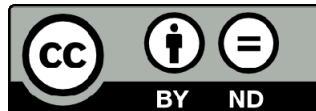




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923

Francesc Fontbona de Vallescar



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0. Spain License.

FRANCESC FONTBONA DE VALLESCAR

LA XILOGRAFIA A CATALUNYA ENTRE 1800 I 1923

(Volum I)

Tesi presentada a la Facultat de Geografia i Història
de la Universitat de Barcelona
per optar al grau de

DOCTOR EN HISTÒRIA DE L'ART

Director: Dr. Joan-Ramon TRIADÓ i TUR

Departament d'Història de l'Art

Barcelona 1987



4. UNA BUIDA TRANSICIÓ

Després d'aquest període que he donat per tancat als capítols precedents s'inicià una nova etapa que des del punt de vista del gravat en fusta és pràcticament nul·la. L'èxit de les noves tècniques del fotogravat havia produït literalment la mort d'aquell art secular a Catalunya; la qual cosa és altament aclaridora de fins a quin punt la xilografia tradicional era merament utilitària. Així, en ser simplement un mitjà pràctic de reproduir la imatge, i res més que això, la xilografia moriria literalment en produir-se l'avenç tecnològic capaç de suplir la funció que feia com a tècnica. Si anteriorment el gravat sobre fusta hagués tingut un mínim de coartada "cultural" o "artística", aquest aspecte seu hauria sobreviscut; però la prova de que el gravat al boix durant el segle XIX no havia estat vist més que com un mitjà de reproducció gràfica és precisament la de que res va sobreviure a ell quan fou escombrat dels tallers d'arts gràfiques pel fotogravat.

S'obria doncs així un trànsit cap a un nou status del gravat xilogràfic; trànsit que ara sabem que ho va ser cap a una nova concepció d'aquest gravat, però que en l'època podia semblar de fet una pura i simple desaparició.

Aquesta transició a Catalunya és buida, ja que pràcticament no s'hi produïren obres: un gravat en fusta català dels primers anys del segle esdevé així una autèntica raresa. Però això no vol dir que la situació estigués realment morta. De fet el que hi havia era una mena de replantejament no pas simple sinó ple de circumstàncies, estímuls, influències, que feren que la mort de la xilografia catalana no passés de ser

una catalèpsia.

Tot això fa que, malgrat la seva buidor d'obres, aquest quart de segle de la història de la xilografia catalana que va en xifres rodones de 1890 a 1915, sigui una de les etapes més riques conceptualment d'aquesta història.

4.1. ESTÍMULS EXTERIORS

Quan la xilografia convencional va morir, en realitat ja existien a nivell internacional els gèrmens d'una nova xilografia molt més compromesa amb la idea d'art. Per començar, i al marge de consideracions estilístiques, era un art que no sols es responsabilitzava de la seva tècnica sinó també del seu contingut: els nous xilògrafs que començaren a manifestar-se més o menys a l'últim terç del segle XIX ja no eren uns traductors hàbils d'escenes concebudes per un altre sinó els creadors del propi "argument" i estil d'aquestes escenes.

Com molt precisament digué Paul Westheim, ja un clàssic de la historiografia del gravat en fusta, aquests nous xilògrafs consideraren el seu art com "l'expressió d'una cosa específica que no podia expressar-se amb el dibuix sinó exclusivament a través de la talla de la fusta i la impressió amb la planxa" (420). Es clar que aquesta valoració positiva no és unànime; altres tractadistes han tingut paraules reticents o despectives per la "neoxilografia", com W.M. Ivins jr. que opina que l'ús modern de la xilografia és un preciosisme, motiu d'orgull per qui la practica "com l'adquisició d'un impecable accent francès per a una persona que no té res a dir en cap llengua" (421).

Al marge de generalitzacions acientífiques i tot admetent en ella un cert component narcisista i un tant "gremial", la neoxilografia va representar una aportació important a la història de l'art contemporani. L'entrada en joc, però de pintors i escultors en aquest camp tanmateix implicava certament un descens de la perfecció tècnica d'aquell gènere ja que en ser assumida pels ma-

teixos creadors la tasca de gravar les seves composicions, lògicament, en la major part dels cassos, llur habilitat en tallar la fusta era menor que la que tenien els especialistes que fins aleshores es dedicaran en exclusiva en aquella tasca. Això comportà un menor virtuosisme en la talla que es traduï en un abandó de la textura complexa i detallista dels boixos de mitja tinta habituals aleshores i conseqüentment un nou auge del gravat de traç, cosa que en aparença semblava un retorn al gravat a fil.

De fet els orígens d'aquesta renovació de la xilografia caldrà anar-los a buscar fins i tot abans de que el propi gravat a mitja tinta comencés a tenir un lloc en el panorama de la il·lustració. Ja el 1803-04, entre les obres més antigues del que hauria de ser gran pintor romàntic alemany Caspar-David Friedrich (1774-1840) hi ha tres xilografies insòlites (Kupperstich-Kabinet, Dresde), segurament destinades a un llibre mai publicat. Són obres en les que l'esperit del Romanticisme ja s'hi anuncia de manera molt clara (Dona amb teranyina, Dona vora el precipici, Noi adormit sobre una tomba) (422) i solen ser citades a les històries del gravat com peces precursoras de la renovació d'aquest art, ja que el seu caràcter creatiu és molt evident en tant que també s'aparten del funcionalisme estricte o del simple popularisme del gravat a la fusta usual coetani. Tanmateix hi ha un element bàsic que separa aquestes obres del concepte de gravat original que serà essencial en la nova xilografia encara aleshores embrionària, i és que aquestes no són obres realitzades directament per Caspar D. Friedrich sinó gravades, pel seu germà Christian (1779-1843), partint de dibuixos del gran artista, fets exprés segurament per a ser "traduïts" al gravat,

però, i això és bàsic, no concebuts directament en gravat.

En canvi, més endavant ja trobarem un cas il·lustre que sí que aconsegueix tots els requisits necessaris per a poder considerar una obra eminentment com un gravat i no com un dibuix "traduït": en 1821 William Blake (1757-1827) il·lustrà les Eglogues (Lam. A) de Virgili en l'edició escolar que en va fer el Dr. Robert John Thornton. Aquells boixos, en general petits i apaisats, exhibien una factura que no tenia res a veure amb la que Thomas Bewick, coetani de Blake i anglès com ell, imposaria internacionalment com a paradigma del nou gravat utilitari. Blake, que cal no oblidar que és un d'aquests rars prerromàntics gegants que trenquen amb la tradició acadèmica i anuncien la llibertat de l'art modern, no va tenir en compte cap dels usos habituals en el tractament del gravat en fusta i va obtenir unes matrius esquemàtiques de traç i vigoroses de caràcter, que vistes amb ulls d'avui semblen més obra d'un xilògraf de començaments del segle XX que no dels començaments del XIX (423).

El camí obert per Blake, però, no va tenir excessius seguidors. La xilografia del XIX, com ja s'ha vist en tractar la catalana, anava per unes altres vies molt més atentes al detallisme realista i al rigor documental. Tot i amb això l'exemple de Blake va tenir, a Anglaterra mateix, una breu continuïtat en l'obra d'Edward Calvert (1799-1883), de formes menys rígides que les del seu mestre.

De fet, però, casos com aquests són encara excepcions, i al llarg de bona part del segle XIX hi ha grans noms de la història de la il·lustració que tot i manifestar-se sovint a través de la xilografia no poden ser considerats elements des-

tacats de la història del gravat, ja que en ells aquesta tècnica no és més que un mitjà per multiplicar les imatges que ells mateixos havien concebut sobre paper. Així, ni Wilhelm Busch ni Honoré Daumier, ni Gustave Doré, tots àmpliament difosos entre el gran públic, en bona part gràcies al gravat en fusta, els podem considerar protagonistes de la història del gravat. Ni tan sols Alfred Rethel, autor de composicions pensades per a ser gravades dins la tradició dels grans xilògrafs alemanys del segle XVI, encaixa dins la imatge típica del gravador, ja que ell el que feia eren també dibuixos que li passaven a la fusta especialistes del taller de xilografia de l'Acadèmia de Dresde dirigida per H. Bürkner (424). Tanmateix els 4.500 exemplars ràpidament venuts de la sèrie Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848 que ell concebí i els 10.000 de l'edició popular que va aparèixer després, asseguraren un èxit i una difusió popular de Rethel que comportà també una familiarització del públic amb el gravat al boix de traç tradicional que tindria un continuador tardà en el bavarès Josef Sattler (1867-1931). Tot i amb això, com hem vist seria el boix a mitja tinta el que s'imposaria a la segona meitat del XIX, i les provatures d'aquests precursors -tant si eren o no eren ells mateixos els que treballaven la fusta- quedaren només com a testimoni d'una voluntat diferent d'emprar la xilografia que encara trigaria molts anys en imposar-se.

L'empenta definitiva en la consolidació d'una nova xilografia arribà a les acaballes del segle, quan el boix com a eina de difusió massiva d'imatges acabava pràcticament de desaparèixer. Hi ha un nom que per si sol simbolitza el gran canvi operat en la xilografia en aquell moment: és el del francès Au-

guste Lepère (1849-1918), destacat artesà de la traducció a "Magasin Pittoresque" i al "Monde Illustré", que sentí la temptació, inèdita en els seus col·legues, de crear ell mateix els dibuixos que havia de gravar, circumstància que es produí des del 1878 i que esdevingué actitud exclusiva el 1885. Lepère es convertí així en el primer artista complet del seu temps sortit de l'escripte camp del gravat en fusta, tècnica a la que també afegiria el color a la manera japonesa -i que també destacaria en l'aiguafort i fins i tot en la pintura a l'oli- i inicià un procés que el duria des d'una concepció pròpia però comercial de la il·lustració a una altra molt més creativa en la que, vers 1896, retornava com altres contemporanis varen fer, també, a la tècnica del boix al fil.

Aquell mateix any, per refermar el nou camí emprès fundà, amb Tony Beltrand (1847?-1904), la revista "L'Image", fita essencial, juntament amb la "Société Corporative des Graveurs sur Bois" fundada pel mateix equip, del nou tomb emprès a Europa per la xilografia.

Però si Lepère va ser indiscutiblement el peoner dels xilògrafs que volgueren ser ells mateixos creadors, de fet no ho va ser en el camí del nou estil. Quan ell emprengué la tècnica a fil que els "neoxilògrafs", com de vegades se'ls anomena, feren seva, ja hi havia una sèrie d'artistes, alguns més joves que ell, que se li havien anticipat.

Charles Maurin (1856-1914) acusà la influència de l'estampa japonesa en boixos com Cap de noia en un paisatge (c.1890), que són la satisfacció d'un desig expressat ja abans per l'autor a Felix Vallotton en el sentit de voler recuperar nous mètodes de

gravat que possessin remei a la situació d'empobriment patent en les arts gràfiques de l'època.

Henri Rivière (1864-1951) que primer havia estat aiguafortista i litògraf, trobà el seu propi sistema per desmarcar-se de la xilografia de mitja tinta convencional, tot girant-se també cap a l'exemple japonès fins al punt d'emprar en l'estampació el clàssic baren o tampó típic d'aquella nacionalitat. Això el portà a un estil esquemàtic i simple de línia bé que meditat de composició, en el que, com en els clàssics xilògrafs japonesos, el color estava en joc (Paysages Breton, 1890).

Més importància encara va tenir Felix Vallotton (Ll. B) (1865-1925), suís que treballà a França, a propòsit del qual, precisament, Octave Uzanne creà la paraula "neoxilògraf" (425). Vallotton, que també va ser gravador calcogràfic, xilògraf i pintor, començà a gravar sobre fusta el 1811 amb traços amples i a l'estil dels vells boixos a fil, bé que sense la ingenuïtat dels autors d'aquests gravats. Eren retrats diversos: de Verlaine, Wagner, Berlioz, d'ell mateix... Després donà a conèixer moltes altres estampes soltes o a través de publicacions com "L'Art et l'Idée", "L'Estampe Originale", "Germinal", "The Studio". L'arcaïsmes és una de les característiques principals d'aquest artista, i s'accentua en la sèrie de petits boixos Les petites baigneuses (1893). Una nova sèrie de sis boixos d'instruments musicals (1896-97) precedí a la més significativa de les obres del Vallotton xilògraf, la sèrie Intimités (1897-1898) publicada per la "Revüe Blanche". Tot i que continuà més endavant fent gravats en fusta, aquesta activitat va decaure en nombre i en qualitat en el nou segle. L'obra de Vallotton significà un exem-

ple de pes per a les noves generacions de xilógrafs per la contundència dels seus negres i els seus blancs, i alhora per la descripció exacta i un punt irònic d'un món molt concret de la fi del segle que alguns, ben impròpiament, han relacionat amb l'Art Nouveau (426).

Entre tant a Anglaterra, Charles Ricketts (1866-1931) fundà la Vale Press, editorial dedicada al llibre de bibliòfil. A l'entorn d'aquesta casa es reuniren una sèrie de gravadors que editaren la revista "The Dial", il·lustrada amb boixos i litografies i limitada a 200 exemplars. Les figures principals d'aquest grup són Ricketts i Charles H. Shannon (1865?-1937), que sovint treballaren conjuntament. Daphnis and Chloé (1893) i Hero and Leander (1894) són les principals obres sortides d'aquella casa.

En la Vale Press, conseqüència de l'interès renovat pel llibre artesanal que havia endegat William Morris, s'hi sintetitzaren els dos focus culturals més importants de la revifalla del boix: el món anglès, naturalment, i el francès, ja que d'aquell grup en formà part molt directament Lucien Pissarro (1863-1944), fill del gran impressionista Camille Pissarro, i personatge relevant de les arts gràfiques de la fi del segle. Lucien col·laborà a "The Dial", ja al segon número, aparegut el 1892 (427); passà a la fusta dibuixos del seu pare de la sèrie Les Travaux des champs. Ja el 1891 havia gravat una xilografia tan significativa com Sister of the woods, de caire prerrafaelista, i signada amb un anagrama a la japonesa. Continuà gravant i al començament del 1895 fundà, amb la seva esposa Esther, la Eragny Press dedicada a les edicions de bibliòfil il·lustrades per ells

mateixos. Alternà la seva obra personal amb la traducció a la fusta d'il·lustracions del seu pare (continuava la sèrie de Les Travaux des champs i feia també un Dafnis i Cloe). Col·laborà així mateix, bé que esporàdicament, a la revista "Image" que publicava Lepère (1896).

Sturge Moore, William Nicholson (1872-1949), que reprenqué la tècnica del chiaroscuro, i Edward Gordon Craig (1872-1966), que vinculà la xilografia al món del teatre anglès, completen el panorama de la xilografia britànica en aquesta època, que en conjunt mostra una clara evolució des de les il·lustracions prerrafaelistes de Burne Jones -gravades però per tècnics com William Hooper-, realitzades a mitjan la dècada dels noranta, fins a un concepte més original i modern.

La influència del Prerrafaelisme anglès es va fer notar lluny d'Anglaterra i en certa manera tornà als orígens en arrelar a Itàlia. Allà el principal realitzador del gravat xilogràfic va ser Adolfo de Carolis (1879-1928); que il·lustrà obres de D'Annunzio com Francesca de Rimini (1903) o La figlia di Jorio (1904) i col·laborà amb boixos a publicacions com "Hermes", "Novissima" i "L'Eroica", contribuint decissivament a la implantació a Itàlia de la xilografia com il·lustració artística.

L'aportació més revolucionària a l'art de la xilografia va ser paradoxalment la més arcaïtzant. Tanmateix primitivisme i modernisme és un binomi molt freqüent en l'art nou de la fi del XIX i és també una de les bases més sòlides en què s'assenta l'avantguardisme del segle XX. El desig de certs artistes de trencar amb els coneixements tècnics insuperables del segle XIX deixà pràcticament com a única sortida el retorn a la inge-

nuïtat primigènia, com si l'artista volgués començar de zero un altre cop per seguir de bon principi un camí ben diferent al que l'evolució de la història de l'art havia consagrat. Aquesta aportació revolucionària a la que em refereixo va ser l'aportada per Paul Gauguin (Lâm. D) (1848-1903), un dels màxims renovadors ja de la pintura que alhora també intervingué amb força en el camp xilogràfic.

Gauguin va reinsertar la xilografia després (1894-95) de la seva primera estada a Tahití en fustes com Noa Noa, Auti Te Pape i altres. Hi evocà tot aquell món virginal que havia conegut i que l'entusiasmà, però l'evocà sense cap residu d'academicisme sinó deixant-se emportar per un alè semblant al que devia impulsar els propis indígenes. Tallà la fusta amb absoluta heterodòxia, oblidant-se de burins refinats i emprant simples ganivets i eines primàries; estampà les proves també de manera ben peculiar, a mà i entintant-les amb benzina. El resultat foren una quarantena de gravats simples però enormement personals, molt contrastats de tintes però sense el refinament dels d'un Vallotton per exemple sinó com si es tractés d'obres d'art en brut, directament sortides d'una efusió natural que no coneixia poliments. L'impacte d'aquests gravats va ser molt gran i la seva influència depassà àmpliament el camp restringit de la xilografia per tenir un pes extraordinari en tota la imatgeria artística del segle XX.

