

GAUDÍ: UNA REFLEXIÓ SOBRE LES ARTS DECORATIVES. DE L'ECLECTICISME EUROPEU AL GAUDINISME SINGULAR*

PILAR VÉLEZ

Antoni Gaudí neix l'any 1852 just quan clou la primera gran exposició universal, la *Great Exhibition* de Londres del 1851. Gaudí, doncs, pertany a l'època que exaltava la fe en el progrés, tan característica del segon terç del segle XIX, i en general de tot el segle.

Gaudí obté el títol d'arquitecte a Barcelona l'any 1878, és a dir, és un dels quatre estudiants de la segona promoció de l'Escola d'Arquitectura,¹ que hi aconsegueix el seu títol sense necessitat d'haver d'anar-se a examinar a Madrid, en una entitat nova que millorava evidentment el estatus dels mestres d'obres que fins aleshores actuaven al nostre país.

Gaudí forma part de la tríade d'arquitectes –Gaudí, Domènech i Puig– que avui conformen la presentació oficial, l'aparador o la façana de l'arquitectura de l'època modernista a Catalunya. Sens dubte, cadascú té la seva personalitat i la seva singularitat, però és evident que quan es parla d'un, se sol fer sempre referència als altres per diversos motius.

Atès que aquest curs s'inscriu dins dels actes de celebració de l'any Gaudí, quan es commemora el 150è aniversari del seu naixement, i que aquesta celebració s'esdevé després de la celebració dels anys Puig i Cadafalch el 2001 i de Domènech i Montaner el 2000,² un cop més se'ns fa impossible dissociar-los

* Text de la conferència impartida dins del curs monogràfic «Gaudí, arquitecte genial», organitzat per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, octubre del 2002.

1. Tal com recull Juan José Lahuerta en el catàleg de l'exposició *Univers Gaudí*, de la qual n'ha estat el comissari, i que ha tingut lloc al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, pàg. 15.

2. L'Acadèmia va dedicar-los també un cicle de conferències a cadascú, als quals vaig contribuir amb dues col·laboracions igualment relacionades amb les arts decoratives i industrials: «Arts aplicades i arts decoratives en l'arquitectura de Lluís Domènech i Montaner» (2000) i «Josep

perquè, de fet, hi ha una sèrie de lligams entre ells que no deixen d'explicar quina era la situació de l'arquitectura i de totes les arts al seu entorn.

Domènech era només dos anys més jove que Gaudí, mentre que Puig era quinze anys més jove que ell. Tots tres, tanmateix, procedien acadèmicament d'Elies Rogent (1821-1897), el qual havia estat el principal introductor de les teories d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) a Barcelona. L'arquitecte francès propugnava una arquitectura global, total, amb un professional al davant capaç de coordinar les arts industrials que hi conflueixen o s'hi aplicaven. Les obres de Viollet ja eren conegudes a la nova Escola, el primer director de la qual havia estat precisament Rogent.³

De totes maneres no és estrany que aquesta línia de pensament tingués fortuna, car tampoc no era del tot nova, i al nostre país mateix, d'altres pensadors, artistes o crítics l'havien defensat i conreat a partir precisament d'haver rebut la lliçó de l'exposició londinenca. La cèlebre frase «No hi ha principis rectors», del dissenyador britànic Owen Jones, davant l'escassa qualitat de les arts de l'objecte a Europa, donà ben aviat els seus fruits i arreu del continent i també a Catalunya sorgiren veus que defensaren la necessitat d'un bon ús i aplicació de la indústria a la creació i fabricació dels més diversos objectes sobretot en relació amb el món de l'hàbitat, i per tant de l'arquitectura i totes aquelles arts i oficis que hi contribuïen, tant en la seva estructura, com per fer més confortable el seu interior.

Aquest denominat *debat art-indústria*, propi de l'etapa coneguda com l'Eclecticisme, ha estat analitzat amb profunditat al llarg dels darrers quinze anys,⁴ al llarg dels quals s'ha posat de manifest la reflexió sobre les dicotomies

Puig i Cadafalch i les indústries artístiques: un camí cap a l'arquitectura "nacional"» (2001), aquesta segona publicada al *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XV, Barcelona, 2001, pàgs. 21-27.

3. Sobre Rogent i Viollet vegeu l'estudi de Pere HEREU PAYET, *Elies Rogent i Amat. Memòries, viatges i lliçons*, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, Barcelona, 1990.
4. Vegeu Alicia SUÁREZ i Mercè VIDAL, «El moviment de les arts decoratives», dins *Llibre del Centenari 1888-1988*, L'Avenç, Barcelona, 1988, pàgs. 498-503; Oriol BOHIGAS, «Per un Museu Nacional de Bells Oficis», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, Barcelona, 1993, pàgs. 237-244; Vicente MAESTRE, «Arte e industria. José de Manjarrés y Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del s. XIX», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, Barcelona, 1994, pàgs. 73-92 i «L'època de la industrialització (c. 1845-c. 1888). Anotacions a l'ebenisteria catalana del segle XIX», dins el catàleg de l'exposició *Moble català*, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Palau Robert, Barcelona, 1994, pàg. 80-111. També de qui signa, Pilar VÉLEZ, «A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives de 1851 fins al Modernisme», dins el catàleg de l'exposició *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1994, pàgs. 20-29; «Les arts industrials a Catalunya entorn del 1898», dins *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització*, Actes de l Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, pàgs. 426-438; «De les arts decoratives a les arts industrials», dins *Arts decoratives, industrials i aplicades*, *Ars Cataloniae*, vol. 11, L'Isard, Barcelona, 2000, pàgs. 176-299.

forma i funció, i bellesa i utilitat que començaren a estar en boca, potser més que a les mans, d'artistes, arquitectes i industrials.

Josep de Manjarrés i Salvador Sanpere i Miquel són dos dels noms més rellevants a casa nostra que s'ocuparen de la difusió d'aquest fet. Manjarrés ja havia estat el responsable, el comissari en diríem avui, de l'Exposició Retrospectiva que l'Acadèmia de Belles Arts va organitzar l'any 1867 i on defensava la idea de tan necessària com era la creació d'un museu que servís de referència als dibuixants i industrials, que poguessin formar-se, tot copiant o inspirant-se en les obres del passat.

Sanpere el 1870 fou enviat per la Diputació Provincial de Barcelona a Anglaterra, França i Alemanya perquè recopilés tot allò que es feia en aquests països en pro de les arts industrials o indústries artístiques, termes sinònims que es feien servir indistintament aquells anys. Hi féu un viatge d'uns mesos, però el resum definitiu i oficial de la seva comesa no fou publicat fins l'any 1881 en un opuscle intítulat *Aplicació de l'art a la indústria*. Ara bé el seu intens protagonisme en la vida socio-cultural i artística barcelonina féu que ben aviat la seva influència arribés arreu i s'extengués entre els professionals de tot tipus.

De fet, quan es creà l'Escola d'Arquitectura el 1871, Sanpere ja havia fet el seu viatge europeu i Manjarrés ja havia escrit articles i llibres defensant aquesta necessitat. Per això, els grans arquitectes del nostre Modernisme ja s'havien format enmig d'aquest debat, propi d'una època eclèctica,⁵ els protagonistes de la qual es proposaren la revisió de la funció de l'ornamentació en els estils històrics en voga fins aleshores, fet que naturalment havia d'afectar la seva producció i la seva obra tant pròpiament arquitectònica com teòrica, cas de conrear també aquesta segona.

