

## *Forma, una medalla catalana al París del 1900*

ROSSEND CASANOVA\*

A finals del segle XIX i principis del XX, París va reemplaçar Roma com a capital de l'art i es convertí en el destí final de molts artistes, que hi anaven a aprendre l'ofici a les escoles artístiques, a perfeccionar la professió als tallers de renom i a fer-se un nom en aquella metròpoli transformadora i bulliciosa on tot era possible.

A París, la medalla hi tenia un gran protagonisme. Venia d'antic. Des del Renaixement, el país s'havia interessat per aquest art que permetia fixar qualsevol missatge per a la posteritat, resultant molt més durable i còmode de transportar que la pintura. Aviat s'hi va veure també una força comunicadora que no tenien les monedes, peces de conegut parentiu, de forma i materials semblants, però mancades d'estil i d'expressió artística. A partir d'aleshores i al llarg dels segles, les medalles van tenir el seu protagonisme en presentar temes ben diversos, dels quals el retrat n'era el principal, ja fos la representació del rostre, del bust o de la figura, seguint la tradició de les arts majors. De fet, el retrat és el primer i més important tema desenvolupat per la medalla al llarg de la seva història, començant per Pisanello i el seu retrat d'Alfons el Magnànim (1449) quan el rei residia a Nàpols, i continuant fins als nostres dies. Un retrat que, amb el pas del temps i seguint els gustos de cada època, els artistes adaptaran tot reproduint en la seva petita superfície allò que és important en cada moment.

Però si el retrat encapçala el naixement de la medalla a l'edat moderna, un altre rostre la renova a l'edat contemporània: l'efígie de *Joseph Naudet* (1867), considerada la primera que trenca motlles. Obra del francès Hubert Ponscarne (1827-1903), hi introdueix les tres primeres innovacions que passen a la posteritat amb gran admiració. Per una banda, elimina el llistell, fent desaparèixer el perímetre que delimita físicament la peça i ocupa tota la superfície, aconseguint així ampliar el camp i transmetre la idea que, com passa en la realitat, tot conti-

\* Doctor en Història de l'Art i vicepresident de la SCEN.

nua més enllà del que es veu. Per altra banda, evita el poliment del fons metàl·lic, un principi tradicional que, per contrast, feia ressaltar tot el que hi havia a primer terme. Ell opta per matisar el fons i aconseguir que la transició amb el retrat sigui més suau, de manera que tot quedi més integrat. Finalment, escull una tipografia més artística i adequada al tema, abandonant les que s'utilitzaven, mancades de caràcter. Assenta així, de cop, com quan l'encuny bat el cospell, les bases d'una transformació profunda de la medalla, passant de la representació eixuta i rígida al modelat àgil i expressiu. Com va escriure el crític d'art Charles Saunier (1865-1941) a les pàgines de la revista *L'Art décoratif* (París, 1901), Ponscarne «va aplicar les teories impressionistes en el camp de la medalla i va saber atribuir tot el protagonisme a la llum sobre un relleu reduït a la mínima expressió».

El camí traçat pel medallista francès és seguit pels altres, que poc a poc incorporen propostes enginyoses i atrevides, tant en el relleu com en el contorn. Tot això passa a França i, en paral·lel, als altres països europeus on la medalla s'hi desenvolupa amb uns resultats desiguals. A Catalunya, els nous aires són insufats també amb un retrat. Es tracta dels rostres de la reina regent Maria Cristina i del rei nen Alfons XIII que Eusebi Arnau (1863-1933) realitza per a la medalla de premi de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. El nostre escultor és jove, té aleshores 24 anys, i la seva peça segueix l'estètica afrancesada imperant amb un revers que s'assembla, en tema i composició, al que Jules Clément Chaplain (1839-1909) havia obrat per a l'Exposició Universal de París de 1878. Arnau, el nostre millor escultor medallista, s'inicia en aquesta especialitat inspirant-se en un referent francès, assimilant el treball d'un mestre admirat a nivell mundial.

París serà, doncs, el referent i una parada en el trajecte de moltes biografies dels nostres artistes, que en general tindran uns resultats més tardans, menys intensos i no tan atrevits com els dels seus homòlegs europeus. Un cas excepcional és la medalla per a la revista *Forma* (1904) de Miquel Blay (1866-1936).