En la seva mateixa òrbita hi ha Emile Bernard (1868-1941), etern reivindicador per si mateix de les troballes de Gauguin, que fundà la revista "Le Bois" (1891) dedicada exclusivament a la xilografia i recercà l'esperit dels boixos medievals a la seva Crucifixió (1894, Kunsthalle de Brema), sense deixar d'acusar

en altres obres les influències de l'estampa japonesa i les imatges d'Epinal. Armand Séguin (1869-1903), pintor i gravador sempre a l'ombra de Gauguin.

L'afecció pel primitivisme informa també l'obra xilogràfica de l'escriptor Alfred Jarry (1873-1907) que barrejava gravat popular i estampes pròpies a les seves revistes "L'Imagier" (1894-96) i "Perinderion" (1896).

De mica en mica el gravat al boix va anar generalitzant-se en la seva nova modalitat artística molt sovint aplicada a la bibliofília. Per això en un resum com el d'aquest capítol enumerar els noms dels artistes que es varen valdre del boix en aquells anys seria fora de lloc (428). Homes com Florian, Hermann-Paul o Paul-Émile Colin completen el panorama de la xilografia francesa, que s'enriquiria aviat amb grans noms d'altres especialitats de l'art; així, Auguste Rodin (1840-1917), el gran escultor, il.lustrava unes Elegies d'Ovidi el 1900; Maurice Denis (1870-1943), un dels més significats pintors del grup Nabi, il.lustraria la Sagesse de Verlaine en una data tan primerenca per la "neoxilografia" com 1889-91, i posaria també boixos a la Imitation de Jésus-Christ de Kempis el 1903, o Les petites fleurs de Sant Francesc d'Assís el 1913; Raoul Dufy (1877-1953), nom bàsic del fauvisme pictòric, il.lustraria Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée (Lam. E) de Guillaume Apollinaire el 1910, bé que és sabut que fou ajudat per un encara desconegut xilògraf català anomenat Lluís Jou; o André Derain (1880-1955), un altre fauve important, es mostrà cubistoide als boixos de L'enchanteur pourrissant (1909) d'Apollinaire i medievalitzant al Frère Matorel (1912) de Max Jacob, editats tots dos pel gran marxant D.H. Kahnweiler l'em-

blema del qual també va ser gravat al boix per Derain (1909) (429); per no esmentar més que quatre exemples altament significatius.

En la renovació de la xilografia, tanmateix, no tot es redueix a Anglaterra i França sinó que trobarem noms destacats a països ben diferents: així a un país tan allunyat dels focus essencials de renovació del gravat com Mèxic aparegué el fenomen José Guadalupe Posada (1852-1913), xilògraf tradicional, de romanços i revistetes, que transcendí el món estricte de l'il·lustrador popular i esdevingué una personalitat creadora de considerable magnitud, per acabar essent el cronista diriem que expressionista dels orígens de la revolució mexicana que tanmateix no va veure culminar (Lãm. G).

Més vinculat que Posada amb les inquietuds que originava la "neoxilografia" hi ha la figura del norueg Edward Munch (1863-1944). Amb ell la xilografia, normalment en color però renunciant a les mixtures dels camafeus (Lãm. H), arriba ja a un protagonisme equiparable al de la pintura, ja que algunes de les obres més representatives del pintor Munch són precisament gravats en fusta a fil -detall fàcilment visible en moltes de les estampacions dels seus gravats-, tècnica que adopta el 1896 en una de les seves moltes estades a París. Munch assimilà la influència de Gauguin amb qui es relacionà a França, i combinà el sintetisme d'aquest amb un fort simbolisme personal que donà com a resultat un dels estils artístics més originals de l'Europa del tombant del segle. Tècnicament també va ser molt original tallant sovint els tacs de fusta en tantes parts com colors volia posar a l'estampa, i també fent estampes mixtes de xilografia i litografia absolutament inusitades en la pràctica del gènere.

Un altre nom a destacar en països colaterals és el del txec Emil Orlik (1870-1932) que acusà al tombant del segle la influència japonesa però també l'estímul dels principals noms de la renaixença xilogràfica de França i d'Anglaterra. I Orlik, malgrat ser txec de naixença, entronca per residència amb el món de l'art alemany, que de fet té el paper segurament més espectacular i compacte en aquest panorama de la renovació xilogràfica.

Si a França i a Anglaterra la xilografia evidentment es recu però i s'omplí d'un contingut nou, en canvi quedà sempre un tant marginada al ghetto de la bibliofília i l'exlibrisme quan no es limità a ser un caprici passatger en el conjunt d'activitats dels seus autors. A Alemanya en canvi la xilografia va tenir un paper preeminent en la conformació de la nova escola artística hegemònica, l'Expressionisme, que trobà en el caràcter aspre i primari que el gravat al boix fàcilment ofereix, un element idoni pel llenguatge plàstic més genuí de la nova tendència estètica. Alhora, la xilografia era un medi d'expressió també idoni per obtenir l'audiència popular, que, ja per plantejaments ideològics, perseguien els artistes d'aquell moviment.

La xilografia en la seva renovada manera de fer simple i arcaïtzant va ser adoptada pràcticament en pes pels membres del grup Die Brücke de Dresde, primera manifestació col·lectiva del què seria important moviment de l'Expressionisme alemany. Ernst Kirchner (1880-1938), capdavanter del grup i propagador entre els seus membres de la pràctica del gravat en fusta, creà -almenys des de 1906- un estil xilogràfic molt esquemàtic, buidaç especialment amb gúbia, i de temes simples i quotidians: figures, nus, balls... Erich Heckel (1883-1970), un altre dels fundadors

de Die Brücke, començà a fer servir sovint la xilografia vers 1907 i en perfeccionà força el seu domini que posà al servei d'una temàtica més intensa que la de Kirchner: retrats expressius, ciutats agobiants, figures d'un dramatisme més o menys contingut. Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), també col.laborador del grup, es caracteritzà en els seus gravats per una visió molt primitivista dels temes menys tensos que els de Heckel, clarament derivats de la concepció gauguiniana de la xilografia i de vegades molt pròxims a l'estètica del primer cubisme.

El treball de la fusta va ser adoptat també per altres membres afegits en un segon moment al grup de Dresde, que es traslladà a Berlin el 1911. Així Max Pechstein (1881-1955) creà una sèrie de gravats al boix que són tanmateix potser menys remarcables que els dels seus companys expressionistes. En canvi Emil Nolde (1867-1956), el pas del qual per Die Brücke va ser relativament fugaç, a part de ser un dels pintors de l'expressionisme alemany més ben considerats va ser també un dels millors xilògrafs del seu temps. S'inicià en aquesta tècnica el 1906, l'any en què s'adherí al Grup, però les seves millors peces d'aquest gènere daten de quatre anys més tard. Els seus gravats en fusta, molt esquemàtics com tots els de l'època, tenen però, dins la seva extrema simplicitat, una fluïdesa de traç (Profeta, 1912) que contrasta amb la rigidesa de la d'altres xilògrafs alemanys coetanis.

També els membres de l'altre gran grup expressionista alemany, Der Blaue Reiter, de Munic (1911), es giraren vers la xilografia. Wassily Kandinsky (1866-1944), el pare de l'art abstracte contemporani, inicià el 1902 un interès per la xilogra-

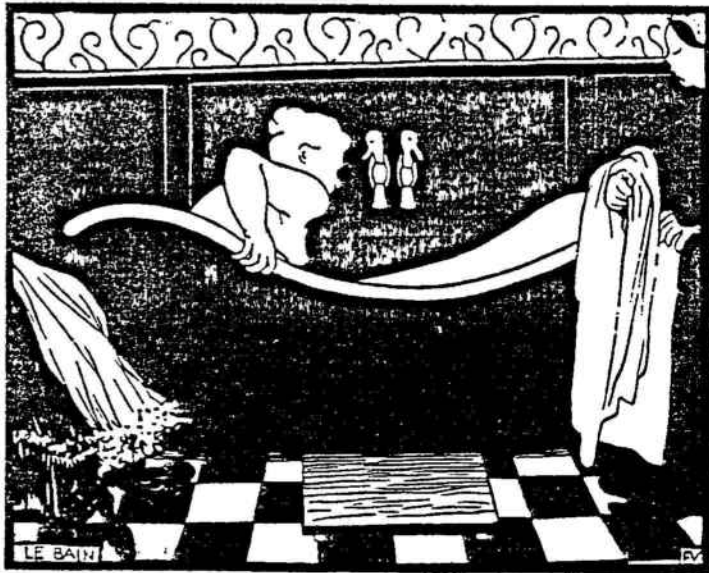
fia que esdevingué una veritable passió per ell. Exposà xilografies al Salon d'Automne de 1904 i a la mateixa època en reuní unes quantes a l'àlbum Poemes sense paraules. Un nou àlbum, el 1909, el titula precisament Xylographies. Kandinsky passà, també en la xilografia, del simbolisme inicial a l'abstracció que de fet ja informa algunes de les xilografies en color de l'àlbum Klänge (Lâm. I) (publicat el 1913 però en realització des del 1908), i en aquest procés evolutiu patent en tota l'obra de Kandinsky, segons Peg Weiss (430), la xilografia, amb la seva obligació de síntesi, hi va tenir una influència decisiva.

Franz Marc (1880-1916) traduï a la fusta el lirisme típic de les seves pintures, d'una suavitat i un refinament oposats a l'abrupta estètica dels homes de Die Brücke. El lirisme d'August Macke (1887-1914) tendeix ja cap al decorativisme. Lyonel Feininger (1871-1956) tregué bona part de la duresa de la fusta per traduir-hi les seves típiques composicions de fort caràcter estructural.

Al marge dels dos gran grups, algunes personalitats independents dins l'Expressionisme utilitzaren també la xilografia. Christian Rohlf (1849-1938), arribat a l'Expresionisme passats els seixanta anys, aportà a la xilografia un primitivisme molt senzill i de caire patètic que trobà el seu moment àlgid a les acaballes de la Primera Guerra Mundial. Käthe Kollwitz (1867-1945) posà la punyent expressivitat del gravat al boix al servei d'un patetisme sobri de fort contingut social i fins i tot polític (Memorial Karl Liebknecht, 1919), estilísticament més a prop de Die Brücke que de Der Blaue Reiter. L'escultor Ernst Barlach (1870-1938) va ser un autèntic especialista

de la xilografia, sobretot la primera meitat de la dècada dels vint, bé que el seu concepte plàstic, medievalitzant i detallista alhora, colisionava amb l'esquematisme quasi abstracte d'altres expressionistes. El pintor Max Beckmann (1884-1950), abor_udà el gravat a la fusta en sofrir una evolució estilística d'influència goticista a l'entorn del 1917; els primers anys vint deixà una sèrie de retrats de grup, escenes intimistes i mundanes, vistes amb vigor i ironia i treballats amb més minuciositat que les xilografies habituals en els expressionistes. Oscar Kokoschka (1886-1980), pintor, va ser més conegut en el camp de l'estampa per les seves litografies, però vers 1907-08 deixà també boixos d'un Expresionisme fantasiós. I, per fi, Georg Schrimpf (1889-1938) que evolucionà de l'Expressionisme a la Neue Sachlichkeit, ja ens posa a les portes de la generació d'artistes plenament pertanyents al segle XX.

Làm A.
William Blake: xi-
lografia per l'edi-
ció escolar de les
Eglogues de Virgili
feta pel Dr. John
Thornton (1821)



Làm B.
Felix Vallotton: El bany
xilografia (1894).

Làm. C.
Lucien Pissarro: Sister of the
woods, xilografia (1891)





Làm. D. Paul Gauguin: Te po (La gran nit), xilografia (1891-93)

Làm. E. Rafael Dufy: Les Sirenes, xilografia per Le bestiaire de Guillaume Apollinaire (Paris 1919)



Làm. F. Ernst Ludwig Kirchner: Nu al bany, xilografia (1909)

Lâm. G. José Guadalupe Posada:
Zapata, xilografía (c. 1911)



Lâm. H. Edvard Munch:
El bes, xilografía a dos
colors en una sola plan-
xa (1897-98).



Wassilij Kandinskij: xilografia en color a Klänge (1913).

4.2. RESSONS A CATALUNYA DE LA NOVA XILOGRAFIA

Com s'ha vist, la resurrecció, o si es prefereix la metamorfosi, del gravat a la fusta internacionalment va lligada a la dècada dels noranta. Era un moment, però, en el que a l'estat espanyol difícilment el tema xilografia tenia cap bel·lige-rància: comercialment era desplaçada per les noves tecnologies tipogràfiques i fins i tot acadèmicament seguia sense tenir cap recolzament fins al punt que era molt sovint radicalment oblida-da. Així el gravador mallorquí establert a Madrid, Bartomeu Mau-ra, en ingressar a l'Acadèmia de Sant Fernando es planyia al seu discurs de que el fotogratat estigués matant el gravat; però con-tra el que hom es podria figurar aquella no era cap defensa del gravat xilogràfic, el més directe perjudicat per l'aparició del fotogratat, ja que era el mitjà més usual fins aleshores per re-produir la imatge. El plany de Bartomeu Maura es limitava pràc-ticament al gravat calcogràfic o de talla dolça. I del boix, que era, com s'ha dit, el més directe atacat pel fotogratat, no en deia res més que una indirecta menció més endavant quan es planyia també de que la revista francesa "L'Image" -la que ha-vien fundat Auguste Lepère i Tony Beltrand per relançar el gra-vat en fusta- hagués mort (431).

En aquest context d'ignorància o de descrèdit de les tèc-niques habituals de gravat xilogràfic, era difícil pensar en què a Catalunya pogués arrelar amb certa força cap variant de tècnica recentment desterrada de la pràctica habitual de les arts gràfiques. Tanmateix ni que fos a tall d'excepció, ja en els ma-

teixos anys noranta -i val a dir que molt abans de que això es generalitzés- ja s'edità a Catalunya una obra il.lustrada amb boixos de concepció absolutament moderna.

4.2.1. LA ESPAÑA NEGRA DE DARÍO DE REGOYOS

A les acaballes del 1898, a la revista barcelonina "Luz" començaren a publicar-se els capítols de la España Negra, text del famós escriptor simbolista belga Émile Verhaeren, adaptat i il.lustrat per *Darío de Regoyos*. Algunes d'aquelles il.lustracions eren gravats al boix, concebudes d'una manera molt diferent a la que era habitual fins aleshores al país: eren composicions aparentment treballades sobre fustes a fil, i en les que blancs i negres contrastaven violentament oblidant qualsevol difuminat i ombra aconseguits convencionalment mitjançant talles encreuades de major o menor espesor.

Regoyos, que era asturià de naixença (Ribadesella, 1857) havia desenvolupat la seva carrera de pintor en contacte molt estret amb alguns dels cercles artístics més avançats d'Europa, singularment de Brussel·les, ciutat en la que residí amb intermitències durant molts anys i en la que va ser un dels protagonistes de la moderna escola artística al costat de Theo van Rysselberghe, Constantin Meunier o James Ensor amb els que va tenir íntima amistat.

Al llarg de tota la vida Regoyos va tenir una relació molt positiva amb Catalunya fins al punt d'arribar a implicar-se molt directament en empreses catalanes i, al final de la seva vida, d'instal·lar la seva residència a Barcelona. Una d'aquestes connexions de Regoyos amb Catalunya va ser l'amistat constant que l'uní amb Isaac Albéniz ja en l'època de Brussel·les i una altra va ser precisament el seu pas per la revista modernista "Luz" de la que seria director artístic en els seus últims números, després d'haver-hi començat la publicació de les seves il·lustracions -algunes al boix, com ja he dit- per a la España Negra de Verhaeren.

"Luz" plegà abans de que s'hi completés la publicació de la España Negra, però l'obra no quedà incompleta ja que molt aviat un editor barceloní, Pedro Ortega, la faria aparèixer en forma de llibre el 1899. España Negra, preferentment il·lustrada amb dibuixos i pintures fotogravats, conté set boixos que apareixen especialment consignats com a tals a la coberta del llibre on, per cert, es fa la distinció entre "grabados" per fotogravats i "originales en boj" per gravats xilogràfics, el que demostra fins a quin punt el camp semàntic de la paraula gravat havia estat invadit pel concepte d'il·lustració tipogràfica fos quin fos el seu origen de manifestació. Són Esculturas de Guipúzcoa, Alguacil de Tolosa, Viático, una vinyeta no titulada que representa la Lluna sortint darrera uns edificis, Impresión de pescante, Ávila con luna i La procesión de San Vicente (432). Són tot visions molt negres en les que l'artista ha actuat sobre la fusta més com qui fa un dibuix que preveient el resultat gravat: així tenim una sèrie d'estampats en traç blanc sobre

fons negre que dóna al conjunt de boix un aire tètric que conjuga amb l'expressionisme que apunta a l'entorn d'aquells gravats. Això no ha de fer creure, però, que Regoyos va fer una obra tosca i inhàbil en aquest llibre; la simple vivió del Aguacil de Tolosa (Làm. 158) ho desmentiria: allà traços que un per un semblen barroers i desobedients a la mà maldestra de l'artista, esdevenen en conjunt una perfecta representació de volums que fan de la figura de l'agutzil ben real i corpòria. També podria subratllar la visió d'Avila (Làm. 159) a la llum de la Lluna on juga amb el contrallum a través de la porta de les muralles i la llum del fanal de dintre el recinte, o el boix de la processó de Sant Vicente (Làm. 160) en la que els encaputxats disciplinants de la Setmana Santa hispana esdevenen elements aparellables als de l'expressionisme grotesc que caracteritzava l'obra del seu amic James Ensor, alhora que s'agermanava també amb l'estètica postmodernista del Nonell que feia corrues de cretins vora un dels campanars romànics de la Vall de Bohí.