De la tríade citada, Domènech i Puig compartiren la seva vessant pràctica amb la teoria i la docència, mentre s'integraren plenament en la vida social del seu país, esdevenint allò que en podem dir «dues bèsties polítiques». Gaudí, per contra, centrà la seva vida i trajectòria, ja no només professional, sinó personal, en la praxi de l'arquitectura, i renuncià ben aviat a tota mena de vida pública.

Domènech, però, per edat, caràcter i obra esdevingué en certa manera, més o menys subtil, més o menys soterrada o inconscientment, i si més no durant un cert temps, el referent dels altres i el de tota una sèrie d'arquitectes, també grans professionals, que desenvoluparen la seva carrera dins de l'etapa modernista i més enllà. O potser, més ben dit, podríem dir que desbrossà alguns camins.

Aquest fet, potser mai no tingut gaire en compte, ens porta a pensar en quins moments, com i perquè coincidiren, sobretot en l'etapa que abraça de l'obtenció del títol fins als primers anys del segle xx, sobretot en el cas de Domènech i Gaudí. Quan Gaudí esdevenia arquitecte el 1878, Domènech, que

5. Sobre aquest aspecte vegeu Mireia FREIXA, «[...] donant la forma apropiada a l'ús i als materials [...]». «El sentit de l'ornament en l'obra de Gaudí», dins el catàleg de l'exposició *Gaudí. Art i disseny*, Fundació Caixa de Catalunya, La Pedrera, Barcelona, 2002, pàgs. 61-62.

havia estudiat encara a l'Escola Superior d'Arquitectura de Madrid on havia obtingut el seu títol el 1873, publicava un dels textos que més ressò havien de tenir en el món artísticocultural català del darrer quart del segle XIX: *En busca de una arquitectura nacional*, reflex de l'eclecticisme i alhora del nacionalisme present en certs sectors intel·lectuals en aquells moments.

Domènech, després de l'atenció que se li ha dedicat al llarg dels anys, culminada en els estudis i textos sorgits arran de la celebració del seu «any», és considerat per tothom, i és una opinió ben acceptada, un gran coordinador de les arts, un gran director d'orquestra,⁶ a l'entorn del qual s'aplegaren un gran nombre d'artistes i industrials que, sota la seva direcció, feren algunes de les seves millors obres. De fet, en una visió imaginària, Domènech podria situar-se dalt d'una piràmide i sota d'ell apareixerien uns quants artistes de les principals indústries aplicades a l'arquitectura –ferro, ebenisteria, ceràmica...–, els quals al seu torn actuaven com a coordinadors (*ensemblers* en deien en francès en el terreny del mobiliari i la decoració) d'una colla d'artífexs, col·locats en un rengle inferior, la base de la piràmide, que farien cadascú la seva part del gran conjunt a les ordres dels altres. Domènech, com Victor Horta, Henri Guimard, Joseph Olbrich, Joseph Hofmann i tants altres arquitectes europeus d'aquell brillant tombant del segle XIX al XX, defensava la idea d'aquest art global, que l'arquitectura i la professió d'arquitecte permetien fer realitat millor que cap altra atès l'aplec d'esforços que exigeix per a ser una realitat tangible.

De fet, el també arquitecte Joan Bergós en el seu llibre sobre Gaudí li atribueix els següents mots: «*Arquitecte* vol dir *cap dels obrers*, el qui dirigeix els treballs, i com a tal és un governant en el més alt sentit de la paraula, perquè no troba la Constitució feta sinó que la fa ell. Per això, als grans governants se'ls diu constructors de pobles». I també: «L'arquitecte és l'home sintètic, que veu les coses clarament de conjunt abans de ser fetes, que situa i lliga els elements en la seva relació plàstica i en la distància justa. I en aquest intuïció prèvia de l'obra hi ha inclosa la qualitat estètica i el sentit policrom».⁷ És a dir, també Gaudí tenia plena consciència d'un fet que va viure dia rere dia al llarg de la seva trajectòria professional. I és que potser de Gaudí, fins no fa gaire, el que s'ha remarcat és el seu vessant excepcional, la seva «genialitat», la seva «individualitat», portats els seus biògrafs ja sia per una admiració excessivament apassionada o bé per tot el contrari, en considerar-lo una «rara avis» o simplement un foll. Però, òbviament, Gaudí tan enamorat dels oficis artesans, tan presents en les seves obres, havia de ser també un coordinador de nombrosos artífexs.⁸

6. Encertada denominació que se li atorgà en l'exposició precisament titulada *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, 1989-1990.

7. Joan BERGÓS, *Antoni Gaudí, l'home i l'obra*, Ariel, Barcelona, 1954, pàg. 42.

8. De fet, com recorda Mireia FREIXA, *op. cit.*, pàgs. 70-71, sembla que fou Joan Martorell i Montells (1833-1906) el primer arquitecte a Catalunya que va proclamar la necessitat d'integrar les arts sota l'arquitectura, segurament per influència de l'arquitecte britànic Augustus Welby Pugin de qui coneixia les seves obres escrites.



Fig. 1. A. Gaudí. Banc. C. 1908-1914. Fusta de roure i ferro. Capella de la Colònia Güell.

En realitat, fent un breu parèntesi, crec que cal recordar una de les raons, sinó la principal que justifica el perquè els arquitectes des d'aquell moment s'havien convertit més que mai en grans coordinadors d'artistes i industrials al seu servei, i en especial en l'obra civil i en concret en l'habitatge domèstic.

De fet, això no era gens estrany car era la conseqüència principal del gran desenvolupament de l'arquitectura d'habitatges urbana i/o burgesa, pròpia del segle XIX, que considerava com a dos elements essencials de l'habitabilitat, la higiene i el confort, dos conceptes que revolucionaren les condicions de vida, i dels quals n'esdevingueren capdavanters els arquitectes.

Si tornem a Domènech, cal afegir que va guanyar-se la denominació de director d'orquestra gràcies també a la seva labor en el denominat taller del Castell dels Tres Dragons, on després de tenir lloc l'Exposició Universal de Barcelona del 1888, de l'any 1891 fins el 1892 muntà un taller, ja no només per acabar l'obra de l'edifici que havia estat cafè-restaurant de l'exposició, tal com li encomanà l'alcalde Coll i Pujol, i que havia de ser Museu d'Història de la Ciutat, sinó des d'on coordinà totes les obres que aleshores tenia encomanades. La, sens dubte, mitificació excessiva d'aquest taller deriva d'unes paraules del mateix Domènech en un article en record del seu col·laborador, Antoni Gallissà, recentment traspasat: «Tractàvem de restaurar arts i procediments;

fundicions de bronzes i ferros forjats, terras cuitas i dauradas a la València; repujat de metalls, alicatats de majolica, talla de fusta i escultura decorativa que's feien allavoras rudimentaris o molt malament»⁹ que foren recollides per primera vegada per Alexandre Cirici¹⁰ i després sistemàticament per molts altres historiadors, fins avui que Rossend Casanovas les ha pogut matisar.¹¹ Malgrat tot, ens interessen perquè també fan referència a un Gaudí interessat pels oficis.

