

Un *inrô* lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé

Yayoi Kawamura¹
Universidad de Oviedo

Ignacio Pando García-Pumarino
Biblioteca Municipal de Gozón

RESUMEN

Se reconstruye en este artículo la vida viajera de Jesús Galé Pérez (1877-1929) y Juan Galé Moreau (1900-1975), asturianos que visitaron varias veces Asia oriental y coleccionaron el arte asiático. Su afición hacia este arte se puede entender dentro de la moda Japonismo en la etapa tardía. Asimismo, se examinan un estuche lacado *inrô* y su accesorio *netsuke* procedentes de su colección, revelando las técnicas utilizadas y la autoría que corresponde al artífice lacador “Tokukôsei” y al tallador “Masayuki”. La muestra se puede datar a las décadas de 1850-1870.

PALABRAS CLAVE:

Galé, Arte asiático, laca *urushi*, *inrô*, *netsuke*.

ABSTRACT

This article depicts the life of the travellers Jesús Galé Pérez (1877-1929) and Juan Galé Moreau (1900-1975); they were two Asturians who visited several times East Asia and collected Asian art. Their affinity to this kind of art can be understood within the Japonism movement in its last stage. An *inrô* lacquer box and its accessory *netsuke* that once belonged to their collection, are also subject of analysis. The techniques used in it and the authors' names are revealed: lacquer master “Tokukôsei” and sculptor “Masayuki”. The objects date from the 1850-70's decades.

KEYWORDS:

Galé, Asian art, lacquer *urushi*, *inrô*, *netsuke*.

* * * *

¹ Es miembro del Proyecto de Investigación I+D: Catalogación y estudio de las colecciones de arte japonés tradicional y contemporáneo en España (HAM2008-05784/ARTE).

1. Jesús Galé Pérez (Avilés, 1877-Marsella, 1929) y Juan Galé Moreau (París, 1900-Luanco, 1975). Viajeros asturianos

Después de una vida intensa de viajero infatigable recorriendo varias veces los lugares más exóticos e inimaginables del planeta, quiso el destino que Juan Galé Moreau recalara a mediados de los años sesenta del siglo XX en Luanco (Gozón, Asturias). Veinte años antes ya estaba instalado en Avilés de donde era oriundo, con su mujer Isabel Carreño Galé, avilesina también²; a partir de la compra de una casa en la calle de la Riba, pasando a residir de forma permanente en ella.

Juan Galé Moreau había nacido en París en el año 1900, hijo de Jesús Galé Pérez³ y de María Luisa Moreau. Padre e hijo van a compartir la misma profesión comercial, idéntica pasión por los viajes y por las antigüedades orientales, de las que llegaron a tener una interesante colección.

Juan Galé Moreau fue hijo único y tampoco tuvo descendencia⁴, lo que supone que tras su fallecimiento y el de su viuda Isabel Carreño, muchas de las noticias sobre su vida se hayan diluido con rapidez. Sin embargo, se han podido reconstruir una parte significativa de aquellos viajes a partir de las postales que enviaban a la familia desde los lugares por los que pasaban o recalaban donde existían estafetas de correos.

La postal fotográfica y las de reproducción mecánica se habían incorporado al mundo postal a finales del siglo XIX coincidiendo con el desarrollo de la calidad de las imágenes fotográficas, y las posibilidades por el abaratamiento de su reproducción. Era un producto novedoso, destinado a gentes con poder adquisitivo, que eran quienes podían viajar y disponer de un tiempo destinado al ocio en los lugares de moda.

Con rapidez se convertirán en un poderoso agente de difusión de los valores paisajísticos, naturales y monumentales para una clase emergente como fue la burguesía. La pasión de padre e hijo por la fotografía, ofreciendo muchas veces imágenes paralelas a las postales, son los rastros documentales que hemos podido utilizar para reconstruir su vida viajera. No cabe duda que los negativos de gelatina bromuro de tamaño tarjeta postal y de indudable calidad ofrecen imágenes inéditas de un mundo casi sin explorar, pero cuando están solamente almacenados, sin positivar, y carecen de ninguna anotación, suponen un trabajo que requiere mucho más tiempo y capacidad de interpretación. Frente a éstas, la postal ofrece el testimonio del mensaje escrito, una posible fecha a pie de firma, y el matasellos, cuando es posible percibirlo con claridad. Completa la información la identificación de la imagen impresa en el soporte, dándonos también referencias de los cambios territoriales ocurridos en aquellas partes del mundo, una vez finalizado el periodo colonial. Surgen países nuevos de antiguos conglomerados coloniales bajo nombres como Siam, Indochina o Cochinchina, se puede corroborar en algunos casos que los cambios no se han producido con la misma intensidad en los horizontes materiales, ofreciéndonos imágenes que después de un siglo, mantienen su validez en la actualidad.

