Sin embargo, las dos esculturas de bronce de Guanyin, si bien Gibert apunta a una cronología de la época Song, en realidad vuelven a ser piezas realizadas durante la dinastía Ming siguiendo estilos del pasado. Una pieza muy similar se conserva en el Museo Castillo de Peralada, y en la inscripción que tiene en la parte posterior de la imagen, se indica la fecha y lugar de su manufactura: “万历三十五年，十二月二十四日，X?佛普宝众XX?造, el día 24 de diciembre, en el año 35 de Wanli (1607). El lugar de realización no puede leerse por ilegibilidad de algunos caracteres.

Gibert deja ver en el texto su pasión y sus prejuicios como arqueólogo clásico: «no supieron, sin embargo, dar una fuerza apasionada a los movimientos ni una grandeza patética a los gestos [...]. Ciertamente es que en este orden de ideas nunca pudo concebir la armonía suprema de las formas corporales consagradas por la escultura clásica de Europa» (1932: 345).

En diciembre de 1934 escribe un estudio de «Els “Lo-Hans”¹⁴ de la Col·lecció Damià Mateu» (Gibert, 1934: 361-367), en el que nos presenta la iconografía de los llamados Dieciséis Luohan, una serie ingresada en el Museo en 1934. Cuatro de ellos se conservan hoy en el Museo Castillo de Peralada.

Gibert explica que un *luohan* (*arbat* en sánscrito y *rakan* en japonés) es un santo perfecto que ha merecido ya convertirse en un buda, pero que renuncia a entrar en el paraíso para ayudar a otros a alcanzar la iluminación. Con este término se denominó también a los discípulos directos de Shakyamuni, siendo dieciséis los más ilustres y destacados, quienes viven eternamente en las montañas como anacoretas, atribuyéndoseles poderes mágicos.

Sin embargo, Gibert parece entremezclar dos tipos de personajes budistas, el *bodhisattva*, surgido dentro de la corriente del budismo Mahayana y el *arbat* de la corriente Theravada. El *bodhisattva* es quien renuncia al nirvana para mostrar a otros el camino, mientras que el *arbat* es aquel que ha conseguido acabar con toda imperfección durante sus vidas previas y, alcanzando el grado más alto al que pueden llegar los discípulos de buda, escapa al ciclo de las reencarnaciones.

En el artículo, nos confiesa sus limitaciones al abordar la identificación de estos dieciséis personajes: «a pesar de haber intentado identificar cada uno de los lo-hans de la colección Mateu –en nuestra ciudad hoy todavía es poco factible poder hacer estudios de arte extremo-oriental–, acudiendo incluso a aquellas personas más indicadas para ayudarme a conocer las leyendas que acompañan cada una de las estampas, sólo he conseguido identificar diez» (Gibert, 1934: 363). Una lástima que no mencione a quienes consideraba más versados en el tema, pues nos permitiría conocer sus referencias (fig. 2).

Gibert debió localizar más fácilmente fuentes niponas, pues lista los dieciséis *luohan* con sus nombres japoneses utilizando el *Butsuzō Dzui* (1886), aunque añade alguno de la versión china como Wu-ti (primer emperador de la dinastía Liang)¹⁵ o Mi-li-fō¹⁶. Se entiende que es por ello que

¹³ Utiliza la denominación japonesa para hablar de los cuatro reyes guardianes 四天王 Shitennō, en chino Sì Tiānwáng. Lo mismo ocurre al referirse a ellos individualmente: Bishamonten (毘沙門天), que en chino son Duōwén Tiān y Zōchōten.

¹⁴ La transliteración correcta en chino es *luohan*.

¹⁵ Dinastía Liang (梁朝) (502-557). Gibert la denomina Leang.

¹⁶ Gibert utiliza el término japonés de Maitreya.

emplea al mencionarlos los nombres japoneses y no los chinos, algo que no resulta extraño al estar convencido de que se trataba de grabados xilográficos japoneses.

De los errores de catalogación cometidos, este es el más notorio, pues yerra el área geográfica al que pertenecen las obras, la datación y la técnica, y también algunas de las identificaciones iconográficas contrastadas entre las cuatro conservadas en Peralada y las cinco reproducidas en el artículo. De los otros siete *frotages* no localizados, ni físicamente ni por reproducciones, no podemos juzgar su acertada identificación iconográfica. Son correctas: Xǐqìng *luóbàn*, al que Gibert se refiere como Ki-ya-ta-ka-has-sha *Son-ja* y Qílù *luóbàn*, llamado por él a la japonesa como Hatsu-ra-ta-sha *Son-ja*.

Se equivoca al decir que son piezas japonesas, pues se trata de obras chinas; y también al apuntar que son xilografías en papel de arroz, pues son *frotages*, y no puede tratarse de papel de arroz dado que es muy frágil, tanto para la realización de los *frotages* como para soportar el paso del baren, especie de muñequilla japonesa, en la estampación¹⁷.

