

*Strand 5: Crafts in the Origins of Design*

**HIERRO MODERNISTA EN BARCELONA: UN PATRIMONIO A REVALORIZAR**

**Lluïsa Amenós Martínez**

A fines del siglo XIX, la ciudad de Barcelona se dejó seducir por el Modernismo, un movimiento artístico y cultural que, partiendo de la recuperación del pasado, apostaba por la integración de las artes y la revitalización de los oficios artesanos. La élite intelectual barcelonesa asumió la dirección de una regeneración artística fundamentada en el pasado histórico y en los valores nacionales como elementos definidores de la cultura de la *Renaixença*.

En ese contexto, la arquitectura y las artes decorativas alcanzaron una especial significación, y la metalistería y la forja en particular vivieron uno de los momentos más brillantes de su historia. Los grandes arquitectos barceloneses integraron el hierro artístico en sus edificios y, con él, revalorizaron el pasado preindustrial catalán y la forja autóctona tradicional, reivindicando a través de ella las formas de trabajo artesanales y la calidad de la «pieza única».

I – EL DESCUBRIMIENTO Y LA REVALORIZACIÓN DE UN PATRIMONIO SINGULAR:

EL ARTE DEL HIERRO EN LA BARCELONA MODERNISTA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre este tema, *vid.* Lluïsa AMENÓS MARTÍNEZ, “Le décor en fer forgé dans les édifices modernistes de Barcelona”, (Historical Lab 3: *Nature, creativity and production at the time of Art Nouveau*), Milano, Art Nouveau Network, 2011.

Consultado *on line* el 28-3-2013:

[http://www.artnouveau-net.eu/portals/0/colloquia/Milano\\_Lluïsa\\_Amenos\\_Martinez\\_02042012.pdf](http://www.artnouveau-net.eu/portals/0/colloquia/Milano_Lluïsa_Amenos_Martinez_02042012.pdf)

*Ibidem.*, "Foneria i forja", en *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura* (Francesc FONTBONA, dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 279-284.

Arquitectos tan reconocidos como Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch o Gaudí incorporaron brillantes diseños de forja a sus edificios. Domènech y Puig tenían predilección por las líneas sinuosas decoradas con una gran diversidad floral y coronadas por dragones, águilas o emblemas heráldicos inspirados en la iconografía catalana medieval. Por el contrario, Gaudí tiene el mérito, reconocido internacionalmente, de haber sido capaz de renovar el lenguaje tradicional de la forja mediante nuevas formulaciones técnicas y estéticas, y de otorgarle unos valores artísticos sin precedentes ni paralelos en ningún otro lugar de Europa.

Paralelamente, instituciones y agentes privados se esforzaron en mejorar, dinamizar y potenciar las industrias artísticas mediante acciones formativas y de promoción, y en proteger el patrimonio férreo a través del coleccionismo y de los museos de arte decorativo recientemente creados.<sup>2</sup> Con el objetivo de estimular, fomentar y mejorar la producción de las artes decorativas e industriales, el Ayuntamiento de Barcelona tuvo la iniciativa de organizar exposiciones periódicas a imagen y semejanza de las que se organizaban en otros países. La primera de ellas se programó en el año 1892 y tuvo unas consecuencias muy positivas para las artes industriales ya que, además de dinamizarlas, se gestó la idea de crear una entidad que las potenciase. Dos años después se creó el Centro de Artes Decorativas con el objetivo de dar voz y voto a los profesionales de las artes industriales y de formarlos científica y artísticamente. Entre los objetivos del Centro estaba la promoción de concursos públicos, la creación de una biblioteca especializada y la publicación de una revista informativa: *El Arte Decorativo*, cuyo primer número vio la luz en octubre de 1894.