No podemos cuantificar las postales que se pueden haber perdido, hoy se conservan unas trescientas entre finales del siglo XIX y 1929. Es curioso constatar que la mayor parte de las conservadas son de Jesús Galé Pérez, y que se intensifican coincidiendo con el nacimiento de su hijo Juan. Muchas veces es la postal tan solo con un corto mensaje y la firma, una seña vital producto del sentimiento paternal. Jesús es el gran viajero, representante comercial de varias firmas francesas como *Grimaull & C^o* o *Parfumerie V. Rigaud*, ambas con sede en París. Cuando Juan llega a los catorce años será el compañero de viaje inseparable. Se puede establecer la siguiente cronología de los viajes de Jesús y Juan⁵:

1901: Luzon (Filipinas).

1902: Tunez.

1903: Galicia, Valencia, Biarritz.

1904: Penang (Malasia); Aden (Yemen);
Madras (India); Por Said (Egipto);
Lourenço Marquez (Mozambique).

² En realidad Isabel Carreño Galé, prima en primer grado de su marido, había nacido en Santiago de Ambiedes (Gozón) en 1912, donde su padre Alberto Carreño y Arias ejercía como médico en aquellas parroquias rurales del concejo de Gozón.

³ Según el testimonio del juez municipal de Avilés Juan García Róbes, Jesús Galé Pérez habría nacido en esta villa el 15 de abril de 1877, hijo de Manuel Galé Gán, comerciante en San Sebastián y de Amelia Pérez. Se hace hincapié en esta circunstancia porque en su acta de defunción de 17 de septiembre de 1929 consta haber nacido en igual fecha, pero en San Sebastián.

⁴ Por informaciones verbales de la familia, D. Luis Vidal, sabemos que tuvieron una hija que murió cuando contaba unos dos años de edad.

⁵ Se ha intentado transcribir con fidelidad los nombres tal como aparecen en las postales.

- 1905: Constantinopla; El Cairo; Manila (Filipinas); Bombay (India); Alwar (India); Jaipur (India); Grecia.
- 1906: HongKong; Bombay (India); Delhi (India); Lucknow(India); Kashmir (India); Goa (India); Burmese (Tailandia); Johora (Singapore); Adén (Yemen); Penang (Malasia); Manila (Filipinas); El Cairo; Shwe (Rangoon, Birmania).
- 1907: Singapore (Malasia); Calcuta (India), Madrás (India), Bombay (India), Burmese (Tailandia); Rangoon (Birmania).
- 1908: Benares (India), Calcuta (India).
- 1909: Indochina, Shanghai (China).
- 1910: Avilés; San Sebastián; Zaragoza; Marsella; Sicilia.
- 1911: HongKong; Ceylan; Kobe (Japon); Singapore (Malasia).
- 1912: Manila (Filipinas).
- 1913: Saigon-Cochinchina (Vietnam); Rangoon (Birmania).
- 1914: China; Japon.
- 1916: Madras (India).
- 1917: Shanghai (China).
- 1919: Manila (Filipinas); Djibouti (Etiopia); Port Tewfik (Egipto), Port Sais (Egipto).
- 1922: Por Said (Egipto).
- 1923: Manila (Filipinas); Singapoore (Malasia).
- 1927: Penang (Malasia).
- 1929: Constantinopla; Kowloon (Hong Kong).

Se podría hacer una aproximación a la duración de las estancias en determinados lugares, cuantificando las postales enviadas desde las mismas zonas geográficas en cada viaje. Es palpable su intenso contacto con el mundo asiático: India, Sureste asiático, China y Japón durante varias décadas.

Relacionadas con las actividades comerciales de padre e hijo a lo largo de casi cuarenta años aparecen varias firmas, tanto de Europa como de Asia, especializadas en todo tipo de antigüedades y productos orientales. Se conservan las tarjetas de los siguientes establecimientos: *Tchong* (Place Voltaire, París)⁶; *Oreau Kou* (Rue Condorcet, París)⁷; *L. Vaillat, Chine-*

se & Japon, reproduction des meubles chinois et japonais (Rue de Charonne, París)⁸; *Vuong Vinh Tuy & Fils* (Rue Fellonneau. Hanoi, Tonkin); *K.I. & CO, Sale Kobe Agent* (Kobe, Japan)⁹. De acuerdo con los testimonio aportados por algunos familiares, Jesús Galé también habría desempeñado algunos cargos diplomáticos representando intereses españoles en diferentes países del Oriente.

En septiembre de 1929 Juan Galé Moreau contrae matrimonio con Isabel Carreño, dos meses antes había fallecido su padre Jesús. El matrimonio se instala en San Sebastián, donde abren un comercio dedicado a productos orientales y filatelia en la Plaza del Buen Pastor, n.º 5. Se conserva un interesante cartel publicitario del establecimiento, con un diseño claramente influenciado con el Japonismo parisino del último cuarto del siglo XIX, como los carteles de la célebre tienda de Samuel Bing. Es una cuidadosa elección de tipos de letra y de composición, evocadores del exotismo asiático (lám. 1). Se trasladan nuevamente a Santa Cruz de Tenerife durante los años de Guerra Civil; pasan también unos años en Tetuán, y a mediados de los años cuarenta se instalan definitivamente en Avilés, abriendo un nuevo establecimiento en la calle Marqués de Teverga n.º 17, ahora dedicado principalmente al comercio filatélico. Sin embargo, conocemos a través de un folleto publicitario, se vendían también las estampas japonesas.