Com succeí sempre amb la seva personalitat artística, Regoyos en fer aquests boixos obeí més a la seva pròpia concepció de creador que no a un esperit mimètic envers innovacions de companys prestigiosos. Com s'ha vist en les planes anteriors, a tota Europa hi havia un important ferment de reutilització de la tècnica xilogràfica, però Regoyos no s'adscriu a cap de les escoles ja acreditades sinó que dóna la seva pròpia versió del que és un gravat sobre fusta. Així en la seva obra -ben breu per cert ja que no li conec posteriors experiències en aquest camp- no li hem de buscar ni el prerrafaelisme dels neo-xilògrafs anglesos, ni el sintetisme de Vallotton, ni tampoc el primitivisme salvat-

ge de Gauguin. Allà hi trobarem senzillament uns Regoyos purs i directes que enlloc d'haver estat concebuts a l'oli com en ell era habitual ho havien estat al boix.

Amb aquesta sèrie Regoyos hauria pogut ser el qui posés les bases de la renovació xilogràfica a Catalunya i a tot l'estat espanyol però de fet no va ser així. Regoyos pertany a aquesta mena d'autors que essent extremadament valuosos troben mala comunicació amb el públic, cosa que els impedeix intervenir en l'evolució cultural d'una comunitat amb el pes que la seva obra i la seva personalitat reclamen. El fet és que Regoyos i la seva España Negra quedaren como una rara manifestació gràfica la presència de la qual, sense ser desconeguda, va ser més valorada pel seu contingut literari i ideològic que per la passió plàstica que l'artista en va fer.

4.2.2. ARÍSTIDES MAILLOL ALS SEUS INICIS

L'altre contacte primerenc de Catalunya amb la "neo-xilografia" va ser a través del gran escultor *Aristides Maillol* (Banyuls de la Marenda, 1861-1944). Era, lògicament, un contacte que interessava exclusivament a la Catalunya del Nord i que es produïa a causa de la dependència cultural que aquestes comarques, políticament franceses, tenien de París. La mala comunicació cultural que a finals del XIX encara hi havia entre les

dues Catalunyaes fa que la part més gran, poblada i vital del país -el Sud- no tingués coneixement de les aportacions artístiques singulars que s'estaven fent al Nord, circumstància que canviaria força en pocs anys. No m'estendré massa en aquest moment a analitzar aquest contacte, de fet encara molt tangencial, i no perquè a Maillol no haguem de considerar-lo català, que ho era plenament si bé del Nord, sinó perquè l'època en què aquest va tenir una activitat xilogràfica important va ser, com es veurà, bastant posterior. Tanmateix els primers contactes i experiències de Maillol amb la xilografia ja corresponen a aquest moment, quantes molt característics de la seva etapa nabí, com el famós de L'onada (Làm. 161), varen ser interpretats, entre altres versions, també al boix (1900), tècnica en la que estava fent algunes experiències plenament a partir d'una seva activitat més intensa d'escultor en fusta.

El 1908, després d'un viatge a Grècia i la zona de Nàpols, Maillol decidí il·lustrar les Geòrgiques de Virgili; començà a esboçar-ne il·lustracions i fins i tot en gravà alguna en la fusta d'una perera de la seva finca abatuda en una tempesta. El projecte però no prosperaria fins uns quants anys més tard, pel que el Maillol xilògraf no cristal·litzà fins que les seves famoses il·lustracions de llibres no prengueren cos, cosa a la que ja em referiré més extensament al seu moment.

4.2.3. PRESENCIA DEL BOIX A PUBLICACIONS CATALANES

Desapareguda la xilografia de reproducció, la presència del boix a les publicacions catalanes d'aquesta època de transició era escassa i encara de dues classes molt diferents: la que es feia ressó de les novetats artístiques del moment a altres països i la que recollia o rememorava la xilografia medieval i renaixentista.

Aquesta última classe era pròpia de publicacions erudites i estava íntimament lligada a l'onada bibliofílica pròpia d'aquells anys. No sortia del no res sinó que continuava la línia que havia iniciat els primers anys seixanta Marià Aguiló, com s'ha vist al seu capítol corresponent, línia que no s'havia estroncat encara en l'activitat editora del mateix Aguiló que a la seva mort (1897) culminaria el seu fill Àngel.

Després d'Aguiló hi hagué altres erudits que emprengueren l'edició de bibliòfil de texts inèdits o rars. Alguns d'aquests adoptaren una aparença tipogràfica arcaica i empraren xilografies, antigues o refetes. Així Antoni Bulbena i Tusell situava tres figuretes al boix aparentment del s. XVI a la coberta i a la portada de la Història de Fra Joan Garí ermità del Mont-Serrat (433) que edità el 1899, alhora que com a colofó posava una imatge igualment antiga de la Verge de Montserrat.

La Societat Catalana de Bibliòfils també va recórrer als boixos d'estil incunable o arcaic en obres com el Libre de Santa Maria de Ramon Llull (1905) a les caplletres i sobretot a la marca de la mateixa societat gravada en una fusta, per cert que una mica esquerpada, qui sap si pel mateix Joan Oliva a l'impremta del qual

es composà i es tirà el volum.

L'altre gran especialista en llibre arcaic, Ramon Miquel i Planas, el millor representant del món de la bibliofília a la Catalunya moderna en paraules de Pilar Vélez (434), omplí d'il·lustracions d'aparença xilogràfica el seu Recull de textos catalans antics (1906-07, 1907-10 i 1910-12) (435): a part d'una orla signada per Joaquim Figuerola, hi ha gravats xilogràfics de regust medieval, gravats facsímils d'edicions antigues i caplletres monacals redissenyades per Eudald Canibell (436). Però també el que feia, en determinades obres, és exclusivament reproduir facsimilament mitjançant el fotogravat "ploma", els gravats d'una edició antiga de l'obra editada; així a Lo carcer d'amor (437) de Diego de San Pedro (1907) que recull els excel·lents gravats al boix de l'edició de Rosembach de 1493, o a Les faules d'Isop (1908) (438) o a part d'algunes obres de Figuerola, els gravats són de les edicions barcelonines de 1550 i 1576.

D'altra banda Miquel i Planas, com es veurà més endavant, va tenir també un paper molt directe en la revitalització de la xilografia catalana, a través de la seva revista "Bibliofília".

Per fi, aquest boix arqueològic arribava al carrer il·lustrant cert tipus de petits impresos. Així, per exemple, la Santa Eulàlia que Aguiló va fer fer a Pere Mullor destinada al seu Catàleg d'obres en català (439) aparegué -abans i tot de l'aparició del llibre- en unes invitacions de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat a l'ofici de Santa Eulàlia del 1914 (440) (Là. 162), i el boix d'un casori que il·lustrava la reedició també d'Aguiló dels Consells y bons avisos dirigits a una noble senyora valenciana novament casada d'Andreu Martí Pi-

neda (441), s'utilitzà en alguna participació de casament a l'entorn del 1917 (442).

L'altra classe de gravats xilogràfics apareguts en publicacions catalanes del moment és d'ordre molt diferent: són les obres noves, els primers exemples de la utilització artística del boix arribats al país. Estan lligats a publicacions amb voluntat de modernitat i el seu caràcter de boixos és explícitament consignat als peus tipogràfics que els acompanyaven, senyal de que ja es concedia valor al fet de que fossin realitzats mitjançant aquella tècnica. En general no són exemples molt freqüents, més aviat es tracta d'aparicions esporàdiques incloses en un context que comprèn moltes altres manifestacions de la modernitat artística del moment. Cal esmentar els apareguts el 1898 a la revista "Luz", que publicà composicions d'estil prerrafaelista d'artistes anglesos: Bernard Sleight (443) i Sidney Harold Meteyard (444), de Birmingham i C.T. Tarling (445), així com una composició sintetista (El cabriolet) del tan conegut William Nicholson (446).

L'interès de "Luz" per la xilografia nova va sens dubte molt lligat a la presència de Darío de Regoyos, aviat com a director artístic de l'última etapa de la revista, en la que ell mateix també hi va publicar, com s'ha vist, part de les seves il·lustracions, vàries al boix, per la España Negra (447) amb text de Verhaeren, com ja s'ha vist més amunt.

Tanmateix l'interès per la xilografia nova a Catalunya en aquell moment no era encara massa intens i a part de "Luz" poques aparicions més de boixos estrangers trobarem al país, i menys encara de nacionals, ja que Catalunya encara no havia emprès el camí de la creació en aquest camp. Aquesta indiferència

per la tècnica s'exemplifica molt bé si veiem l'enunciat de les conferències professionals que organitzà l'Institut Català de les arts del Llibre just a començaments del segle; aquestes conferències, que foren tretze, destinades a preparar la fundació d'una escola pictòria professional versaren sobre tota mena de temes relacionats ambs les arts gràfiques (fabricació de paper, origen i desenvolupament del fotogravat, fundició tipogràfica, estereotípia, tipografia, relligadura, història del llibre, física i química aplicades a les arts gràfiques, etc.) i també sobre l'art i les tècniques artístiques aplicats al mateix tema: dibuix, litografia, calcografia, però no, curiosament, sobre la xilografia (448).

La mateixa manca de sensibilitat pel gravat en fusta i la seva salvació com a art vivent la veurem en fullejar una publicació especialitzada com la "Revista Ibérica de Exlibris" (1903-06) en la que els objectes del seu interès eren precisament susceptibles de ser fets al boix. Doncs bé, el repàs a la revista, feta per erudits i persones escrupulosíssimes amants del gènere, fa constatar que entre els seus promotors no hi havia cap especial interès en aquella tècnica clàssica de gravat, més aviat al contrari ja que quan es convocà a través de la revista un concurs promogut també per l'Institut Català de les Arts del Llibre per a gravar el millor projecte d'ex-libris per la biblioteca d'aquesta institució, la condició 2ª era que el procediment de reproducció quedava a criteri del concursant, però es deia que seria preferit en igualtat de mèrits aquell que menys dificultats de reproducció oferís (449). Es a dir que el criteri funcional s'imposava del tot al criteri de respecte i foment d'una tècnica noble,

senyal de que aquesta mentalitat positiva encara no havia pres cos al país ni tan sols entre els que lògicament haurien de ser els primers en adoptar-la.

Hi hagué alguna mostra d'interès envers la xilografia, com l'article sobre Bruno Héroux publicat per l'Anuari Oliva (450) el 1907, però era més una atenció a l'exlibris que al boix, només una de les tècniques emprades per Héroux, i que de totes formes es puntualitzava que aquell gravat al boix no era "a la manera francesa dels il·lustradors de noveles que'l rebaixen a la mesquina categoria d'una reproducció fotogràfica, sino amplament, ab vigor, oposant masses y tons ab valentia".

Més endavant, ja ho veurem, la "Revista Gráfica" publicà algun boix contemporani alemany i "Papitu" publicà boixos de Felix Vallotton, però succeï quan al país ja hi havia hagut intents de recuperar la xilografia com a medi creatiu, però a aixó encara no m'hi referiré en aquest lloc sinó al seu moment.



Darío de Regoyos: Alquacil de Tolosa
i Avila con luna, a España Negra de
Emile Verhaeren (Barcelona 1899),
pp. 23 i 69





Darío de Regoyos: La procesión de San Vicente, a España Negra,
d'Emile Verhaeren (Barcelona 1899), p. 73.



Aristides Maillol: L'onada (1900)



TIP. L'AVENÇ

En llaor de la gloriosa verge i màrtir
 Santa Eulària patrona de Barcelona,
 la "Lliga Espiritual de Ntra. Sra. de Montserrát" celebrarà un solemni-
 al ofici, diumenge, dia 15 del corrent, a l'Església de Nostra Senyora de Pompeya.
 Es cantarà pels fidels la Missa d'Angelis.
 Barcelonà, febrer 1914

4.3. PRIMERS INTENTS DE REVITALITZACIÓ DEL BOIX A CATALUNYA

Bé que és difícil trobar exemples d'obres gravades al boix a Catalunya, en aquesta època de transició el tema era ja objecte d'interès, que feia que, si bé encara no s'arribés a practicar, almenys sí se'n parlés en els ambients de l'art més nou.

El 1906, per exemple, *Pablo Picasso* (1881-1973), en la seva estada a Gòsol, s'interessava per treballar el boix. En una carta que envià a l'escultor Enric Casanovas, que aquell any també passaria una temporada a Gòsol (451), li deia: "yo sigo trabajando y esta semana me traerán un trozo de boig (sic) y empezaré una cosa, dime unos cuantos dias antes cuando vas a venir para que pueda contestarte, porque quizás tenga que encargarte algunas einas para trabajar la fusta". I de fet, veritablement, el primer gravat al boix conegut de Picasso data precisament d'aquest any. És un bust de dona jove -Fernande Olivier?- (452) (Lám. 163), tècnicament molt matusser, fet sens dubte sobre una planxa de fusta a fil, donat el seu relatiu gran format (55'7 x 38'5 cm). És fàcil veure-hi la influència de Gauguin amb la seva tendència clara al primitivisme, que precisament Picasso acusava també aleshores, abocat com estava a la imminent creació del cubisme.

Picasso arribava al boix quan quan ja feia set anys que gravava -o si es vol quatre ja que del primer gravat al segon deixà passar tres anys- i havia fet una quinzena llarga de gravats calcogràfics: onze puntaseques i cinc aiguaforts. De fet el boix va ser una tècnica fugaç en la seva obra ja que no tornem a trobar una prova semblant fins que en 1939 fa un parell de linoleums, succedani de la xilografia que, tanmateix, Picasso

no adoptaria amb decisió fins les acaballes de la dècada dels cinquanta.

4.3.1. L'ESFORÇ INICIAL DELS NOUCENTISTES

Mentre no es demostrï el contrari aquell cap femení de Picasso va ser la primera "neoxilografia" catalana; però que la qüestió del boix era a l'ambient ens ho demostra el fet que en recollir-se el Glosari MCMVI d'Eugeni d'Ors corresponent al seu primer any, el 1906, en un volum, a la coberta s'hi posà un gravat al boix. Era una interpretació de Feliu Elias, signada Apa, del David (Làm. 164) d'Andrea del Verrochio, amb la inscripció, gravada a la mateixa planxa, "Voluntas".

Aquella il.lustració al boix no era de cap manera casual. La premsa en ressenyar l'aparició del llibre subratllà que a la portada (sic) hi havia "el primer boix artístic que de fa molt temps s'ha estampat a Catalunya" (453). Evidentment el redactor desconeixia que a Gòsol Picasso l'any abans n'havia fet un, però pel cas és el mateix; el que això mostra és un prurit encara invertebrat de respectar una tècnica en mala hora finida que era bo de fer reviure.

El boix del Glosari no era tanmateix encara un gravat "modern". No era una creació autònoma com la de Picasso, sinó un simulacre de gravat renaixentista. Venia a ser doncs un nou ex-

ponent del mateix concepte promogut per Aguiló en encarregar les il·lustracions del Cançoner... trenta anys abans xilografies fetes expressament a la manera de les antigues, només que Aguiló, encara dins l'onada romàntica recreava l'Edat Mitjana, i ara Ors al Glosari, tot i la indefinició de continguts concrets del moment inicial del Noucentisme, ja tendia a recrear un classicisme que a Catalunya havia estat molt migrat. Així es que en aquest cas Apa hauria fet aquell disseny de segur interpretant una idea del glosador i en tot cas des de la nostàlgia d'un Renaixement massa prim a Catalunya i que el Noucentès havia de suplir.

Hi ha però encara una particularitat en aquesta iniciativa molt interessant per diversos conceptes: és l'autoria del boix, ja que Apa va fer el dibuix i el seu pseudònim hi apareix al peu, però el gravat qui el va fer va ser *Helena Maragall* (454), filla gran del poeta Joan Maragall, que de manera anònima venia a afegir-se a la història del gravat català. Sobre ella i la seva obra xilogràfica ja en parlaré més endavant, però el que ara vull subratllar és un altre fet que determina que encara no estiguem davant d'una "neoxilografia": que el protagonisme se l'endua el dibuixant mentre que el gravador quedava més a l'ombra que mai. De fet, doncs, una veritable renovació en profunditat no es produiria fins que els xilògrafs actuessin amb plena consciència de creació artística pròpia i no com a traductors d'un disseny aliè.

La xilografia, sens dubte, sortia beneficiada d'aquesta iniciativa aparentment minúscula, perquè es tornava a posar sobre la taula la seva pràctica, que semblava ja acabada abans; es tractava, però, no encara de pura creació -com feien a fora Vallotton, Gauguin, Munch o Kandinsky, i com Picasso també havia intentat-

sinó només de posar aquella tècnica al servei d'alguna cosa: en aquell cas jugar amb les connotacions que el gravat al boix tenia d'il·lustració típica d'una època que al glosador li interessava fer-hi referència en el seu pla de llançament de la idea, repeteixo que encara inconcreta, del Noucentisme naixent.

No es rar doncs constatar, en conseqüència, que el 1908, Joan Rusell en redactar un dictamen del professorat per a la reforma de l'ensenyament de l'Escola Pràctica Professional programada per l'Institut Català de les arts del Llibre, no s'oblidà de preveure-hi la presència de l'assignatura de gravat al boix (455), cosa que alterava positivament la tendència que es desprenia de l'esmentada tanda de conferències de l'Institut sobre les arts de llibre, sis anys abans, quan el gravat al boix hi era absent.