En cuanto a la cronología, si bien es correcto que fueron realizadas a partir de unas estelas mandadas tallar por el emperador Qianlong (1711-1799), en 1764, según las pinturas de los Dieciocho *luóbàn* del monje chino Guànxīū (832-912), donadas al templo de Shengyin en Hangzhou, provincia de Zhejiang, desconocemos cuándo se hicieron los *frotages*. Los textos que aparecen acompañando cada imagen, en los que se elogia al personaje representado, fueron compuestos por el emperador Qianlong, de ahí que vayan acompañados por tres de sus sellos. Estos *frotages* pudieron ser realizados entre la fecha de la realización de las estelas y mediados del siglo XIX, cuando, durante la Rebelión Taiping (1851-1864), tanto el templo como las estelas fueron destruidos. La Biblioteca de la Universidad de Harvard conserva también algunos *frottages* realizados de dichas estelas.

Parte del conjunto, y su ubicación, resulta visible en las fotos que acompañaron el artículo sobre la inauguración de las nuevas salas en abril de 1935. En ellas pueden verse las piezas colgadas en las paredes a gran altura, incluso por encima de los doseles de las camas chinas con las que compartían la Sala VI (Gibert, 1935). Gracias a esta documentación gráfica se puede comprobar además que las cuatro conservadas en el Museo Castillo de Peralada mantienen la enmarcación original.



Fig. 2. Ajita (阿氏多尊者; Āshìduō Zūnzhě), número 15 de la serie Los 16 *luóbàn* del templo Shengyin [Shengyin shi shi liu zun zhe xiang di liu], mediados del siglo XVIII/mediados del siglo XIX. [Butletí..., 1934: 365].

¹⁷ Al no poder retirar el enmarcado de las obras no se ha podido comprobar qué tipo de papel se utilizó.

En junio de 1935 Gibert escribe un nuevo artículo en el *Butlletí* para comentar la donación de un nuevo bronce chino (4-4-1935), procedente de Joan Fabrè (1868-1951)¹⁸, dibujante y escritor de Vilanova i la Geltrú, quien durante muchos años fue director del Museo Balaguer¹⁹, sito en dicha localidad.

Gibert señala que Fabrè es un experto coleccionista de arte extremo-oriental, y que, si bien la mayor parte de su colección fue comprada por Mateu y depositada en el Museo, se quedó con algunas piezas. Es probable que Fabrè se sintiera animado a realizar dicha donación al ver abiertas las salas dedicadas a la colección china, y contemplar que la Sala VI bis había sido destinada exclusivamente a los bronce. Se trata de un bronce *zun*, consistente en un vaso ritual *gu*²⁰ para realizar libaciones, catalogado en su momento como de la dinastía Zhou (770-256 a. C.)²¹. Pensó que con su pieza podía retrotraerse la cronología de la colección hasta el siglo III a. C. Sin embargo, esta tipología, si bien surgió durante la dinastía Shang (1600 a. C.-1046 a. C.), sabemos que a mediados de la dinastía Ming (1368-1644) se hicieron numerosas obras de esta clase imitando los bronce rituales.

Fabrè había reunido una colección de marfil, bronce y cerámicas procedentes tanto de China como de Japón²², y aunque ya en 1919 había ofrecido venderlas a la Junta de Museus de Barcelona, no resultó posible (Bru, 2014: 81). En noviembre de 1930 la expuso en la Sala Badrinas²³, arropada el día de la inauguración (*La Vanguardia*, 1930: 12) por una conferencia del pintor, caricaturista y crítico de arte Feliu Elias²⁴ sobre «Arte extremo-oriental»²⁵.

Fue necesario que también Mateu las adquiriera para que el público pudiera disfrutar y aprender de este tipo de manifestaciones desde un marco institucional.

La predilección de Fabrè debieron ser los bronce, dado que los dos artículos que él mismo escribió en el *Butlletí*, estuvieron dedicados a ellos.

El primero posee un carácter más genérico, «Els bronce xinesos de la Col.lecció Mateu» (Fabrè, 1936: 10-13). En él introduce al lector en el tema dándole las claves fundamentales para su comprensión y valoración, desgranando su historia, desarrollo, clasificación, fuentes escritas, aleaciones y técnica. Usa como fuente de información básica la publicación *Considérations sur les anciens temps de l'histoire chinoise* (1846) escrita por Edouard Biot (1803-1850), ingeniero, sinólogo, y reconocido miembro de la Societè Asiatique de París, y del libro de Maurice Paléologue (1859-1944), *L'art chinois* (1887), que dedica uno de los capítulos a un completo estudio de los bronce (fig. 3).

¹⁸ Crítico de arte y dibujante, formado en la Escuela de Llotja de Barcelona. Colaborador del Institut Català de les Arts del Llibre, director artístico de la casa de mosaicos Escofet y director de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer. (PUIG, 2003; RÀFOLS, 1989: 241 (v. II)).

¹⁹ Según las actas de la Junta de Patronos, Joan Fabrè es nombrado director del Museo el 18 de diciembre de 1910.

²⁰ Translitera el nombre como *ku*.

²¹ Gibert escribe como Txú y da las fechas de 1122-249 a. C.

²² Alrededor del interés por este tipo de piezas surgen sus publicaciones sobre eboraria china o tsuba japonesas: FABRÈ, 1921: 24-26 y 58-60.

