

Dos personatges de la cort Qing al Centre de Documentació i Museu Tèxtil

per ISABEL UBACH

Historiadora de l'art: especialista en societat i cultura de l'Àsia oriental

Fotografies: ©CDMT, QUICO ORTEGA

Qui són aquests maniquins? Qui els va fer? On els van fer? D'on han sortit? Com han arribat al museu? Quina era la seva funció original o per què es van fer?

A primer cop d'ull pel que es pot observar sembla que són dos personatges de la cort imperial de la darrera dinastia xinesa, Qing (1644-1911) i que segurament es van fer a la zona de Canton per exportar-los, no se sap per qui, ni per quin motiu.

Van arribar al Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT) formant part de la col·lecció de Lluís Tolosa, tot i que no tinguin res a veure amb la resta de les peces que la formen. Aquestes preguntes i observacions són les que vull constatar amb el següent estudi.

L'Àsia oriental

Aquest és un concepte occidental de l'orient (dels pobles de l'est), que engloba grans nuclis de civilitzacions tan diverses com Pèrsia, Xina o Índia, totes amb una individualitat cultural, històrica i geogràfica massa complexa com per posar-les dins el mateix sac.

L'Àsia Oriental es basa en un model denominat xinès (la Xina històrica té més de dos mil anys d'antiguitat): Beijing (Pequin) i Guangzhou (Canton). Més tard s'hi afegeix el Turkestan, Mongòlia, Manxúria, Tibet (des del segle XVII), i finalment Japó, Corea i Vietnam, sense oblidar zones aïllades.

Els valors que fan incloure o excloure països o regions són: l'organització històrica d'estats, els corrents culturals, les formes d'organització social, l'ús dels palets per menjar (el Tibet en quedaria al marge) i l'escriptura xinesa. Aquest valor justificat amb la tradició cultural comuna, basada en el confucianisme i el budisme, sumant-hi a més el taoisme a la Xina, el xintoisme al Japó i el xamanisme a Corea (tots coincideixen en la relació entre homes, esperits i forces naturals). Però a partir de l'any 221a.C. l'Àsia Oriental esdevé un imperi multi ètnic.

Lluís Tolosa Giralt

El col·leccionista a través del qual van arribar a Terrassa els maniquins que ens ocupen era Lluís Tolosa Giralt (?-1973). Fill d'Aureli Tolosa i Alsina, notable paisatgista vuitcentista, va heretar del seu pare les aficions viatgeres i artístiques, el gust pictòric, els afanys col·leccionistes i el taller de pintura industrial i decorativa.

Va aglutinar una gran col·lecció d'indumentària femenina i masculina, a més de rellotges, pintura, escultura, ceràmica, porcellanes, minerals, cristalleria, devocionaris, etc., que adquiria a dins i a fora d'Espanya i que a la seva mort va llegar a la Diputació de Barcelona. D'aquest llegat, la Diputació va cedir al Museu Tèxtil de Terrassa tot el fons d'indumentària femenina i masculina i complements —més d'un miler de peces que van des de mitjans segle XVIII fins a les primeres dècades del segle XIX—.

Gran part d'aquestes peces les tenia emmagatzemades en un pis proper a la basílica de la Mercè de Barcelona, l'any 1933 les va presentar als Magatzems Jorba del Portal de l'Àngel de Barcelona.

Col·leccions de teixits de l'Àsia oriental al CDMT

El CDMT conserva un total de cinc centes vint-i-cinc peces procedents de l'Àsia oriental, la Xina i el Japó: algunes peces grans, fragments de teixits, unes sabates, tres ventalls i aquests dos maniquins. La majoria d'objectes van des del segle XV fins a principis del XX, i provenen de les col·leccions de Josep Biosca (donació a la ciutat al 1953); Ricard Viñas (compreses entre 1951 i 1957); Manuel Rocamora (donació de 1957); Carmen Tórtola València (compra de 1971); Josep Badrinas (donació de 1955); Lluís Tolosa Giralt (llegat de 1973); Rosa Vall-Llovera Vda. Wennberg (donació de 1974); Carmen Carreras-Candi Mercader (donació de 1971); M. Assumpció Ventalló i Arch (donació de 1987).



DOS PERSONATGES DE LA CORT QING AL CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU TÈXTIL

Els maniquins xinesos

Personatge de la cort, masculí (Núm. Registre 12316)

Du el cap afaitat menys el cercle al voltant del naixement del cabell (fig. 1), recollit amb una trena que arriba fins a la cintura i es lliga amb un cordill vermell; porta bigoti, tipus mostatxo i perilla que són cabells naturals.

El barret, imprescindible a la cort xinesa, té forma cònica, fet de bambú i decorat amb un serrell vermell, amb un element com una perla a la part superior. Aquest tipus de barret es duia a l'estiu a la zona de les plana de

Xandong i Xixuang. Es relaciona directament amb la cort manxú entre el 1875 i 1900. El duien servents semi oficials i assistents d'oficines governamentals de Yamen.



Fig. 1



Roba interior, formada per una camisa i uns pantalons de lli cru (fig. 2).

Brusa de domàs de seda de color blau molt descolorit, llarga fins a sobre genoll, amb decoracions en forma de sanefa rectilínia amb crisantems estilitzats, esvàstica, flors de cirerer

i flor de meló. Va cordada al costat dret amb botons i tavelles de seda negra (fig. 4).

Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Casaca —*xifu* o vestit semi formal— de setí de seda marró fosc (fig. 5), llarga fins als turmells i amb mànigues de peülla de cavall que tapen les mans (fig. 6). És oberta dels costats fins a l'alçada dels genolls i es corda amb una tavella de seda i un botó daurat a cada costat (fig. 6). Està brodada amb seda i làmines d'or

cargolades a un fil de seda; al centre de pit hi ha un drac blau-verd amb la perla daurada a la boca, figura que és repeteix a mitja alçada de l'esquena, voltada de núvols, blancs, rosa pàl·lid i verd, tot inscrit dins un cercle. A les mànigues un drac de perfil amb quatre urpes. A l'alçada dels malucs hi ha dos dracs volant a cada

banda, de perfil, encarats entre ells; i a l'alçada dels genolls porta les quatre muntanyes, voltades de núvols, onades i aigua. La decoració s'acaba, a la part inferior, amb una sèrie de les ratlles de l'univers colors (groc i daurat, salmó i vermell, blanc, blau i verd), perles dels tresors budistes i flors de pruner estilitzades.

Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Jaqueta curta fins a la cintura de color groc seda (fig. 8), amb mànigues amples fins al colze, oberta al mig i cordada amb tres tavelles de seda i botons daurats. A l'alçada del pit i a mitja esquena porta

brodat el medalló del drac de quatre urpes amb la perla al coll.

Les sabates, manxús, són de teixit negre de cotó i duen una base de plataforma (fig. 9). El calçat

masculí eren botes de sola gruixuda, acabades amb punxa ample de davant (per muntar a cavall), fetes de feltre i forades segons l'època de l'any.

Fig. 8



Fig. 9



Personatge de la cort femení (Núm. Registre 12317)

Porta el cabell en un recollit alt, subjectat amb una agulla rectangular (fig. 10). El recollit que porta fa referència al que duia l'esposa imperial (fig. 11). Una diadema daurada (llautó) amb perles

i pedres imitació jade de color verd i maragdes (simbolitzen la puresa, el valor i la saviesa, amb la qualitat de la immortalitat. Es compara amb la pell femenina i és el nom que rep l'emperador

Yu Huangti). A les mans du braçalets daurats amb forma d'espiral (fig. 12) i un ventall plegable (fig. 13) amb decoració pictòrica (a un costat branques de pruner, i a l'altre cal·ligrafia).



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 10. Cabell recollit alt recollit amb una agulla rectangular.

Fig. 11. Diadema daurada.

Fig. 12. Mans i braçalets en espiral.

Fig. 13. Ventall plegable amb decoració pictòrica.

Fig. 13



Roba interior, anomenada *doudou* (fig. 14), formada per uns pantalons amples i una camisa lligada a la cintura amb una faixa de color cru fet de lli (fig. 15).

Camisa fins a sobre genoll (fig. 16), de domàs de seda verd amb sanefes rectilínies amb esvàstica, crisantems, flors de cirerer i flors de meló estilitzades. Les mànigues són amples

i els punys són de seda negra brodada amb fil d'or i motius de crisantems i flors de cirerer. Va cordada al costat dret amb botons de seda negra i tavelles del mateix teixit.

Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



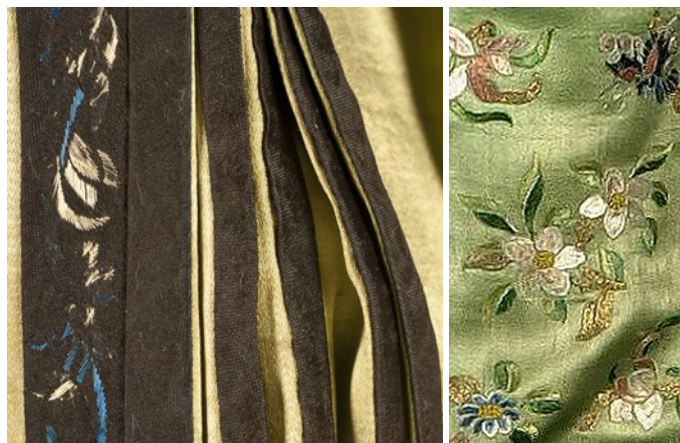
Faldilla, llarga fins als peus també verda, de seda (fig. 17), amb ribets de cinta negra brodada amb flors de pruner blanc i blau. Els baixos de la faldilla

també tenen brodats amb decoracions florals estilitzades tipus flors de pruner de color rosa pàl·lid i magnòlies o lliris (fig. 18).

Fig. 17



Fig. 18



Jaqueta (fig. 19) —*xifu* o vestit semiformal—, fins a sobre genoll, confeccionada amb seda de color salmó fort (ara molt descolorida) i mànigues amples fins el colze. Està oberta al costat esquerre des del mig del coll fins al costat, i va botonada amb tavelles de teixit negre i 4 botons daurats. Està totalment brodada amb fils metàl·lics i

de seda de colors; al davant i al mig de l'esquena s'hi observa un drac frontal a l'alçada del pit, fet amb fil d'or, blanc i blau, la perla daurada i decoracions de núvols i flors estilitzades del tipus lliris de cinc pètals de colors blau i groc. A l'alçada dels malucs hi ha dues aus fènix de perfil, de colors blau-verd i or, encarades amb un ceptre

al bec. A la part de baix, al mig de davant i del darrera hi veiem una muntanya sota de la qual se situa una sanefa amb núvols, aigua i ratlles (dos tons de groc i or, dos de blaus, dos de verds i dos salmó i vermell). A les espatlles hi ha un ratpenat a cadascuna, i les mànigues són decorades amb un drac de perfil.

Fig. 19



El tipus de calçat constata que encara s'emprava la moda dels peus embenats perquè els turmells estan tapats per roba que envolta la canya de la

cama. Normalment però les dones de la cort manxú Qing no anaven amb els peus embenats tot i que duïen un tipus de calçat que els feia dissimular

la grandària dels peus (fig. 20); la sola en forma de cunya era de ceràmica i la seva mobilitat era limitada.

Fig. 20



Primeres hipòtesis

D'on han sortit?

Tot i que no és possible afirmar-ho amb seguretat, tot sembla indicar que el seu origen es trobaria a la província de Canton, on es feia la majoria de peces per exportar, conegudes com a xineries. Una altra possibilitat és que procedeixin del mateix taller de la cort reial de Beijing, on estaven habituats a fer aquest tipus de vestimenta i la seva codificació.