Deia Cirici, a partir dels mots de Domènech: «El renacimiento cerámico salió también de allí, donde se estudiaron minuciosamente las instrucciones que los ceramistas de Manises dieron a Floridablanca para instalar la fábrica de la Moncloa, las tradiciones transmitidas por un anciano de Manises, llamado Cassany, al que Gaudí y Domènech fueron a interrogar a su pueblo, y los procesos de Dack y de los italianos. Se pidió la colaboración del ingeniero ceramista Santigós, Pujol empezó las pruebas y el valenciano Ros aportó el secreto de la cerámica dorada».¹²

D'aquest viatge de Gaudí i Domènech, que aquest segon esmenta en el text dedicat a Gallissà,¹³ sembla que no en resta cap més referència que pugui provar-lo.¹⁴ Ara bé, aquesta dada que sembla versemblant, lliga un cop més els dos grans noms de la tríade modernista. Domènech governava el seu taller i Gaudí ja havia acabat el Palau Güell i feia anys que s'havia fet càrrec de la Sagrada Família. I tots dos havien coincidit també a Comillas a l'entorn de les famílies López i Güell, treballant amb nombrosos industrials i artesans, Domènech al Seminari Pontifici (1889), i en diversos projectes, reformes i monuments allà mateix (1889-1899), i Gaudí a El Capricho (1883-1885).

Gaudí, doncs, va mostrar, com Domènech i després Puig, un gran interès per tota mena d'arts aplicades a l'arquitectura. Fent-li falta per dur a terme els seus projectes, i «home del seu temps», format encara en una etapa eclèctica, de gust molt afrancesat, i coneixent l'obra de Viollet a través de l'Escola, Gaudí havia descobert també la necessitat d'estudi, «resurrecció» i adequació a les necessitats del seu moment de moltes tècniques i oficis autòctons que podia aplicar als seus projectes.

La gairebé inexistència de textos escrits, manuscrits o impresos, de la mà de Gaudí, a l'inrevés del que passa amb els seus col·legues, fa que, per sobre de tot, haguem de fixar-nos en la seva obra si volem descobrir quina era la seva postura

9. Lluís DOMÈNECH I MONTANER, «Antoni M. Gallissà en l'intimitat», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 21 de maig del 1903.

10. Alexandre CIRICI, *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951, pàgs. 203-204.

11. Vegeu d'aquest autor, «Antoni Maria Gallissà i el mite del «Castell dels Tres Dragons», dins *El Modernisme*, II. A l'entorn de l'arquitectura, L'Isard, Barcelona, 2002, pàgs. 71-78.

12. A. CIRICI, *op. cit.*, pàg. 204.

13. L. DOMÈNECH I MONTANER, *op. cit.*

14. Lluís Domènech Girbau, besnét de l'arquitecte, a la nota 6 del catàleg esmentat, quan parla dels viatges de Domènech no fa cap referència a aquest de València.

i la seva apreciació de tot això que hem apuntat. Ara bé, i crec que és una bona ocasió, mirarem de seguir paral·lelament, sempre que sigui possible, l'obra de l'arquitecte amb el seu corpus teòric mínim, però de vegades suficientment explícit, car ben casualment la seva escassa obra escrita giravolta entorn d'aquest aspecte.

Gràcies en part a una referència del seu quadern de notes –*Cuaderno de notas*–,¹⁵ com també al text del seu primer biògraf, l'arquitecte Josep Francesc Ràfols, que recull l'igualmente arquitecte i expresident d'aquesta Acadèmia, Joan Bassegoda Nonell,¹⁶ sabem de la seva participació, un any abans de ser oficialment arquitecte, en un Concurs de dibuixos per a l'aplicació a la indústria que havia convocat l'Ateneu Barcelonès el 30 de novembre del 1876. Sembla que Gaudí, que era soci de l'entitat, optava al premi de la secció d'ebenisteria que consistia en un «proyecto de mobiliario para una sala de confianza para una familia de regular fortuna».¹⁷ El cert és que aquest premi fou declarat desert, com ho foren tres més dels deu convocats (escultura decorativa, metallisteria, teixits). Però cal subratllar que l'Ateneu als anys seixanta, dins del debat art-indústria a què ja s'ha fet referència, ja va tenir un paper destacat. Cal recordar, a tall d'exemple, com la secció d'Indústria de l'entitat va proposar-se aleshores la creació d'un museu d'objectes artístics i industrials amb un objectiu doble: educar els dibuixants i sensibilitzar el públic, com feia anys que es predicava a Anglaterra, on, d'altra banda, només feia cinc anys que s'havia inaugurat el South Kensington Museum –amb finalitat educadora–, una de les fites que van proposar-se arran de la celebració i consegüent valoració de l'exposició del 1851. Des de llavors, els museus d'arts decoratives o industrials foren considerats un dels camins per a la millora d'aquestes arts i per tant de la millora de la cultura, indústria i comerç dels pobles.¹⁸ Així doncs, és aquesta la primera relació d'ordre pràctic que coneixem de Gaudí amb les arts industrials, per bé que fins ara es desconeix quin projecte va presentar-hi.

L'any 1877, en què Gaudí presentà aquest desconegut projecte, va tenir lloc a Barcelona una Exposició d'Arts Sumptuàries antigues i modernes¹⁹ on s'exposaren gran nombre d'obres, en bona part objectes artístics de tots els temps. Però no tenim cap notícia que Gaudí hi tingués cap relació. Probablement devia visitar-la com tants altres ciutadans interessats pel tema. Gran nombre de col·leccionistes particulars com també algunes entitats tant d'ordre artístic com

15. Publicat recentment dins de l'edició de tots els escrits i documents de l'arquitecte duta a cap per Laura MERCADER, *Antoni Gaudí. Escritos y documentos*, El Acantilado, Barcelona, 2002, pàg. 106. Aquest text ja havia estat publicat íntegrament per Joan Bassegoda Nonell amb el nom de «Manuscrito de Reus», dins del seu llibre *El gran Gaudí*, AUSA, Sabadell, 1989, pàgs. 67-91.

16. *Op. cit.*, pàg. 117.

17. *Ibidem*.

18. Vaig insistir-hi a P. VÉLEZ, «A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives de 1851 fins al Modernisme», sobretot pàgs. 23-27.

19. Vegeu *Catálogo de la Exposición de Artes Suntuarias antiguas y modernas, Ferias y fiestas Populares*, Barcelona, 1877.

socio-econòmic i institucional, hi cediren les seves obres repartides en dues seccions: l'antiga i la moderna, amb peces fonamentalment en aquesta segona dels segles XVII al XIX, tot i que preferentment eren produccions contemporànies.

Un any després, el 1878, és una data que cal subratllar en funció del fil que estem desenvolupant fins ara. El 1878 tenen lloc dos fets més que dignes de comentari. En primer lloc, un dels pocs textos del quadern de notes de Gaudí datat del 10 d'agost d'aquell any i intitulat *Ornamentación*, se'ns presenta avui com l'únic testimoni escrit de l'arquitecte sobre el valor de l'ornamentació en l'obra arquitectònica a través en bona part de l'ús i aplicació de les arts decoratives. És en aquest text, encara de joventut, on Gaudí coincideix amb el pensament europeu –i no només violletia– del moment. «Para que un objeto sea altamente bello es preciso que su forma nada tenga de superfluo, sino las condiciones materiales que lo hacen útil, teniendo en cuenta el material de que se dispone y los usos que ha de prestar, y de aquí nacerá la forma general».²⁰ I també: «La primera cualidad que ha de tener un objeto para ser bello es cumplir con el objeto a que está destinado; no como si reuniéramos los problemas resueltos por separado y los recopiláramos para darnos un resultado heterogéneo, si no tendiendo a alcanzar una solución de unidad que atienda a las condiciones materiales del objeto, a su uso, al carácter...».²¹

És a dir, que la forma ha de respondre a la funció, senzillament. O és bell allò que és útil. Tot i que Gaudí afegeix que si aplicat això no s'assolissin «por las condiciones dinámicas o atmosféricas, formas satisfactorias, entonces se llama en auxilio a los motivos puramente ornamentales para ensalzar la forma, ya haciéndola desaparecer en su parte mecánica y material, ya haciendo resaltar la forma, dictada por la feliz satisfacción de la necesidad, circunstancias precisadas por el "carácter" del objeto».²² Cada edifici té un caràcter propi que de fet el singularitza. L'ornamentació, que sorgeix del propi edifici, hi contribueix en bona part, segons Gaudí.²³ Ornamentació, que també segons ell ha estat, és i serà acolorida, una de les màximes que sens dubte no va abandonar-lo mai, des de les seves primeres obres fins als darrers dies de la Sagrada Família. Gaudí féu sempre un bon ús de les arts i els bells oficis, íntimament lligats al projecte, en bona part portat pel seu interès en donar-los una qualitat cromàtica notable, com a hereu fidel de la més pura tradició mediterrània.

