

L'edat de ferro de l'escultura catalana

Quan el director del Centre d'Estudis Catalans de París, Maurice Molho, m'encarregà d'organitzar-ne l'exposició inaugural, la meua primera idea fou la de centrar-la en el tema de Picasso i Catalunya a base d'obres inèdites. Però, com que els hereus de Picasso no podien disposar de llurs béns, perquè el repartiment de l'herència encara no era fet, calgué ajornar el projecte per a més endavant. Tot seguit vaig proposar el de *L'edat de ferro de l'escultura catalana*, que és el que ha subsistit.

Aquesta exposició pretén de subratllar una faceta molt peculiar del nostre art i evidenciar així la nostra personalitat col·lectiva i, al mateix temps, reparar una mica una injustícia històrica, puix que l'esmentada escola no ha estat ni reivindicada ni prou avaluada entre nosaltres.

Que s'ha parlat de Gaudí, Gargallo i de González, sí. Però que s'hagi mostrat que aquests tres genis formen part d'un tot, d'una escola que ens confereix, de cara al món, una fisonomia pròpia i inconfusible, això no.

Aquesta situació paradoxal de la que és, potser, la correntia més vigorosa del nostre art, no és sinó una de les moltes paradoxes que trobem en aprofundir-ne els orígens.

Tothom sap que a Catalunya existia una tradició artesanal del ferro forjat, que conegué la seva època d'esplendor amb el romànic i el gòtic, i que les fargues catalanes gaudien d'un gran predicament arreu d'Europa fins fa cosa d'un segle. Però les raons que han fet que aquesta tradició reaparegués, modernament, transformada i revigoritzada, són degudes, tant o més que a la mateixa tradició, al fet de no haver participat Catalunya en l'anomenat festí del Renaixement. Amb el Renaixement, el ferro forjat és treballat d'una manera molt més delicada i ornamental que durant l'Edat Mitjana, fins a arribar en alguns països al cultiu de la filigrana, mentre que a Catalunya subsisteix —a voltes degradada— la tradició medieval, més rude, però més vigorosa. Com diu Miquel Utrillo, «els forjadors catalans tractaven el metall com una matèria gairebé tova, deixant a la superfície del treball definitiu l'empremta dels cops de martell brutals, però verament artístics, donats febrament durant els breus moments creadors», mentre que «la notòria habilitat atesa pels orfebres espanyols dels últims temps del gòtic i fins i tot més tard, influí en els treballs en ferro, el qual fou cisellat, perforat i repujat com es feia amb els metalls preciosos i el bronze».

Aquesta constatació és conceptualment capital. Vol dir que, a Catalunya mateix, un home de gran criteri, influent (no oblidem que Miquel Utrillo és l'autor de la primera crítica del tot positiva sobre Picasso), fa una descoberta equivalent, però anticipada, a la que es produirà entorn del vitrall i de la tapisseria, que és la d'adonar-se que cadascuna d'aquestes arts obeeix a lleis pròpies, i que es degraden quan volen imitar o adoptar les lleis que regulen les altres arts. El vitrall i la tapisseria decaigueren quan, a causa del prestigi adquirit per la pintura italiana, volgueren emular-la. De la mateixa manera que el cultiu reiterat de la miniatura incapacita per a la pintura de cavallet, aquell art refinat del ferro, pròxim al de l'orfebre, precisament per haver sotmès la matèria a unes lleis que la contradueixen, fa més difícil el seu redreçament. No oblidem que dos d'aquests

grans creadors de l'escultura en ferro forjat —Gaudí i González— pertanyen a famílies de ferrers o forjadors. I no oblidem tampoc que l'obra de Gargallo no s'explicaria sense la Renaixença catalana i que ell formaria part de la nostra escola encara que hagués vingut de la Polinèsia.

Aleshores es dóna la paradoxa que Catalunya, país vençut, postergat, postrat, conserva una tradició artesanal del ferro forjat molt més vigorosa que la de Castella, França o Alemanya, països vencedors, on el ferro, per dir-ho així es feminitza.

Una altra de les paradoxes amb les quals se'ns presenta l'escola catalana del ferro forjat és, encara, la de no formar cap escola. El lligam que uneix els seus membres entre ells —Gaudí, Gargallo, González— és subterrani, abissal, com si sorgissin tots tres, impensadament, del nostre remot passat medieval. L'afirmació de Cambó, segons la qual la nostra més gran qualitat és l'individualisme i el nostre més gran defecte és, també, l'individualisme, sembla confirmar-se en aquest cas concret. Quan Miquel Utrillo, l'home clarivident que, davant dels tresors acumulats per Santiago Rusiñol en el Cau Ferrat de Sitges, proposa, vers el 1890, la creació d'una escola catalana del ferro forjat, per tal de mantenir aquesta tradició amb les seves millors característiques, fracassa rodonament. Si aquesta escola existeix, si ha acabat formant-se i imposant-se, és gràcies a la iniciativa individual i separada de cada un dels seus components.