La gran actividad constructiva registrada en la Barcelona de fines del siglo XIX y los postulados de integración de las artes propugnados por los arquitectos modernistas,

---

<sup>2</sup> Pilar VÉLEZ I VICENTE, “Les arts industrials: Bellesa, utilitat, economia”, (Congrés d’Història de Barcelona: «Dilemes de la fi de segle: 1874-1901») en *Barcelona Quaderns d’Història*, 16, 2010, p. 131-161.

impulsaron el desarrollo de las industrias artísticas del metal.<sup>3</sup> Los talleres de cerrajería y fundición colaboraban con los arquitectos en la ejecución de obras concretas y comercializaban una amplia gama de productos decorativos que abarcaban desde los objetos de uso hasta los más variados elementos aplicados a la arquitectura (Fig. 1).

Arquitectos, artesanos, artistas y coleccionistas mantuvieron a menudo intensas relaciones personales y profesionales. El caso más paradigmático tal vez sea el de Puig i Cadafalch, quién sostuvo estrechos lazos con dos personajes clave en el proceso de revalorización del arte de la forja: Santiago Rusiñol y Manuel Ballarín. Rusiñol y Puig tenían en común su interés por la historia y el patrimonio. La relación de Puig con Ballarín tuvo, en cambio, un marcado carácter profesional. Ballarín dirigía el taller de cerrajería más grande de la ciudad, una empresa que abarcaba prácticamente todas las especialidades de la forja, la cerrajería y la metalistería. El propio Puig i Cadafalch fue socio accionista de la *Sociedad Limitada Manuel Ballarín y Cia*, constituida hacia 1898. La casa Ballarín colaboró muy directamente con el arquitecto, para quién forjó la práctica totalidad de ornamentos arquitectónicos de forja.

*La revalorización del pasado preindustrial catalán: la farga “a la catalana”*

El extraordinario desarrollo de la industria del hierro en Catalunya a fines del siglo XIX tiene sus precedentes en época medieval. La antigua industria siderúrgica se concentraba en los Pirineos y se llevaba a cabo en las *fargas*.<sup>4</sup> Una *farga* era un taller preindustrial destinado a la producción de hierro en bruto que disponía de una estructurada y organizada gestión de los recursos humanos y naturales (carbón, mineral

---

<sup>3</sup> Lluïsa AMENÓS MARTÍNEZ, “Les arts del ferro al servei de l’arquitectura modernista”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXV, 2011, p. 121-148.

<sup>4</sup> *La Farga Rossell. Un exemple de farga a la catalana*, («Guies del Patrimoni Cultural d’Andorra»), Andorra, Govern d’Andorra, Ministeri d’Educació, Cultura, Joventut i Esports. Àrea de recerca històrica, 2004; Estanislau TOMÁS, “The Catalan process for the direct production of malleable iron and its spread to Europe and the Americas”, en *Contributions to Science*, 1 (2), 1999, p. 225-232.

y agua). Las *fargas* producían hierro mediante el procedimiento directo, es decir, mediante la reducción del mineral en un horno bajo y su posterior compactación con el mazo. Entre los siglos XVII y XIX, en el Pirineo oriental se desarrolló una variante tecnológica del procedimiento directo de obtención de hierro, conocida como *farga* “a la catalana”, que se caracterizaba por disponer de una trompa hidráulica para insuflar aire a un horno bajo de estructura singular.

A fines del siglo XIX, las *fargas* hidráulicas se habían convertido en los últimos testimonios de una tecnología milenaria condenada a la extinción a causa de la mayor rentabilidad de las fundiciones de hierro, uno de los principales motores de la industrialización. Cuando la última *farga* cerró las puertas, se inició un lento proceso de revalorización del patrimonio siderúrgico catalán, que cristalizaría años más tarde en la reconstrucción de la *Farga* Rossell dentro del pabellón metalúrgico de la Exposición Internacional de 1929.

Los arquitectos también contribuyeron a la puesta en valor del patrimonio metalúrgico catalán, mediante la integración del hierro forjado en sus construcciones: los grandes maestros de la arquitectura modernista barcelonesa erigieron sus edificios con armaduras de hierro colado, pero prefirieron decorarlos con hierro forjado. Bajo esta elección subyacía una filosofía de pensamiento que apostaba incondicionalmente por la revalorización del pasado preindustrial catalán y por la recuperación de la forja autóctona, reivindicando a través de ella las formas de trabajo artesanales y la calidad artística de la “pieza única”. Además, el hierro de forja materializaba la principal aportación tecnológica de Catalunya a la historia de la siderurgia europea: la *farga* “a la catalana”.