La colección reunida en los años álgidos de viajes e intercambios comerciales comprendía todo tipo de objetos de arte chino, japonés y tibetano, fundamentalmente, que incluían orfebrería, bordados, jades, porcelana, marfil, pintura religiosa tibetana, lacas, bronce, esmaltes tabicados... etcétera. Merece mención aparte la serie de *ukiyo-e*, grabados japoneses de planchas de madera, en la que se encontraban originales de los mejores maestros desde el siglo XVIII como Utamaro, Harunobu, Hiroshige, Hokusai, Kunisada, Kuniyoshi o Toyokuni. Es un hecho muy conocido que estas obras xilográficas llegadas a Europa a finales del siglo XIX causaron un gran cambio en el mundo pictórico occidental. Por lo que el interés y gusto de los Galé lo situamos en la continuación de este movimiento artístico-cultural denominado Japonismo. Se

⁶ «Muebles chinois ancien et moderne, ivoiri, laque, coromandel, porcelaine, laque Tonkin... Laque de Chine travail exécuta par des artistes chinois [...]»

⁷ «Chinese antiquities, Works of art ancient and moder..., emeralds, enamelled, Peking lacquer work, paintings, carpets, ancient and modern Chinese furnitures [...]»

⁸ «Atelier de sculpture & Dessin. Reparations d'Objets d'Arts, Meubles & Panneaux du Tonkin, Spécialité de SOCLES pr. VASES & Boudha [...]»

⁹ «Imitation, Cultured & Katsuura Bay, Kishu»



Lámina 1. Cartel publicitario del establecimiento Casa Galé, de Juan Galé Moureau, en San Sebastián, h. 1930-1935 (17,4 x 12,4 cm).



Lámina 2. Jesús Galé Pérez, retratado en su salón, h. 1925 (albúmina, 40 x 20,5 mm).

conserva un retrato fotográfico de Jesús Galé sentado en su salón, en cuya pared de fondo se observan varias obras de *ukiyo-e* y pinturas chinas (lám. 2). Nos recrea ciertamente el retrato de *Emile Zola* de Edouard Manet (1868) o el de *Tingy* de Vicent van Gogh (1887).

En relación con la colección, se formó una pequeña biblioteca especializada, de la que se han conservado algunas referencias a libros y artículos periodísticos¹⁰. Los libros son PALEOLOGUE, M., *L'Art chinois*, París, Maison Quantin, 1887. TAKI, Sei-Ichi, *Three essays on oriental painting*, London, Bernard Quarich, 1910. GAUTIER, Judith, *Les baux voyages en chine*, París, Les Arts Graphiques, 1911. SACS, Joan, *El mueble en china*, Barcelona, Librería Catalonia, [191?]. *Masterpieces of Handicraft. Old chinese porcelain*, [S.l.]: T.L. Hare, [192?].

Con la muerte de Juan Galé (1975) y de su esposa Isabel Carreño (2006), la colección se dispersó completamente. A pesar de no mantenerse la colección en su integridad, se conocen varias obras procedentes de esta colección, como grabados, lacas, jades, pinturas del mundo asiático y también las fotografías tomadas por los Galé durante sus viajes.

2. Un *inrô* coleccionado por los Galé

El objeto que se analiza a continuación es un pequeño estuche colgante llamado *inrô*, tanto en el idioma japonés como entre los especialistas occidentales (lám. 3 y 4). La pieza está elaborada con la técnica de laca japonesa *urushi* como suele ser habitual.

El estuche *inrô*, a primera vista, parece un bello trozo de madera lacada con un cordón¹¹.

¹⁰ Artículos periodísticos: CAMON AZNAR, José "Grabados japoneses", *ABC*, [194?]. HOBSON, R. L. "Exposición Internacional de arte chino en Burlington House". [S. l.: s.n., 193?]. MADRID, Federico. "La mujer más adorada de la humanidad", *Ahora*, 1 de febrero de 1936. "Museo de Arte Chino en Barcelona [Museo de Damián Matéu inaugurado en 1935]" [S. l.: s.n., 193?].

¹¹ Para más información sobre la historia y función del *inrô*, véanse BUSHTELL, Raymond, *The Inrô Handbook*, Nueva York, Weatherhall, 1979. TORRALBA SORIANO, Federico, *Inrôs lacados en el arte japonés. Discurso leído por el M. I. Sr. D. Federico Torralba Soriano en el acto de su recepción académica del día 10 de diciembre de 1982*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1982; HUTT, Julia, *Japanese Inrô*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1997; y VV. AA., *Inrô: Das Ding am Gürtel. Japanische Medizindöschen aus der Sammlung Heinz und Else Kress*, Kultursekretariat Landers Northeim-Wesfalen, Deursch Bank, 1997.