Tant és així que, quan el 1901 apareix el llibre cabdal de Lluís Labarta sobre els ferros artístics (*Hierros artísticos*), reproduint, per mitjà del dibuix, una gran quantitat de ferros forjats de diversos indrets d'Europa, alguns pertanyents al Cau Ferrat i altres no, amb el pròleg de Miquel Utrillo del qual hem extret algunes citacions, Antoni Gaudí fa uns quants anys que ha posat en pràctica aquestes lliçons i aquestes iniciatives, al Pavelló Güell i al Palau Güell. Un gran drac de ferro forjat guarda la porta del primer. Assenyalem, en el segon, l'esquematisme de la ratapinyada que forma part del penell del terrat. Serà Gaudí, encara, el qui, amb els balcons de la Pedrera, ens fornirà les primeres escultures abstractes *avant la lettre*.

(Diguem, de passada, que no creiem que els balcons de la Pedrera siguin obra de Jujol, encara que aquest hi hagi, poc o molt, col·laborat. La Pedrera fou començada uns dos anys abans que Jujol entrés d'ajudant de Gaudí i, que jo sàpiga, mai no ha estat, modernament, començada una casa en una ciutat, sense que els seus plànols fossin acabats i aprovats, encara que en el curs de l'execució se'n modifiqui algun detall. Altrament, els ferros més característics de Jujol, com els de la Casa dels Ous, són gairebé eteris i s'acosten a la filigrana, parteixen de l'elaboració filiforme del ferro).

Amb tot, el llibre de Labarta i Utrillo tingué una profunda ressonància en els medis artístics barcelonins. La prova és que Alfred Opisso li dedica dos extensos articles a *La Vanguardia* del mes de juny, diari que aleshores constava d'unes dotze pàgines. El llibre, ultra aclarir conceptes i desvetllar idees, tingué també la virtut —en un moment que el geni de Gaudí era vist com un cas insòlit i a part— de fer patent que el ferro forjat no era una tasca exclusiva seva i que només ell pogués conrear. La llavor estava llançada.

Una altra paradoxa d'aquest art és que neix quan les fargues catalanes estan agonitzant, com si les entranyes de la terra, que s'han anat buidant del mineral de ferro, i les forges, que han treballat intensament durant deu segles, fessin un esforç suprem per sobreviure, o per perpetuar-se, abans de morir del tot.

No és sinó el 1907 que Gargallo, que ha passat una nit al taller de Picasso del Bateau-Lavoir, on ha vist *Les senyoretes del carrer d'Avinyó* i els inicis del cubisme, realitza la *Petita màscara del serrell*, obtinguda encara amb una tècnica mixta: acudint al repujat tradicional, però retallant i ajuntant els elements que la integren. La mirada és obtinguda amb l'arquejat de les conques i la complicitat de la grenya o serrell que cau damunt d'un ull. Gargallo, segurament insatisfet, però d'una tenacitat a tota prova, torna a Barcelona i perfecciona, a l'Escola d'Arts i Oficis, l'estudi del repujat sobre metall. El 1911, encara a Barcelona, realitza el meravellós *Rostre punxegut*, una fita en la seva carrera i en l'escultura en ferro forjat. Fet només de dues peces, la seva simplicitat evoca la dels egipcis. A partir d'aquesta data, l'obra de Gargallo en metall forjat —car ell utilitza el coure, el plom i el ferro— es desenvolupa esplendorosament fins a la seva mort, el 1934, després d'haver insinuat, amb la seva *Gran bacant*, el camí vers l'abstracció, i després d'haver modelat, adoptant la tècnica emprada en el ferro forjat, el seu *Profeta*, que no sabem ben bé què vaticinava o de què ens advertia, però que encara continua vociferant.

Una paradoxa més d'aquesta escola és la d'haver de parlar de González després de Gargallo, tot i que el primer no sols és cinc anys més gran que el segon, sinó que pertany a una família de forjadors i coneix, per tradició familiar, l'ofici. A l'Exposició General de Belles Arts del 1896, Juli González presenta ja, en la secció d'Indústries Artístiques, un *Ram de flors de ferro forjat i repujat*. Però González s'obstina a creure's pintor. L'epítet d'artesà no el satisfà, perquè ell es vol i es considera artista. Fins que el 1927, impulsat per Picasso, es decideix a treballar el metall, que comença retallant, fins que acut a la forja, al saber de la seva joventut, que ell considerava només com un artesanat.