Quina era la seva funció?

Des del segle XVI és habitual trobar retrats de l'emperador, en dues dimensions, sobre seda. Però l'escultura, a l'Àsia oriental en general, mai ha gaudit del reconeixement que es mereix, entenent els escultors com a artesans al servei de la col·lectivitat i dels rituals. Sembla doncs que la seva funció no estigui lligada per res a l'escultura tradicional xinesa ni tampoc de l'Àsia oriental.

Álbum de la Exposición Universal de Barcelona en 1888. 60 fototipias ejecutadas por los señores Audouard y C.ª. Pavelló Japó. Imatge núm 0347.



La primera hipòtesi que ens vam plantejar és que haguessin arribat a Europa per il·lustrar i instruir els missioners jesuïtes que anaven després a la Xina. Per explicar les tradicions, costums, cultura, religió, etc. de la gent que formava part de la cort xinesa i amb la que s'havien de relacionar.

La segona hipòtesi seria la relacionada amb la influència que va exercir l'Àsia oriental, i concretament la Xina, a l'Europa de finals segle XIX, per mitjà del colonialisme, de França i Anglaterra. Es pot deduir que les peces arribessin a casa nostra com a retrat de la cort xinesa per mostrar-la a les primeres Exposicions Universals. A l'Àlbum de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 es veuen uns maniquins que formen part, a nivell conceptual, de la tradició cultural del Japó, i això ens fa pensar que els nostres també hi podrien haver estat, o que ens arribessin provinents d'una altra exposició universal, probablement París o Londres. Algú els podia haver adquirit posteriorment i vendre'ls més tard a Lluís Tolosa Giralt.

Qui els va fer?

Segurament els escultors, artesans i broadores de la mateixa cort Qing, que coneixien els materials i la iconografia a la perfecció. Aquesta idea es pot constatar amb la preciositat i detallisme amb què estan fets; els materials són de molta qualitat: el cos, la cara i els avantbraços (articulats a les espatlles) són de fang cru de color gris, recoberts amb una fina capa de paper, pintats amb aquarel·la amb el to rosat de la pell i repintats posteriorment. La part no visible dels braços i les cames de fusta; les ungles són naturals i enganxades i el tors és folrat amb roba. El personatge masculí du aplicats cabells naturals. Però és una hipòtesi sense constatar.

Qui són aquests maniquins?

Sembla que estan fets com una imitació de la realitat, per algú que ha vist aquestes persones i que coneix la seva iconografia, indumentària i la cultura. A primer cop d'ull semblen l'emperador i emperadriu xinesos del la dinastia Qing (1644-1911). Per acabar de concretar qui poden ser cal estudiar l'evolució de la indumentària de la cort.

Iconografia de la decoració

La iconografia a la Xina

Els motius decoratius xinesos, des de l'antiguitat, vénen de la natura. La religió els adopta com a símbols i la cort es fa seus aquests dissenys. En un cert moment es popularitzen, tornen al poble que és qui els fabrica i a la natura que és qui els ha generat; dissenys i colors es relacionen amb determinades festes, com ara les papallones amb el casament i la primavera. El lotus i les peònies acompanyen moltes vegades l'esvàstica. La literatura medieval xinesa del període Tang (618-906), serví d'inspiradora a períodes posteriors i a països veïns com el Japó (la influència japonesa també tornarà cap a la Xina, havent-la matisada, ampliada i enriquida). Els motius es poden classificar en tres grups, com a metàfora, metonímia o trets identificatius i símbols estereotipats. Aquesta classificació ajuda a entendre la complexitat del tema.

Es comencen a trobar representacions florals soles a la Xina durant la dinastia Song (960-1271). Durant les dinasties xineses Yuan (1279-1368) i Qing (1644-1911) impera l'austeritat amb molta càrrega simbòlica. També arriben les influències perses i de l'est asiàtic a través de la Ruta de la seda, com les flors imaginàries *hosoge* o *karakusa*; símbols de bona sort relacionats amb elements màgics del taoisme o els cinc colors; o els símbols que representen els cinc festivals estacionals, que sortiren del calendari de cort xinès i després van ser adoptats pel Japó. Aquests inclouen plantes i animals com la peònia, el pruner, la papallona o el ratpenat. A finals del segle XIX es creen catàlegs de dissenys.

Simbologia de flors i arbres a la Xina

La poesia amb les seves imatges i, sobretot, els festivals anuals, lligats a les estacions de l'any són els que marquen la simbologia floral. Les celebracions rituals tenien la finalitat de fer front a les influències malignes que es creia que generaven malalties. L'arbre està vinculat al cosmos en quasi bé tot el món. L'arbre de la vida és l'arbre central: la seva saba és la rosada celestial, els seus fruits fan a l'home immortal. L'arbre de la ciència a la Xina es relaciona amb la figura de la unió del *yin* i *yang* i el retorn a la unitat. Simbolitza el cicle de les morts i els renaixements i la immortalitat de la vida i de la regeneració en el seu sentit dinàmic. Aquestes influències acaben formant part també de la vestimenta de cort xinesa que —sense tantes capes— reflecteix la codificació cada cop més simplificada. El vestit és el cosmos.

Detall dels colors de l'univers.



Antigament el simbolisme d'una flor, com a representació de l'arbre estava associat a qualitats i virtuts humanes i divines, atribut iconogràfic de déus i immortals, així com dels diferents cicles i aspectes de la natura. La generalització del seu ús en la decoració arquitectònica de tombes i palaus es dona a partir del desenvolupament budista a Xina.