*El coleccionismo de hierro antiguo y la gestión del patrimonio de forja*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Lluïsa AMENÓS MARTÍNEZ, “L’origen de la col·lecció de ferro conservada al Museu Cau Ferrat de Sitges”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XX, 2006, p. 105-125.

A fines del siglo XIX, el objeto de hierro antiguo se convirtió en el principal testimonio de los valores artesanos y tradicionales y, consecuentemente, en un elemento susceptible de conservar y coleccionar. Nacieron entonces las tres grandes colecciones catalanas de hierro: la del *Cau Ferrat*, reunida por el pintor y dramaturgo Santiago Rusiñol, la del Museu Episcopal de Vic, iniciada en época del obispo Morgades, y la de la Junta de Museus de Barcelona, impulsada por la administración pública catalana.

La colección de hierro de Santiago Rusiñol es la que mejor refleja los idearios modernistas, aunque las principales aportaciones científicas de la época van a realizarse a través de la colección vicense.<sup>6</sup> El nombre catalán del *Cau Ferrat*, traducido generalmente por “madriguera de hierro”, está íntimamente relacionado con este material y evoca la estima que Rusiñol sentía por su colección. Los «hierros viejos» eran para él testimonios indiscutibles de los valores artesanos y tradicionales de una época que desconocía la perversión de la máquina y reclamaba para ellos el mismo nivel que habían logrado las Bellas Artes. El polifacético artista impulsó durante toda su vida un sinfín de actuaciones encaminadas a dinamizar este riquísimo patrimonio y darlo a conocer por todo el mundo.

Santiago Rusiñol supo transmitir a sus amigos la pasión que sentía por los hierros viejos. Sus contertulianos de *Els Quatre Gats* –el café modernista fundado en 1897 por Pere Romeu, Miquel Utrillo, Ramon Casas y el mismo Rusiñol– convivieron sin duda con esta afición. Gargallo, González y Picasso eran por entonces unos jovencísimos aspirantes a artista que asistían con frecuencia a las tertulias, exposiciones y demás actividades lúdicas que se organizaban en el local. La vida artística de Rusiñol era frecuentemente comentada por los contertulianos del café y publicada en la revista *Quatre Gats*.<sup>7</sup> Las actividades y la lectura de la revista contribuyeron a acercar la figura

---

<sup>6</sup> Para una primera introducción al coleccionismo de hierro a fines del siglo XIX, *vid. L'Art del Ferro. Rusiñol i el col·leccionisme del seu temps*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2007.

<sup>7</sup> Vinyet PANYELLA, “D’*Els Quatre Gats* al *Cau Ferrat*. La relació artística entre Santiago Rusiñol i Picasso (1896-1903), en *Picasso i els Quatre Gats. La clau de la*

del prestigioso pintor y su casa-museo a los jóvenes artistas. Prueba de ello es la visita que Pablo Picasso y Carles Casagemas hicieron al Cau Ferrat de Sitges en verano del año 1900.<sup>8</sup>

A fines del siglo XIX, la administración pública catalana comenzó a actuar sobre el patrimonio de forja. La política de conservación y protección del patrimonio cultural catalán impulsada por la Junta de Museos de Barcelona, permitió salvar de una pérdida irremediable a un buen número de objetos de hierro conservados en edificios históricos catalanes o en pequeñas colecciones privadas. Se creó también una colección contemporánea a partir de las obras premiadas en las exposiciones de industrias artísticas celebradas durante la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Los objetos de hierro ingresaban en la sección de cerrajería del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona y, desde 1892, en el Museo de Historia ubicado en el parque de la Ciudadela. En 1902 se inauguró en Barcelona el Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic, cuyo objetivo principal era ordenar y dinamizar las colecciones suntuarias y de artes industriales reunidas por la Junta de Museos. Fruto de esta ordenación se creó, en el año 1915, una sección dedicada a las artes del metal.