²³ Antoni Badrinas (1882-1969), pintor, mueblista y decorador establecido en Barcelona. Abrió una tienda de muebles y sala de exposiciones, que llegó a convertirse en un centro cultural señalado entre 1920 y 1936.

²⁴ Feliu Elias (1878-1948), caricaturista y pintor, desarrolló una importante labor como crítico artístico, con el seudónimo Joan Sacs. Fue profesor de Historia del Arte en L'Escola Superior dels Bells Oficis, un centro destinado a la formación de trabajadores especializados, en la Escola Elemental del Treball (1920-1930), y más tarde en l'Escola de Bibliotecàries. Entre 1910 y 1912, y posteriormente entre 1936 y 1938, residió en París. Estas estancias en París le debieron proporcionar buena parte del conocimiento que tenía sobre el arte extremo-oriental. Poseyó una pequeña colección de arte de Asia Oriental.

²⁵ Según ALMAZÁN, 2007: 805, en las ilustraciones suplementarias del libro de Fischer *Arte de India, China y Japón* (1933) encontramos algunas piezas de la colección del artista, pues él fue editor de la versión española.

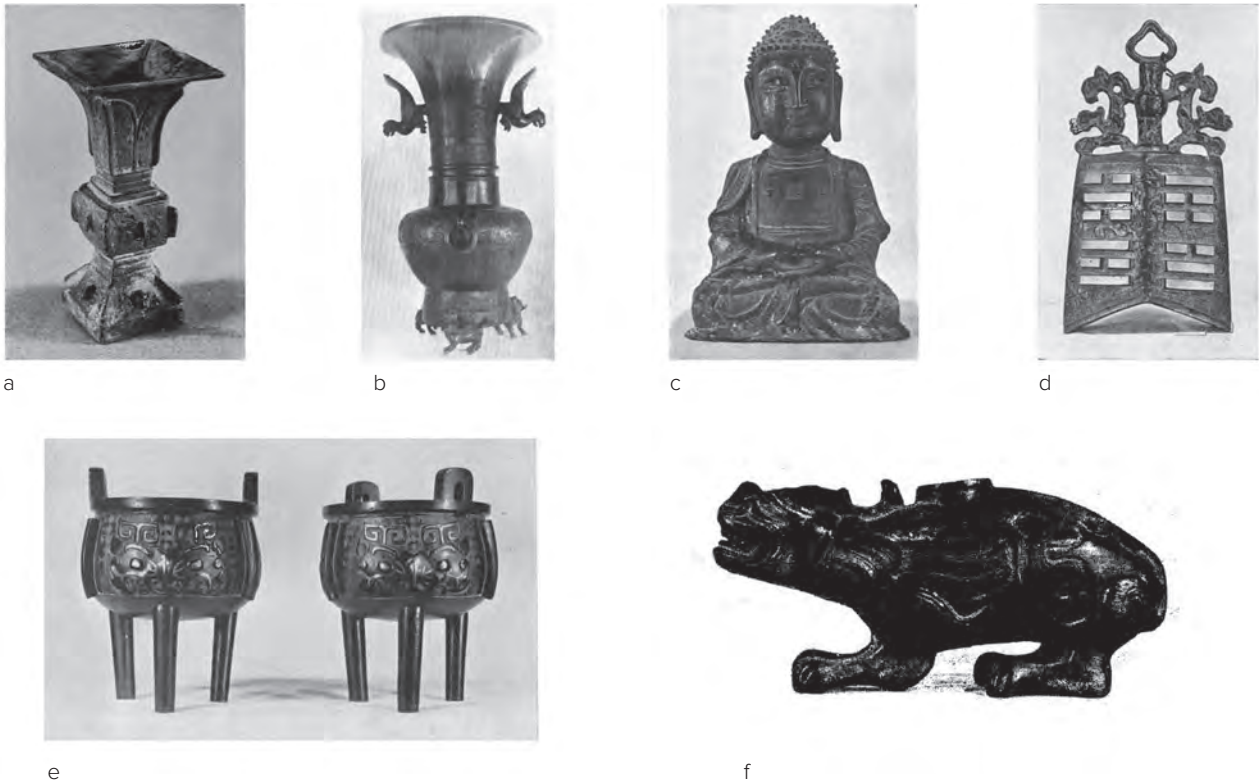


Fig. 3. Bronces del Museu d'Art Xinès de Barcelona: **a.** Recipiente ritual tipo *ku*, dinastía Ming (1368-1644) [Gibert, 1935: 182]; **b.** Recipiente ritual con tres pies de carácter zoomorfo, dinastía Ming o Qing (1644-1911) [Monográfico Arte Chino, 1936: 15]; **c.** Fó o buda con manos en dhyana mudra, s. XVII. [Gibert, 1932: 345]; **d.** *Zhong*, campana ritual de forma aplanada, decorada con perforaciones de grupos de trigramas [Fabrè: 1936: 178]; **e.** Pareja de recipientes rituales tipo *ding* y decoración de tao-tie, dinastía Ming [Fabrè, 1936: 11]; **f.** Recipiente ritual zoomorfo tipo *zun* con forma de león, probablemente dinastía Ming [Catàleg de les... 1935: 18].