A efectes pràctics però, tot això seguia essent de nul·les conseqüències. Picasso havia pasat a Gòsol només uns mesos, després dels quals tornà a París, on tanmateix tampoc s'abocà al gravat al boix. La coberta del Glosari de Xènius, per una altra banda, va resultar també un cas aïllat. Altres xilògrafs autòctons tampoc apareixien encara. Tot i això Feliu Elias encara mantingué el mínim caliu en favor del boix a través de la seva revista "Papitu" que a començaments del 1909 publicava onze boixos de Felix Vallotton i donava a conèixer així a Catalunya l'obra d'un dels més originals creadors de la "neoxilografia" (456). En el text sense signar que acompanyava les reproduccions es subratllava que Vallotton representava "una de les darreres lloables tentatives de resurrecció del gravat al boix", i se li valorava amb evident complicitat que no s'hagués desanimat del menyspreu del

públic per la renovada tècnica, poc arrelada encara també a Europa malgrat els esforços anglesos i francesos.

Aquesta complicitat d'Apa en la tasca de resurrecció del boix no anà gaire més lluny però. Fins i tot, anys a venir, veurem que es declararia oposat a aquesta resurrecció. Tan sols alguna vegada apareixia a "Papitu" alguna il·lustració que solia recordar els boixos populars, com l'estampa de Sant Martí que encapçala els Nous goigs en llahor y gràcia del Magnanim Sant Martí, text de Rafael Nogueras Oller (457), o el dibuix que omple la primera plana del número 79 (458) que recrea caricaturescament una escena històrica de cementiri. Un i altre, però, no tenen de boix més que una volguda aparença per rememorar en la ment del lector un context que se li volia fer recordar. Però ja és simptomàtic que el típic boix tradicional català fos "homenatjat" en aquells anys -Adrià Gual també ho havia fet en el cartell en litografia per a la casa de maiòliques del Faians Català-, ja que això volia dir que la seva eficàcia plàstica era ferma i el seu record present.

Tanmateix la consideració pública del gravat xilogràfic no acabava de quallar, i així veiem per exemple que la principal entitat del país dedicada a la tipografia i a les arts gràfiques, l'Institut Català de les arts del Llibre, malgrat l'esmentat dictamen positiu de Joan Rusell, no incorporà la xilografia al quadre d'assignatures de la seva Escola Pràctica Professional iniciada el 1911 (459). I és que una cosa era l'ideal i l'altra la pràctica, perquè el 1911 a Catalunya la pràctica tipogràfica no passava en absolut per la xilografia, un art que havien de ser els propis creadors els que el reivindicessin.

Ja s'ha vist que, d'una manera més o menys incipient, el

naixent Noucentisme estava interessat en la revitalització de la xilografia. El Noucentisme inicial, que tenia encara pocs continguts, es caracteritzava sobretot per la seva voluntat de modernitat, i la "neoxilografia" representava a Europa un clar component innovador alhora que selecte i refinat.

El toc d'atenció que suposà la famosa coberta del Glosari MCMVI d'Ors, dibuixada per Apa i gravada per Helena Maragall no tingué tanmateix gaire continuïtat pràctica: el gravat al boix guanyava lentament prestigi, però cap nou xilògraf apareixia ja que la consideració que a la pràctica es tenia d'aquest tipus de gravat continuava essent incompresa donat que la majoria dels homes de llibres perseguïen més la funcionalitat de les imatges que no el seu diguem-ne carisma intrínsec.

Els intel·lectuals noucentistes, però, es començaven a interrogar sobre la xilografia i la seva desaparició. La mort de Francesc X. Brangulí el 1910 havia fet adonar a alguns de que a despit de que el tipus de xilografia que havia fet Brangulí al llarg de la seva densa carrera no encaixés amb les concepcions artístiques modernes, s'estava perdent un patrimoni insubstituïble de sabiduria tècnica. Amb la mort dels xilògrafs arraconats, doncs, el que s'estava morint no era una xilografia depassada sinó la xilografia com a possibilitat de creació artística.

A "La Veu de Catalunya" algú -Joaquim Folch i Torres- havia expressat en un article nostàlgic, encara poc abans de la mort de Brangulí, la penúria que dominava el panorama del gravat al boix en aquells anys (460). S'havia fet difícil fins i tot trobar planxes xilogràfiques verges en botigues especialitzades de Barcelona. La notícia de que una jove, "filla d'un gran

poeta", gravava al boix, animava el discurs melangiós del crític i li servia de recurs per expressar la doctrina noucentista, que tot just acabava de prendre cos, referent a la xilografia: Folch -Flama- es dirigia retòricament a la jove xilògrafa i li feia saber que havia contret una "dolça responsabilitat", la de "continuar y perpetuar l'art del gravat al boix". Calia "recollir les relíquies del ofici que l'oblit dels homes deixaria perdudes o ignorades".

I per què aquest interès de la mentalitat noucentista, ara ja, el 1911, madura? Era en nom d'un dels conceptes clau d'aquest corrent: la continuïtat, en la que "hi ha el secret de totes les coses dolces", la tradició (461).

La incògnita jove xilògrafa invocada per Folch com a única dipositària de la continuïtat del gravat al boix era *Helena Maragall i Noble* (1893-), filla del gran poeta Joan Maragall a la que he alludit en parlar de la coberta de la primera edició del Glosari de Xènius. Helena Maragall començà a gravar al boix induïda per Josep Pijoan, un dels més devots seguidors de Joan Maragall i personatge essencial en el primer Noucentisme. Pijoan tractà també d'inclinar Maria Maragall, germana menor d'Helena, cap a la litografia però reixí més en l'intent amb Helena que va aprendre la tècnica xilogràfica del gravador Crespo, un deixeble de Ramon Ribas que gairebé no havia tingut temps de fer gran cosa quan el fotogratat envaï el terreny del boix.

Bé que en la seva obra (462) hi ha la traducció d'algun dibuix que sembla ser d'Apa, el més significatiu és el conjunt de boixos il.lustratius d'obres del seu pare. Així hi ha un gravat d'El pi d'Estrac (Làm. 165) i un altre de la mateixa mida que el

primer, de La Fageda d'en Jordà (Làm. 166), cosa que sembla indicar una voluntat d'il·lustrar els poemes del recull Seqüències, aparegut el 1911. Aquesta és presumiblement l'època en què Helena Maragall va tenir una activitat més gran: és aleshores quan, a part de fer els boixos citats per a poemes del seu pare, és esmentada per Folch i Torres a "La Veu..." -sense però dir-se el seu nom- i també es ara quan està enfrascada en la seva obra de major envergadura; una obra que a més resulta altament significativa dins la història de la cultura catalana: l'edició individualitzada, mai apareguda, del poema del seu pare El comte Arnau.

Aquest poema era format per parts diverses, i fins a cert punt contradictòries, aparegudes entre 1900 i 1911. L'última d'aquestes parts, precisament s'havia publicat dins el recull Seqüències que ja hem vist que Helena Maragall il·lustrava, bé que no es va fer mai pública l'edició. En edicions de l'obra completa de Joan Maragall, pòstumes, El comte Arnau quan apareix reunit no apareix aïllat. El conjunt en forma de llibre independent no va tenir una existència real fins que el 1937 el Club de Bibliòfils de l'Institut Escola de la Generalitat no en va fer una edició.

Ara sabem doncs que en vida del mateix Joan Maragall s'havia iniciat l'edició del seu poema com a unitat independent il·lustrat amb boixos de la seva filla Helena. El projecte era en avançat estat ja que hi ha proves d'algunes planes (463) amb la portada, l'encapçalament de la segona part (Làm. 167) una caplletra, una vinyeta decorativa i la representació de l'esposa del comte, totes al boix, ja estampades; i hi ha encara quatre dibuixos preparatoris per altres tantes xilografies i una

altra fusta gran ja gravada. Aquesta matriu però mai no ha estat entintada ja que el projecte que era en mans de la casa Oliva de Vilanova, i hauria estat una destacada producció de bibliòfil, quedà interromput per la mort del poeta i no fou mai dut a terme. Només en queden aquestes proves no sols xilogràfiques sinó també tipogràfiques, el que indica fins a quin punt era imminent la seva finalització.

Estilísticament els boixos d'Helena Maragall són molt curiosos ja que no són ni interpretacions "modernistes" del tema, ni interpretacions "noucentistes" en el sentit madur de la paraula, que en aquells anys ja comença a imposar-se, i en part sota la protecció precisament del propi Joan Maragall a figures com la de Sunyer, Clarà, Torné-Esquius o Pijoan. Els gravats d'Helena Maragall són, seguint el criteri del Marià Aguiló madur o el que Apa i ella mateixa havien fet amb el Glosari de 1906, recreacions de tipus revival, en aquest cas d'un medievalisme clarament mossàrab a tò amb l'època d'origen de la llegenda en què es basa el poema maragallià. Tanmateix aquest no es un criteri imputable a la gravadora: Helena Maragall treballà damunt dibuixos que li venien donats, però ella no recorda qui era materialment el seu autor. I és molt possible que com a mínim l'inspirador, el que marcava la línia a seguir en aquest projecte, fos Josep Pijoan ja que el que sí recorda la gravadora és que la seva activitat xilogràfica s'estroncà per dos motius: la mort del seu pare i la marxa de Pijoan, tots dos ocorreguts precisament el 1911 (464).

A través, doncs, d'Helena Maragall tampoc es produiria l'anelada revitalització del boix, però els noucentistes no xifraven totes les seves esperances d'aquest afer en un sol element. El ma-

teix 1911 sortí a la llum pública l'Almanach dels Noucentistes, una publicació destinada a ser com ho havia estat quatre anys abans l'Anuari Oliva, un bon reclam publicitari pel seu impressor, Joaquim Horta, però que en mans d'Eugeni d'Ors, que s'encarregà d'organitzar-la, esdevingué una veritable fe de vida del Noucentisme com empresa cultural comuna de tota una generació (465). A l'Almanach no hi havia presència de la xilografia, però entre els seus promotors sí que hi va haver la intenció declarada de dedicar-hi una atenció especial. I aquest havia de ser tal, que es llençà el projecte de consagrar tot el segon número, el corresponent a 1912, a assolir un objectiu qualificat per ells mateixos de "meritíssim" (466): "la restauració del gravat al boix".

La intenció era clara i molt ambiciosa. Es pretenia que tots o la majoria dels gravats d'aquell nou almanac fossin boixos, i a fi d'aconseguir això ja hi havia, en el moment d'anunciar-ho, alguns artistes que estaven aprenent la tècnica.

Aquest segon número de l'Almanach dels Noucentistes, però, mai no arribà a ser una realitat, i la restauració del boix quedà en projecte, interessant pel que confirma l'interès de la nova generació cultural en la xilografia, però infructuós. A més, un nou factor venia a agreujar el projecte de revitalització del boix: la mort del xilògraf Enric Gómez Polo, ja prou glosat en capítols anteriors, el 19 de març del 1911, molt poc després de l'esmentada declaració de bons propòsits xilogràfics per part dels promotors de l'Almanach dels Noucentistes. Gómez, com es va dir aleshores, era un "home ilustradíssim, de gran erudició, veritable temperament d'artista, independent y modest [i] havia tingut una fonda influència espiritual sobre molts dels que ocu-

pen avuy dia un lloch preeminent en l'art català" (467).

La mort d'Enric Gómez era doncs no sols una pèrdua en general del món de la xilografia catalana, que es sumava a l'encaira recent de Xavier Brangulí, sinó un perjudici molt concret pel projecte de l'Almanach..., ja que ell, considerat un dels últims gravadors al boix de Catalunya (468), era l'elegit per actuar de mestre en el "renaixement del gravat al boix que va [a] iniciar-se" (469). La "primera pedra angular" d'aquest renaixement havia de ser el tantes vegades esmentat segon número de l'Almanach..., per on Josep Aragay i Rafael Benet ja s'havien compromés a aprendre l'ofici amb Gómez, i així ells i Marian Andreu, que es disposava a aprendre'l a Londres, serien els artífexs dels dotze boixos previstos per a aquell nou producte noucentista (469).

4.3.2. LA POLEMICA RAMON N. COMAS - APEL.LES MESTRES

Unes coses i altres posaren de moda el tema de la xilografia fins i tot entre la gent que no tenia cap implicació en el projecte noucentista. Així l'erudit autodidacte Ramon Nonat Comas publicava a la pàgina artística de "La Veu de Catalunya", just a l'edició següent a la que apareixia la necrològica d'Enric Gómez, un article en què es glosava la història vuitcentista d'aquell art. És un text al que m'hi he de referir sovint perquè conte nombroses notícies sobre l'ofici del xilògraf en el

segle XIX (470). I és interessant també, de retruc, perquè provocà un altre article d'Apel.les Mestres, al mateix diari (471), en el que es contradiuen o matitzen algunes de les notícies donades per Comas i, d'aquesta manera, es perfila millor la història del gravat xilogràfic català del XIX.

Va ser en aquest article que Apel.les Mestres, tot adoptant una postura "progressista", dona per bona la desaparició de la xilografia tradicional. I això era perquè comportava l'afiançament del fotogravat, un mitjà que a Apel.les Mestres li semblava molt millor, perquè s'ho mirava des del punt de vista del dibuixant, que vol el millor vehicle per reproduir els seus dibuixos. Evidentment, vist així, el fotogravat és un reproductor molt més fidel i exacte que la xilografia i per això Mestres, que en això no demostrà cap afinitat amb el concepte artesanal propugnat per un William Morris, va ser un dels apòstols de la nova tècnica en contra del gravat en fusta. Comas havia dit que la mort de la xilografia a Barcelona era "una veritable vergonya per la ciutat". Apel.les Mestres li replicava que allò no era cap vergonya, sinó que el gravat en fusta havia mort "perquè havia de morir... Així com la diligència va matar la galera i el tren va matar la diligència".

Apel.les Mestres no amagava el seu joc i confessava clarament que tota nova invenció si no representa sempre perfecció, almenys representa economia i sovint mata, en aparèixer, alguna cosa vella. Així el boix morí, amb el vist i plau d'Apel.les Mestres, a mans del fotogravat, i aquest segons el gran dibuixant i escriptor, tenia tres justificacions per esdevenir impunement l'assassí del gravat xilogràfic; justificacions que eren la fidelitat

absoluta al dibuix original -"ratlla que jo fassi és ratlla que surt"- , economia de temps -un mateix dibuix que precisa de vuit a vint dies per ser gravat al boix pot ser fet en quaranta-vuit hores en fotogravat- i economia de diners -de deu a vint -i-cinc duros en fusta passa a costar entre cinc i vint-i-cinc pessetes en zenc- (472).

4.3.3. UNA RESPOSTA CONTINUISTA: RAMON MIQUEL I PLANAS

Tota aquesta activitat a l'entorn de la xilografia plantejada en aquests últims mesos -el projecte d'un nou Almanach dels Noucentistes fet només al boix, la mort d'Enric Gómez Polo, els articles enfrontats de Ramon N. Comas i Apel·les Mestres- revifà la qüestió i n'atorgà el protagonisme al grup del Noucentistes que, com hem vist, eren els que s'havien manifestat més actius en aquesta tasca.

Molt possiblement aquesta va ser la causa de que un bibliòfil jove però ja de gran prestigi, Ramon Miquel i Planas, que ja havia promogut importants edicions erudites de presentació molt acurada, es decidís a intervenir decididament i impulsés materialment l'elaboració de nous gravats al boix.

Miquel i Planas ja havia tingut la idea de revifar el gravat xilogràfic i havia encarregat a *Francesc Xavier Brangulí* que fés al boix una sèrie d'il·lustracions de Jaume Pahissa per la Manon Les-

caut (Làm. 168) de l'Abbé Prévost. Brangulí, que pel que sembla ja havia fet també feines per la Societat Catalana de Bibliòfils (473), en morir el 1910 ja havia acabat la tasca (474). Eren deu gravats, que signà "X. Brangulí" en lloc de "F.J. Brangulí" com feia sovint abans, d'acord amb el tombant catalanista que havien anat prenent les coses a començaments de segle (475). L'edició estava destinada a una Nova Col.lecció Artística Catalana i l'any següent de morir Brangulí encara apareixia anunciada como en preparació a l'edició dels Contes de Perrault que constituïa el tercer volum de l'esmentada col.lecció de Miquel i Planas.

La Manon Lescaut, tanmateix, no arribà a editar-se mai (476). Les raons poden ser múltiples però n'hi ha una que em sembla força versemblant: el resultat de la provatura encomanada per Miquel i Planas era un conjunt de gravats al boix que no es diferenciaven en res dels que il.lustraren tantes novel·les dels anys seixanta i setanta del segle anterior, llibres que en el moment en què Miquel i Planas editava la seva Nova Col.lecció Artística Catalana no tenien encara en absolut cap carisma de publicació amb valor bibliogràfic. Per això és possible que Miquel i Planas, adonant-se de que el resultat de la nova edició semblaria al públic un llibre "vell", en lloc de semblar el que era, la recuperació d'una tècnica noble en desús, optés per retardar indefinidament la seva aparició.

Per una cosa o per una altra Brangulí, doncs, no havia acabat de jugar un paper contundent en la renaixença de la xilografia. La seva mort, però, ja va fer que algú es preocupés pel futur d'aquell art: "¿Es que en aquests moments de reviscolament de totes les arts y les industries de casa nostra -havia dit "La

Veu de Catalunya"- no sortirà un nou artista que's dongui al conreu del noble ofici? ¿Es que ara que en el món de l'art modern torna a rebifarse'l procediment al boix, hem de veure que és morta entre nosaltres aquesta bella indústria?" (477).