Una de les constants, doncs, que sura o s'intueix observant amb deteniment l'obra arquitectònica del mestre és aquesta preocupació pel color, sense oblidar mai i en cap cas la seva preocupació i extrema singularitat estructural i constructiva, és clar. Tot tipus d'objecte o producte ceràmic és benvingut per Gaudí,

20. Laura MERCADER, *op. cit.*, pàgs. 42-43.

21. *Op. cit.*, pàg. 50.

22. *Ibidem*, pàg. 43.

23. Una anàlisi més aprofundida entorn del criteri de Gaudí sobre l'ornamentació, molt lligat segons l'autora a la influència de Viollet-le-Duc, és la duta a cap per Mireia FREIXA, *op. cit.*, pàgs. 66-71.

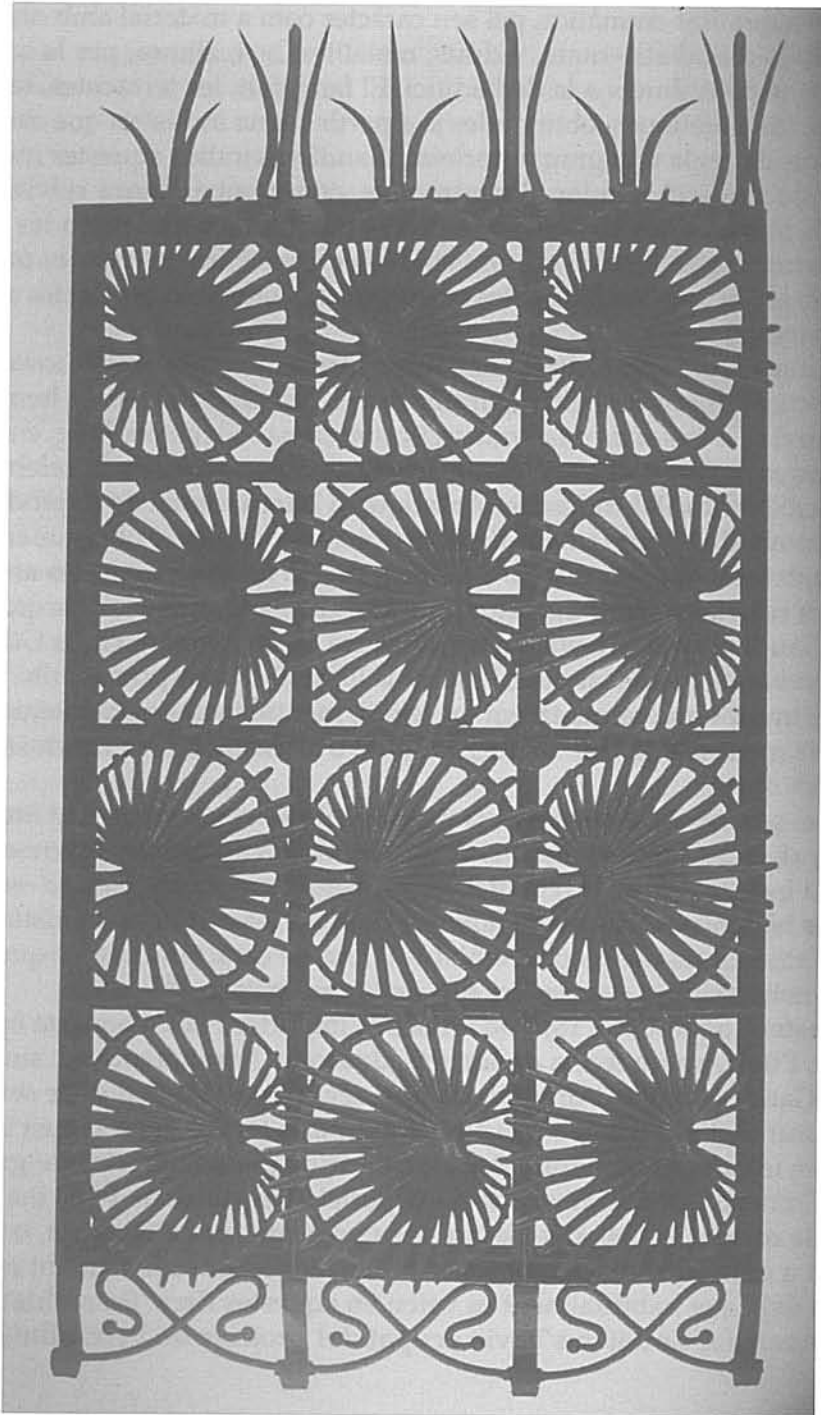


Fig. 2. A. Gaudí. Reixa. C. 1883-85. Parc Güell. Ferro forjat i ferro colat. L'element decoratiu és la palmeta de margalló, com la de la Casa Vicens.

per la seva qualitat cromàtica, pel seu caràcter com a material amb nombroses possibilitats d'acabats –mats, vidrats, metàl·lics...–, i, alhora, per la seva gran durada, que contribueix a la de l'edifici. El fang cuit, les terracotes, les rajoles vidrades, les majòliques, obtingudes ja a partir d'una indústria que assoleix en el tombant de segle una gran notorietat. Gaudí reivindica aquestes indústries, algunes de tradició secular al nostre país, com també alhora reivindica els materials propis, autòctons, els que precisament donen caràcter a les produccions i demana que aquesta vessant tan bàsica per a l'arquitectura es modernitzi, es posi al dia, que les indústries corresponents ofereixin productes adequats als nous temps.

Això mateix pensaren altres contemporanis seus. Si ens fixem novament en Domènech i Puig hi detectem paral·lelismes. Domènech, com ja hem vist, el 1878 escrivia *En busca de una arquitectura nacional*. El mateix Puig, encara uns quants anys després, el 1892, en un article publicat arran de la celebració de l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions, sota la tutela de l'Ajuntament de Barcelona, manifestava obertament el seu parer, amb tot detall, en relació a la recuperació de totes aquestes arts i bells oficis i es referia al sentit autòcton que atorgava a les creacions arquitectòniques.²⁴ Gaudí el 1892 ja havia construït, entre altres coses, el Palau Güell, símbol de la vivenda noble familiar, i estava ja lluny dels seus pocs escrits, sobretot de l'únic imprès que comentarem tot seguit, mentre també es mantenia al marge de tota mena d'acte ciutadà sociocultural o artístic, immers fonamentalment en la seva obra.