Les més representades han estat les associades a les quatre estacions i dels cinc festivals per expressar el pas del temps i observar la màgia dels paisatges. A la primavera la peònia, l'iris i la magnòlia; a l'estiu el lotus; a la tardor el crisantem; i a l'hivern la flor del pruner. Els mesos també són representats amb flors: el gener per flors de pruner, el febrer per flors de presseguer, el març per peònies, l'abril per la flor de cirerer (blanca o rosa), el maig per magnòlies, el juny per magranes, el juliol per flors de lotus, l'agost per flors de codonyer, el setembre per malves, l'octubre per crisantems, el novembre per gardènies i el desembre per paparoles o roselles. Tot plegat, però, amb variacions segons la latitud i el clima, i per l'estilització simbòlica que es va anar aplicant en els darrers anys del segle XIX i inicis del XX.

La iconografia aplicada al teixit i a la indumentària de cort

La seda, a la Xina, ha estat, durant molts segles, el suport de l'art: pintura, poesia i cal·ligrafia són considerades com un únic concepte artístic. Ha influït sobre altres expressions artístiques com la ceràmica. És a través d'aquestes arts que arriben els dissenys vegetals a la roba.

L'inici de l'art de la seda es creu que ja s'emprava des del neolític (5000-4000 aC), quan els boscos de morera eren llocs per comunicar-se amb les divinitats. L'emperador Hudon (1101-1125) va ser qui va establir un gènere pictòric propi de flors i plantes que, en aquell moment anomenà d'ocells i flors, utilitzant-les com a motius principals o com les sanefes i motius decoratius. L'interès d'Hudon va promoure l'apreciació i el simbolisme per certes flors i la demanda de peces de roba on es representaven motius, composicions i colors dels pintors més famosos (especialment ocells i flors, de dimensions reduïdes). Els teixits, més que com a objectes fabricats, es veien com a obres d'art.

Simbologia en la indumentària dels maniquins

A la Xina, des de l'antiguitat, la indumentària (teixits, colors, pentinats, motius decoratius i complements) ha estat totalment codificada per tal que les persones fossin identificables tant social com professionalment: l'emperador, funcionaris civils, militars, lletrats, concubines, actors i religiosos, i fins i tot els nens.

A trets generals es pot dir que els personatges de la cort mai es representen sense alguna cosa al cap o calçat, no es marca ni l'anatomia masculina ni la femenina, i les vestimentes es componen de diversos elements que es superposen uns a altres. Això ens ha de permetre establir qui són les figures dels maniquins.

Indumentària masculina

L'emperador Xienlong (1736-1795) va accentuar el caràcter diferenciador social; a l'emperador i a l'emperadriu se'ls va reservar el dret del vestit anomenat vestit del dragó, emprat en grans celebracions rituals i el dia de cap d'any. Està format per varies túniques, essent l'exterior la que recull tot el simbolisme imperial: el dragó de cinc urpes o *lung*, sorgint de les aigües i jugant amb la pedra de la immortalitat per l'emperador, *fenghuang* o l'au fènix, per l'emperadriu.

El vestit era concebut com si fos el mateix univers: cinc colors, núvols, mar, onades i una muntanya en cadascuna de les quatre direccions a més dels nou dracs amb la perla que forma part dels vuit tresors budistes —en els nostres personatges no hi surten tots— i els tresors budistes o *pa an hsien*, taoistes o altres símbols de bona sort o *pa-pao* —en els maniquins tampoc hi són tots. Aquests motius comencen a aparèixer i abundar a partir de la dinastia Ming, tant en els vestits imperials com oficials. Així es pensava que aquest vestit i el seu portador es transformaven en l'univers. La família imperial, així com els comtes, ducs o marquesos duïen els mateixos emblemes però, amb el drac de quatre urpes al pit o als braços de perfil, i els colors de roba segons la seva categoria; en el cas de les figures que ens ocupen semblen correspondre al segon príncep o bé al tercer (hi ha una incongruència).

Les insígnies imperials estaven fetes amb or i es brodaven abans que el sastre hagués tallat les peces. El cap anava sempre tapat amb un barret, amb una pedra semi-preciosa que també corresponia a cada categoria. En el nostre cas no ens ha arribat la perla del barret, i per tant no es pot constatar la categoria de la família imperial que li correspondria al personatge masculí. Tot i ser una dinastia forana, la Qing va apropiat-se de la cosmologia dels colors Han: groc, blanc, vermell, negre i blau-verd.

Els dotze símbols són extrets dels Llibre del rituals, un dels clàssics atribuïts a Confuci. Les distincions dels funcionaris eren una placa quadrada cosida que permetia canviar-la si es canviava la categoria, però la categoria imperial mai canviava. Durant la dinastia Qing els funcionaris de status més elevat podien portar també aquests vestits o *pufu* (des de 1759), si bé el teixit, el color i els motius decoratius no eren els mateixos sinó els corresponents al seu rang.

El drac

A l'antiga Xina, era una de les quatre criatures sagrades dels quadrants de l'univers (estacions i colors). Era de color blau-verd *lung* (fig. 21), regia l'est, l'estiu i les estrelles i constel·lacions de Verge, Balança i Escorpí. Des del segle III a.C. Era el símbol de l'emperador

(l'únic que el duia al vestit), representant la omnipotència imperial xinesa: la cara del drac era la cara de l'emperador; el caminar majestuós; la perla que té al coll representa la brillantor indiscutible de la paraula (fig. 22), la perfecció del seu pensament i les seves ordres —d'ençà de la dinastia Tang la perla és un

tesor, la immortalitat. El drac tenia cinc urpes, com a cinquè signe del zodíac i com a símbol d'Orient, de la sortida de sol i de la pluja de primavera. També es relacionava amb l'aigua (oceans, rius, boira i núvols), simbolitzant la foscor i la humitat (fig. 23). Es creia que tenia l'habilitat de canviar la forma i la naturalesa de

les seves manifestacions, i això va permetre als artistes representar-lo de maneres diferents. Amb la transmissió del budisme de l'Índia cap a la Xina, els dragons també van assumir els rols atribuïts a la serp per la divinitat *naga*.