### **Un treball reeixit de Miquel Blay**

Figura capdavantera de l'escultura catalana del darrer nou-cents, l'olotí Miquel Blay va tenir una formació continuada, primer a Olot i després a París, on va aprendre a obrar medalles amb el reputat Henri Chapu (1833-1891) i a l'Académie Julian. També treballa a Roma fins que, el 1906, s'estableix a Madrid.

Blay no quedà desconnectat de Catalunya i, en aquell París de 1904, realitzà la medalla per a la revista *Forma*, una publicació barcelonina d'edició mensual i dedicada a la crítica artística de l'òrbita modernista. Era dirigida per Miquel Utrillo i en els anys d'edició (fins al 1908) s'hi publicaren articles exhaustius sobre artistes i escriptors nacionals, notícies artístiques i reproduccions gràfiques en blanc i negre o color. S'hi presentaren els grans mestres espanyols de la pin-

tura, com Velázquez, Goya o Zurbarán, i els contemporanis, com Ramon Casas, que hi col·laborà activament. *Forma* va ser, segons el mateix Utrillo, una publicació millorada de *Pèl i Ploma* que potenciava més la imatge que el text per tal de poder assolir una dimensió més global; per això, l'edició internacional s'editava en castellà i francès, «a fin de que se enteren fuera de nuestro país de los comentarios a que se puedan prestar los trabajos de nuestros artistas» (*La Vanguardia*, 1 de gener de 1904, p. 3).

La medalla que Blay modelà per a *Forma* va ser reproduïda a la coberta del primer número, un fet que podem considerar insòlit i que, si bé és freqüent en les publicacions numismàtiques, no n'és en les dedicades a les arts en general. L'encàrrec i aquest protagonisme van significar, sens dubte, una aposta per l'art medallístic i un exemple del valor que els modernistes van atorgar a la medalla, que a l'Espanya no oficial tenia el seu epicentre a Barcelona.

Blay va aconseguir, amb aquesta peça, crear el volum amb el mínim de relleu i, alhora, generar un cert moviment, un treball amb el qual l'escultor està en plena sintonia amb els seus homòlegs europeus, a la manera d'un Alexandre Charpentier (1856-1909).

La peça retrata una al·legoria femenina nua plenament modernista que evoca la publicació. Coberta púdicament per una volàtil gasa, la seva generosa anatomia està estratègicament situada davant d'un tors incomplet, a la manera d'una resta clàssica, i que sense cap dubte és el *Tors de Belvedere* (segle I a. C.) d'Apol·loni d'Atenes. L'escultura s'exposa actualment als Museus Vaticans i al llarg de la història ha inspirat altres artistes, com Miquel Àngel, Rubens o Goya. Blay relaciona així la bellesa contemporània amb el referent clàssic, tot en una composició moderna, dinàmica i elegant, amb fins a tres plans superposats sense pràcticament relleu. La peça està signada al costat esquerra (Miquel / Blay) i inclou la data (1904). Al costat dret, en lletres d'impremta –com no podia ser altrament per a una publicació– i modelades en relleu, hi ha el nom de la revista (FORMA). Presenta una mida circular gairebé regular de 206 x 208 mm.

De la medalla en coneixem diverses grandàries, sempre signades, datades i titulades. La versió en fang hauria de restar en propietat del taller Vallmitjana, que obrà la peça d'argent, i el model en bescuit que reproduïm es realitzà a la fàbrica d'Antoni Serra i Fiter (1869-1932), al carrer de Catalunya número 3 del Poble nou, a Barcelona.