Però el seu esperit autòcton es fa palès igualment en un breu text intítulat *La casa pairal*, escrit entre el 1878 i el 1879,²⁵ on Gaudí aplega dos interessos fonamentals i indissociables: les condicions higièniques de l'arquitectura –seguint la línia dels higienistes i del propi Ildefons Cerdà– i les condicions artístiques que li han d'atorgar «la nostra proverbial enteresa de caràcter», per tal que els fills que allí neixin siguin «verdaders fills de la casa pairal».²⁶

Tanmateix, aquest any 1878 no només és important des d'aquesta òptica pel seu text, l'únic, sobre teoria de les arts, dedicat a l'ornamentació, sinó també perquè Gaudí és autor d'un projecte que, segons sembla, havia de ser decisiu per al futur de l'arquitecte i que alhora ens parla també del seu gust i preocupació per les arts esmentades. Amb una vitrina per a la fàbrica de guants de Esteve Comella que fou mostrada a l'Exposició Universal de París inaugurada el mes de maig d'aquell any, Gaudí se'ns presenta com a ebenista, o més ben dit, com a dissenyador de mobles, si voleu, concebent un element expositor diferent dels que habitualment es veien en aquestes fires. En realitat, segons Joan Matamala, Gaudí ja s'havia ocupat del projecte de l'establiment de la

24. Vegeu P. VÉLEZ, «Josep Puig i Cadafalch i les indústries artístiques...», pàgs. 21-27.

25. J. BASSEGODA, *op. cit.*, pàg. 68.

26. *Ibidem*, pàg. 72.

Guanteria Comella del carrer d'Avinyó, 5, al costat del de Ferran, i això féu que el seu client li encarregués també la seva instal·lació al pavelló espanyol de l'exposició parisenca.²⁷

De fet, la vitrina de Gaudí era de dimensions mitjanes. Per la imatge que aparegué a *La Ilustración Española y Americana* del 22 de setembre del 1878,²⁸ ens adonem que l'obra de Gaudí no té res a veure amb els expositors convencionals que l'envolten, grans armaris a manera de temples clàssics.²⁹ Amb una senzilla forma de casa amb coberta a doble vessant, tota de vidre i estructura de ferro, amb una cresteria d'elements vegetals com a remat, la gran transparència, que només desapareixia en el sòcol de fusta sobre una tarima de parquet de diversos tons –un cop més el cromatisme–, permetia una total visibilitat dels productes de l'interior. Cal recordar que la casa Comellas va obtenir medalla de plata en aquesta exposició, i tal com ja havia apuntat Bassegoda,³⁰ per bé que es premiava el producte, la manera de mostrar-lo de ben segur que hi tenia la seva influència.

A més de permetre'ns parlar d'un jove Gaudí dissenyador, abans que plenament arquitecte, aquesta vitrina sembla que fou també, i així ho mantenen molts dels biògrafs i estudiosos de Gaudí, el fet que provocà la coneixença d'Eusebi Güell i l'arquitecte, cosa fonamental, és ben sabut, en la història de la seva trajectòria. Güell visità la mostra internacional i en veure la vitrina s'interessà per qui havia estat el seu autor. A conseqüència del seu encontre, Güell encarregà a Gaudí el mobiliari de la capella-panteó del palau de Sobrellano a Comillas que el seu sogre, Antonio López, primer marquès de Comillas, havia encarregat a l'arquitecte Joan Martorell Montells, a qui Gaudí precisament sempre admirà.³¹ Aquest mobiliari, projectat aquell mateix any i construït dos anys després, el 1880, presentava un caràcter fortament neogòtic, d'acord amb l'arquitectura de Martorell, pròpia de l'eclecticisme historicista d'aquells anys, també encara present en el fer i el sentir del jove Gaudí.

L'any 1878 té lloc, a més, un altre fet clau per a les indústries artístiques del nostre país i relacionat també amb Gaudí, la inauguració al Passatge del Crèdit, 3, dels tallers d'indústries artístiques i la botiga de Francesc Vidal Jevellí, on es podien encarregar i trobar objectes de tot tipus i de tots els estils: neogrec, neogipci, neogòtic,... El 1882 Vidal fundà una nova i gran seu a l'Eixample, i des d'allà esdevingué el gran col·laborador de Gaudí en la realització del mobiliari tan singular del Palau Güell, entre altres coses.³²

27. Tal com recull J. BASSEGODA, *op. cit.*, pàgs. 139-141.

28. Pàgs. 167 i 169.

29. Cal afegir que al Museu de Reus es conserva un croquis d'aquest moble dibuixat al dors d'una targeta personal de Gaudí.

30. *Op. cit.*, pàg. 141.

31. D'ell deia «era un savi i un sant». Recollit per Isidre PUIG BOADA a *Templo*.

32. Una síntesi sobre el paper de Vidal vaig recollir-la a P. VÉLEZ, «De les arts decoratives a les arts industrials», dins *Arts decoratives, industrials i aplicades*, *Ars Cataloniae*, vol. 11, L'Isard, Barcelona, 2000, pàgs. 188-189.

L'any 1880 l'Institut del Foment del Treball organitzà la *Exposición de Artes Decorativas y de sus Aplicaciones á la Industria*, en la qual s'hi exposaren 972 objectes distribuïts en set seccions: dibuix (mètodes d'ensenyament); dibuix aplicat al teixit, pintat o brodat de teles; dibuixos aplicats a la construcció de mobiliari i complements; dibuix aplicat a la construcció i decorat d'objectes de metall; dibuix aplicat a la fabricació o decoració d'objectes ceràmics; dibuix aplicat a la il·lustració gràfica i relligadura; antiguitats (tota mena d'objectes artísticoidustrials).

De fet, era una exposició de projectes d'arts industrials de les més diverses branques, tot i que en una bona part dedicats a la decoració i ús dels interiors domèstics. Aquesta exposició era una manifestació més d'aquell debat art-indústria iniciat uns decennis enrere, ara en mans d'una de les entitats que més treballaven pel comerç del nostre país, que seguia preocupant-se per l'escassa qualitat dels productes fabricats al nostre país i que mirava de millorar-ho per diversos camins.

El panorama que oferia la mostra, com era propi d'aquells anys, era d'un gran eclecticisme. Va tenir un gran ressò entre els artistes industrials i també força a la premsa. Tanmateix, entre tots els comentaris, el més complet fou el d'Antoni Gaudí que, en aquesta ocasió, ben excepcionalment, escrivia l'únic text que sortit de la seva ploma havia d'esdevenir un article periodístic considerat avui (fins potser excessivament) gairebé programàtic.³³

Gaudí enceta les seves ratlles felicitant l'entitat per haver tingut la iniciativa d'organitzar l'exposició. Però acte seguit, Gaudí recull la primera impressió general només entrar-hi: «¿tot lo que és Espanya en arts decoratives se troba reunit aquí? ¿No es fa res més a Barcelona que lo exposat?». I continua, «diu lo catàleg que és la primera exposició d'aquest gènere, per això s'explica la modèstia de la mateixa i els nobles propòsits de celebrar-ne d'altres, los quals desitgem no es facin esperar per bé del país».³⁴

D'una banda, cal suposar que més que recollir el sentir general, més aviat recull el dels experts o dels implicats com ell en aquest terreny, i d'una altra, fa una afirmació equívoca, car el catàleg no diu en cap cas que sigui la primera exposició d'aquest tipus que se celebra a Barcelona –tal com pot semblar que ho dóna a entendre Gaudí–,³⁵ sinó que, i cito textualment, el seu títol és *Catálogo de los objetos presentados en la primera Exposición de Artes Decorativas y de sus aplicaciones a la Industria celebrada por el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, inaugurada el día 21 de diciembre de 1880*. Tot plegat no és gaire important, però sí que té el seu pes, atès que pot semblar que abans no s'havien cele-

33. Es tracta de «L'Exposició d'Arts Decoratives en l'Institut del Foment del Treball Nacional», *La Renaixensa*, primera part, núm. 52, 1 de febrer del 1881, pàgs. 709-711 i segona part, núm. 53, 2 de febrer del 1881, pàgs. 739-740.

34. *Op. cit.*, pàg. 709.