Fabrè, una vez dadas las claves generales, se detiene en el estudio de cinco piezas, todas en paradero desconocido: un *ding*, correctamente catalogado como Ming del siglo xv; una pareja de *ding* que califica como de época incierta, porque siguen los modelos de la dinastía Zhou, pero que acierta al afirmar que es Ming; un pebetero de forma esferoidal con tres patas acabadas en garras, con relieves y dos asas con forma de dragón trepando, que data en el siglo xvii, bajo el reinado de Kangxi (1654-1722), pero hay que avanzarla al reinado de Qianglong (1711-1799)²⁶; y una cuarta pieza en bronce dorado catalogada como un recipiente Ming del siglo xvi con sello imperial.

Al terminar el artículo manifiesta «con el estudio de los *t'ings*²⁷, perfumadores de tres pies de la colección Mateu, terminamos la primera nota del estudio de los bronce rituales, que seguirá en artículos posteriores, si Dios quiere» (Fabrè, 1936: 13). De manera que debemos entender que existió la intención de hacer un recorrido selectivo por la colección de bronce chinos, de modo que su interés y relevancia se apreciara mejor.

Lamentablemente no resultó así, y el siguiente fue el último. Se publicó en junio del mismo año: «Els bronce rituales xinesos de la col.lecció Mateu. Campanes i Esquelles» (Fabrè, 1936: 176-178). Como en el artículo anterior, el estudio particularizado de tres tipologías de campanas va precedido de una introducción general en la que habla de las aleaciones, las falsificaciones, tamaños y usos, haciendo de nuevo referencia a los trabajos de Paléologue.

²⁶ Pueden hallarse también bronce arcaizantes en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (KHRAE, 2004).

²⁷ Transliteración actual: *ding*.

Las piezas que selecciona, hoy en paradero desconocido, son tres campanas, llamadas *zhong*: una con badajo, difícil de datar según señala, pero que acierta al catalogarla como Ming; otra de forma aplanada, cuya superficie está perforada con trigramas, datada como Song del siglo XI, al compararla con un ejemplar del museo Victoria & Albert²⁸, pero que en realidad vuelve a ser una pieza Ming; y la tercera, de carácter arcaico, de color verde oliva con gruesos caracteres dorados, apunta que podría ser del siglo XII, pero vuelve a tratarse de un bronce Ming, e incluso podría ser Qing (1644-1911), una creación de piezas siguiendo modelos del pasado.

Siguiendo los comentarios de Fabrè sabemos que utilizó para la catalogación de estas piezas la gran obra de M. Stephen W. Bushell *Chinese Art* (1904-1906)²⁹.

El tono de los artículos de Gibert denota una posición interna dentro de la institución y, dada su condición como técnico de museos, debemos entender que fue él quien se responsabilizó oficialmente de la catalogación de las piezas. Mientras, en los escritos de Fabrè, se aprecia una distancia con respecto a la colección, incluso a pesar de que algunas de las piezas estudiadas le hubieran pertenecido con anterioridad. Fabrè hace valer sus conocimientos y firma su colaboración como Director del Museu Balaguer.

Con toda esta información recogida en artículos monográficos, y la obtenida en otros medios de publicaciones periódicas, hemos conseguido revisar la catalogación de un total de 41 obras.

Entre ellas hemos estudiado siete piezas de cerámica: una pecera decorada con esmalte sobre cubierta del reinado del emperador Wanli (1573-1620) (*La Vanguardia*, 1935: 3); un jarrón de porcelana azul y blanca de los siglos XVII-XVIII (*Catàleg...* 1934: 28); un candelabro de cerámica vidriada en el que se representa a un personaje junto a una montura con cuerpo de caballo y cabeza de león de Fo, siglo XV (*Catàleg...* 1934: 40 y *La Vanguardia*, 1935: 3)³⁰; dos figuras decorativas de perros de Fo de cerámica vidriada Ming (*Catàleg...* 1934: 40 y *La Vanguardia*, 1935: 3); un recipiente funerario de gres con divinidades taoístas, de la dinastía Song (*Monográfico Arte Chino*, 1936: 15) (fig. 4); y una escultura de Guanyin de porcelana blanca de 60 cm de altura, del siglo XVII (*Monográfico Arte Chino*, 1936: 13). Tanto la identificación, como la cronología son en este caso totalmente acertadas.