Crec, però, que si Miquel i Planas es va decidir a reincidir en la revifalla del boix va ser estimulat per la campanya noucentista. Estimulat negativament, s'entén, ja que Miquel i Planas tenia una aversió profunda per tot aquell moviment complex i no pas tampoc doctrinalment coherent que es difonia amb el nom de Noucentisme. El fet és que després de no decidir-se a tirar endavant la Manon Lescaut de Brangulí ja gravada, Miquel i Planas, davant l' "ofensiva" noucentista des de "La Veu de Catalunya" en favor del boix, decidí no prendre la part de protagonisme que li pertocava com a bibliòfil destacat en aquesta tasca de revaloració.

Per aconseguir aquesta finalitat Miquel i Planas va recórrer a un condeixeble de Brangulí, *Ramon Nonat Ribas Planas*, nascut a Terrassa el 1850, a qui ja hem vist treballant en els últims temps de producció xilogràfica normal. Ribas es dedicà a gravar retrats de personatges de la cultura catalana que havia dibuixat Jaume Pahissa, artista que ja havia col.laborat amb Miquel i Planas, com s'ha vist, en la fallida Manon Lescaut i amb qui Ribas ja havia treballat també, quaranta anys abans, fent auques.

Els retrats de Pahissa i Ribas aparegueren a "Bibliofília", la revista que Miquel i Planas dedicà al llibre i les arts gràfiques, revista que assolí un nivell extraordinari de qualitat. Inicià la sèrie el retrat de Joan Maragall, fet poc abans de la mort del poeta, i que aparegué precisament il.lustrant la necrològica d'aquest (478).

Era una sèrie que voluntàriament es proposava augmentar l'interès de la revista amb elements de valor artístic i documental, segons el propi editor manifestava (479). Es oportú transcriure, a més, què diu aquest a propòsit de la incorporació del xilògraf Ramon Ribas a les tasques de la revista: "En Ribas, deieble predilecte del gravador En Xavier Brangulí, havia tingut de deixar el seu ofici per la raó senzilla de que'l gravat al boix cessà de practicar-se a Catalunya, just el dia en que'ls nostres editors pogueren utilitzar el fotogravat com a procediment de reproducció més económich. Emperò la fortuna'ns ha fet coneixer l'antich gravador, en aquests moments, quan la nostra gent, cansada de guanyar diners, sembla un xich disposada a rebre com un bé de Deu alguna espurna d'art veritable, d'art fet en ausencia de tot esperit mercantívol en una paraula, d'art pur, encara que costi alguna cosa més que l'altre!... En Ribas, donchs, ha tornat a exercitar els seus burils en la tasca que no havien desampresa, y s'es posat decididament al servey de BIBLIOFILIA. Catalunya haurà d'agrahir, ab el temps, a n'en Ribas y a n'en Pahissa, llur noble activitat" (480).

La sèrie iconogràfica esmentada perseguí un màxim de rigor, en ser fets els retrats originals sempre del natural -"sense intervenció de cap recurs fotogràfich ni d'altra mena", puntualitzava Miquel i Planas- damunt el mateix boix que, un cop gravat, serviria directament pel tiratge tipogràfic. Va tenir una considerable continuïtat: al primer retrat, el de Maragall (Lãm. 169), el varen seguir vint-i-sis retrats més, concebuts entre el 1911 i el 1915, bé que apareguts al llarg dels dos volums de "Bibliofilia", clos el segon el 1921 (481). Alguns dels

retratats no ho foren, òbviament, del natural com volia Miquel i Planas, perquè ja eren morts -M. Milà i Fontanals, Teodor Llorente, Marià Aguiló-; en aquests casos però Pahissa dibuixà els retrats partint d'escultures, és a dir, defugint la traducció d'una fotografia o d'una làmina: fent els dibuixos, com els altres, a partir de models tridimensionals.

L'estil d'aquests artistes era també tradicional, com els de la Manon Lescaut de Brangulí, però la presentació tenia un cert aire renovador: estaven treballats com el clàssic gravat de traducció, de mitges tintes, però en lloc del bust de límits indefinits que acostumaven a fer els xilògrafs del XIX, Ribas emmarcà els seus retrats en una mena de rectangle també treballat al mateix boix. Aquest recurs va ser bastant freqüent en el moment final de la xilografia, no sols catalana sinó internacional, però aleshores es solia utilitzar en paisatges o escenes complexes. Ribas ho utilitzà doncs en el retrat i aconseguí crear amb això, i amb l'acurada talla dels boixos una imatge emblemàtica molt identificada amb "Bibliofília", de manera que el lector afecionat, en veure aquells retrats seriats ràpidament li venia al cap la revista de Miquel i Planas.

L'esforç de Miquel i Planas no va passar desapercebut, i a la mateixa "La Veu de Catalunya" que recollia les reivindicacions xilogràfiques dels noucentistes, va aparèixer un article subratllant el paper que l'editor jugava en la revitalització del gravat al boix. "Sembla que s'ha apoderat de nosaltres, afortunadament, la febre del renaixement d'aquelles arts que en son temps formaren època" i que per un mal entès modernisme passaren a l'oblit, deia "La Veu". (482). El mateix article afegia elogis

a "Bibliofília" i al seu editor, i demanava imitadors d'aquella idea, de manera que el boix, que a l'estranger era molt viu, es conservés ni que fos com si d'una relíquia es tractés. Recordava que Ribas era viu i que per tant els joves tenien a qui anar a buscar com a mestre.

Aquesta voluntat de que el boix fos ensenyat a les noves generacions tanmateix encara no va obtenir en aquells anys un ressó positiu. I així veiem que al programa d'ensenyament de l'Escola Pràctica Professional de l'Institut Català de les Arts del Llibre, el 1913 no incloïa encara aquesta matèria, malgrat que, com s'ha vist, el 1908 un dictamen del professorat havia aconsellat impartir-la.

4.3.4. UNA RESPOSTA NOUCENTISTA: JOAQUIM TORRES-GARCIA

La reimplantació del boix en les arts gràfiques catalanes, però, no es va produir en la línia preconitzada per Ramon Miquel i Planas. La seva proposta, de fet, no va tenir ressó pràctic perquè l'estil clarament vuitcentista que els gravadors de Miquel i Planas tenien no era ja capaç de despertar el més mínim apassionament en la segona dècada del segle XX. El gravat al boix però no va veure truncada la seva esperança de renèixer per això: quedava l'altra línia, la noucentista, i seria precisament per aquí que es produiria la renaixença d'aquella noble tècnica

de reproducció que fins i tot aniria, com es veurà, més enllà d'aquesta simple condició consolidada al segle XIX, i arribaria en canvi a instal·lar-se entre una més de les Belles Arts amb generalitzat consens.

La línia noucentista però, com s'ha vist, traïa una voluntat de renovació del boix però no tenia fins aquest moment una concreció estilística. En això l'evolució de la xilografia segueix un camí similar al de les altres arts plàstiques: Ors tenia al començament de la seva campanya pel Noucentisme un concepte obert d'aquest moviment i en ell cabia tot allò que demostrava una inquietud nova, declarada ja en el nou segle encara jove. Així fins aleshores el boix noucentista, d'altra banda més projectat que executat, podia incloure des d'una reinterpretació a l'estil de les xilografies renaixentistes italianes, a recreacions mossàrabs, passant per concepcions presumiblement decadentistes com les que podia oferir Marià Andreu quan va ser requerit a il·lustrar el nonat segon Almanach dels Noucentistes.

Des del conjunt del moviment Noucentista doncs qui va fixar un estil determinat va ser *Joaquim Torres-García* (1874-1949) en la seva doble condició d'artista i de tècnic. Ell ja tenia molt clar el 1907 que "convindria (...) tornar a la tradició de l'art propi de les terres mediterrànies; fugir del impressionisme francès, del pre-rafaelisme anglès, del simbolisme alemany... encara que estiguin de moda, ja que això no ha sortit d'aquí". (484), mentre Ors encara coquetejava a tort i a dret amb preciosistes arcaïtzants, decorativistes i fins i tot realistes de tota mena. Doncs bé, aquest Joaquim Torres-García és també la persona que consolida la xilografia noucentista, i ho fa en un sentit me-

diterrani i d'un lliure classicisme.

El maig del 1913 s'estampa a Girona, als tallers de Rafael Masó, i s'enquaderna a Barcelona, als d'Eduard Domènech, un llibre de Torres-García que conté part important del seu pensament estètic: és Notes sobre art que recull textos de l'artista molts ja publicats a la premsa. El que més ens interessa ara aquí, però, és que aquest llibre va il·lustrat amb tres xilografies -que també podrien ser linoleums, que pel cas és el mateix- signades pel mateix Torres-García (Lam. 170), una signada amb inicials per Manolita Piña i una altra sense signar però que com l'anterior té el mateix estil imposat per Torres-García (486).

Manolita Piña de Rubíes (1883-), deixeble de Torres des de 1907 (486) i la seva muller des del 1909, havia assimilat del tot el seu estil, i el gravat d'ella que apareix al llibre és precisament el més gran: el de la portada (Lam. 171). En general l'estètica dels boixos de les Notes sobre art és la de la idealització de la vida bucòlica: les feines i els lleures del camp i la vida de família hi són presentats com una sòbria mitificació de l'organització natural de la societat, i el seu classicisme ve precisament d'aquí més que no d'una còpia textual de models acadèmics acreditats. En aquests boixos Torres i la seva dona estan més atents al contingut del que volen transmetre que no a la forma, que és arcaica sense ser naïve, simple sense ser matussera. L'única referència inequívocament "greco-llatina" la trobem precisament a l'esmentat boix de Manolita Piña, a la portada on la figura femenina que s'arranja el cabell va vestida amb una túnica clàssica; als altres gravats tanmateix, més petits, la modernitat en el vestir és evident si bé més que mo-

dernitat la indumentària el que busca és una intemporalitat que lligui el missatge del llibre amb un concepte no pas puntual en el temps sinó generalitzable a la vida rural de sempre.

Aquí sí, d'altra banda, que el xilògraf ha deixat de ser un traductor. Ara ha començat per fi a Catalunya l'era dels gravadors al boix creadors, que enriqueixen les "belles arts" des d'una tècnica específica fins aleshores reservada només a funcions accesoris.

Torres-García tingué una gran afició a aquestes tècniques en aquell temps. Així a finals d'any la nadala que envià als seus amics, que representava un nen fent un cistell, era també del mateix estil, feta presumiblement al linòleum (487).

La cosa, però, tindria més continuïtat i alhora transcendència a través de l'Escola de Decoració, centre privat d'ensenyament artístic, fundat a Sarrià per Torres-García en el que triomfaren els postulats classicistes que l'artista preconitzava per donar contingut al Noucentisme estilísticament vacil·lant fins no gaire abans de l'actuació decisiva de Torres en aquest sentit. La "Revista de l'Escola de Decoració" era l'òrgan d'aquest Centre i va jugar, malgrat la seva condició efímera, un paper destacat en tot aquest procés de la renaixença xilogràfica. Aparegué el març del 1914 i té un número únic pel que sembla. D'edició molt acurada està prologada no per Torres sinó per un crític d'art jove, Martí Casanovas, que dóna fe, però, del caràcter de deixebles de Torres-García de tots els participants, "vivificats per la paraula viva d'aquest home, i animats per l'exemple de la seva obra, en la qu'ens enmirallem" (488). Casanovas declara explícitament que l'obra conjunta d'aquest grup d'artistes reu-

nits a l'entorn de Torres-García, és "dirigida tota ella en manera viva i decidida, cap a l'obra i l'ideal de restauració nacional, en l'art de Catalunya" (489).

A la revista s'hi recullen un boix gran de Torres-García (Lám. 172) (490), tres de petits de la seva esposa Manolita Piña (Lám. 173), i el de la coberta, sense signar, atribuïble a qualsevol dels dos (491). Són gravats en la mateixa línia dels apareguts a Notes sobre art i són molt semblants també els altres fotogravats ploma que apareixen intercalats al text de la revista (492), deguts tots ells a Josep Obiols. Aquest detall és important perquè testimonia l'aparició ja aquí del que havia de ser gran intèrpret de la "imatge" gràfica del Noucentisme madur i alhora un dels grans protagonistes de la renaixença del boix a Catalunya. Aquí però, aquell Obiols jove feia encara les seves composicions, plàsticament similars a la del seu mestre Torres-García, no pas al boix sinó mitjançant el dibuix a ploma.

Una de les claus del motiu de la renaixença del boix per part dels Noucentistes ens la dóna precisament un article anònim de la revista esmentada (493). És "el valor capital i únic, com a comprovant i com a esquema, de l'obra popular", ja que, glossant el pensament de Joaquim Folch i Torres respecte a aquest tema, "avui, quan parlém de la nostra tradició clàssica, ja no podem fer-ho per abstraccions sino matisant el bell exemple de la nostra arquitectura popular". I en aquest sentit el gravat al boix és també un exponent molt genuí d'aquest art popular català reivindicat pels noucentistes i per tant la seva recuperació és plenament coherent amb la idea restauradora d'ells. La portada d'Auques i Ventalls (1914) de Josep Carner és un bon com-

provant d'això mateix.

Aquests esforços per restituir el boix al món viu de les arts del llibre per part dels noucentistes no van ser, però, ben rebuts pels altres bibliòfils que perseguïen un objectiu semblant. Les pugnes estètiques, i en el fons com sempre personals, ja eren capaces de convertir en negatiu a ulls dels coetanis una iniciativa que sobre el paper hauria d'haver estat ben acollida per aquests a causa de les seves indiscutibles connotacions positives de renaixença d'una tècnica fins aleshores aparentment moribunda. Així l'aparició de la "Revista de l'Escola de Decoració" va generar en Ramon Miquel i Planas una ressenya irònica apareguda a l'efímera revista "El Noucentista" (494), que el gran bibliòfil va crear, a manera d'innocentada, únicament i exclusivament per denigrar tot el que estigués relacionat amb aquell corrent.

Val la pena transcriure el que diu precisament sobre els boixos després de despatxar-se a gust sobre els textos sense es-talviar-hi els qualificatius de "patològic", "psiquiàtric": "En lo relatiu als gravats, que ilustren copiosament la mateixa, declarem, senzillament, que ens han semblat dignes de la part literària. Hi han alguns boixos, gravats pel sistema Shrapnell (495), que semblen obra d'un fabricant de baldufes; tan plens de moviment són i de lleugeresa! De totes maneres la nostra opinió en aquest punt no pot ésser gaire autoritzada, perquè no som crítics frenòpates. Ja dirà lo que no'n pensa l'amic Flama, qui, en matèria d'art, està a l'alçada d'un gual".

Mesquineses personals a part, tanmateix, no deixa tampoc de ser lògic que Miquel i Planas, que propugnava una xilografia

tan minuciosament realista com la de Ribas, no combregués amb el nou tipus de gravat al boix espontani i esquemàtic que feien Torres-García i els seus alumnes.

4.3.5. LLUÍS JOU: L'EXEMPLE D'UN CATALÀ DE FORA

En aquest ambient que començava a estar receptiu a la "neoxilografia", es va produir un esdeveniment que va tenir una gran força per acabar d'engegar una producció autòctona de gravat al boix. Va ser l'exposició de de Lluís Jou, un home que portava la nova concepció francesa del boix però que en canvi era català de naixença.

Lluís Jou Senabre va néixer a Gràcia, que encara era un municipi diferent de Barcelona, el 28 de juny de 1882. Era nebot de l'escultor Pere Jou, un dels creadors del Sitges artístic modern. Treballà de molt jove a la impremta Tasso on conegué Eudald Canibell que va ser en certa manera un mestre per a ell. Al costat de Canibell, Jou va treballar després a la Biblioteca Arús i això va donar-li a conèixer el món dels incunables i dels llibres arcaïcs. Treballà després al taller d'un pintor decorador on aviat es dedicà preferentment a les inscripcions ja que tenia sobretot un gran sentit cal·ligràfic, après en el seu contacte amb les edicions antigues.

El 1906 s'instal·là a París, on el seu amic músic Josep



Lluís Jou, fotografia.

Civil feia temps que hi era i li havia desvetllat l'interès per la vida d'aquella gran ciutat. Allà va començar a treballar al boix bé que trigà ben bé set o vuit anys en obtenir un mínim reconeixement de la seva tasca. Conegué o simplement tractà gent que seria important a la bohèmia artística i literària de París como Manolo Hugué, Picasso, o Guillaume Apollinaire, que el 1912 va escriure d'ell: "Jou a de la force et sait observer" (496), i treballava, per guanyar-se la vida, de tipògraf, cada cop en un nivell més alt d'exigència artesanal. Col.laborà decisivament en les activitats de la Belle Edition des 1909, firma dedicada als llibres de bibliòfil en algun dels quals aparegueren dibuixos de Jou. Cocteau hi era el responsable de la part literària.

Va fer també de gravador de traducció, tanmateix ja des del nou esperit de la xilografia artística. Entre altres gravà diversos dibuixos d'Émile Bernard, amic seu durant molts anys, a casa del qual Jou conegué directament l'obra dels grans artistes de finals del XIX i començaments del XX: Gauguin, Cézanne, etc. El 1910 col.laborà amb Raoul Dufy en la realització i estampació del seu Bestiaire sobre textos d'Apollinaire.