35. «Diu lo catàleg que és la primera exposició d'aquest gènere, per això s'explica la modèstia de la mateixa i els nobles propòsits de celebrar-ne d'altres...»

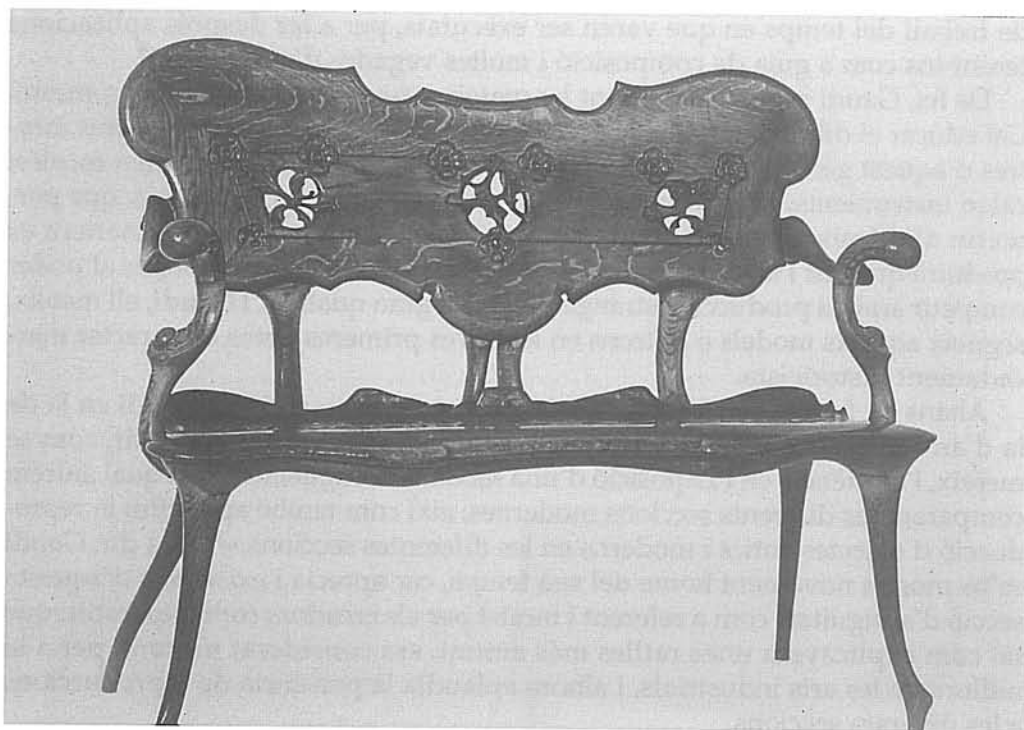


Fig. 3. A. Gaudí. Canapé. C. 1904. Fusta de roure. Fet per al despatx de la Casa Calvet, també obra de l'arquitecte.

brat mostres d'aquest tipus a casa nostra, quan ens podem remuntar, si més no al 1860 i fins abans, per adonar-nos de la preocupació que suposà el debat art-indústria ja comentat. Gaudí bé en devia tenir coneixement, interessat com estava per aquestes qüestions, car com hem vist fins i tot havia participat en el concurs de dibuix industrial convocat per l'Ateneu el 1876. I probablement només era una manera de dir-ho, referint-se a que era la primera organitzada per l'Institut de Foment.

Tot seguit Gaudí detecta en els objectes moltes imitacions d'una indústria francesa antiquada que «perquè no siga dit que són còpies, s'introdueixen tan desgraciades modificacions que les hi fan perdre, si per cas tenen, alguna qualitat de conjunt».³⁶ Hi detecta també un «defecte de pensament»,³⁷ és a dir, una manca de disseny, de creació, de gust. Constata allò mateix que ja havien constatat els teòrics i crítics que el precediren: calen bons models per educar el gust del dibuixant industrial que s'han de cercar «ja sia en los museus ja sia per medi de la reproducció il·lustrada [les gramàtiques d'ornamentació potser?], i indispensablement per lo d'una ensenyança especial que, analitzant los models exposats i reproduïts, faci notar l'objecte particular de cada cosa i les condicions

36. *Op. cit.*, pàgs. 709-710.

37. *Op. cit.*, pàg. 710.

de treball del temps en que varen ser executats, per a fer després aplicacions tenint-los com a guia de composició i moltes vegades d'execució.»³⁸

De fet, Gaudí segueix defensant les mateixes necessitats de vint anys enrere: Cal educar el dibuixant industrial, calen museus on poder veure les obres mestres d'aquest gènere o en el seu defecte les seves reproduccions; calen escoles; calen instruments, gramàtiques d'ornamentació, manuals, mostraris, que permetin al dibuixant partir d'uns bons models. Només d'aquesta manera es produirà qualitat i la indústria i el comerç del país es veuran reforçats al poder competir amb la producció estrangera de més gran qualitat. I Gaudí, ell mateix, segueix aquests models o patrons en les seves primeres obres de caràcter marcadament historicista.

Abans de fer referència concreta a les sis primeres seccions, Gaudí en fa de la d'antiguitats, la setena del catàleg: «no podem menos d'aplaudir, com se mereix, l'existència en l'Exposició d'una secció d'Antigüitats, ab la qual anirem comparant les diferents seccions modernes; així com també aplaudim la reproducció d'objectes antics i moderns en les diferents seccions.»³⁹ És a dir, Gaudí se'ns mostra novament home del seu temps, car aprecia l'existència d'aquesta secció d'antiguitats com a referent i model per als creadors contemporanis, que tal com explicàvem unes ratlles més amunt, era considerat un camí per a la millora de les arts industrials, i alhora aplaudia la presència de reproduccions a les diverses seccions.

Pel que fa a aquestes, comença fent esment de la de teixits, on remarca la bona qualitat de la producció de La España Industrial comparable a la dels teixits antics, mentre que en canvi, considera que els brodats, en general, no resisteixen la comparació amb les obres paral·leles de segles anteriors. Quant al mobiliari, pràcticament no se salva res: «los mobles exposats són quasi tots d'una forma i gust bastant vulgars, i no molt apropiats a l'ús a que se'ls destini».⁴⁰ De la metallisteria Gaudí destaca en primer lloc la producció de la fàbrica d'armes de Toledo, tot i que de la producció contemporània fa esment de les obres del taller Isaura, fent al·lusió a l'altar de bronze que havia construït per a la capella-panteó del palau de Sobrellano: «L'altar ha sigut construït per a un ric navier de nostra capital i està ideat per un arquitecte que té una reputació feta en los assumptos religiosos».⁴¹ El navier era Antonio López, primer marquès de Comillas, i l'arquitecte Joan Martorell, ambdós ja esmentats al parlar de la col·laboració de Gaudí com a projectista del mobiliari d'aquesta mateixa capella el 1878.

38. *Op. cit.*, pàg. 710.

39. *Ibidem*

40. *Op. cit.*, pàg. 739. Tot i que entre els expositors hi havia la casa Busquets Germans, C. Ciutat, 9, que presentava el mobiliari d'un despatx i que havia d'arribar a ser un dels noms més notables del nostre Modernisme.

41. *Ibidem*.