*Forma* s'estrenà a la portada de la revista el mateix any que va néixer, al primer número (vol. 1, Barcelona, febrer de 1904). Va sortir publicada a la coberta en relleu gofrat i també a l'interior, a la pàgina 38 amb una reproducció en blanc i negre de l'establiment gràfic Thomas (també n'era l'impressor), que signà la imatge que sembla reproduir el model en fang. Després d'aquella estrena, la peça ha estat reproduïda en diverses ocasions. Francesc Xavier Puig i Rovira, al seu

llibre *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya* (Selecta, Barcelona, 1978, pàg. 40), publica la peça de fang o guix, indicant que és un projecte. La mateixa publicació (làmina L-9) reproduïx la peça, aquesta de guix, sobre una calaixera de la casa on Serra va instal·lar el seu taller, el 1928, a l'Hospitalet de Llobregat (carrer Angulo, núm. 1). També va ser tractada al catàleg de l'exposició *El Modernisme* (Lunweg-Olimpiada Cultural, Barcelona, 1990, pàg. 142, núm. 342, vol. II), així com al de l'exposició *Miquel Blay i Fàbrega 1866-1936. L'escultura del sentiment* (Fundació Caixa Girona, Olot, 2000, pàg. 177, núm. 196). Miquel Crusafont la publica en la versió penjoll a l'article "La medalla catalana modernista" (*El Modernisme*, vol. IV, Barcelona, 2003, pàg. 105) indicant que és d'argent i que fou obrada per Vallmitjana. Aleshores aquesta casa tenia el taller al carrer de Sant Antoni número 4 de Gràcia, a Barcelona. El mateix autor també la publica al seu valuós compendi *Medalles commemoratives dels Països Catalans i de la corona catalano-aragonesa (s. XV-XX)* (SCEN-IEC, Barcelona, 2006, pàg. 675) en penjoll de Ø 31 mm unifacial. És una peça igual, si no la mateixa, que la que conserva el Gabinet Numismàtic de Catalunya del MNAC (núm. del catàleg: 061017-N). Javier Gimeno també en parla i la reproduïx (de nou, la del MNAC) al seu article "Bartolomé Maura, Mariano Benlliure, Miguel Blay: aspectos de una renovación", que publicà en el marc del XIII Congreso Internacional de Numismática (actes, vol. 2, pàg. 1734, Madrid, 2005).

Dues reflexions finals. Una primera en relació als models emprats pels escultors del 1900. És cert que sovint, per realitzar els seus treballs, recorrien a models del natural i també a còpies de guix dels grans clàssics de l'art, però també que copiaven gravats i altres suports gràfics, com fotografies. De fet, quan Blay modela *Forma*, la fotografia s'està obrint el camí com a nou sistema de reproducció fidel de la realitat i els medallistes la utilitzen com a referència per als seus treballs. El *Tors de Belvedere* va ser reproduït en moltes fotografies i targetes postals, i qui sap si l'escultor se serví d'una d'elles per al seu modelat o emprà la còpia reduïda en guix que tenia al taller i que ara conserva el Museu de la Garrotxa d'Olot. La segona reflexió té a veure amb la pròpia revista. El 1900 hi ha un augment importantíssim de setmanaris que, en les seves pàgines, s'ocupen de les arts. Revistes publicades a Barcelona, com *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Ibérica*, *La Hormiga de Oro* o d'altres, publiquen de tant en tant medalles i les apopen a un públic que no hi està avesat. I, al contrari, els més interessats, artistes i fabricants, adquireixen edicions estrangeres com *The Studio* (Rafael Benet dirà, parlant d'Antoni Serra i d'aquesta publicació: «era aleshores la revista dels nostres decoradors») o més especialitzades com *Gazette Numismatique Française*, amb articles il·lustrats amb medalles amb els quals completen les seves biblioteques i, sobretot, prenen idees.

La peça que ens ocupa va ser subhastada a la casa barcelonina Balclis el 27 de febrer de 2013 (lot 919), amb un preu de sortida de 500 euros i de remat de 650 euros. Va estar en catàleg, també, a la casa de subhastes Drouot que n'indicava la procedència: Col·lecció Serra Rogent (del nét d'Antoni Serra). Pertany actualment a un col·leccionista privat.

Més de cent anys després, *Forma* exemplifica perfectament com la medalla catalana del 1900 va ser en realitat un termòmetre del Modernisme, variada i complexa, filial de la seva homònima francesa. I aquesta és una esplèndida peça que, sens dubte, hauria fet feliç Ponscarme.



El medalló *Forma* de Miquel Blay que Antoni Serra produí en bescuit.  
Mida 206 x 208 mm.