Sin embargo, si nos acercamos a examinarlo nos damos cuenta de que ese aparente uni-bloque consta de varias piezas huecas encajadas perfectamente una sobre otra. Un *inrô* puede tener entre tres y cinco cajitas y una tapa en términos generales, aunque existe una variante de sólo una caja y tapa llamada *tonkotsu*, y excepcionalmente de siete u ocho divisiones. Las dimensiones de cada compartimento son diminutas, por lo que para asegurar su perfecto encajamiento y preservar ese estado se requiere una adecuada selección de la madera —la de ciprés japonés *hinoki* es la mejor— y una refinada labor del ebanista especializado, aparte de los artistas lacadores también expertos en este género.

El origen de *inrô* es, como el propio nombre indica, un estuche para guardar el sello —*in*—. Para los japoneses el sello personal sustituye a la firma de Occidente; se trata de una cultura de tradición china. Ese pequeño bastoncillo hecho de marfil, cuerno, hueso, piedra, etc. con un complejo relieve en un extremo que reproduce los caracteres ideográficos que representan el nombre de las personas es un objeto de suma importancia entre los hombres cultos que escribían y sellaban esos textos. De ahí surge la necesidad de guardar ese pequeño sello dentro de un estuche que, a su vez, se pueda llevar constantemente. Sin embargo, esta finalidad se diversifica al paso del tiempo y el estuche *inrô* se destina para guardar dentro el tabaco —costumbre difundida en Japón tras la llegada de los primeros europeos, portugueses, a mediados del siglo XVI— o también las medicinas. Estas últimas son el contenido más frecuente del estuche. Son aquellos medicamentos de uso habitual de la medicina china: diversas sustancias de origen animal o vegetal en pastilla o polvo.

La cita literaria más antigua sobre el *inrô* en Japón data de 1363. Desde el siglo XVII, se observa la presencia de este estuche en diversas obras pictóricas y gráficas, signo de su difusión en la población. El *inrô* es de uso exclusivo de hombres. Este objeto con fin utilitario, a lo largo del periodo Edo (1615-1867), se convierte en un accesorio imprescindible para los hombres de cierto estatus social y económico: de la clase *samurai* (casta guerrera) y de *chônin* (burguesía ciudadana). Independientemente de la necesidad de llevar los medicamentos, tabaco o sello, estos hombres portaban un *inrô* en las reuniones sociales y también de modo diario como signo de ostentación o de buen gusto, con el que intentaban llamar la



Lámina 3. Estuche colgante *inrô* con *ojime* y *netsuke*. Cerrado.

atención o provocar sorpresa y admiración. Durante el dilatado periodo Edo, Japón mantenía la política de tener cerradas las fronteras al exterior con la única excepción de China y Holanda a través de un único puerto habilitado para tal fin y el gobierno de los Tokugawa, con su férreo control territorial, promovía el desarrollo cultural y artístico en las regiones. Por lo tanto, aparte de los talleres de la capital Edo, en varias provincias con tradición lacadora se elaboraban los *inrô* con diversas técnicas y varios motivos ornamentales contribuyendo al desarrollo de distintos tipos de *inrô*. Se elaboraron en dicho periodo numerosos *inrô* de

exquisito gusto, de diseño innovador o tradicional y de virtuosismo técnico.

Esta costumbre de usar el *inrô* tan arraigada en la sociedad japonesa dio un giro completo al llegar la Restauración Meiji (1868), con su revolución social orientada hacia la apertura y occidentalización del país¹². El objeto tan apreciado dejaba de tener cabida en ese nuevo contexto de modernización, en el

¹² Para entender mejor la Restauración Meiji, véase BEASLEY, W. G., *La Restauración Meiji*, Gijón, Ediciones Satori, 2007 [la versión original en inglés: *The Meiji Restoration*. Stanford: Stanford University Press, 1972].