Quant a la secció de ceràmica, art de tan gran tradició al nostre país, com fa notar Gaudí, insisteix en tant com calia als industrials de fixar-se en les obres reeixides del passat. La darrera secció d'objectes contemporanis, dedicada a les arts gràfiques, és la que en surt més ben parada amb notable diferència respecte a les altres: «tots ells demostren lo bon lloc que ocupa la tipografia en lo nostre país». ⁴²

Clou el seu text insistint un cop més en els camins vàlids per a la millora d'aquestes arts –noves exposicions, reproducció d'objectes notables com a models i ensenyament especial. Quant a aquest darrer punt, Gaudí comenta que de la mateixa manera que des de l'Escola d'Enginyers Industrials de la Diputació s'ha creat una nova Escola d'Arts i Oficis, del si de l'Escola d'Arquitectes, que sosté també la Diputació, es podria fundar una Escola de Dibuix Industrial, on poder formar-se els dibuixants projectistes que tanta falta fan al món de l'objecte industrial i per tant, també de l'arquitectura. Gaudí sempre es preocupà per l'ensenyament excessivament teòric de l'Escola d'Arquitectura i no és gens estrany, per tant, que fes una proposta com aquesta. Com apuntà Joan Bassegoda, ⁴³ Gaudí havia tingut la sort d'aprendre els oficis en alguns tallers quan era ajudant de Fontserè en les obres del Parc de la Ciutadella, mentre la majoria dels seus col·legues tenien una formació merament teòrica, i per tant, amb unes grans mancances.

A més, cal tenir-ho present, era fill d'un calderer. De ben segur aquest origen, tan pròxim al món dels oficis que Gaudí sempre havia de tenir tan a prop, va ser un dels fets que condicionaren la seva manera de fer i aplicar certes arts, sobretot les del metall, és clar, a la seva obra.

Però tornem a Gaudí i les arts industrials. L'Institut del Foment del Treball Nacional l'any 1884 tornà a organitzar una altra exposició: *Exposición de Artes Industriales con aplicación al decorado de Habitaciones*, nou testimoni del gran eclecticisme del moment, però tot i l'interès que havia manifestat per seguir el rumb de tot aquest camp, Gaudí sembla que ja no en va fer cas, o, si més no, no es va manifestar públicament sobre el fet.

No sabem, doncs, fins a quin punt és casual que l'únic text imprès que es conserva de Gaudí justament faci referència a les arts decoratives. Potser, sense ell mateix ser-ne conscient, era el colofó d'uns anys de més intensa reflexió sobre el tema, quan encara estava immers en una etapa eclèctica i historicista, la qual, com hem vist, comportava alhora aquest pensament.

Precisament en aquests anys és quan s'inicia la publicació de la primera història de l'art moderna, concebuda, escrita i editada al nostre país. L'ànima d'aquest projecte va ser Domènech i Montaner que entre el 1886 i el 1901 en fou el seu director, i també en part autor. La referència a aquesta obra pot sem-

42. *Op. cit.*, pàg. 740.

43. «El único artículo periodístico escrito por Antonio Gaudí», *Miscellania Barcinonensia*, núm. XLIV, Barcelona, agost del 1976, pàg. 26.

blar sobrerera si estem parlant de Gaudí i aquest, com veurem, no hi va tenir res a veure. Tanmateix, per això ens hi volem referir tot seguit.

La importància d'aquesta obra, que ja vaig analitzar en una altra ocasió,⁴⁴ és el fet de dedicar-se a una disciplina aleshores completament jove i incipient, la història de l'art. Però no només això, sinó també el fet que comportà una reflexió sobre les arts industrials que tanta força havien anat adquirint al llarg del segle XIX. L'edició de Domènech, que féu realitat l'editorial Montaner y Simón, de la qual n'era el director artístic, amb un criteri plenament modern i avançat es preocupava d'aquest aspecte de les arts, més enllà de centrar-se només en les belles arts tradicionals, i fins i tot dedicava un volum sencer a l'ornamentació.

La col·lecció constava de vuit volums: tres d'arquitectura, dos de text i un de làmines, dels quals n'eren autors el mateix Domènech⁴⁵ del primer, Puig i Cadafalch, del segon⁴⁶ i tots dos conjuntament del tercer;⁴⁷ un altre volum dedicat a la pintura i l'escultura; un volum, com deia, dedicat a l'ornamentació, tema molt debatut aquells anys com hem vist fins i tot pel mateix Gaudí, que signava Federico Cajal y Pueyo, catedràtic d'arts industrials i director de l'Escola d'Arts i Oficis de Sant Martí de Provensals; dos volums d'història de la indumentària i els seus complements, és a dir, d'unes arts que aleshores també estaven molt representades en totes les exposicions d'arts decoratives, sumptuàries i/o industrials; i un darrer volum dedicat específicament a aquestes arts decoratives –moble, teixit, brodat, tapís, metallisteria, ceràmica i vidre.

El repartiment de l'obra, des de la nostra perspectiva actual, és ben singular. Per contra, en aquell moment estava plenament d'acord amb les preocupacions i els interessos de crítics i artistes, com ja hem vist. El crític, professor de Llotja i també col·leccionista, Francesc Miquel i Badia, responsable d'una part d'aquest volum, feia el resum de tot aquest replantejament de les arts decoratives a partir de l'exposició londinenca del 1851, i en definitiva no deia res diferent del que Gaudí havia plantejat el 1881, com d'altres teòrics ho havien fet molts anys abans. Després de constatar l'endarreriment de les indústries artístiques gràcies a l'exposició, es creà a Londres el Museu de South Kensington i les escoles capaces de millorar la formació dels seus artífexs industrials, però Miquel i Badia constata com, en general –i això també pot aplicar-se a Catalunya– «el estudio de las obras maestras de siglos pasados ha dado origen a una restauración que debería llamarse arqueológica, ya que se han copiado o imitado los ejemplares antiguos, modernizándolos en mayor o menor grado según la inventiva y el ingenio de los ebanistas. En esta tarea, que es ya de nuestros días y que por lo tanto no ha de formar parte de este libro, se ha hecho gala de singular talento y de grandísima habilidad, pero no se ha dado

44. P. VÉLEZ, «Les arts industrials a Catalunya entorn del 1898», pàgs. 426-430.

45. Del primer, que data del 1886.

46. Datat el 1901.

47. Datat també el 1901.

con su estilo propio, con fisonomía característica que pudiera llamarse estilo del siglo decimonono». ⁴⁸

Aquests són els resultats de la lliçó vuitcentista producte de la reflexió provocada pel 1851: historicisme i eclecticisme. Ara bé, Miquel ja era crític amb el procediment de mirar enrere, que Gaudí tant havia defensat en el seu article cinc anys abans, no per ser-ne contrari, sinó pel fet que una exclusiva influència d'aquesta via d'actuació, sense afegir-hi res més, podia portar a aquest encarcament historicista que de fet, vist avui, més d'un segle després, fou del tot una gran realitat, i al qual Gaudí restà també sotmès en una primera etapa. Fixem-nos com Miquel no fa referència als artistes o industrials en general, sinó que esmenta exclusivament els ebenistes considerant-los, de ben segur, com els caps de tota una sèrie d'artífexs que contribuïen a la decoració dels interiors dels habitatges o edificis públics (*l'ensemblier* ja esmentat).

Remarquem, finalment, com Gaudí no participà al costat dels seus col·legues en aquesta obra, mentre que Domènech i Puig es repartiren la història de l'arquitectura al llarg dels segles i a través de les cultures.

D'aquesta manera, tot seguint la cronologia arribem al 1888 –aleshores Gaudí tenia 36 anys–, una data que avui és considerada cabdal en la història del nostre país per la seva significació simbòlica d'esdevenir un país modern, un país europeu (si més no, de tenir voluntat d'aconseguir-ho), en celebrar-se per primer cop a Barcelona una exposició universal que havia de servir de reclusiu en bona part, com havia passat a Londres més de trenta anys enrere.