Fig. 21



Fig. 23



Fig. 21. Detall de jaqueta masculina amb la cara frontal del drac, darrera.

Fig. 22. Detall xifú masculí de drac amb perla.

Fig. 23. Detall xifú femení amb drac frontal.

Fig. 22



L'aigua

Tradicionalment, en l'art xinès es representa de forma lineal, de manera estilitzada, enlloc d'una massa de color, com a occident (fig. 24), i comparteix una mateixa forma ja sigui en els dissenys sobre metalls,

els brodats de vestits, les laques pintades aplicades a porcellana i els dibuixos d'escuts familiars.

El disseny anomenat d'ona blava o capes d'ones, formades per galons o en forma de semicercles semblant una pinta, es diferencia de l'aigua dels rius i estanys que és

representada per grups de línies serpentejants.

Normalment intercalen un espai considerable entre l'aigua i altres motius com plantes, ocells o objectes artificials; s'acostumen a representar plantes surant a l'aigua com crisantems o flors de cirerer. Més comú és la representació

d'escuma, onades altes i a mode d'espriai, anomenada *mar aspre*.

La tradició artística xinesa del període Tang (618-906) ho expressava com si el mar tingués criatures terribles sobre les ones. I a partir de la dinastia Ming s'hi afegien les línies dels cinc colors.

Fig. 24. Detall xifú masculí amb ones de mar, núvols i colors de l'univers.



Els núvols

Són dels elements més representats; moltes convencions en els dibuixos de dissenys japonesos de núvols tenen precedents xinesos. Aquest estereotip inclou l'elaboració de les formes curvilínies i els fons dels dissenys de núvols emprats en les vestimentes de seda femenines. Però poques vegades es representen fent un estudi de la realitat, del temps o de l'atmosfera. Es dibuixen estilitzats representant cinc simbologies diferents: la primera, com a símbol de caràcter religiós de les tradicions budista i taoista; segona, com auspici dels cinc colors —que, venint

de Xina s'usen també al Japó— d'acord amb les antigues nocions de l'estructura de l'univers: vermell, groc, blau, blanc i negre. Tercera, com a fons d'altres dissenys, com els dracs —és el cas d'aquestes dues figures—; quarta, com a fons de dissenys amb o sense altres dibuixos; i cinquena, com a elements pictòrics divisoris.

La muntanya

Una sola muntanya vertical a la Xina representa la unió dels regnes celestial, terrenal i inframón. La muntanya Penglai-shan és el paradís de l'est dels immortals taoistes. A la

simbologia dels nostres personatges representa i referma el paper de l'emperador com a fill del cel.

L'evàstica

Un altre motiu de fons de disseny és l'evàstica. A l'est d'Àsia es relaciona amb el budisme i es considera un símbol emblemàtic de bona sort. La visió occidental d'aquest símbol fa veure'l negativament però, els seus orígens són els mateixos, budistes. És més, sembla que el seu origen és la creu de quatre braços, dels quatre punts cardinals i les direccions de l'espai quadrat de la

terra fang, que gira, i d'ella en neix l'espiral, indicant el moviment del gir cíclic *lochu*. Aquest símbol es troba en objectes i arquitectura budista, en el cristianisme i en moltes altres religions i cultures.

En xinès és el signe del número deu mil, que és la totalitat dels éssers i de la manifestació. A més a més, l'evàstica és molt emprada en contextos no religiosos; es troba en dissenys de teixits, patrons de paper tradicional, objectes de metall i lacats. Per a l'home, el motiu d'evàstica, apareix sovint en roba de guerrers; per a dona, es destinava habitualment a cortesanes i heroïnes militars.

Fig. 25



Fig. 26



Fig. 28

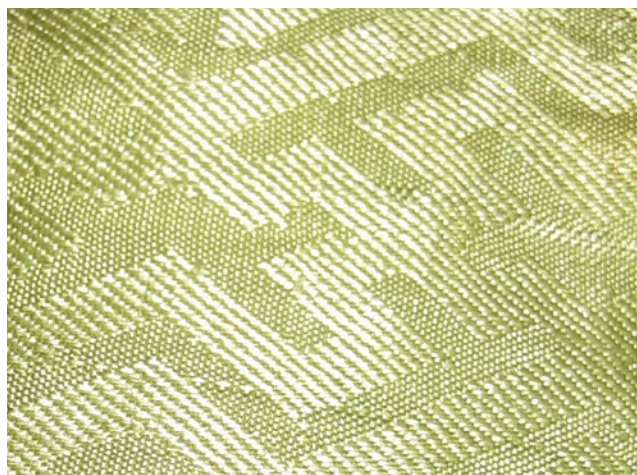


Fig. 27



Indumentària femenina

Segons el codi corresponent a la seva categoria, les dones de la família imperial (duquesses, comtesses, marqueses...) podien dur color vermell —la nostra figura porta el color salmó— amb els seus emblemes de categoria. Generalment es combinava el llarg de les túniques amb l'ús de faldilles prisades fins els peus, totes molt amples, sense insinuar les corbes del cos.

Les dones de la dinastia Qing tenien roba cerimonial i habitual; el codi prescriu vestits específics per a la reina i les esposes o mares dels funcionaris de set rangs. El vestit cerimonial inclou vestits de bona sort i peces de dol; per al casament, funeral i aniversari es vesteix d'acord a l'estatus; els funcionaris, agents i treballadors tenien prohibit usar materials d'alta qualitat com ara seda i llana fina, i decoracions amb perles, jade, or, plata, pedres precioses i altres materials valuosos. El vestit de diari tenia diversos estils. Les diferents estacions de l'any també feien variar els materials i els ornaments, per exemple els barrets i les diademes. L'emperadriu vídua, les reines i les concubines imperials d'alt rang lluien fulles de centàurea, imatges de dracs i caràcters xinesos *Fu* (benedicció) i *Shou* (longevitat).