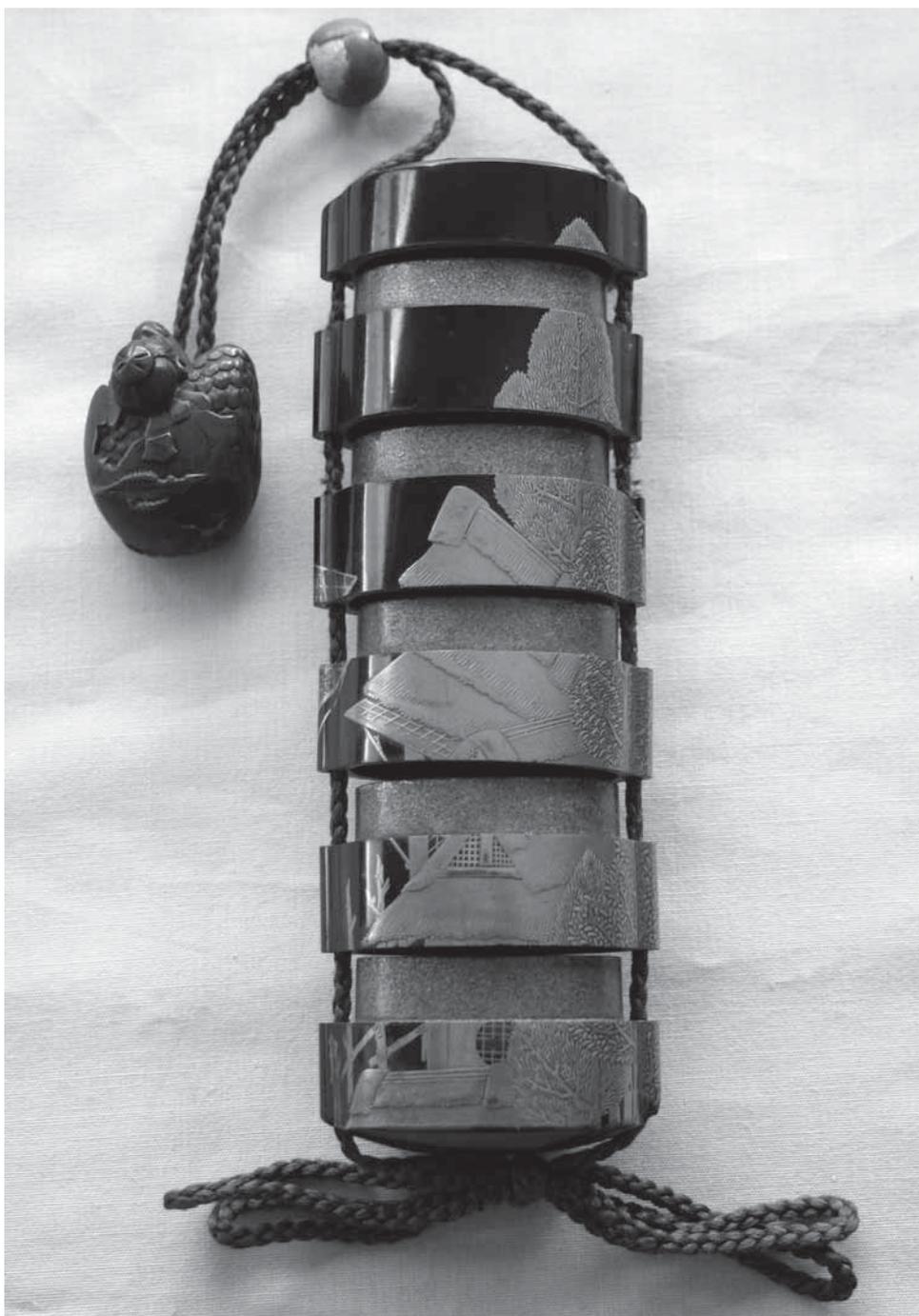


Lámina 4. Estuche colgante *inrô* con *ojime* y *netsuke*. Abierto.

que se impulsaba el uso de vestimenta occidental.

El estuche *inrô* con varias cajas tiene una sección en forma ovalada alargada, en general inferior a 3 x 6 cm, y una altura total entre 7 y 10 cm. Cada pieza, entre 1,5 y 2 cm de altura, está hueca en su interior y para facilitar el encaje con otra tiene un elevado ribete interior en su boca, elaborado de una fina madera cur-

vada. Este sistema de encaje es conocido con el nombre de *inrô-butá-zukuri*. En los extremos de cada cajita ovalada se encuentra un orificio que atraviesa toda su altura, por el que pasa un cordón de seda que une todas las piezas y que sirve para colgar del cinturón *obi*, –es preciso señalar que la indumentaria tradicional, *kimono*, carece de bolsillos–. El cordón que une el conjunto se ata en la parte inferior del estuche,

dejando colgar el lazo; asimismo en la parte superior del estuche las dos partes del cordón se juntan mediante una diminuta pieza, normalmente en forma esférica, llamada *ojime*. Esta pieza puede ser de marfil, hueso, piedra o metal, a veces finamente tallada. Aparte, el cordón lleva otra pieza, más grande que el *ojime* de variadas formas, para asegurar su colgadura en el cinturón. Esta pieza, denominada *netsuke*, es con frecuencia una pieza artística muy elaborada de marfil, hueso, metal o madera lacada; pequeñas esculturas talladas en formas humanas, animales o vegetales.

El valor del estuche *inrô* radica esencialmente en su trabajo de lacado. Es una de las piezas que más representan la altísima técnica de carácter virtuoso, que alcanzó el arte de la laca japonesa *urushi*; el cual, a su vez, constituye una de las artes más distintivas de Japón. Dentro del arte denominado laca en el mundo, existen muy diversas técnicas y distintas materias primas –desde las sustancias animales hasta vegetales–, siendo el único denominador común aquel aspecto brillante o aceitoso de la superficie del objeto. Asia oriental ofrece los objetos de laca más apreciados, para los cuales se usan como materia prima savias vegetales procedentes de varios árboles. Dentro de la laca de Asia oriental, el arte de laca que utiliza la sabia del árbol *Rhus verniciflua* (antes llamado *R. vernicifer*) tiene la calidad superior por su inconfundible textura de brillo profundo y por su resistencia. Esto sucede en las lacas elaboradas en la costa oriental de China, Corea y Japón, siendo este último el país que logró la técnica más elaborada y sofisticada de decoración artística. De ahí viene la ya difundida costumbre de usar el término japonés *urushi* para hablar de este arte japonés entre los especialistas en Occidente¹³.