En el pròleg esmentat de Miquel Utrillo, trobem unes paraules que semblen referir-se concretament a Juli González:

Quan les obres mestres de la forja, que són l'orgull de les col·leccions i dels museus, foren engendrades, el forjador que sentia l'alè de les idees artístiques, en lloc d'abandonar el seu modest ofici, posava al seu servei totes les seves forces i facultats, creant les sòlides i belles meravelles que ara admirem. Avui dia, si a voltes un temperament d'aquest temps passat sembla encarnar en el cos d'un forjador, aquest s'afanya a abandonar el seu davantal de cuir, les encluses i els martells i, manejant els pinzells o el cisell, s'incorpora a la multitud de pintors i d'escultors inconeeguts que poblen els tristos calvaris de l'Art.

Tinc la convicció que un dels motius que prolongaren la inhibició de González i que li impediren d'assumir la seva autèntica vocació, fou el veure que Gargallo l'havia precedit en el seu camí. Picasso, que vol aprendre l'ofici de forjador perquè ha concebut unes escultures en ferro forjat, acut a González i li demostra, amb l'exemple, que allò que ell considera un artesanat és un art. Però les primeres escultures en ferro forjat de González sembla que són del 1929. Com que durant la Primera Guerra Mundial ha

apès la soldadura autògena treballant a la fàbrica Renault, aplica aquest procediment per al seu treball d'escultor i convenç Gargallo de fer el mateix.

A partir d'aquest moment, la carrera artística de González —el 1929 ell ja té cinquanta-tres anys— no coneixerà treva, com si volgués recuperar el temps perdut. I, de la mateixa manera que Gargallo mena, paral·lelament, la seva exploració tradicional o mediterrània a través de la pedra, l'alabastre i el marbre, i el seu esquematisme innovador a través del ferro forjat, González alterna la figuració amb l'abstracció, vers la qual sembla decantar-se cada vegada més (havia format part del grup Cercle et Carré), fins que n'és tret amb violència i tornat a la realitat a causa de la tragèdia de la Guerra Civil, que plasmarà en la seva obra cabdal *La Montserrat*, que simbolitza Catalunya defensant-se de l'invasor.

Ni l'obra de Gargallo acaba amb el *Profeta*, ni la de González amb *La Montserrat*. Amb tot, són aquestes dues obres les que coronen, per dir-ho així, llur producció més característica. El crit del *Profeta* pot ser interpretat de diverses maneres: estèticament, com si la part italianitzant de Gargallo hagués escollit el tema a causa de la seva expressivitat; personalment, o subjectivament —i així ho creu Aguilera Cerni—, com si fos Gargallo el qui cridés a través del *Profeta*, per atraure la nostra atenció sobre la seva obra; col·lectivament, o socialment, com si el *Profeta* ens vaticinés les catàstrofes que s'apropaven. Veig en el *Profeta* de Gargallo una força que va més enllà de la seva bellesa estètica, més enllà del crit personal. No crec que Gargallo s'hagi enquimerat d'aquest personatge —que ja havia plasmat, en un magnífic relleu, a l'Hospital de Sant Pau— perquè sí. Si estètica i subjectivitat hi ha, em temo que s'empelten amb els nostres fets col·lectius sense que Gargallo en tingués, potser, esment.

Com no crec que González tingués esment de la realitat simbòlica que encarnaven els seus darrers *Caps de la Montserrat cridant*. No crec que González s'adonés que quan crea aquests *Caps*, que ja només són crits, fins al punt que un d'ells és poc més que una màscara corroïda de la qual s'haguessin salvat els elements indispensables per a expressar aquest crit —el crit de terror davant del seu país petjat i sollat per l'enemic invasor—, quan fa, dic, això, el 1938 o el 1939, no crec que s'adoni que aquells *Caps* sense cos encarnen, per això precisament, el seu país, Catalunya, que aviat deixarà del tot de tenir cos, que aviat deixarà d'existir en tant que cos constituït.

Així, l'escultura en ferro forjat catalana —o les seves seqüeles— culmina amb aquests dos crits: el del *Profeta*, advertint, augurant els futurs desastres, elegíacament, i els dels *Caps de la Montserrat cridant* desesperadament, elegíacament, la desfeta del país.

Encara podria afegir, per demostrar l'extrema catalanitat d'aquesta escola, que és un art basat en el treball, als antípodes de la gratuïtat, i que la seva duresa —la resistència del metall— em sembla del tot en consonància amb la tenacitat del nostre caràcter.

També és molt nostre perquè a través dels seus tres representants hi veig configurada la realitat de la Catalunya actual. La més ancestral (Gaudí), la que ho és per la incorporació d'homes vinguts d'altres terres ibèriques, després d'un parell o tres de generacions (González), i la que ho és per l'atracció poderosa que la nostra Renaixença

exercí en tots els àmbits dels Països Catalans, en aquest cas la zona catalana d'Aragó (Gargallo).

Ho és, finalment, per la voluntat d'expansió del particular a l'universal que aquests tres homes representen.

Josep Palau i Fabre

Avui, 13 de novembre del 1977