Sobre la roba interior es portava una jaqueta sense mànigues (amb farciment o recta) de la mateixa llargada que l'abric. Les peces de vestir exteriors superiors arriben més enllà dels genolls al final del regnat Guangxu. Dins el període Qing es van anar barrejant tradicions Han amb les manxús, dinastia forana del nord. Es va adoptar el *Qizhuang* (vestit d'abanderat) substituint les antigues i complicades bruses i faldilles; aquest és el tipus de peça que es representa en el nostre cas. El *xeongsam* o abric curt, i una faldilla o uns pantalons conjuntats amb la jaqueta decorada amb brodats o aplicacions.

L'au fènix

Tradicionalment el *Fenghuang* (*feng* és el mascle i *huang* la femella, és androgin) de color vermell (en xinès, au de color cinabri *tanniao*) i amb forma de garsa, ha estat molt reverenciat pels xinesos (fig. 29). El seu aspecte físic correspon al cap d'una gallina, el front d'una oreneta, les orelles d'un home, el coll d'una serp, el tors d'una tortuga i la cua d'un peix. Les plomes dels cinc colors

de la cua representaven les cinc virtuts i punts cardinals. I les cinc parts del cos les cinc qualitats humanes: el cap la virtut, les ales el deure, el pit la humanitat i l'estómac la veracitat. Sols apareixia a la terra en moments de pau, prosperitat i govern benvolent, la resta de temps restava amagada. També es relacionava amb la immortalitat i la resurrecció de la flama purificadora i igual que l'unicorn s'hi uneixen les

dues qualitats primàries el *jin* i el *yang*. S'associa al sud, a l'estiu i és símbol de bellesa femenina. També representa la comunitat matrimonial. Així es pot trobar en els vestits de l'emperadriu xinesa, en color daurat i blau-verd i amb una ploma a la cua de paó reial. A partir de la dinastia Han es relaciona amb la figura de l'emperadriu, formant parella amb el drac que lluia l'emperador. Es creia que per parir sols ho feia a

l'arbre de la paulònia i sols menjava bambú. L'ocell en el context budista i de l'art taoista servia com un muntura i missatger d'algun *sennin*, immortal taoista. Va ser molta important amb els Tang (618-906), es troba a les ceràmiques dels Ming i Qing. Cal no confondre'l amb el faisà, que s'associa amb mal sort tot i ser l'ocell més estimat. El que veiem aquí és una insígnia d'oficial de segon grau.

Fig. 29



El ratpenat

Fu és un animal de bona sort (en xinès el seu nom vol dir sort o felicitat) a tota l'Àsia oriental (fig. 30). Es creu que els taoistes de l'antiga Xina creien que els ratpenats, al poder-se subjectar de cap per avall, podien adquirir la clau essencial del cos que feia tornar blancs els animals i els feia immortals. Els taoistes creien que els ratpenats tenien una

vida molt llarga. Més recentment es creu que són símbol de bona sort i llarga vida referent a l'expressió dels desitjos. Es troben representats de manera estilitzada semblants a la forma d'un ceptre.

Papallones

Pels xinesos i japonesos són molt preuades. Es creu que són ànimes de la vida i de la mort, sinònim

de metamorfosi (fig. 31) (per les seves diferents formes, el capoll que conté la potencialitat de l'ésser i la papallona que en surt és símbol de resurrecció). També es consideren símbol de joia i de llarga vida. S'han representat barrejades amb altres motius com flors o ocells, i sovint en grup, en motius de moltes papallones. La seva presència en les decoracions sovint s'explica com a desig

per la felicitat conjugal o perquè la parella reneixi junta després de la mort. Hi ha períodes amb representacions més realistes i delicades com el període Tang o Ming, i el Qing per imitació dels altres. El més habitual és representar els insectes de manera estilitzada. Quan aquest tipus de disseny el trobem pintat, les papallones adquireixen brillantor, quasi bé una imatge d'art Pop.

Fig. 30



Fig. 31



El crisantem

Li atribueixen propietats de curar estats nerviosos, l'embriaguesa i debilitat o feblesa. Segons la tradició taoista va existir una *Vall del riu dolç*, on els seus habitants vivien molts anys perquè, bevien aigua del riu on havien caigut flors de crisantem (fig. 32). Una llegenda posterior parla d'un xinès, que pintava símbols budistes sagrats sobre pètals de crisantems. Llavors, la rosada que va esborrar aquests símbols dels pètals es va convertir en l'elixir de l'eterna

joventut. Amb el pas del temps aquesta flor va acabar essent apreciada per la seva bellesa i elegància, incloent-la en els *quatre cavallers*. Un exemple de que els xinesos atribuïen qualitats humanes a les plantes: el crisantem representava les virtuts de l'enteresa i resistència (fig. 33). També es va considerar un símbol de reclusió, associat als homes o poetes que es retiraven a les muntanyes. I també una planta medicinal (diverses varietats de la planta es

fan servir en fitoteràpia asiàtica per depurar el cos, tractar la febre, problemes del fetge i malalties dels ulls). Sempre es representa amb una disposició regular amb els seus pètals en forma de raig; per això és un símbol solar i (sempre es troba com una estilització d'un crisantem de setze pètals, amb setze més que sobresurten per sota). És la flor de la tardor, i fonèticament s'assembla a *llarg temps* per tant, és símbol de llarga vida i durada (a Xina i Japó). La representació

d'aquest motiu en un vas i en un poema fa referència a la tradició xinesa de relacionar els crisantems amb les activitats de l'escriptura poètica i de beure vi durant els aïllaments espirituals a les muntanyes. Ha estat molt recurrent en la decoració de ceràmica emmarcant el motiu principal, o amb associació amb el bambú, el cirerer florit i l'orquídia les quatre plantes nobles.