La sabia del árbol *Rhus verniciflua* –*urushi* en japonés– tiene la peculiaridad de consolidarse en un ambiente húmedo en el proceso de oxidación. Una vez consolidada ofrece una firmeza y dureza que protege el soporte, normalmente de madera, y asimismo muestra una resistencia contra álcali, sal, ácido y alcohol y una mínima higroscopicidad. El *urushi* tiene dos propiedades principales: ser adhesivo y tinte. Precisamente el

arte de *urushi* aprovechan estas dos características. Tras aplicar numerosas capas de la sabia refinada –también llamada *urushi*– con el proceso de pulido intermedio, el objeto consigue una textura de profundo brillo inigualable con otro tipo de barniz o laca, que parece emerger del fondo. La técnica de decoración más desarrollada en el mundo japonés es *maki-e*; consta de superponer capas del *urushi* de color negro, resultado de un proceso de refinamiento con la ayuda del hidróxido de hierro. Encima de la superficie así preparada, se elabora la decoración a base de espolvorear el oro molido. En primer lugar, se dibujan con pincel los motivos ornamentales con un *urushi* de un color contrastado al negro –el rojo es habitual–, y mientras la sabia esté fresca y adhesiva se esparcen finas partículas de oro hasta cubrir enteramente los motivos. Finalmente se aplica una capa transparente para proteger el oro adherido. Así los motivos decorativos quedan fijados y destacan sobre el fondo negro, creando un atractivo escenario, propio de la laca japonesa. Bien es cierto que en Japón existen numerosas técnicas de decoración de *urushi* aparte de *maki-e*, y que también se elaboran objetos con el fondo rojo¹⁴.

El *maki-e* vio su máximo desarrollo en el periodo Edo (1615-1867), especialmente en los siglos XVIII y XIX. El virtuosismo de este arte encontró el lugar más apropiado en el *inrô*, ese objeto de tan pequeñas dimensiones en el que los maestros de *maki-e* intentaron mostrar su capacidad de saber trabajar en un mundo de miniatura y saber elaborar sofisticadas decoraciones de *maki-e* combinando también con otras técnicas. Estas muestras de *inrô* tuvieron una enorme aceptación en la sociedad, creando demandas de distintos diseños, bien por los motivos ornamentales e iconográficos o bien por las técnicas nuevas. En el mundo de la laca japonesa *urushi* los artífices no dejan sus firmas en las obras, quedándose dentro del anonimato como otros tantos artesanos, con la excepción de los maestros de *maki-e* que trabajan en el mundo de *inrô*. Con frecuencia encontramos los

¹³ Un buen ejemplo fue las conferencias celebradas en el Museo Victoria & Albert de Londres en octubre de 2009: *Crossing Borders: The Conservation, Science and Material Culture of East Asian Lacquer*, en las que se reunieron cerca de 200 expertos de la materia de distintas instituciones del mundo.

¹⁴ Para el *urushi* y la técnica de *maki-e*, véanse la parte introductoria de KAWAMURA, Y. “Obras de laca del arte namban en los monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid”, *Reales Sitios*, n.º 147, Madrid, 2001, pp. 2-12; IDEM., “La laca japonesa de exportación en España. Del estilo namban al pictórico”, *Archivo Español de Arte*, n.º 325, Madrid, 2009, pp. 87-93; e IDEM., “El mundo de *urushi*”, *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación CAI y Fundación Torralba-Fortun, 2008, pp. 95-99.

nombres de los artífices e incluso los de los pintores cuyas obras sirvieron de boceto.

Como se ha señalado, con la llegada de la nueva era Meiji en 1868 y la renovación completa de la sociedad japonesa estas piezas quedaron en desuso, al mismo tiempo que Occidente empezó a vivir la conocida moda llamada Japonismo, aumentando la curiosidad hacia los objetos japoneses que empezaron a llegar a Occidente. Los estuches colgantes *inrô* salieron de Japón en gran cantidad y fueron a parar a manos de los coleccionistas occidentales. La muestra de ello es que en la actualidad se conservan mayor –muy mayor– número de *inrô* fuera de Japón que dentro¹⁵. Destacan en el mundo de museos las colecciones de Museum of Fine Arts Boston (EE. UU.)¹⁶, Los Angeles County Museum of Arts (EE. UU.)¹⁷, Metropolitan Museum of Art (Nueva York, EE. UU.)¹⁸, Victoria and Albert Museum (Londres, R. U.)¹⁸, Museum für Lackkunst (Münster, Alemania)¹⁹ por citar las más señaladas, asimismo existen numerosas colecciones particulares que se dedican al mundo de *inrô* y *netsuke*, siendo la más conocida la del matrimonio Kress²⁰. En España podemos señalar una digna colección reunida por Federico Torralba de 70 piezas, actualmente conservada en la Fundación Torralba-Fortun²¹, y otra de menor escala de José Palacio, donada al Museo de Bellas Artes de Bilbao²². Dentro de este ámbito de coleccionismo del arte japonés y de la laca *urushi*, se

sitúan también los objetos reunidos por los Galé, en los que figura un *inrô*, actualmente conservado en la colección de Ignacio Pando.