Donà el gran salt de l'artesanat a l'art amb majúscula cap el 1912, quan es proposà il.lustrar Les Opinions de Jérôme Coignard d'Anatole France amb gravats al boix absolutament originals d'ell. Jou, ja hàbil pràctic de la talla xilogràfica, es plantejà les possibilitats del seu ofici: "L'ideal d'un art, d'una tècnica -deia- no és pas el de poder ser copiat, reproduït per una altra tècnica (...) Això és la fotografia. Si hi ha un art del gravat al boix, és una altra cosa i cal buscar-la" (497).

Aquesta recerca fou el que el portà al Jérôme Coignard. L'empresa, un cop fets tots els boixos, vinyetes, caplletres i culs-de-llàntia, no trobà sortida fins dos anys després, gràcies a la intervenció del mateix Anatole France a qui agradà la il·lustració de Jou i el recomanà a Roger-Marx i a la Société des Cent Bibliophiles que publicaren el llibre quan ja havia esclatat la Guerra del 1914. Entre tant, però, Jou ja s'havia donat a conèixer al Salon d'Automne de París del 1913, amb vuit gravats, especialment de temes bíblics (498).

És amb el llibre fet que Lluís Jou volgué donar a conèixer la seva obra al seu país i va organitzar una exposició molt completa dels seus treballs a les Galeries Dalmau de Barcelona (il. s/n), les més destacades en la tasca de donar a conèixer a Catalunya les novetats artístiques internacionals i també en desvetllar les pròpies. L'exposició tingué lloc entre el 22 de desembre del 1915 i el 6 de gener següent. Hi havia nou gravats del Jérôme Coignard, trenta-quatre xilografies soltes (Llám. 174 i 175) -entre les quals totes les que havia presentat al Salon d'Automne de París dos anys abans-, set d'una sèrie sobre el Via Crucis en execució, a més de diversos aiguaforts.

Jou arribava al públic català amb un incipient prestigi francès, però essent del tot desconegut al país. Arribava a més en un moment en què el boix començava a despertar-se, si bé de la mà de dues faccions molt diferents que ja he mencionat i caracteritzat: els vuitcentistes i els noucentistes. En aquest panorama Lluís Jou venia a introduir una autèntica tercera via ja que ell no tenia gran cosa a veure amb el sobri mediterranisme dels noucentistes ni la seva obra era mínimament assimilable



EXPOSICIÓ
DE GRAVATS
SOBRE FUSTA I
A L'AIGUA-FORT
DE L'ARTISÀ EN
LLUÍS JOU

QUE TINDRÀ LLOC EN LES
GALERIES DALMAU
18, PORTAFERRIÇA, 18
BARCELONA, DEL
22 DESEMBRE
MXMXV AL 6 GENER MXMXVI

a aquesta tendència, però per altra banda també estava molt lluny -ja hem vist les seves mateixes paraules- de la pura repetició del clixé vuitcentista del xilógraf habilidós que tradueix amb virtuosisme extrem un dibuix realista que no ha fet ell. Lluís Jou era un home per qui el llibre era un tot, no sols un recipient de gravats, i en qui l'exemple del llibre antic era vital. En això s'assemblava força al model preconitzat pel "vuitcentista" Miquel i Planas. En l'estil però era del tot diferent, ja que Jou no pretenia fer un revival dels incunables sinó una veritable recreació amb tipografia i gravats de nou i amb un sentit personal en el que tanmateix s'hi acusaven influències més fàcils de rebre vivint a París que no a Barcelona.

A Jou el presentà, al catàleg de la seva exposició, Eudald Canibell, el que en certa manera havia estat el seu mestre si no en l'estil sí en orientar-lo cap al coneixement del llibre antic. Això el situaria més a prop de la línia Miquel i Planas que no de la línia noucentista, però en realitat Canibell en aquell text introductori es situava ja en una tesitura de madur eclecticisme. Canibell esmentava en evocar l'obra de Jou els "gravadors modernistes belgues, creadors d'una nova escola en el boix" i constata que "l'erudició no li cal, ni s'hi trova pas a manca". És molt interessant el text de Canibell perquè denota que no estava encastellat en cap dogmatisme: allà es desmarcava a consciència dels que "fidels a la vella escola diran que és pecat gravar els dibuixos propis i deixar-hi tantes negligències, intactes, a gratcient" i arribava a la conclusió de què "cercant la perfecció minuciosa en el detall se m'esbravaria la essència cabdal del conjunt que avalora la present exposició, sense lograr

la grandesa, interès emocionant de que són amarades les estampes d'en Lluís Jou." I conclouia taxativament Canibell: "si com ell fos jove no renegaria pas de la modernitat, que respecto i admiro sovint en mon eclecticisme." (499).

Sigui com sigui, però, la modernitat evident de Lluís Jou no s'ubicava prop de la que representaven els noucentistes. En la seva obra hi havia més "ofici" que en la d'un Torres-García posem per cas, si bé sense caure en l'habilidosa i personal traducció d'un Ribas. Jou se'ns mostra representant d'una derivació del Simbolisme europeu prou característica a l'Europa de la segona dècada del segle si bé escassament representada a Catalunya, no ja en el camp del boix, en què era inexistent, sinó fins i tot en el més ampli de la pintura. Els seus gravats d'aquest moment, i en general els de tota la resta de la seva carrera, tenen concomitàncies força clares d'alguns boixos del flamenc Joris Minne, més conegut com escultor i líder de l'anomenada primera escola de Laethem, que a peces com Baptême du Christ de 1899 creà un estil medievalitzant i simbolista, estilitzat i laboriós alhora, que trobà ressonància, volguda o no, en l'obra de Jou.

"La Veu de Catalunya" es va fer ressó de l'exposició Jou i reproduí tres dels seus boixos a la pàgina artística (500). L'article, breu i sense signar però atribuïble a Joaquim Folch i Torres, considerava merescuda la fama que Jou estava aconseguint a França però circumscrivia aquests mereixements a la sabiduria demostrada en l'ofici i no pas en la qualitat del seu dibuix. Aquest hi era considerat com mancat de personalitat i dèbil de coneixements de forma, el que en definitiva caldria llegir com un rebuig a un estil que no tenia res a veure amb el que el Nou-

centisme en auge estava consagrant.

Una posició semblant la mantingué Josep F. Ràfols a la revista "Themis" de Vilanova i la Geltrú. Ràfols, al principi de la seva important carrera de teòric i historiador de l'art, assenyalava que els boixos de Jou eren molt treballats i no els hi negava bellesa; només les il·lustracions per Anatole France li semblaven boniques, però el Via Crucis estava mancat, segons ell, d'esperit cristià i cap de les obres, ni boixos ni aiguaforts, es distingia, sempre segons ell, per la seva originalitat (501). L'opinió de "Themis" és especialment significativa, i per això la consigno aquí, ja que es tractava d'una revista molt inquieta dins la línia del Noucentisme madur i en la que tenia un pes important la personalitat, encara jove aleshores, d'Enric C. Ricart, el que havia de ser el xilògraf paradigmàtic de la nova generació a Catalunya i que aleshores ja havia començat a fer les seves primeres experiències amb fustes.

Tanmateix no varen faltar tampoc les crítiques positives: a "El Poble Català" aparegué un breu article amb amables elogis i l'afirmació de que "en aquesta renaixenta especialitat de l'art en Jou pot anar a la devantera" (502). "L'Esquella de la Torratxeta", en principi una revista satírica, va valorar també positivament l'aportació de Jou al que felicitava vivament en considerar que les seves obres exposades eren "veritables meravelles de traça i de bon gust". (503).

L'elogi més significatiu però va venir de Romà Jori, a "Vell i Nou", ja que el crític i la revista eren d'allò més representatius de la Catalunya noucentista. I en aquest cas Jou és ben tractat. "En Jou és el primer xilògraf del segle", di-

gué Jori, que relacionà el seu art amb el de Dürer (504), cosa que evidentment l'allunyava del cànon oficiós de l'art noucentista. Jori, tanmateix, dins el Noucentisme, que no hem d'oblidar mai que no era cap opció monolítica, seguia una línia molt menys dogmàtica que la de Torres-García, Folch i Torres o, no diguem, un Ors. Home de la facció esquerrana del catalanisme, Jori més aviat s'ubicava prop de la tendència que personalitzà Feliu Elias.

Tanmateix la pàgina artística de "La Veu" en aquells anys tenia un pes superior a qualsevol altra tribuna, i allí Jou havia estat tractat en el millor dels casos amb avarícia, tenyida d'una certa mal dissimulada hostilitat. És veritat que la primera exposició individual d'un art reiteradament reivindicat des d'aquell mateix diari hauria hagut de merèixer-hi molt més espai i atenció, i més encara si aquesta exposició la protagonitzava un artista català en vies d'esdevenir, com així va ser, un veritable valor internacional.

Potser per aquest relatiu rebuig o potser perquè França ja l'havia assimilat, Jou continuà la seva carrera ascendent molt desvinculat del seu país (505) i plenament identificat en la bibliografia internacional sobre gravat amb França. Tanmateix a la primavera del 1917 va fer una nova exposició a Barcelona (506) on ja presentà completa la sèrie del Via Crucis -15 boixos- i on presentà també els gravats per Le jaloux Carrizules d'Estremadure de Cervantes aparegut el 1915. El 1921 Jou gravaria Le Prince de Maquiavel, i així els anys cinquanta arribaria al final de la seva carrera havent il·lustrat extraordinàries edicions d'obres de Ronsard, La Fontaine, Montaigne, Aristòtil, Bossuet o

els moderns Oscar Wilde, Jules Renard o André Suares... així com un famós Quixot, treballs que el varen fer creditor als màxims honors culturals de França: el grau d'Oficial de la Legió d'Honor (1952) -n' era Cavaller des del 1927- i una plaça de membre corresponent de l'Institut de França (1945), malgrat viure molt allunyat de París, a l'antiquíssima fortificació de Les Baus de Provença, on moriria el 2 de gener de 1968.

En definitiva, la primera exposició de Lluís Jou a Barcelona l'any 1915 cal valorar-la com la primera manifestació pública en la que el gravat al boix va ser elevat a la categoria de protagonista d'una exposició individual. La Catalunya artística no estava orientada en la línia estètica que Jou representava, però sí que estava molt sensibilitzada per una idea de revalorització del boix, i en aquest sentit l'exemple d'aquest català de fora amb una carrera encarrilada cap a l'èxit francès havia de ser decisiva en la consolidació de la "neoxilografia" catalana.

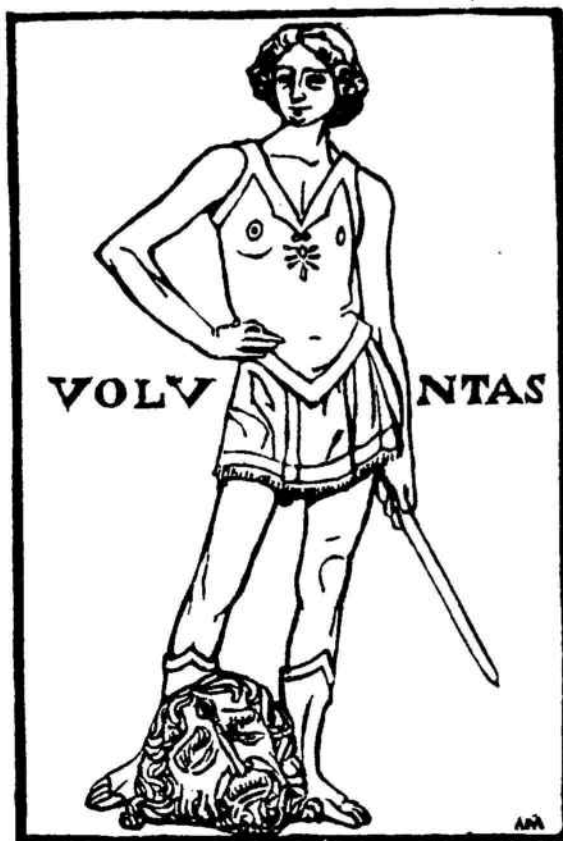
L'esclat definitiu, força generalitzat, d'aquesta "neoxilografia" no trigaria gaire a produir-se, però això serà objecte d'un nou capítol en el que podrem donar per començada una etapa nova després de l'etapa de transició que s'havia iniciat amb la fi del gravat xilogràfic com a mitjà usual de reproducció d'imatges.



Pablo Picasso: Cap de dona (1906).

GLOSARI

MCMVI



AB LES GLOSES A LA
CONFERENCIA D'AL-
GECIRAS Y LES GLO-
SES AL VIURE DE PARIS

PROLECH DE RAYMON
CASELLAS : CARICA-
TURA DEL GLOSA-
DOR PER "APA"

BARCELONA

1907

Helena Maragall (sobre dibuix de Felip Elias "Apa"): David de Verrocchio, per a la coberta del Glosari MCMVI d'Eugeni d'Ors.



Helena Maragall:
El Pi d'Estrac
(c. 1911).



Helena Maragall:
La Fageda d'en
Jordà (c. 1911)



UE llarga qu'és l'eternitat!
 No més fa mil anys que corre
 el comte Arnau y ya está cansat.
 Que llarga qu'és l'eternitat!
 Totas las veus de la terra
 es riuen del comte Arnau;
 per que volta, volta, volta
 bo y cercant son vell palau.



Francesc X. Brangulí (sobre dibuix de Jaume Pahissa): il·lustració per una Manon Lescaut inèdita (1910).

En Joan Maragall

El dia 20 de desembre de 1911 ha mort, a Barcelona, aquest excellent poeta y periodista català. En JOAN MARAGALL Y GORINA era nat dels començos de l'any 1860; anava, donchs, a complir els seus 52 anys. *No era pas vell!* ha dit tothom. *Éra'l cor més jove de Catalunya!* atornem nosaltres: car la seva fe generosa, els seus entusiasmes per la vida en son més noble concepte, y la seva tanta espiritualitat sadolla d'optimismes, feyen pensar en tot, llevat de lo qui suposés defallença o de repitit. Ha estat, la mort d'en Maragall, una gran perdua pera la nostra Patria, qui tenia en el difunt poeta'l seu heralt més prestigiós, a la veu del



J. MARAGALL (1860-1911)

qual, vulguis que no, tot combatent era request d'aturar l'impuls del braç armat contra'l germà. Y aquí, hont tota acció tendeix a devenir lluyta fratricida, es immens el bé que reporta una veu qui proclami la pau entre'ls homes, qui sia prou pera desvetllar entre nosaltres els sentiments de tolerancia y de caritat evangèlica. Malhauradament, la nostra terra, pròdiga en individualismes, no excelleix pas en produir homes de la pasta d'en Maragall, veritables acumuladors de simpatia, l'actuació dels quals equival a la d'un salutífer balsem, apaybador d'odis y rancunies. Així era l'home que acabem de perdre: una bondat sense límit era la suprema manifestació de la seva gran ànima. En Maragall ha mort... Benaventurat ell!

Quan res encara no deixava preveure aquesta gran dissort que a tots els catalans se'ns esperava, teníem pensat dedicar un lloch de les nostres planes a tractar de les dues més recents manifestacions de l'activitat literaria d'en *Joan Maragall*; es a saber, la publicació del seu volum de poesies, intitulat *SEQUENCIES*, y la represa dels seus treballs de periodista en el *Diario de Barcelona*. Vivint en Maragall, la nostra tasca era relativament fàcil, sobre tot no prenent nosaltres descobrir en el nostre autor noves modalitats inconegudes; mes ara, mort el gran poeta, sentim com una gran responsabilitat al entrar a parlar de l'obra d'en Maragall, aixecant-se devant nostre, tota sencera, la seva gran figura, que una nova vida ultra-terrena ens posa de manifest ab resplendors de gloria.

Ab tot, res més exposat a devenir banal y fins irreverent pera la memoria del mort, que una oració apologètica, ab pretensions a lo grandiloqüent y transcendental. Preferim, donchs, tornar enrera, y tractar de les últimes produccions d'en Maragall com si encara l'autor fos vivent entre nosaltres, com ho era quan ferem el propòsit que més amunt hem esmentat.

Mes, abans, donarèm fe d'aytal propòsit nostre, servint-nos del gravat qui acompanya aquest article: es el retrat d'en Maragall, fet del natural sobre boix per l'artista en Jaume Pahissa, y gravat sobre lo pintat, pel gravador en Ramón Ribas. El poeta havia ja estat malalt, a la fi del mes de novembre darrer, quan el senyor Pahissa, ab una carta nostra de presentació, anà a trobar al poeta a sa casa, sollicitant li unes hores d'assentada pera retratar-lo. En Maragall, incapaç de negar res a ningú, accedí, ab tot y les molesties de la seva convalescencia, a lo que d'ell se desitjava. L'artista enllestí'l seu comès en dues o tres visites, y prengué comiat després de la darrera, molt ben impressionat respecte de l'estat del seu client, el qual semblava, de dia en dia, recobrar la salut perduda. Vana ilusió, per dissort, com s'ha pogut veure! En Maragall ha mort, y nosaltres devèm a tan trista circumstancia la possessió del seu darrer retrat. De tot cor hauríem preferit que'l boix gravat de que som possehidors no hagués tingut aquest prestigi qu'ara te pera nosaltres, com reliquia venerable d'un amich al qui no tornarem a veure ja ab els ulls de la carn; com recort d'un home a qui devèm l'haver-nos fet estimables tots els altres homes, veritable imatge de Deu qu'ell era entre tots, per ses virtuts altíssimes, per la volada esplèndida del seu esperit, qui sempre evocava en nosaltres visions altes y serenes, de les quals el poeta fruïa ja com a paga-y-senyal de la eterna benauyança que's tenia ben merescudal

Les *SEQUENCIES* d'en *Joan Maragall* són, com el propi títol prou bé ho indica, una insistencia del poeta sobre temes ja tractats en obres anteriors. Pot afermar-se, igualment, que, en quant als seus



NOTES DE VIATGE

No fa pas molt, uns vint anys enrera, els artistes anaven a Roma. ¿Anaven a conèixer la antiga Roma, l'única Roma per qui dèu anar un artista? Més no cal dir-ho; tothom sab que no era an això, i també lo que'ls duia a Roma i lo que duien de Roma.