En 1931, tras la muerte de Santiago Rusiñol, el Ayuntamiento de Sitges recibió en legado el Cau Ferrat y sus colecciones. Dos años más tarde, se creaba un Patronato para su gestión, integrado por el Ayuntamiento de Sitges, la Generalitat de Catalunya, la Junta de Museos de Barcelona y la familia Rusiñol. Joaquim Folch i Torres asumió el cargo de director y proyectó un centro museístico especializado en la conservación, estudio y difusión de la forja. Por este motivo, decidió trasladar a Sitges la colección de hierro expuesta en el Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, inaugurado recientemente en el Palacio de Pedralbes (Fig. 2). Folch i Torres planteó también la posibilidad de instalar la *Farga Rossell* en la planta baja del Palau Maricel, siguiendo la reconstrucción que se había realizado en Barcelona con motivo de la Exposición de

---

*modernitat*, Barcelona, Museu Picasso, Lunweg Editors, 1995, especialmente p. 245 y 246.

<sup>8</sup> Miquel UTRILLO, *Història anecdòtica del Cau Ferrat*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1989 [edición impresa del manuscrito original de 1934], p. 101.

1929. Desgraciadamente, la Guerra Civil (1936-1939) abortó el ambicioso proyecto de Folch i Torres, condenándolo al olvido y al ostracismo.

*La forja antigua: fuente de inspiración y de estudio*<sup>9</sup>

Paralelamente a las acciones de protección y custodia, se iniciaron los primeros trabajos de catalogación y estudio del patrimonio conservado, la mayor parte de ellos impulsados por Josep Puig i Cadafalch y Lluís Domènech i Montaner. Ambos arquitectos llevaron a cabo una notable labor de estudio de las artes decorativas antiguas, y de la forja en particular. Esta tarea, directamente relacionada con su faceta de historiadores del arte, tuvo una aplicación inmediata en el tratamiento ornamental de su obra arquitectónica.

La necesidad de sistematización y estudio del arte medieval, llevó a ambos estudiosos a confeccionar un exhaustivo catálogo de objetos de artes decorativas. Domènech i Montaner elaboró un registro a partir del dibujo y la fotografía, organizado en secciones temáticas y constituido por una colección de fichas descriptivas con información textual y gráfica. Puig i Cadafalch prefirió llevar a cabo un inventario fotográfico de los elementos conservados en el territorio, generando uno de los más importantes archivos de patrimonio cultural.<sup>10</sup>

Los centros excursionistas jugaron también un papel significativo en el descubrimiento y revalorización de la riqueza patrimonial conservada por toda la geografía catalana. La implicación de Santiago Rusiñol en *l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques* y *l'Associació d'Excursions Catalana* fue determinante para el desarrollo de su afición coleccionista y le permitió entablar amistad con personajes clave en el proceso de revalorización de la forja, como Antoni Gaudí o Lluís Domènech i Montaner. Los excursionistas dibujaban y anotaban todo aquello que les parecía relevante. El hecho de que las reseñas de excursiones publicadas en los boletines y anuarios de estas

---

<sup>9</sup> Cfr. notas núm. 5 y 6.

<sup>10</sup> Se trata del archivo Puig i Cadafalch conservado en el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona.

asociaciones estén ilustradas a menudo con objetos de hierro, permite constatar la importancia que tuvieron las artes del metal durante estos años.

El dibujo del natural era una de las prácticas académicas más extendidas entre las escuelas de Bellas Artes y de Arquitectura de la época. Los futuros arquitectos y artistas plásticos pasaban largas horas de su tiempo libre tomando apuntes de monumentos históricos, bienes histórico-artísticos o elementos decorativos antiguos, preferentemente medievales. Los hierros también constituían un tema de interés para ellos. Citemos por ejemplo el apunte a lápiz de la reja de una ventana del Salón del Pretorio de la Casa Pilatos de Sevilla, realizado por el gran arquitecto Antoni Gaudí en 1879.<sup>11</sup>