Fig. 32



Fig. 33



El pruner i la flor de pruner

Introduïda des de la Xina al període Nara (710-794), la flor de pruner va ser, inicialment la més emprada en poesia, alabada pel seu dolç perfum (fig. 34), per les delicades flors i el moment de florir que és al final de l'hivern. Durant el període Heian (794-1185), amb la preocupació pel transcendir de la vida es van reorientar els cànons de gust, i es va deslluir el significat poètic de les flors de pruner i de les fulles d'auró; en poesia, la flor de pruner mai ha recuperat el seu estatus. En canvi,

en l'art japonès va reviuir una renaixença a partir del període Song (960-1279). La imatge poètica relaciona la flor de pruner amb el rossinyol, i se situa amb el pi i el bambú, els tres amics del fred; quan el crisantem entra en el grup passen a anomenar-se els *quatre cavallers* (fig. 35). La flor de pruner, l'orquídia, el lotus i el crisantem són els quatre estimats. I la flor de pruner, la canyella, el crisantem i el narcís es coneixen com el grup dels quatre nobles. També s'associa amb altres símbols de llarga vida, com el pi o el bambú, i els taoistes els relacionaven

amb els immortals: s'ha associat i confós amb el préssec i la taronja, i junt amb el préssec són sinònim d'amistat. Per altra banda, a la flor de pruner se li donen connotacions sexuals, especialment amb la pèrdua de la virginitat femenina (fig. 36). Alhora, es relaciona amb poetes i altres homes que aprenen, i es representa amb el gel trencat. Els cinc pètals que conformen la seva flor simbolitzen els cinc déus de la bona sort, i en èpoques més recents se l'ha associat a les cinc nacionalitats xineses (mongols, xinesos, manxús, musulmans i

tibetans). També correspon a les cinc direccions del món —incloent el centre—, el número sagrat que correspon al cinc colors bàsics, als cinc elements (fusta, foc, terra, metall i aigua), notes, costums, espècies, tipus d'animals, relacions humanes i els cinc clàssics (llibres). També són cinc els béns (riquesa, llarga vida, pau, virtut i salut), les qualitats morals (humanitat, sentit del deure, saviesa, confiança i bon comportament cerimonial) i les coses pures (lluna, aigua, pi, bambú i cirerer).

Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



La flor de meló

El terme genèric, en xinès i en japonès, engloba tot allò relacionat amb els melons de mesc (*almizcle*) i les síndries, originàries de l'Àsia central, que van ser dutes a l'est per la ruta de la seda juntament amb altres tipus de tubercles, com els raves, i també el cogombre. L'aparença del meló no és simbòlica. A la Xina contemporània es representa —readaptat des del Japó— de manera esquematitzada, com una rodona, amb ratlles (les tallades). En aquest context, el motiu decoratiu de la flor de meló apareix sol o acompanyat d'altres fruits, flors o insectes. El disseny pot simbolitzar

la decadència, la soledat llunyana i la pau de la solitud (fig. 37). De vegades es pot confondre amb flors de crisantems o flors de cirerer molt estilitzats i inscrites en rombes.

La magnòlia

La magnòlia (fig. 38) és un arbre que està sempre verd i pot arribar a fer més de deu metres d'alçada. Va ser molt apreciada a l'antiguitat per xinesos i japonesos, reservant la seva propietat i cultiu a l'emperador, com a símbol de perennitat. A vegades l'arbre aguanta un mirall sagrat o una placa rodona on hi ha representat el

santuari. Simbolitza la bellesa d'una dona i la dolçor femenina.

El lliri

De dia, aquàtic, nenúfar, assutzena, flor de lis o iris silvestre. D'origen occidental, i a la Xina i al Japó té diferents significats. Segons el seu simbolisme es pot anomenar de moltes maneres. Pot ser un presagi per a les dones embarassades que volen descendència masculina (adequat per a un nen), símbol de devoció filial. Per la seva forma fàl·lica té connotacions eròtiques. Les seves flors s'obren a l'albada i es marceixen

al capvespre. Algunes espècies de lliri de dia es mengen, tant en sopa com saltejats, a més de tenir propietats medicinals, motiu pel qual han anat guanyant importància a l'Àsia oriental en el context mèdic. Sembla que per això en aquesta data molts nens fan celebracions per fer marxar els esperits dels dimonis. L'iris també s'anomena *dolça bandera* i és molt present a la poesia i a l'art en general. Creix salvatge a les ribes dels rius i a les vores dels pantans, però també es cultiva (fa entre trenta i quinze centímetres), i a l'estiu apareixen grups de petites flors grogues i tiges amb forma de fulla.

Fig. 37

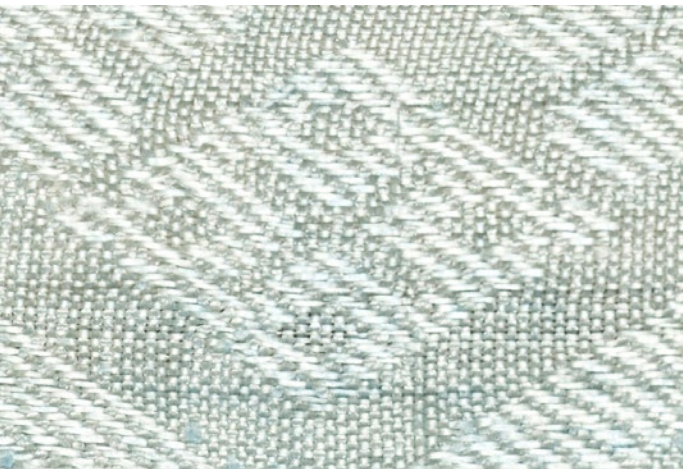


Fig. 38



Conclusió

La primera hipòtesi, referent a la funció didàctica pels missioners que anaven a la cort xinesa, queda sense resoldre i no sembla gaire realista.