¿Hi va encara algú, portat per aquell esperit? Dels nostres, de Catalunya, ben segur que no. Encara per desgracia dura l'influencia de l'impressionisme, i és París qui atreu a la present generació d'artistes. Més aquesta influencia toca a sa ff;

NOTES SOBRE ART



J. TORRES GARCIA

Manolita Piña: portada per les Notes d'Art de Joaquim Torres-García (Girona-Barcelona 1913).



Joaquim Torres-García: il.lustració a "Revista de l'Escola de Decoració" (Sarrià) nº 1 (III-1914), p. 10.



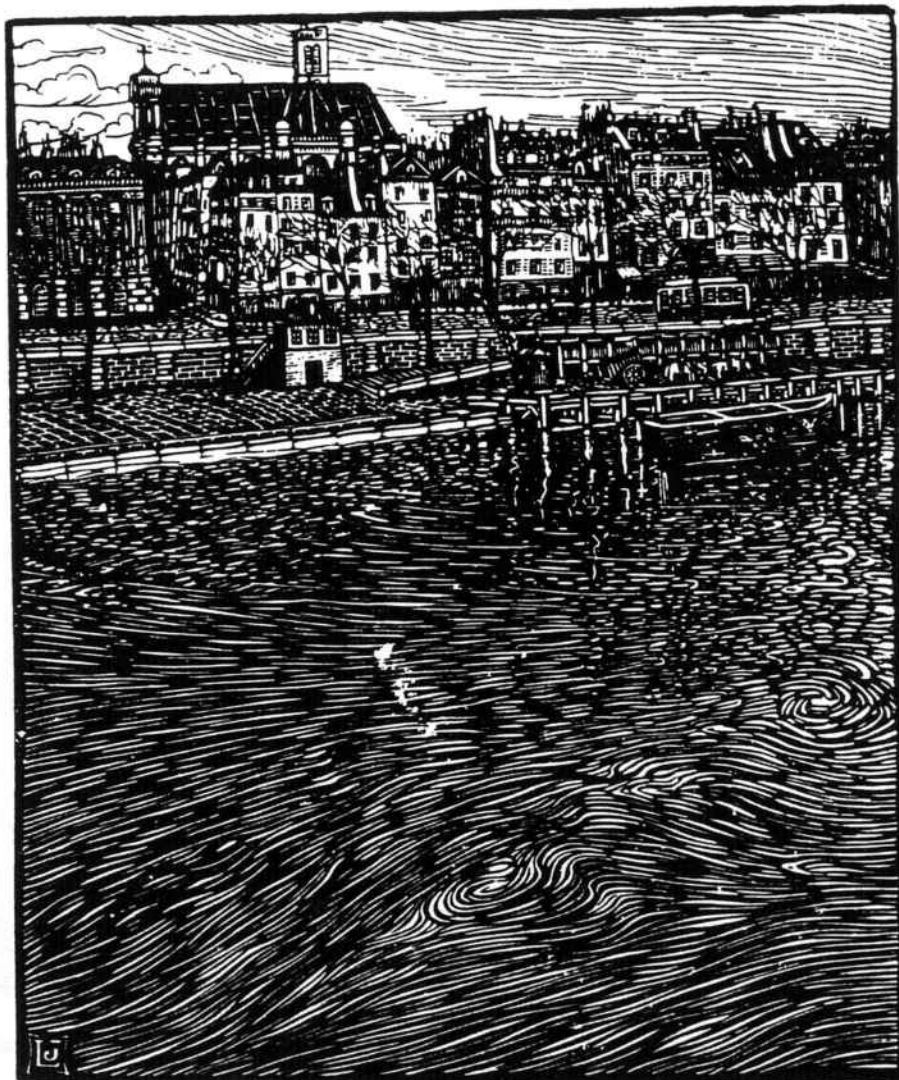
BOIX

M. PIÑA

LA TRADICIÓ CLÁS- SICA A CATALUNYA

MENTRES esperém ocasió i medis per a oferir en un recull, complet i ordenat, aquestes belles mostres que tant bé diuen el sabor clàssic de la nostra primera cultura, creiém qu'es bona obra, oferir-ne, com per a exemple eloqüent, aquestes primeres, que vinguin a dir quin és l'enllàs entre aquell art i aquest nostre, arrencat viva i directament de la tradició aquélla. Oferim avui aquest vàs, bell exemplar trobat a les excavacions d'Àmpuries.

Aquell recull, creiém que seria un bé oferir-lo, i aquesta és una tasca que algú es deu emprendre; gran part d'aquestes belles mostres de l'art primitiu i clàssic de la nostra terra, resten ignorades; i nosaltres, homes fundament de tradició, restém en desconexença del més bell tresor i plaent exemple de la tradició nostra mediterrània. Coneixém, sí, lo qu'es và arrancant d'Àmpuries, com coneixém l'Esculapi, déu tutelar de la renaixença clàssica nostra; però en canvi, tot el tresor qu'es guarda a Tarragona, ens és, per una inexplicable dessidia, malhauradament casi desconegut, privant-nos d'un bon goig, i unes profitoses ensenyances.



Lluís Jou: "Quai" del Sena (exposat el 1915).



Lluís Jou: L'Anunciació (exposat el 1915).

5. LA RENAIXENÇA DEL GRAVAT AL BOIX

La pugna entre vuitcentistes i noucentistes per protagonitzar la renaixença del boix s'havia resolt a favor dels últims. Ramon Ribas, que moriria el 1924, no va fer gran cosa més en aquesta etapa que el que havia gravat per Miquel i Planas, i malgrat que l'obra de Torres-García com a xilògraf no va tenir tampoc gaire continuïtat, va ser precisament l'exemple d'aquest el que va germinar en la nova escola catalana de gravat al boix, integrada ja per homes que no feren d'aquella tècnica una pràctica passatgera sinó una dedicació àmplia quan no preferent.

5.1. ORÍGENS DISPERSOS

La renaixença del boix a Catalunya és, curiosament, un fenomen que té un origen múltiple i descentralitzat, com era múltiple i descentralitzat el món cultural del Noucentisme. Aquest moviment, que a la seva maduresa s'havia mostrat tan essencialment urbà, no va identificar però aquest "urbanisme" en un centralisme barceloní, sinó que desvetllà altres nuclis urbans culturals a partir dels quals es construï el conjunt de l'activitat cultural catalana de l'època.

Així, en pocs mesos de diferència, entre 1915 i 1916, començaren a aparèixer xilografies d'autors contemporanis, a part del Rosselló, a Vilanova i la Geltrú, a Girona, a Barcelona i a

Sabadell, al si de quatre diferents nuclis de producció "noucentista" que entre si no admeterien altra jerarquització que la purament derivada de llur diferent quantificació demogràfica. La "neoxilografia" catalana, doncs, és veritablement un dels rars "productes" culturals sortits d'arreu del país i no només de Barcelona, i això és encara més cert si tenim en compte que entre els precedents immediats d'aquesta renaixença hi havia l'aportació de Maillol al Rosselló -que per cert entre 1912 i 1914 havia iniciat una edició de les Églogues de Virgili no acabada fins 1926-, que la de Picasso no s'havia produït fins que l'artista s'establí un temps a Gòsol, i que la de Torres-García havia aparegut a Girona -on Rafael Masó edità els seus primers boixos- i continuà en el marc de l'Escola de Decoració que Torres regia a Sarrià, nucli urbà, no ho oblidem, que aleshores tenia plena independència administrativa de Barcelona a la que encara faltaven anys per a que s'hi incorporès oficialment.

Aquesta tònica no es limitaria tanmateix a aquesta etapa inicial, ja que com es veurà al seu moment, Vilanova, gràcies encara a E.C. Ricart i a la impremta Oliva, i Sabadell, gràcies a Ricard Marlet i a l'impremta Sallent, mai no perdrien el seu protagonisme xilogràfic, mentre altres nuclis com Reus, Vilafranca del Penedès, Balaguer o la Mallorca d'aleshores, tan relacionada amb el Noucentisme català; s'incorporarien també amb més o menys intensitat al cens de localitats productores de xilografies.

5.1.1. ENRIC-CRISTÒFOR RICART I "THEMIS", A VILANOVA I LA GELTRÚ

Enric-Cristòfor Ricart i Nin, o E.C. Ricart com solia difondre el seu nom, era de Vilanova i la Geltrú, on va néixer el 2 de novembre de 1893 (507). El 1911 ingressà a l'Escola d'Art Galí de Barcelona, que estava aleshores en plena puixança com a oficiosa secció pedagògico-artística del moviment cultural batejat amb el nom de Noucentisme. Allà esdevingué íntim amic de Joan Miró. Passà un temps a Florència (des de finals de gener de 1914) amb el pintor també vilanoví Rafael Sala, i hi conegué els ambients futuristes i certs ambients de russos exiliats que treballaven per la futura revolució.

Més important, però, en la conformació de la seva personalitat artística va ser la descoberta que hi va fer del gravat al boix, descrit per ell mateix així: "Amb Rafael Sala ens estavem al Cafè de Florència, quan un amic italià va mostrar-nos una planxa de fusta de boix gravada i abans d'imprimir. El dibuix va esborrar-se'm completament de la memòria; el que, però, va restar-m'hi, era la seva riquesa, la qualitat de la planxa groc-daurada, amb unes línies negres en relleu. Aixó no va esborrar-se'm i sovint recordava la bellesa d'aquell bloc, les aigües sedoses i daurades de la fusta de boix i el pes d'aquella rajoleta tan ben escairada" (508).

Estilísticament Itàlia també va tenir una influència decisiva en ell. "La devoció per l'aire i les valors que a l'Escola Galí s'hi predicava, en Ricart va descartar-la a canvi de la precisió formal amada en Ghirlandajo a Santa Maria Novella, o en



Enric-C. Ricart, en un retrat de Joan Miró del 1917.

Botticelli als Uffizi, àdhuc la duresa arborada que Andrea del Castagno patentitzà al Convent de Santa Apolònia" (509). Això és important perquè és un element que ajuda a precisar una imatge del Noucentisme cada cop més allunyada de la vaguetat que el concepte tenia des del començament. El mestre, Galí, acceptà l'aportació depuradora de Ricart i li proposà incorporar-se a la nova Escola Superior de Bells Oficis, creada per la Mancomunitat de Catalunya sobre la base de l'Escola Galí per formar bons operaris en el camp de les arts aplicades, la dignificació de les quals esdevenia una fita essencial pels homes del Noucentisme madur (510).

Orientat cap el dibuix i la pintura, E.C. Ricart sentí però aviat "la fruïció per les tècniques que al nou centre escolar vibra i palpita" (511). S'abocà al boix a la tardor del 1915, a Vilanova, fugint del tifus. De fet en ell ja trobaríem rastres d'una tendència a l'estampa popular abans de la seva dedicació al boix: quan era a Florència, per exemple, dibuixava una "escala de la vida", típic espècimen de la iconografia folklòrica; ell però l'adaptava sense cap mena de snobisme a una concepció moderna, amb vestits contemporanis i un ascensor pel personatge centenari (512).

El 1915, però, el que va fer va ser un pas fins aleshores inèdit en la seva carrera: desitjós de trobar alguna cosa que li omplís les hores en què no pintava començà a treballar la fusta de boix pel seu compte. La treballà, però, amb gúbies d'escultor i fins i tot amb eines que ell es feia amb barnilles de parai-gües (513), i no descobrí fins un parell d'anys després les possibilitats de la fusta a testa si es treballava amb burins (514).

Els primers resultats d'aquesta activitat de Ricart començada sense gaire consciència encara varen recollir-se a la revista vilanovina "Themis", portada pel grup de joves intel·lectuals de la ciutat: Damià Torrents, Josep F. Ràfols i el propi Ricart. La revista, com explica el mateix Ràfols, es mantenia perquè la gent de la ciutat, sense especials veleïtats culturals ni menys renovadores, anà comprant-la en atenció a què els seus promotors eren fills de gent més o menys coneguda de Vilanova (515).

Va ser al número 8, del 20 d'octubre de 1915, que Ricart hi publicà quatre boixos. El primer era una marca per a l'orfebre Ramon Sunyer (Làm. 176) (516), cosa que lligava el nom de Ricart amb el de qui seria un dels principals joiers del Noucentisme català. Era un disseny molt simple i arcaïtzant -tres putti mostrant peces d'argenteria i ofebreria, una de les quals amb l'escut de Barcelona-, en el qual aquesta característica última era encara més el resultat natural d'una inhabilitat evident que no una volguda característica per part del gravador. Publicà també un autorretrat (Làm. 177) (517), tosc i petit, tanmateix força expressiu, i per fi unes figures (518), de les quals una era una interpretació de la típica figura femenina clàssica (Làm. 178) ja abordada, per exemple, per Torres-García, i l'altra era una versió al boix d'un personatge grotesc amb pantalons a topos (Làm. 179) molt semblant als tipus de Xavier Nogués (519).

Aquells quatre gravats a "Themis", doncs, dels quals el millor és segurament la figura clàssica, constitueixen el germen de l'obra del més important xilógraf català del segle XX. Són alhora les seves primeres realitzacions i els seus primers temp-

teigs, ja que l'aprenentatge de Ricart en aquell camp seria del tot autodidacte, i per tant encara pertanyen a l'època en què treballava el boix amb gúbies. Són obres que participen de dues influències aparentment dispars: la classicista, pròpia del món cultural hegemònic aleshores a Catalunya, i la popular, no absent aleshores tampoc en els ambients noucentistes, i que en Ricart es reforçava per la seva afició a reunir estampes, romanços, goigs i auques (520).

5.1.2. FIDEL AGUILAR, A GIRONA

Més conegut com a escultor, *Fidel Aguilar i Marcó* -nascut a Girona el 20 de juliol de 1894 i mort el 21 de febrer de 1917- dedicà també part de la seva curta vida al gravat al boix. La seva producció en aquest camp és molt reduïda: hom li calcula a l'entorn d'uns quinze boixos (521) dels quals hi ha quatre planxes originals conservades a la col·lecció de l'Ajuntament de Girona (Làms. 180 i 181).

L'aparició d'un xilógraf, o més exactament d'un artista que entre altres arts cultivà la xilografia, no era estranya a Girona, ja que va ser allí precisament on Rafal Masó, l'arquitecte i poeta que centralitzava la vida cultural del Noucentisme gironí, havia publicat els primers boixos de Torres-García, inserits en el volum Notes sobre art el 1913, com ja s'ha vist al seu moment.

Aguilar, que professionalment es movia en torn a Masó, hauria doncs tingut ocasió d'entrar en contacte amb aquella tècnica directament, i l'exemple de Torres-García l'hauria portat a treballar, ni que fos de manera esporàdica, el gravat en fusta. El fruit d'aquesta inquietud són boixos d'un classicisme estilitzat i decorativista que tenen força punts de contacte amb els que estava fent aleshores E.C. Ricart, i com els d'aquest mostren un coneixement de la tècnica encara força rudimentari que tanmateix dóna a aquestes realitzacions un caire arcaïtzant que conjuga bé amb l'esperit de l'art noucentista d'aquell moment.

Malgrat l'escàs nombre de boixos deguts a Aguilar, aquests no han de ser vistos només com una aportació marginal i encara esporàdica sinó com exponents principals de la història de la xilografia catalana ja que després dels de Ricart -i tal vegada fins i tot paral·lelament a aquests- són mostres molt matineses d'aquest art aleshores encara incipient al país. No es coneix exactament la data en què Fidel Aguilar va fer els primers d'aquests boixos; els estudis especialitzats en la seva figura assenyalen amb interrogant el 1915 (522), cosa que realment els aparellaria en el temps amb els de Ricart. Ara per ara, sembla, tanmateix, que no sigui possible afirmar-ho amb contundència. El que sí es pot, però, és constatar que el maig de l'any següent ja "grava planxes de fusta" ja que així ho diu Xavier Monsalvatge en un breu però interessant article de primera mà que donà a conèixer el joveníssim artista a Barcelona (523), i en tot cas en haver mort el febrer del 1917 ens situa tota la seva obra en un moment previ al de la generalització de l'ús del gravat al boix a Catalunya, que es produí precisament al llarg d'aquest any en el que Fidel Aguilar havia deixat d'existir.