Se cierra el estudio de las piezas con una talla en ámbar de la popular imagen de Guanyin, representación de la misericordia budista, acertadamente fechada en el siglo XVII (*Catàleg...* 1934: 10); otra talla de Guanyin (Shuiye Guanyin o de la Luna en el agua) en madera que fue considerada de época Song, pero que es del siglo XVII (*Monográfico Arte Chino*, 1936: 15); dos cabezas de imágenes budistas, una tallada en madera policromada, del siglo X, y otra trabajada en piedra caliza policromada, datada como del siglo VIII, es en realidad una pieza Ming (*La Vanguardia*, 1935: 3; *Catàleg...* 1934: 34); un sello imperial con la escultura de un sapo sobre la base, de unos 11 cm, que imita las esculturas de piedra que en la antigua China se colocaban en las avenidas que conducían a la tumba del emperador o de personajes relevantes del gobierno, considerada de época Qing, aunque es probable que se trate de una pieza Ming (*Catàleg...* 1934: 24); una mampara decorativa de pequeño tamaño, realizada en madera y esmalte *cloisonné*, y si bien en la catalogación aparece como una

²⁸ Señala además que es una de las piezas que estuvo en su colección, pero que antes perteneció a un coleccionista portugués destinado en el consulado de China, quien consideraba que se trataba de una pieza Song del Norte, del siglo X.

²⁹ M. Stephen W. Bushell (1844-1908) residió en Beijing como médico de la legación británica cerca de treinta y dos años. Regresó a su país en 1900 tras adquirir una gran formación como orientalista. Dominó el chino como para manejar las fuentes directas y escribir sobre arte, geografía o numismática china. Adquirió allí una colección de bronce chinos que depositó en el Museo V & A (1874). A este depósito añadió otros en los años ochenta y aconsejó al Museo en sus adquisiciones.

³⁰ Localizada en el Museo Castillo de Peralada.

obra del siglo XVI, también podría tratarse de una pieza de la dinastía Qing (*Catàleg...* 1934: 11); y por último, aunque no se trata de una pieza china, sino japonesa, por su notable carácter, no podemos dejar de mencionar un conjunto de tres esculturas talladas en madera y apoyadas en una peana individual de madera lacada, en las que se representa a Fudō-myō acompañado de sus acólitos Kongara y Seitaka, bien datada en el periodo Edo (1600-1868) (*Catàleg...* 1934: 8).

Conclusiones

Localización

Tras el análisis de las fuentes, se ha conseguido realizar una localización parcial de las piezas en la actualidad, así como la reconstrucción visual y testimonial de una parte de la colección.

A través del estudio de las piezas localizadas y su recatalogación hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Con respecto al coleccionista

El caso de Damia Mateu responde en este tema del arte chino, no tanto al de un coleccionista, sino al de un mecenas, ya que no hubo un interés particular por atesorar este tipo de piezas, sino por cubrir una necesidad cultural y social, que se manifiesta en el hecho de comprar las piezas para que fueran depositadas directamente en el museo. Contribuyó así a que este pudiera responder a su función social, dando difusión del arte chino en la sociedad del momento, desde el reconocimiento institucional.

Con respecto a la colección

Siguiendo el catálogo, y rectificando la cronología del bronce aportado de la colección Fabré (que él había catalogado como Zhou), el conjunto contaba con piezas que van de la dinastía Han (206 a. C.-220 d. C.), a la Qing (1644-1912).

La cerámica destaca en número con gran diferencia, le siguen los bronce y la pequeña estatuaria, mientras que se advierte que no existía pintura china en la colección (fig. 5).

Apuntamos a que la abundancia de cerámica venía dada por las grandes factorías chinas de producción de exportación, al alcance de todos los bolsillos en múltiples comercios. De acuerdo con Ginés (2015: 151): «Era el tipo de obras chinas que se coleccionaba en Barcelona, mayoritariamente, ejemplos de artes decorativas realizadas contemporáneamente, como eran las piezas de marfil, porcelana y cerámica, abanicos, sombrillas y figurillas».

Frente a ellas destaca la relevancia de los bronce, que interpretamos como un aval del estereotipo de «la China milenaria», y en paralelo al apogeo que la arqueología había alcanzado en aquel momento con expediciones como las del arqueólogo y orientalista británico de origen húngaro Sir Marc Aurel Stein (1862-1943). Con estas se inició una revalorización del arte chino, y hemos de considerar que en los inicios de la profesionalización de esta disciplina, el bronce era uno de los grandes testimonios de las civilizaciones pasadas.



Fig. 4. Vaso cerámico funerario de la dinastía Song (960-1279). [Monográfico Arte Chino, 1936: 15].