El estuche *inrô* tiene las dimensiones de 9,8 x 4,9 x 2,9 cm, un tamaño medio en este género. Consta de cinco compartimentos en forma de cajitas y una tapa, todo ello unido por un cordón de seda. El *inrô* está tratado con varias capas de *urushi* negro y las últimas capas negramente aplicadas y pulidas, ofreciendo una textura de hondo brillo. Sobre dicho fondo negro se desarrolla una escena paisajística con la técnica de *maki-e* dorado. En un lado se aprecian varios árboles de distintas alturas, con sus troncos, tallos y diminutas hojas bien marcados, entre los cuales se distinguen cuatro especies de árboles diferentes. Unos están más dorados que otros, los cuales tienen un dorado más azulado por haber mezclado polvos de plata con los de oro. Detrás de la frondosidad arbórea, en la parte derecha, se sitúa una entrada de finca con su tejadillo. Éste tiene un color marrón dorado, conseguido con la técnica de *nashiji*. Sobre la superficie negra se espolvorean unas partículas de oro de mayor tamaño que los polvos utilizados en *maki-e*, creando un efecto moteado. El resultado es una tonalidad marrón dorada. Hacia el lado contrario del estuche la escena continúa; ahí observamos una construcción parecida a unas chozas con tejado de paja a dos aguas y una ventana circular. Es una construcción hecha de materiales muy sencillos, que en la tradición japonesa se denomina *suki-ya*. El espíritu de *suki-ya* es buscar una nobleza y alta sensibilidad estética a pesar de la aparente pobreza de los materiales, y es el tipo de construcción que se usa para las casas de la ceremonia del te. La finca está cerrada, igualmente, con sencillas estacas de madera, propio del estilo *siki-ya*. El interior de los compartimentos está tratado con la antedicha técnica de *nashiji*, mostrando un color marrón dorado.

El estuche lleva un nombre escrito en dorado en la parte inferior (el fondo exterior), lugar habitual para dejar el nombre del artífice, que consta de tres ideogramas y que se lee “Tokukô-sai”. El sufijo “sai” nos indica que se trata de un nombre artístico (lám. 5, izquierda). El mismo nombre se encuentra firmado en una peineta de carey lacada (4,5 x 8,3 cm) con la técnica de *maki-e* que se conserva en el Museo Suntory (Suntory Bijutsukan), Tokyo²³, datada

¹⁵ Dentro de Japón, se conservan varias muestras de *inrô* en el Museo Nacional de Tokyo (Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan), Museo Tokugawa (Tokugawa Bijutsukan) en Nagoya, Museo Municipal de Osaka (Osaka Shiritsu Bijutsukan), Museo de Inrô (Inrô Bijutsukan) en Takayama, Gifu.

¹⁶ Existe un magnífico catálogo ofrecido por el museo en web: <http://www.mfa.org/>.

¹⁷ Existe un magnífico catálogo ofrecido por el museo en web: <http://collectionsonline.lacma.org/>.

¹⁸ HUTT, J. *op. cit.*

¹⁹ KOPPLIN, Monika, *Ostasiatische Lackkunst. Ausgewählte Arbeiten*, Münster, Museum für Lackkunst, 1998.

²⁰ Son coleccionistas e investigadores. VV. AA., *Inrô: Das Ding am Gürtel. op. cit.* KRESS, Else, “Inro aus der Sammlung Kress. Japanische Kleinkunstwerke in unübertroffener Feinheit”, *Das Sammlerjournal*, n.º 5, Jahrgang, 1998, pp. 28-32. KRESS, Else, y KRESS, Heinz, *Inrô of the Ryûkyûs*, Bonn, 2002.

²¹ TORRALBA SORIANO, F., *op. cit.* KAWAMURA, Y., “El mundo de *urushi*” y las fichas, *Cerezos, lirios...*, *op. cit.*, pp. 95-99, 118-119, 136-139, 180-181 y 210-213.

²² PEREDA, Arantxa, *La Colección Palacio. Arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

²³ Obra titulada “*Bekkô-dai katamigae akikusa maki-e kushi*”, firmada por Tokukôsai. Nuestro agradecimiento al Museo Suntory por facilitarnos los datos.