Santiago Rusiñol dedicaba las horas libres de su juventud a dibujar los hierros medievales que todavía podían verse por las calles del barrio gótico barcelonés. Según parece, fue Tomás Moragas quién animó a su joven discípulo a dibujar hierros antiguos porque resultaba un ejercicio difícil. Algunos de esos dibujos fueron expuestos en la sección de Cerrajería Catalana de la Exposición de Artes Decorativas del año 1881. Al año siguiente se publicó el *Àlbum de detalls artístics i plàstic-decoratius de la Edat Mitjana Catalana*, cuyo objetivo era “popularizar los conocimientos [...] difundiendo la noción de nuestras artes históricas, ayudando a la ilustración en general, y favoreciendo especialmente a los artistas industriales que tanto precisan de buenos y legítimos modelos”.<sup>12</sup>

Otro reconocido dibujante de hierros de la época fue el pintor y figurinista Lluís Labarta, amigo personal de Santiago Rusiñol. Labarta era un reconocido proyectista de artes decorativas que trabajaba para los mejores arquitectos del momento. Fue autor de un gran número de diseños de rejas y herrajes de hierro y participó en prácticamente todas las exposiciones de industrias artísticas celebradas en Barcelona entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Rusiñol contagió a Labarta su afición por los hierros

---

<sup>11</sup> *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, p. 221 y 222, cat. 195, fig. p. 307.

<sup>12</sup> *Àlbum de detalls artístics i plàstic-decoratius de la Edat Mitjana Catalana*, Barcelona, Imprenta de Luís Tasso y Sena, 1882, p. 3.



antiguos. En una carta fechada en 1897, éste le recordaba los años que habían pasado juntos contemplando y estudiando la colección que empezaron a formar cuando el Cau Ferrat todavía se encontraba en Barcelona. En 1901, Labarta publicó sus dibujos en una obra titulada *Hierros Artísticos* que tiene, entre otros, el mérito de ser el primer intento de catalogación de este tipo de patrimonio.<sup>13</sup> Su hijo y discípulo, Francesc Labarta i Planas, fue becado ese mismo año por la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona para ampliar sus estudios de metalistería en el extranjero.<sup>14</sup>

*Barcelona y los orígenes de la vanguardia artística:  
la revalorización del hierro como material escultórico*

Una de las grandes aportaciones de Julio González, Pablo Gargallo y Pablo Picasso al arte del siglo XX es la revalorización del hierro como material escultórico. El aprecio y el respeto que los tres artistas sentían por este material se desarrolló al amparo del ambiente cultural y artístico de la Barcelona de fines del siglo XIX e inicios del XX. Su personalidad artística se forjó en la Ciudad Condal, bajo la influencia de los grandes protagonistas del modernismo barcelonés y los más fervientes impulsores de la revalorización del hierro como material decorativo. Picasso y Gargallo aprendieron a forjar con Julio González, hijo de Concordio, unos de los forjadores más renombrados de la Barcelona modernista.<sup>15</sup> Los tres eran amigos y compañeros de estudios desde

---

<sup>13</sup> Luis LABARTA, *Hierros artísticos. Colección de láminas representando los más notables trabajos de forja, particularmente los debidos a los maestros castellanos y catalanes* (2 vols.), Barcelona, Francisco Seix Editor, 1901.

<sup>14</sup> La beca se prorrogó como mínimo hasta el año 1904. Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ). Fondo de la Escuela Provincial de Bellas Artes: *Relación de alumnos premiados. 1901-1904*, s/p. [Signatura: 17.2.33.1].

<sup>15</sup> Mariàngels FONDEVILA GUINART, “Sota el signe de Vulcà”, en *Juli González, retrospectiva*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2009, p. 33-49. Mercè DOÑATE, “Joan González i Pellicer”, en *Joan González. 1868-1908. Pintures*,

muy jóvenes y asistían a las tertúlias del café *Els Quatre Gats*, donde conocieron entre otros al polifacético Santiago Rusiñol.