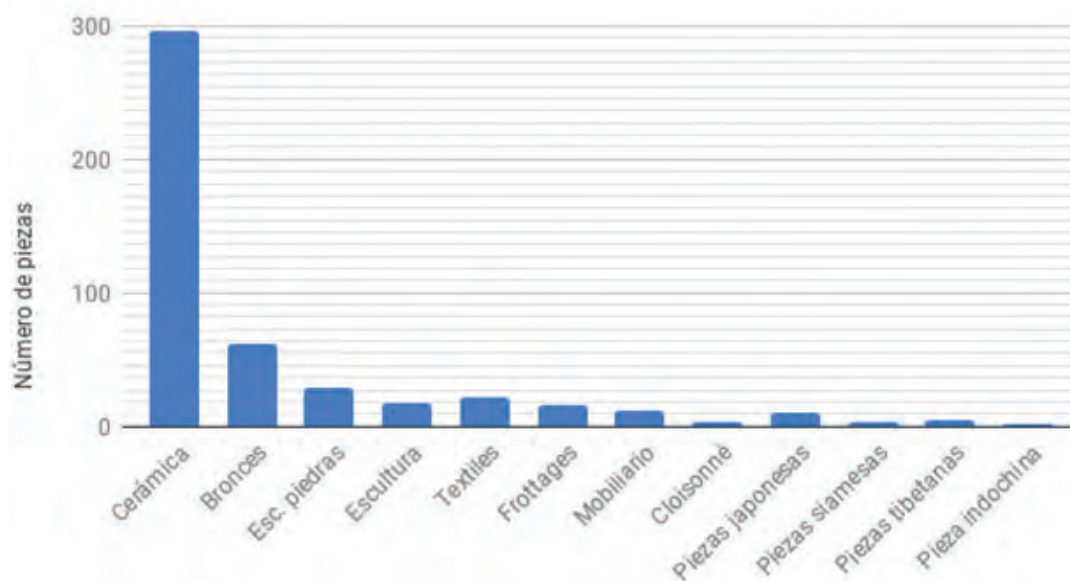


Fig. 5. Estudio del tipo de piezas según el catálogo publicado en 1935.

En cuanto a la iconografía de la escultura y *frottages*, apreciamos que es predominantemente religiosa, por considerarse un elemento idiosincrásico de la cultura (fig. 6).

Entre las piezas escultóricas (147, incluidas las de temática animal) destaca la abundancia de representaciones de Guanyin (40), un 27,21 %. Iconográficamente es un personaje asexuado, y es una de las figuras budistas de veneración más extendida en Asia Oriental. Encarnación de la misericordia, es capaz de hacer milagros en beneficio de quienes recitan el Sutra del Loto. Los misioneros católicos hallaron formalmente en esta imagen una beneficiosa y equívoca similitud con la figura de la Virgen María, de manera que, en momentos de persecución, Guanyin sirvió de referencia a tallistas de marfil y piedras semipreciosas, ceramistas y escultores, para crear imágenes de culto cristianas. Quizá de ahí su abundancia en el mercado, y la atrayente familiaridad despertada entre los coleccionistas occidentales (fig. 7).

La documentación realizada hasta el momento de la colección ha permitido confeccionar una serie de gráficas que ofrecen una valoración de conjunto sobre el tema.

Con respecto al conocimiento del tema

Sobre el conocimiento académico del arte chino y japonés, hay que decir que fueron el arqueólogo Josep Gibert i Buch (1904-1979) y el artista y coleccionista Joan Fabrè, quienes realizaron los estudios de la colección expuesta en el Museo de Pedralbes. Sus trabajos están bien documentados, empleando como principales fuentes de información: *Considérations sur les anciens temps de l'histoire chinoise* (1846) de Edouard Biot (1803-1850), ingeniero, sinólogo y reconocido miembro de la Societè Asiatique de París; de Maurice Paléologue (1859-1944), *L'art chinois* (1887); y *Chinese Art* (1904-1906), de M. Stephen W. Bushell (1844-1908) (fig. 8).

El manejo de esta documentación no pudo suplir el más amplio conocimiento que del tema se requiere para una correcta catalogación de las piezas. Nuestros protagonistas carecían de la experiencia que otorga un constante manejo de piezas en colecciones más amplias o en los mercados de anticuarios. Por ello es comprensible que, recurriendo a comparaciones formales con piezas de otras colecciones reproducidas fotográficamente, se caiga en errores al adjudicar una cronología más temprana a piezas que fueron realizadas en dinastías posteriores retomando modelos del pasado.



a



b



c



d



e



f

Fig. 6. Variedad de representaciones de Guanyin en el Museu d'Art Xinès de Barcelona: **a.** Pieza tallada en ámbar, s. XVII [Catòleg de les... 1935: 9]; **b.** Pieza de porcelana blanca, dinastía Ming [Monográfico Arte Chino, 1936: 13]; **c.** Grupo escultórico de Guanyin acompañado por dos reyes guardianes, a su izquierda Pishāmén Tiān y a su derecha Zēngcháng Tiān, dinastía Song (960-1279) [Monográfico Arte Chino, 1936: 13]; **d.** Pieza en bronce de Shi Hou Guanyin, probablemente dinastía Ming [Gibert, 1932: 344]; **e.** Pieza en bronce, probablemente dinastía Ming [Gibert, 1932: 344]; **f.** Pieza en bronce de Guanyin sobre un elefante, 1607, reinado de Wanli (1573-1620) [Foto de los autores].