La participació en l'exposició, d'una manera o altra, va estar a l'abast de tots aquells que estaven vinculats al món de les arts industrials, de l'arquitectura i de totes aquelles disciplines que s'havien d'exposar, que s'havien de manifestar. Ara bé, quant a l'organització hi col·laboraren gran nombre de persones, d'homes vinculats a les preocupacions que hem vingut comentant fins ara. Gaudí, un cop més, no hi va tenir cap participació activa: no va pertànyer a cap comissió organitzadora –estava treballant al Palau Güell–, no va escriure tampoc res a la premsa, i tampoc no participà al Congrés d'arquitectes que se celebrà paral·lelament. ⁴⁹

48. «Historia del mueble, tejido, bordado y tapiz», dins *Historia general del Arte*, vol. VIII, Montaner y Simón, Barcelona, 1886, pàg. 180.

49. Fins fa uns quants anys aquest era el balanç de la relació entre Gaudí i el 1888, tot i que hi havia autors i veus prou autoritzades que parlaven d'una intervenció. Avui, gràcies a la recerca exhaustiva duta a terme per Joan Bassegoda, *op.cit.*, pàg. 317, podem matisar i enriquir aquesta afirmació. Gaudí no va tenir, això és clar, cap encàrrec oficial dels organitzadors de la mostra. En canvi, se sap que participà en la construcció del Pavelló de la Companyia Transatlàntica, del marquès de Comillas (per a qui ja havia treballat el 1878) a la capella del palau de Sobrellano. De fet, el pavelló on treballà Gaudí era el Pavelló de Cadis que el 1887 havia bastit allà el mestre d'obres Adolfo García Cabezas i que havia estat traslladat a Barcelona (era desmuntable) amb motiu de l'Exposició Universal. Ara bé, Gaudí el millorà de tal manera que finalment semblà una obra completament diferent, amb una entrada inspirada en el Pati dels Lleons de l'Alhambra de Granada i quatre altes torres. A

En definitiva, Gaudí es manté fins aleshores força al marge, per no dir del tot, de la vida pública que afecta els seus interessos. Tanmateix, aquests darrers anys vuitanta i després a l'endinsar-se en els noranta, estableix un estret contacte amb tot el món de les arts industrials, car a mesura que concep i treballa en els seus projectes, cada dia més nombrosos i més sorprenents per al gran públic i fins per als seus col·legues arquitectes i industrials de tot tipus, necessita mantenir lligams més estrets amb els seus col·laboradors, als quals ha de poder transmetre la seva concepció, el seu desig, les seves formes cada cop més singulars i més allunyades dels convencionalismes. És a partir d'aquests anys, després de l'assaig d'El Capricho i de la Casa Vicens, quan amb el Palau Güell i després de les obres castellanques a León (Botines) i Astorga (Palau Episcopal), i posteriorment amb la cases Calvet, Bellesguard, Batlló i Milà, l'arquitecte ha de lluitar per tirar endavant els seus projectes que de vegades són incompresos per aquells que els han de fer realitat amb les seves mans i la seva infraestructura tècnica.

Els industrials o els artesans que han de confeccionar les reixes, els mobles, els elements ceràmics de forma sinuosa, orgànica, sovint no tenen encara, com detectava Gaudí el 1881, la formació exigida per projectes tan singulars com els seus. En Gaudí i les seves obres es fonen el vell i el nou, tradició i modernitat. Gaudí sap recuperar tècniques tradicionals –recordem novament que el seu pare era calderer–, però també adoptà els nous sistemes industrials. És capaç de combinar la forja artesana amb la planxa metàl·lica industrial. Forja i ferro colat, art i indústria, si voleu, com en la reixa de fulles de margalló de la Casa Vicens.⁵⁰

Cal recordar que el tema de l'ensenyament dels artífexs de les arts industrials a Catalunya, que tant sempre preocupà Gaudí, encara a l'inici del segle xx no estava resolt tal com s'havia exigint al llarg del darrer terç del segle xix. Recordem que el 1906 és la data «oficial» del naixement del Noucentisme –amb el *Glossari* d'Eugeni d'Ors– i que foren els noucentistes, i en especial les institucions de govern de l'època les que se'n preocuparen, ja des d'una òptica ben llunyana a l'eclecticisme vuitcentista, però de fet, malgrat tot, coincident: la recuperació dels bells oficis i la creació, per fi, de l'Escola Superior de Bells Oficis de la Mancomunitat de Catalunya tingué lloc el 1914.

Per entendre quina va ser l'estretíssima relació de Gaudí amb els artífexs dels diversos oficis cal només fixar-se i observar directament i si és possible analitzar els materials, els mètodes constructius, els acabats, etc., de les seves

aquesta intervenció s'hi ha de sumar, a més, la participació de Gaudí a l'exposició, com també de Domènech, Rogent, Garcia Faria, i d'alguns mestres d'obres, amb uns projectes d'habitatges, dels quals però no en sabem res més.

50. D'aquella palmera margalló que, com recull J. BERGÓS, *op. cit.*, pàg. 73, creixia esponerosa en el solar de la Casa Vicens quan Gaudí hi va anar a prendre mides, fet que el portà a reproduir-la com a motiu ornamental en l'esmentada reixa.

obres. En aquest sentit, l'exposició dedicada al disseny de Gaudí, comissariada per Daniel Giralt Miracle, que amb motiu de l'any Gaudí s'ha presentat enguany a La Pedrera,⁵¹ ha estat una possibilitat magnífica per adonar-nos de la relació de Gaudí especialment amb el mobiliari –sobretot amb la fusta i també en part amb el metall. Des de les peces de la capella de Sobrellano fins als mobles de la mateixa casa Batlló o de la catedral de Mallorca, ens mostren la seva sensibilitat especialíssima pel bon treball, pel bon ofici: talla, torn, encaixos, pirogravat..., són tècniques o sistemes que permeten a l'arquitecte fer realitat els seus projectes. Està clar que no era un cas únic. La majoria dels grans arquitectes del moviment Art Nouveau, per parlar a nivell internacional, van treballar i produir uns objectes de gran categoria tècnica i plàstica. Només cal recordar tots els protagonistes de l'Escola de Nancy i els seus mobles:⁵² el llit del crepuscle i l'alba de Louis Majorelle, el menjador d'Eugène Vallin..., o en el cas del belga Victor Horta, la majoria dels seus interiors.

El mateix Domènech en el pis principal de la Casa Lleó Morera o Puig i Cadafalch en el pis principal de la Casa Amatller, aconsegueixen resultats de qualitat extrema i gran harmonia de totes les arts, gràcies a la col·laboració sovint dels mateixos tallers que treballaren amb Gaudí.

Però Gaudí fou sempre molt personal, més excepcional que ningú, perquè fins en la seva primera etapa historicista, més que recrear un estil, el gòtic, s'hi inspirava, se'l feia seu, i tot seguit les seves creacions eren personals i inconfusibles.

Per tant, més que un llistat de col·laboradors, tasca de la qual se n'han ocupat altres estudiosos amb gran coneixement, només vull insistir, per acabar, en el canvi sofert per Gaudí en la seva concepció formal i ornamental (i tot alhora) del més estricte i «modern» *eclecticisme* –sobretot medievalisme– al més personal *gaudinisme* –si se'm permet emprar aquest terme–, basat fonamentalment en la seva compenetració i el seu diàleg amb la natura, del tot allunyat dels patrons i models vuitcentistes que ell mateix defensà en una primera etapa.

51. Vegeu el seu catàleg, *Gaudí. Art i disseny*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 2002.

52. Alguns dels més representatius aplegats actualment al Musée de l'École de Nancy, en aquesta mateixa ciutat.