En el año 1895, Gargallo entró de aprendiz en el taller del escultor Eusebi Arnau, amigo y colaborador de Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch.<sup>16</sup> Allí conoció los secretos de la escultura y de las artes del metal: aprendió el arte de la medalla –de la que Arnau era un reconocido maestro–, de la escultura en bronce y de la orfebrería; descubrió la antigua técnica de fundición del bronce a la cera perdida, recientemente recuperada por la fundición artística Masrera; entró en contacto con dos de los principales representantes del modernismo arquitectónico, Lluís Domènech i Montaner y Josep Puig i Cadafalch, y con su círculo de colaboradores. Cuando Gargallo entró en el taller de Arnau, éste acababa de finalizar el encargo que Domènech i Montaner le había hecho en el marco de la adaptación del Café-Restaurante de la Exposición Universal de Barcelona como futuro Museo de Historia.<sup>17</sup> Domènech tenía interés en recuperar la antigua técnica de repujado de plancha metálica y contó para ello con el aragonés Francisco Tiestos Vidal, considerado uno de sus máximos especialistas. Tal era su prestigio que el mismo Domènech lo describió años después como “un aragonés, especie de artista original, salido de una latonería”.<sup>18</sup> En el taller de forja del *Castell dels Tres Dragons* participó otro forjador aragonés: el turolense Matías Abad Civera, a

---

*escultures, dibuixos*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, especialmente p. 19, nota 7.

<sup>16</sup> Francesc FONTBONA I VALLESCAR, “Gargallo y Catalunya”, en *Pablo Gargallo*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2004, p. 64-70. Julián GÁLLEGO, “Pau Gargallo i Juli González”, en *Gargallo. 1881-1981. Exposició del Centenari*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, 1981, p. 32.

<sup>17</sup> Rossend CASANOVA, *El Castell dels Tres Dragons*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2009, p. 50-59

<sup>18</sup> Maria Isabel MARIN, *Eusebi Arnau i Mascort. 1863-1933* [tesis doctoral], 4 vols., Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1993, especialmente vol. I, p. 41. De la misma autora, *vid. Eusebi Arnau*, Barcelona, Infiesta Editor, 2006.

quién Domènech llamaba *Vulcanus*. Abad era propietario del taller conocido como *El Vulcano* en la calle Alcañices, número 1, de Teruel.<sup>19</sup>

A partir de aquellas experiencias, Eusebi Arnau mantuvo un contacto profesional y personal con los grandes arquitectos modernistas, especialmente con Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y Gaudí, y con sus colaboradores. Durante los años de aprendizaje de Gargallo, Arnau trabajó con los forjadores Esteve Andorrà, Manuel Ballarín y Francisco Tiestos, y con la fundición artística Masriera i Campins (Fig. 3). Junto a ellos, y junto a su amigo Julio González, Gargallo y Picasso se instruyeron en las técnicas de forja del hierro y repujado de plancha metálica. Santiago Rusiñol, Lluís Labarta, Lluís Domènech i Montaner y Josep Puig i Cadafalch completaron el ciclo formativo de los tres jóvenes artistas, transmitiéndoles el valor histórico y patrimonial del hierro y enseñándoles a apreciar su gran calidad artística.

Gargallo estudió en la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. En 1902, un año después de que Francesc Labarta recibiese la beca de metalistería, fue pensionado para ampliar sus estudios de escultura en el extranjero.<sup>20</sup> Gargallo y Labarta volvieron a coincidir en el Hospital de Sant Pau de Barcelona, donde trabajaron a las órdenes del arquitecto Lluís Domènech y Montaner.

La renovación escultórica iniciada por Gargallo y González corre paralela a la impulsada en la forja arquitectónica por el arquitecto Antoni Gaudí y su entonces ayudante, Josep Maria Jujol y tiene su máximo exponente en los balcones de la Casa Milà (La Pedrera).<sup>21</sup> Palau i Fabre fue uno de los primeros en señalar que el lenguaje renovador de los balcones de La Pedrera influyó directamente en Gargallo y Julio González.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Antonio PÉREZ SÁNCHEZ, “El modernismo en Teruel”, *El Modernismo de la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, 1998, p. 104-105.

<sup>20</sup> Arxiu RACBASJ: *Relación de alumnos premiados...* s/p.

<sup>21</sup> Alexandre CIRICI PELLICER, *Gaudí dissenyador*, Barcelona, Blume, 1978.