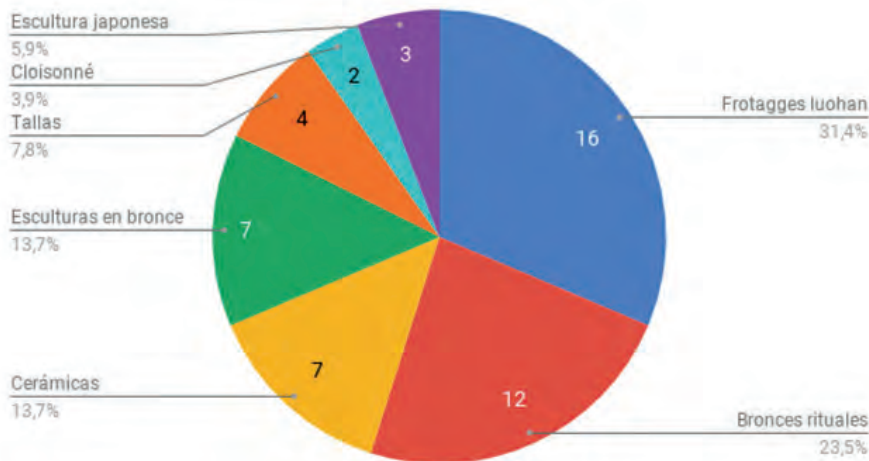


Fig. 7. Gráfico del número y variedad de las piezas recatalogadas.

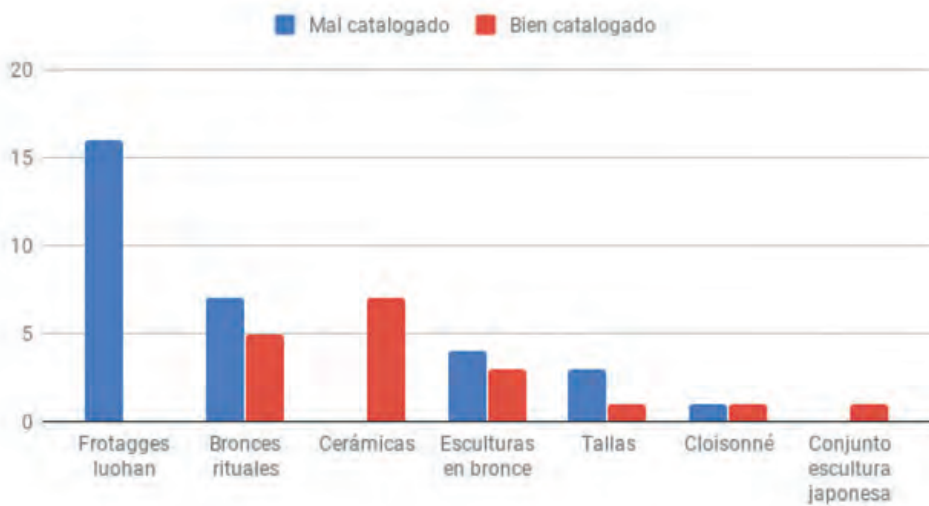


Fig. 8. Fiabilidad de la catalogación original por variedad de piezas.

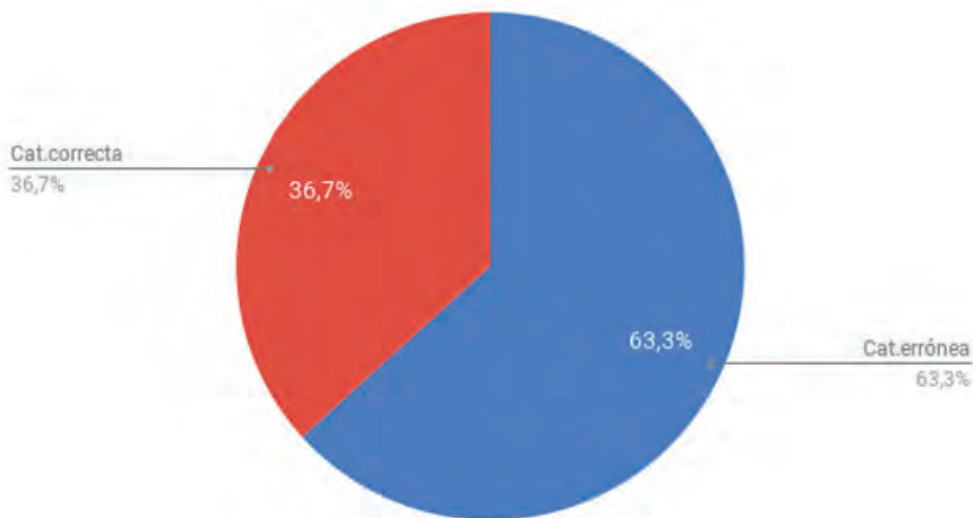


Fig. 9. Fiabilidad global de la catalogación original.

Como conclusión hemos hallado una fiabilidad en la catalogación de la época del 36,7 %, siendo las más certeras las de cerámica (fig. 9).

Hoy es de lamentar que, como en aquel entonces, nadie se atreva a plantear y poner en marcha una reagrupación de las piezas de Asia Oriental, Meridional y Sudeste Asiático existentes en los museos de titularidad estatal, algo que generaría un foco de atención sobre este tema, y que haría más factibles las donaciones de particulares y coleccionistas, como sucediera antaño con el inicial depósito de Masriera en el llamado Museu d'Art Xinès.