La segona seria la relacionada amb les exposicions universals. Tot i que no s'ha trobat cap imatge dels maniquins estudiats, sí que es conserva una fotografia de nines japoneses que van formar part de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, al Palau de les indústries. I al Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, al Museu Etnològic de Barcelona i al Museo de Antropología de Madrid hi ha exemplars de maniquins representant els pobles igorrots de les illes Filipines que van formar part del pavelló d'aquest país. De totes maneres, són casos diferents, ja que mentre les nines japoneses formaven part de la tradició cultural japonesa, en el cas dels maniquins provinents de Filipines, no.

Tot això fa pensar que la parella de personatges que avui es conserva al CDMT podrien provenir d'alguna altra Exposició universal europea, i ser comprats per Lluís Tolosa a algun marxant que els hagués adquirit després, o a algun altre col·leccionista. Aquesta segona hipòtesi ens porta a creure que aquestes peces van ser fetes per exportar, segurament a la regió de Canton.

Després d'observar detalladament el tipus d'indumentària i la simbologia que hi correspon es pot dir que aquests maniquins representen dos personatges de la cort Ming de la Xina, de finals del segle XIX. Ho fa pensar el tipus de vestimenta, brodada directament sobre el teixit (i no cosida), el drac de quatre urpes; el color del teixit indica que ell podria ser el segon príncep, tot i que podria haver-hi algunes incongruències si es pensa que són fets per exportar i



PALACIO DE LA INDUSTRIA: INSTALACIÓN DEL JAPÓN

que el brodatador no va ser prou precís en alguns detalls dels símbols. No sabem quina pedra semi-preciosa duia al barret, però tot indica que són personatges de la noblesa imperial i no funcionaris; podrien ser el tercer príncep, germà de Xuanton/Puyi, el futur emperador de la Xina (el darrer emperador) i la seva esposa. La cronologia més exacta seria de després de 1875, quan es fa el darrer edicte de codificació de vestimenta. ●

BIBLIOGRAFIA I DOCUMENTS CONSULTATS

- AUDOUARD Y CIA. (1888), *Álbum de la Exposición Universal de Barcelona en 1888: 60 fototípicas ejecutadas por los señores Audouard y C.ª, fotografías*. 1888. Àlbum 12 i 13: Palacio de la Indústria: Instalación del Japón.
- BAIRD, M. (2001), *Symbols of Japan. Thematic motifs in Art and Design*. Hong Kong: Rizzoli Int. Publicacions.
- BEIDEMANN, H. (2000), *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Padrós
- BRU TURRULL, Ricard (2007) "Espais interiors: casa i art: des del segle XVIII al segle XIX", a *Interiors japonesos a la Barcelona del vuit-cents*, Barcelona: Publicacions i Edicions UB, p.64-51. Disponible en línia a Simbols vegetals Àsia Oriental.
- BRU TURRULL, Ricard (2012) "Richard Lindau y el Museo de Arte Japonés de Barcelona", a *Arch. esp. arte*, LXXXV, 337, gener-març 2012, 55-74, pags. 57-60 a [Archivo Español de arte](#).
- CARBONELL, S. "Els inicis del col·leccionisme tèxtil a Catalunya", (2004) *Miralls d'orient*. Terrassa: ed. CDMT.
- CASAMARTINA, J. (2004) "Miralls d'Orient: El llegat de la reina mora" i "Miralls dels paradís", (2004) *Miralls d'orient*. Terrassa: ed. CDMT.
- CERVERA, I. (1987), *Arte y cultura en china: conceptos, materiales y términos*. Barcelona: ed. Serval (nº12).
- CHEVALIER, J. (1969), *Dictionnaire des symboles Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: ed. Robert Laffont.
- CHUNG, Y.X. (1980), *The art of oriental embroidery*. Londres.
- Enciclopedia Universal Multimedia (1999/2000). Madrid: ed. Micronet S.A. (edició clàssica).
- EBERMAN, W (1986), *A Dictionary of Chinese symbols Hidden symbols in Chinese Life and Thought*. London: ed. Routledge & Kegan Paul.
- A ECHEVARRÍA, J. A. (2010), *Un Largo viaje*. Pamplona: Curia Provincial de Capuchinos de Navarra-Cantabria y Aragón (Luca Temolo Dall'Igna, Daphne Ferrero, Luca Piccardo i J.A. Echevarría).
- FENG, Zhao (1998) "Art of silk and art of silk in China", a *China 5.000 years*. Italy: ed. Mairiores.
- FERLAND, H.E. (1946), *Chinese court costumes the Royal Ontario Museum of Archeology*. Toronto: The University of Toronto Press.
- FOLCH, D., "L'articulació de l'Àsia Oriental. El naixement del món xinès" (2005). Mòdul 1 de l'assignatura. Barcelona: 2a ed. UOC.
- FRUTIGER, A. (1981/2002), *Signos, símbolos, marcas y señales: Elementos, morfología, representación y significación*. Madrid: ed. GGili (Colección Dineño).
- MOTE, F.W. (1989), *Intellectual Foundations of China*. New York: Alfred A. Knopf.
- RACINET, a. (1988), *Historia del vestido*. Madrid: Estudio editorial.
- TORRELLA, F. (1949), *Las colecciones del Museo Tèxtil Biosca: Breve història del tejido artístico a través de una visita en el museo*. Publicaciones del Museo Tèxtil Biosca. Terrassa: ed. Talleres tipogràfics M. Marcet Bosch.
- TORRELLA Niubó, F., (1983), *Col·lecció Tolosa d'Indumentària i els seus complements s. xvii-xx*. Terrassa: Diputació de Barcelona, tríptic.
- TORRELLA Niubó, F., (1988), *El col·leccionisme tèxtil a Catalunya: La tradició continua*. Terrassa: Gràfiques Marcet.
- VOLLMER, J.E.(1977), *In the presence of the dragon throne*. Canadà: Toronto, Ontario Museum.

<http://www.doverpictura.com/lookinside/0486998630#>

<http://www.doverpictura.com/lookinside/0486996042#>