<sup>22</sup> Josep PALAU I FABRE, “L’Âge de fer de la sculpture catalane”, *Cahiers du Musée de Poche*, 1, 1959, s.p.

Antoni Gaudí era un gran conocedor del arte y la técnica de la forja, al igual que Jujol, y su relación con los artesanos era muy directa. Jujol se formó con Domènch i Montaner en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y con su colaborador predilecto, Anton Maria Gallissà, para quién trabajó entre 1901 y 1903. Ambos le inculcaron el valor de la arquitectura y de las artes decorativas antiguas. Que Jujol tenía interés por la forja antigua lo demuestra el premio que recibió por el estudio de una reja mozárabe de Toledo en la Exposición de Arquitectura de Madrid del año 1911.<sup>23</sup> Pero los diseños de forja de Jujol evidencian también un excelente conocimiento de las vanguardias artísticas.<sup>24</sup> En este contexto, toma especial relevancia la figura de Pere Mañach, hijo del cerrajero e industrial Salvador Mañach y amigo personal de Gaudí. La carrera de Pere Mañach empezó a fines del siglo XIX en París, donde se dedicaba a difundir la pintura de los jóvenes artistas catalanes. Fue el primer marchante de Picasso, al que ayudó decisivamente a introducirse en el mercado parisino y con quién compartió un taller en el 130 del boulevard Clichy. Picasso y Mañach se conocieron en el año 1900 y mantuvieron una estrecha relación hasta que rompieron su amistad en 1902. Pere conocía a la perfección las nuevas corrientes artísticas parisinas y había cultivado amistad con la práctica totalidad de artistas de vanguardia. Tras la muerte de su padre, ocurrida el 21 de julio de 1904, Pere Mañach volvió a Barcelona para hacerse cargo del próspero negocio familiar, especializado en la fabricación de cajas de caudales y cerraduras de seguridad.<sup>25</sup>

Julio González, establecido en París con su familia desde 1900, formaba parte por aquellos años del grupo de amigos de Picasso y conoció sin duda a Mañach. Gargallo pudo conocerlo durante su corta estancia en París entre octubre de 1903 y marzo de 1904, aunque entonces la amistad entre Picasso y Mañach ya se había roto. Cuando Mañach retornó definitivamente a Barcelona mantuvo contacto con los círculos

---

<sup>23</sup> “Exposición de Arquitectura de Madrid”, en *La Vanguardia*, 18 de mayo de 1911, p. 10.

<sup>24</sup> *Jujol dissenyador*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Fundació “La Caixa”, 2002, p. 97-105.

<sup>25</sup> L. AMENÓS, “Les arts del ferro...”, p. 130-131.

artísticos vanguardistas, entre los que se encontraba Gargallo, y se convirtió en un referente de modernidad.

Pere Mañach había pedido a Gaudí que dirigiese la construcción de su nueva tienda, pero éste derivó el encargo hacia Josep Maria Jujol. El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva algunos muebles y piezas de metal procedentes de esta tienda que reflejan los diseños profundamente innovadores de Jujol.<sup>26</sup> Un año antes, en 1910, la fundación Mañach había recibido el encargo de realizar los accesorios metálicos de las puerta y ventanas de La Pedrera, que Gaudí había proyectado conforme a una avanzada concepción estética y funcional.<sup>27</sup>

La amistad entre Gaudí, Jujol y Pere Mañach resulta crucial para entender la influencia de las vanguardias artísticas sobre la forja de La Pedrera, cuyo lenguaje renovador rompe con los referentes formales y técnicos tradicionales al fusionar la capacidad creativa de Gaudí y Jujol con las nuevas propuestas escultóricas (Fig. 4). La forja de la casa Milá es el punto de partida de lo que Palau y Fabre denominaba la Edad del Hierro de la escultura catalana, cuyos máximos representantes fueron Gargallo, González y el tándem Gaudí-Jujol, y cuyas principales aportaciones fueron la revalorización del hierro como material escultórico y la renovación del lenguaje artístico mediante nuevas formulaciones técnicas y estéticas.