Bibliografía

- ALMAZÁN TOMÁS, V. D. (2007): «Ecos del celeste imperio. Arte chino en España en tiempos de crisis (1908-1936)», *Artigrama*, n.º 22, pp. 791-809.
- ANÓNIMO (1935): *Catàleg de les sales que contenen la col·lecció d'art xinès, dipòsit del Sr. Damià Mateu al Museu de les Arts Decoratives*. Barcelona: Junta de Museus de Barcelona-Ed. Seix i Barral.
- BASSEGODA, B., y DOMÈNECH, I. (eds.) (2014): *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- BIOT, E. (1846): *Considérations sur les anciens temps de l'histoire chinoise*. Paris: Imprimerie Royale.
- BJAALAND WELCH (2012): *Chinese art: a guide to motifs and visual imagery*. North Clarendon: Tuttle Publishing.
- BRU TURULL, R. (2014): «El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868-1936)», *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas e Ignasi Domènech. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 51-86.
- BUSHELL, M. S. W. (1904-1906): *Chinese Art*. London: His Majesty's Stationery Office.
- CABAÑAS MORENO, P. (2016): «Museos y colecciones de arte de Asia Oriental desaparecidos en España», *RdM. Revista de Museología*, n.º 66, pp. 29-43.
- FABRÉ I OLIVER, J. (1920): «Los "Tsubas" o guardas de sable japonés», *Revista Vell i nou*, época II, vol. I, n.º 2, pp. 58-60.
- (1921): «De eboraria china», *Escultura decorativa i estatuària*. VV. AA. Barcelona: Editorial i llibreria d'art M. Bayés, Biblioteca d'art «Vell i nou», pp. 24-26.
 - (1936): «Els bronzes rituals xinesos de la Col·lecció Mateu. Campanes i esquelles», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 6, n.º 61, pp. 176-178.
 - (1936): «Els bronzes xinesos de la Col·lecció Mateu», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 6, n.º 56, pp. 10-13.
- FISCHER, O. (1933): *Arte de India, China y Japón*. Barcelona: Labor.
- FOLCH I TORRES, J. (1936): «Damià Mateu», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 6, n.º 63, pp. 56-57.
- GIBERT, J. (1932): «Estatuària Xinesa», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. 2, n.º 18, pp. 343-350.
- (1934): «Els "Lo-Hans" de la Col·lecció Damià Mateu», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. 4, n.º 43, pp. 361-367.
 - (1935): «Inauguració de noves sales al Museu de Pedralbes», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. V, n.º 47, pp. 101-118.
- GINÉS BLASI, M. (2013): «Art collecting between Catalonia and China (1880-95)» [en línea], *CDF International Congress. Barcelona*. Disponible en: <http://artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Monica_Gines_Paper.pdf>. [Consulta: 7 de octubre de 2015].
- (2013): *El col·leccionisme entre Catalunya i la Xina (1876-1895)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
 - (2015): «Art i cultura material de la Xina en les col·leccions privades de la Barcelona vuitcentista», *Locus Amoenus*, n.º 13, pp. 139-155.
 - (s. f.): «Itinerario: China en España: Coleccionismo de arte chino» [en línea], *Archivo China-España, 1800-1950*. Disponible en: <<http://ace.uoc.edu/exhibits/show/china-en-espana/coleccionismo-de-arte-chino>>. [Consulta: 7 de enero de 2020].

- KRAHE NOBLETT, C. (2004): «El Renacimiento del Arte del Bronce: Bronces Arcaizantes en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid», *Bronces arcaicos del Museo de Shanghai: Festines, Rituales y Ceremonias*. Barcelona: Museo Nacional de Arte de Cataluña, pp. 67-73.
- LA VANGUARDIA, (1930): Barcelona, 25 de noviembre, p. 12.
- (1937): Barcelona, 16 de marzo, p. 5.
- MIRAMBELL, E. (1997): «Un projecte arqueològic des de l'epistolari de Josep Gibert», *Revista de Girona*, n.º 183, pp. 38-40.
- PADROSA GORGOT, I. (2004): «Un mite sobre rodes», *Dominical del DdG*, 13 de junio, portada y pp. 2-4.
- PALÉOLOGUE, M. (1887): *L'art chinois*. Paris: Maison Quantin, Compagnie Generale d'impression et d'edition. Disponible en: <<https://archive.org/details/lartchinois00pale>>. [Consulta: 8 de enero de 2019].
- PUIG ROVIRA, F. X. (2003): *Diccionari biogràfic de Vilanova i la Geltrú: dones i homes que han fet història* (en català). Vilanova i la Geltrú: Ajuntament de Vilanova i la Geltrú.
- RAFOLS, J.-F. (1989): *Diccionari Ràfols d'artistes contemporanis de Catalunya i Balears*. Barcelona: Millá.
- SACS, J. (1919): «Els teixits de tapicería de seda de la Xina», *Vell i Nou*, vol. 5, n.ºs 103-105, p. 419-422.
- SOLER I MARCH, A. (1935): «Presentación», *Catàleg de les sales que contenen la col·lecció d'art xinès, dipòsit del Sr. Damià Mateu al Museu de les Arts Decoratives*. Barcelona: Junta de Museus de Barcelona.
- VISSER, M. W. DE (1923): *The Arbats in China and Japan*. Berlin: Oesterheld & Co.
- VV. AA. (1936): *Monográfico Arte Chino. Blanco y Negro*, n.º 16.