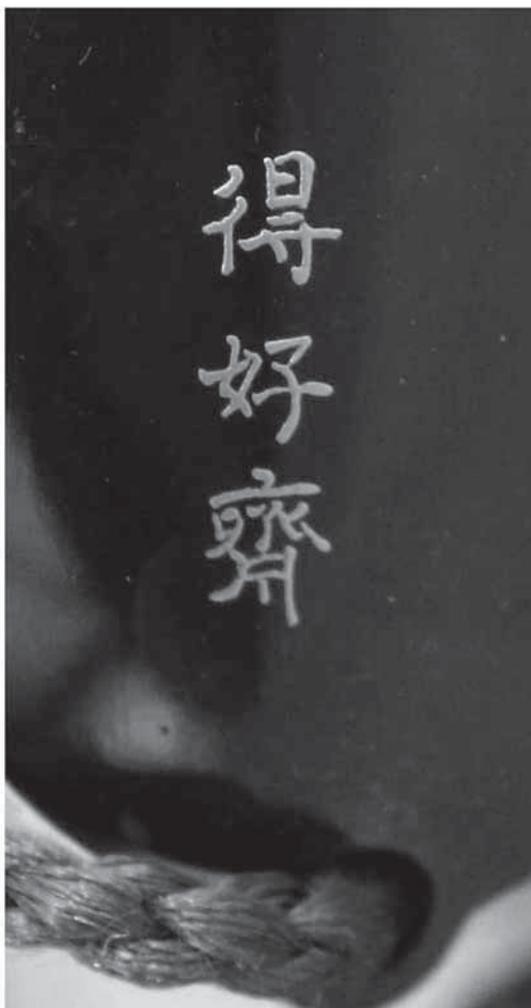


Lámina 5. Izquierda: nombre del artifice lacador “Tokukôsai” en el fondo del estuche *inrô*; derecha: nombre del tallador “Masayuki” en el *netsuke*.

a finales del periodo Edo (1615-1867), en el siglo XIX. Por otro lado, en una exposición celebrada en el Museo Nacional de Tokyo en 2004, dedicada a las exposiciones universales de París, Viena y Chicago²⁴, se expuso un cuadro de temática histórica elaborado con la laca japonesa que llevaba dos firmas: “Shimamura Toshia-ki” y “Tokukôsai Yasuharu”. Esta doble firma está indicando, por un lado, el nombre del pintor que ofreció el boceto, y por otro, el del maestro de *maki-e*, ejecutor del cuadro. Aquí el nombre artístico “Tokukôsai” está acompañado del nombre verdadero “Yasuharu”. La obra está datada a principio de la era Meiji (1868-1912),

²⁴ Exposición *Seiki no saiten. Bankokuhakurankai no Bijutsu*, Museo Nacional de Tokyo, 2004, sección 4: Meiji no yushutsu kôgei (Objetos artísticos destinados a exportación en la era Meiji), obra titulada “*Taiheiki maki-e*”, colección privada.

en el siglo XIX. Por lo tanto, podemos confirmar que el artifice de nuestro *inrô* fue un maestro de *maki-e* que trabajó desde mediados hasta finales del siglo XIX, viviendo en persona el convulso momento de la Restauración Meiji. El cambio sufrido por la Restauración y por ende la modernización del país, creemos que están reflejados en la última obra suya antes aludida. El hecho de que aparte del nombre artístico figure el suyo propio es signo de una mentalidad más avanzada y moderna que corresponde a la nueva época tras la Restauración. Esta misma reflexión también nos sirve para aproximar más la datación del presente *inrô*, que está firmado sólo por el nombre artístico; pues la situaríamos a finales del periodo Edo o muy a principios de la era Meiji, es decir, en las décadas de 1850 y 1860 o principios de la siguiente.

El *inrô* se conserva en toda su integridad, es decir junto con el *ojime* y *netsuke*. El *ojime*,

que sirve para juntar el cordón y cerrar el estuche, es una pequeña esfera hecha de hueso tratado con laca rojiza, parcialmente dañada. El *netsuke*, pieza importante para asegurar la suspensión del *inrô* del cinturón, es una pequeña escultura de madera que representa una tortuga con las dimensiones 2,5 x 3,5 x 2,8 cm. Está captada en el momento de salir del cascarón; el medio cuerpo posterior aún se encuentra dentro de una cáscara agrietada. La tortuga es un signo de longevidad y de buen augurio en la cultura japonesa. La pequeña escultura lleva grabado el nombre del autor en el lado inferior; consta de dos ideogramas y un motivo abstracto llamado *kaô*, que corresponde, diría-

mos, a la firma personal (lám. 5, derecha). El nombre se lee "Masayuki"; conocemos más piezas con este nombre, por ejemplo en el Museo Nacional de Tokyo se conservan dos *netsuke* con este nombre y *kaô*²⁵. El conjunto, podemos decir que es una muestra realizada con buena técnica tradicional, siendo el lacador del *inrô* y el tallador del *netsuke* artífices reconocidos en ese momento; y se trata de una pieza destinada a la sociedad japonesa feudal en sus últimos momentos, aclaración importante, ya que durante la era Meiji (1868-1912) se elaboraron *inrô* destinados a la exportación para satisfacer la fiebre coleccionista de los objetos japoneses entre los occidentales.

²⁵ TOKYO KOKURITSU HAKUBUTSUKAN [ed.], *Inrô to netsuke*, Tokyo, Nigensha, 2000, n.º 217 (H-912) y n.º 301 (H-997).