## II.- EL HIERRO, UN PATRIMONIO INJUSTAMENTE OLVIDADO

Durante los años de vigencia de los idearios Modernistas, Barcelona experimentó un brillante renacer de la industria y las artes del hierro. A través de sus edificios, los arquitectos barceloneses y sus colaboradores intentaron explicar al mundo la riqueza industrial, artesanal y artística de Catalunya, generando un patrimonio excepcional que

---

<sup>26</sup> Mariàngels FONDEVILA GUINART “Jujol al MNAC. Conjunts per a Pere Mañach”, en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9, 2008, p. 161-169.

<sup>27</sup> *Gaudí. Art i Disseny*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2002; Juan BASSEGODA I NONELL, *El gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, 1989.

ha convertido la Ciudad Condal en el mejor y más grande museo del arte y la arquitectura del hierro.

Gaudí, Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner, Jujol, Rusiñol, Gargallo, González y Picasso son algunos de los grandes nombres vinculados al arte del hierro. Pero, a pesar de estos brillantes precedentes, el patrimonio férreo barcelonés y catalán no ha contado todavía con la atención que se merece.<sup>28</sup>

Joaquim Folch i Torres, director de los museos de arte, fue muy consciente del potencial de este patrimonio y lo tuvo muy en cuenta en la ordenación museística que proyectó en los años treinta: amparándose en la tradición industrial de Catalunya y en la riqueza de su patrimonio artístico, concibió el *Cau Ferrat* de Rusiñol como un centro especializado en las artes del hierro cuyo triple objetivo era conservar unos bienes únicos, proteger los valores tradicionales y artesanos, y revalorizar la antigua industria siderúrgica catalana. Su proyecto se basaba en el convencimiento de que el patrimonio férreo es uno de los pilares que sustentan el pasado histórico catalán y explican la particular idiosincrasia de nuestro pueblo. El traslado a Sitges de la colección de hierro del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, sólo se entiende en el marco de un proyecto nacional cuyo eje principal era el binomio Barcelona-Sitges (y que hoy en día debería convertirse en un trinomio e integrar la región Pirenaica). El vínculo entre ambas poblaciones queda perfectamente justificado por la estrecha relación que Rusiñol –de origen barcelonés– mantuvo con los círculos artísticos e intelectuales de la Ciudad Condal y por la procedencia barcelonesa de muchas de las piezas que integran su colección.

El renacimiento del arte y el patrimonio metálico corrió paralelo a los idearios modernistas y murió con ellos. A fines de los años treinta del siglo XX, el interés por el

---

<sup>28</sup> Un primer análisis sobre la gestión de este rico patrimonio en Lluïsa AMENÓS MARTÍNEZ, “El tesoro de los Pirineos”, *Actas del Congreso de Cultura y Patrimonio de los Pirineos*, Graus, Espacio Pirineos, 2012, p. 164-171. Versión *on line* consultada el 28-3-2013:

[http://www.espaciopirineos.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=743:actas-del-congreso-pirineos-en-red-graus-mayo-2012&Itemid=64&lang=es](http://www.espaciopirineos.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=743:actas-del-congreso-pirineos-en-red-graus-mayo-2012&Itemid=64&lang=es)

hierro y el arte de la forja fue decayendo progresivamente hasta rozar el olvido más absoluto. Afortunadamente, los esfuerzos realizados durante la última década han cambiado radicalmente esta realidad. Por una parte, el estímulo dado a la investigación –realizada siempre desde el voluntarismo–, ha favorecido la entrada del arte del hierro en los anales de la Historia del Arte. Por otra, la reforma y modernización del Museu del Disseny de Barcelona –que ha integrado las colecciones del Museu de les Arts Decoratives– y del Museu Cau Ferrat de Sitges infunden un halo de esperanza a la revalorización de este riquísimo patrimonio injustamente olvidado.

Catalunya tiene una deuda histórica con su patrimonio férreo, con Rusiñol, con Folch y Torres y con todos aquellos profesionales que, con su trabajo, contribuyeron a forjar el riquísimo patrimonio de hierro catalán, un débito que sólo podrá saldarse mediante un proyecto global que le garantice las mismas condiciones de conservación, investigación y difusión que tienen el resto de artes decorativas.