5.1.3. "REVISTA NOVA", A BARCELONA

El 5 de maig del 1916 començava la segona època de la "Revista Nova", aquella publicació que entre l'abril i el novembre del 1914, de la mà de Feliu Elias, havia intentat mantenir el públic català en contacte amb els més destacats representants del primer "Papitu" i amb l'art europeu de la modernitat no iconoclasta. Dos anys més tard de la seva aparició aquella revista que havia tingut de plegar per no assolir el nombre d'adictes suficient per mantenir-la, reapareixia amb un plantejament diferent. Ara era més modesta de presentació: desapareixien els fotogravats directes i el paper satinat, i les planes es reduïen a quatre, quan en la primera època eren primer setze i després vuit. El preu -abans de vint cèntims- passava a ser de deu. Era doncs una presència que gairebé podríem denominar testimonial: una voluntat de Feliu Elias de no desassistir el seu públic.

El que no es podia fer amb recursos, però, ara es faria amb imaginació, i la "Revista Nova", obligada com estava a no depassar en les il·lustracions l'estadi dels "plomes", enriquí realment el seu valor bibliogràfic encomanant als articles incondicionals linòleums i boixos originals.

Segurament això caldria relacionar-ho amb l'intent frustrat quatre anys abans, de fer un segon Almanach dels Noucentistes només amb xilografies. El que ara fos Apa el padrí de l'aventura i abans hagués estat Ors no ens ha de fer perdre de vista que l'enemistat entre els dos personatges si bé tenia una certa base ideològica, era eminentment personal, mentre que els homes que hi havia al darrera eren substancialment els matei-

xos: els de "Papitu", els de l'Almanach, els de les Arts i els Artistes, associació a la que, per cert, la nova "Revista Nova" s'acolliria en qualitat de butlletí d'ella després d'anar tretze números sola, a fi d'impedir, debades, l'haver de tornar a plegar, aquesta vegada ja definitivament després del número 46 (gener del 1917).

Els gravats de la segona època de la "Revista Nova" tenen molts punts d'interès de primera magnitud. Primer, s'inscriuen, matusèrament en aquests inicis del despertar de la xilografia catalana; després, constitueixen en general raríssims exemples del conreu d'aquell art per part de la majoria dels seus autors; i per fi, donen un pes fins aleshores inèdit a la "neoxilografia" catalana en protagonitzar la il·lustració de la revista superant en nombre i en magnitud el total d'imatges fotogravades (524).

A "Revista Nova" *Manuel Humbert* (1890-1975) inaugurava gràficament la sèrie amb una portada al linòleum representant una esquemàtica natura morta presidida per un porró (Làm. 182) (525). Després reapareixeria amb una mena d'esclat centrat per una figura gairebé nua, majestàtica, d'una llibertat de factura que aprovava l'autor més a l'Avantguarda que al Noucentisme consolidat (526). En canvi el linòleum de *Francesc Vayreda* (1888-1929) aparegut poc més tard (527), figura femenina mig nua treient mig cos de les aigües i mirant-se a un mirallet de mà (Làm. 183), tenia un regust del tot connectat amb el Noucentisme més típic. Al mateix número de l'única participació de *F. Vayreda* s'incloïa la també única participació de *Josep Aragay* (1889-1973), un boix, recreació culte i airosa dels vells boixos populars, representant un altiu genet muntat en un cavall d'onejant crinera (528), tema que se-

ria molt freqüent en ell (Làm. 184).

La gran sorpresa de la sèrie segurament siguin els tres gravats de *Xavier Nogués* (1873-1941), representant composicions amb figures (529). El seu interès especial està en què són obres d'un artista que es va destacar, a més de com a pintor i dibuixant, precisament com a gravador. Els gravats de Xavier Nogués, tanmateix, són normalment calcografies -aiguaforts i aiguatintes-, i més endavant també puntaseques i, a part d'aquesta participació en la "Revista Nova" no consta que hagués practicat gens la tècnica més antiga del gravat (530). Nogués se'ns mostra, en aquesta seva incursió en el gravat xilogràfic, extremament sintetista, allunyat de qualsevol temptació de buscar el clarobscur. Els dos primers, senzills de concepció -les figures en negre es retallen clarament sobre els fons en blanc-, donaren pas al tercer, molt més ambiciós ja que en aquest cas el fons era negre i les figures conjuguen el blanc i el negre relacionant-se entre elles i establint una composició lligada i ambientada amb saviesa en la que es distingien perfectament dos plans diferents malgrat l'extrema economia de mitjans emprats en la seva realització (Làm. 185).

Joan Colom (1879-1969), un altre pintor que alhora era aiguafortista, optava al seu únic gravat (531), uns pagesos reposant sota un arbre amb el mas al fons (Làm. 186), per fer una composició complexa, sinuosa de línies i modelada de tons, corroborant la tendència al realisme que caracteritza també la seva obra pictòrica.

Francesc Labarta (1883-1963), en canvi, opta en els seus dos gravats, un noi vora el mar (Làm. 187) (532) i una esquematitza-

ció decorativa d'un ocell damunt una branca (533), per un sintetisme molt acusat i alhora molt elegant.

Els dos gravats de *Ricard Canals* (1876-1931) volen rememorar el traç de la pinzellada a l'oli. El caràcter eminentment de pintor d'aquest artista es fa sentir especialment al primer dels seus gravats a "Revista Nova", el que representa un noi menjant síndria vora el mar (534), on una insistència excessiva i encara inexperta de la gúbia dóna com a resultat una imatge recarregada en la que es salva només la composició. Al seu segon gravat a la revista, però, Canals havia après la lliçó del primer, que venia a sumar-se a la seva ja notable experiència de gravador a l'aiguafort, tècnica en la que, com és sabut, Canals va ser el mestre de Picasso. Ara s'enfrontava amb una andalusa asseguda degustant una copeta de vi (Llám. 188) (535). Era una composició també de línies sinuoses i concepció "pictòrica", però ara Canals es mostrava molt més sobri amb la gúbia i, adaptant-se millor a les peculiaritats de la tècnica del gravat en relleu, renunciava a excessius efectes de clarobscur, donant una visió més sintètica del tema en la que no hi faltaven tanmateix falles evidents com la de la mà esquerra de la figura, absolutament desgraciada.

Especial interès històric té l'aportació a la revista de *Celso Lagar* (1891-1966), l'artista lleonès passat per París i resident un temps a Catalunya. El seu gravat, únic en aquesta sèrie (536), si bé ja havia publicat a la mateixa segona època de la revista un parell de dibuixos, constitueix la que segurament sigui la primera manifestació avantguardista de la xilografia a Catalunya. És una parella de personatges -home i dona- tractats amb una factura entre primitivista i cubista, en la que s'hi evi-

dencia la lliçó del Picasso admirador de l'art negre i també dels expressionistes alemanys (Là. 189).

La inclusió de l'obra de Lagar a "Revista Nova" ha de ser vista com una prova més de l'eclecticisme que, si més no als primers temps, presidia les empreses qualificables de noucentistes. I era una actitud en aquest cas no pas casual ja que a la mateixa segona època de la revista el seu director Feliu Elias ja havia dedicat àmplia extensió crítica al cubisme, i d'altra banda al número següent al de la portada de Lagar hi apareixeria una altra mostra d'inequívoca avantguarda, un cal·ligrama de Josep Maria Junoy.

El maridatge xilografia-avantguardisme, tanmateix, no va ser en l'art català més que un fet colateral, i en general ni els avantguardistes es varen sentir gaire atrets per la tècnica del boix o del linoleum, ni els especialistes d'aquestes tècniques varen tenir massa veleitats avantguardistes. Per això, més significativa que la presència de l'insòlit gravat de Celso Lagar a "Revista Nova" ho és la presència d'*Enric C. Ricart*, a qui ja he assenyalat abans com a peoner de la "neo-xilografia" catalana. Més d'un any després de la seva tímida aparició com a xilògraf a la revista vilanovina "Themis", Ricart reapareixia ara a "Revista Nova". Eren boixos no pas fets expressament per allà; d'ells, una escena bèl·lica humorística (Là. 190), senzilla i ingènua (537), l'havia fet per a una participació de naixement; l'altre, una figura femenina casolana, tècnicament molt simple (538), estava destinat al catàleg de l'exposició que Ricart estava a punt d'inaugurar a Barcelona. Hi havia encara una tercera obra, un linoleum, aquest sí que fet exprés per la "Re-

vista Nova', però no arribà a temps: la revista deixà de publicar-se abans (539), havent ja donat testimoni, però, de les possibilitats d'una nova escola xilogràfica, basada en els principals noms d'artistes de la generació noucentista, que de fet no va passar de l'estat embrionari representat precisament per aquella segona època de la revista.

5.1.4. JOSEP OBIOLS, A SABADELL

Un altre brot xilogràfic es declarà a Sabadell, i aquest seria durador. Vingué de la mà d'un artista que no era pas de la ciutat, *Josep Obiols i Palau*. Nascut el 5 de març de 1894 a Sarrià, municipi independent fins el 1921 en que s'annexionà a Barcelona, Obiols havia estat deixeble de Joaquim Torres-García a la seva famosa "Escola de Decoració". Allà havia tingut ocasió de rebre molts estímuls favorables a la renaixença del gravat al boix, i col.laborà en la menys que efímera però significativa "Revista de l'Escola de Decoració" (1914) en la que publicà dibuixos que es barrejaren en aquelles planes amb les xilografies que Torres i la seva dona Manolita Piña hi inserien. També col.laborà al Recull de Treballs de l'Escola de Decoració (540) del 1915, però tampoc allà es decidí encara a emprar el gravat al boix, tècnica que tanmateix tampoc Torres i els altres deixebles feren servir en aquell nou exemple de l'activitat de la sin-

gular escola.

El gener del 1916 Obiols havia creat la vinyeta emblemàtica de "La Revista", en la que, com veurem, després hi faria significatius gravats. La vinyeta en qüestió, però, era dibuixada i reproduïda en fotogравat "ploma". No trigà però gaire a adoptar la tècnica del gravat al boix i és això precisament el que es produí a Sabadell, a menys que algun dia no aparegui cap boix anterior de l'artista.

Aquests presumptes primers boixos d'Obiols formen part del recull poètic de Joan Arús Noves Cançons (541) i són la coberta del llibre: -vinyeta, elements decoratius i lletres, a tres colors- (L'am. 191) i una vinyeta interior, a la justificació del tiratge (L'am. 192). En aquesta, que representa una noia vestida, mig d'esquena, Obiols es mostra encara molt pròxim al seu mestre Torres-García; a la coberta, en canvi, amb la seva figura femenina empenent una dansa alegre voltada d'ocells que volen, s'apunta ja un camí decorativista diferent.

Aquest Obiols gravador al boix encara incipient, tot just anuncia el que anys a venir serà una presència molt destacada en el camp del boix; ara però, aquestes Noves Cançons de Joan Arús, ja ens demostren que a Sabadell hi havia també la inquietud d'utilitzar aquell art en recentíssima renaixença al país, i que aquesta aposta de Sabadell pel boix la feia, en una de les seves primeres produccions, la impremta Joan Sallent (542), que en el futur seria un dels puntals de les arts gràfiques noucentistes en el seu aspecte més atent al valor de depuració de l'ofici i de la voluntat de perseguir el "bon gust",

Com veurem al seu moment el tàndem Obiols-Arús-Sallent no havia dit l'última paraula amb aquestes Noves Cançons.



Enric-C. Ricart: Autorrerat
(1915)

Enric-C. Ricart: Marca per l'orfebre
Ramon Sunyer (1915)



Enric-C. Ricart: figura femeni-
na clàssica (1915)



Enric-C. Ricart: personatge
grotesc (1915)



Fidel Aguilar: boixos (1915?/1917).

REVISTA NOVA

Auy II - Segona Epoca - N.º 32

BARCELONA

5 de Maig 1916



LINOLEÛM, PER MANUEL HUBERT

Manuel Humbert: linoleum, a "Revista Nova" (Barcelona), any II,
nº 32, (5-V-1916), p. 1.

REVISTA NOVA

Any II - Segona Epoca - N.º 33

BARCELONA

20 de Maig 1916



LINOLEUM, PER FRANCESC VAYREDA

Francesc Vayreda: linoleum, a "Revista Nova", any II, nº 33
(20-V-1916), nº 1.



Josep Aragay: boix, a "Revista Nova" (Barcelona), any II, nº 33 (20-V-1916), p. 3.

REVISTA NOVA

Any II - Segona Epoca - N.º 40

BARCELONA

15 de Setembre de 1916



DIBUIX I GRAVAT PER XAVIER NOGUÉS

Xavier Nogués: gravat, a "Revista Nova" (Barcelona), any II,
nº 40 (15-IX-1916), p. 1.

REVISTA NOVA

Any II - Segona Epoca - N.º 36

BARCELONA

15 de Juliol 1916



DIBUIX I GRAVAT PER JOAN COLOM

Joan Colom: gravat, a "Revista Nova" (Barcelona), any II, nº
36 (15-VII-1916), p. 1.

REVISTA NOVA

Any II - Segona Epoca - N.º 41

BARCELONA

30 de Setembre de 1916



DIBUIX I GRAVAT PER FRANCESC LABARTA.

nple,
nati-
var-li
u un
vida

onju-
in es-
i part
er cas
iestè-
rt an-

LS

imitar,
tes en-
Lo que
o qual
Correg-

ef.

i ningú
l'laben,

tia.

dels

trimestre

nt

Fill

a, 23

RCIA

OR

LONA

Barcelona

Francesc Labarta: gravat, a "Revista Nova" (Barcelona), any II,
nº 41 (30-IX-1916), p. 1.

REVISTA NOVA

Any II - Segona Epoca - N.º 43

BARCELONA

31 d'Octubre de 1916



DIBUIX I GRAYAT PER RICARD CANALS

a mi-
a mo-
m en
cat —
— amb
ió ab-
motiu
CS.
ara mée
r lo que
l'art tot
the.
iero que
rada.
iant amb
És igual,
rofa.
laire.
r sorti
gravat

at dels
trimestre

RCIA
RRÉ
BOR
ELONA
AU
TS
DROS
A, 13

— Barcelona

Ricard Canals: gravat, a "Revista Nova" (Barcelona), any II,
nº 43 (31-X-1916), p. 1.

ls indi-
atos i la
J. S.

REVISTA NOVA

Any II - Segona Epoca - N.º 44

BARCELONA

15 de Novembre de 1916



itat dels
0 trimestre

ARCIA
ARRÉ
ADOR
ELONA
IAU
ATS
DROS
SA, 13

Barcelona

DIBUIX I GRAVAT PER CELS LAGAR

Celso Lagar: gravat, a "Revista Nova" (Barcelona), any II, nº
44 (15-XI-1916), p. 1.



Enric-C. Ricart; gravat, a "Revista Nova" (Barcelona), any II, nº 44 (15-XI-1916), p. 3.



NOVES CANÇONS



JOAN ARUS

Josep Obiols: coberta al boix de Noves cançons
de Joan Arús (Sabadell).

JUSTIFICACIÓ DEL TIRATGE

Boix de justificació del tiratge



5.2. LA CONSOLIDACIÓ DEL 1917

En altres treballs meus he subratllat la importància que l'any 1917 va tenir en el desenvolupament de l'art català (543). És una data en la que hi conflueixen tal nombre de factors, no sols artístics o culturals sinó ja polítics i socials, que tots junts assoleixen a donar un tomb diferent a la història de l'art del país. Fins i tot en referir-me a tota una constel·lació de pintors i escultors que es desvetlla col·lectivament a l'entorn d'aquest any he emprat molt sovint la denominació de "Generació del 1917".

Doncs bé, en analitzar el devenir del gravat al boix a Catalunya, quan arriba a l'any 1917 veiem que tampoc en aquest camp l'esmentada data no és indiferent, sinó que marca una fita molt clarament perceptible en el que en podríem dir "normalització" del gravat al boix. Fins 1917 qualsevol imatge gravada al boix al país era una prova més o menys esporàdica d'un art tradicional que tornava a donar vagues senyals de vida; era una raresa, i encara no massa estrident ja que la pròpia naturalesa del gènere ofega qualsevol temptació d'estridència. A partir del 1917, però, el boix passa a ser, de debó, un element consubstancial amb la vida culta catalana; el seu ús esdevé normal i cada cop més vinyetes obrades d'aquesta manera passen a il·lustrar els impresos de tot ordre, que testimonien la vida d'una comunitat.

La nova popularitat del gravat xilogràfic quedà testimoniada en un significatiu anunci aparegut a "La Vanguardia" (544) de la impremta Hereus de la Vda. Pla -propietaris d'una gran col·lecció de matrius xilogràfiques del XVII, XVIII i XIX-; en ell es

comenta la renaixença del boix, i s'aprofita la moda xilogràfica per reivindicar tanmateix com a superior "aquella soltura y unció de los bojes antiguos".

Tot i que en els grans noms del Noucentisme no arrelés del tot l'afició a gravar al boix o al linoleum, Catalunya vivia una època de curiositat i interès per la xilografia. Vegi's sinó, per exemple, també l'atenció que al llarg del 1916 havia demostrat pel boix antic una revista tan identificada amb la sensibilitat de l'època com "Vell i Nou".

El 1917 la "neoxilografia" triomfa per fi a Catalunya, i el seu triomf serà discret però sòlid, fins al punt que durant ben bé quaranta anys les característiques imatges obtingudes de gravar la superfície d'una fusta seran familiars als ulls de la gent com no ho havien estat des de l'època d'esplendor de les aques, els goigs i els romanços. La diferència està en què ara entraven per la via culta i abans entraren per la popular.

5.2.1. L'EXPOSICIÓ D'E. C. RICART

En aquest context *E. C. Ricart*, l'artista de Vilanova, amic de Joan Miró i de J.F. Ràfols, i últim col.laborador gràfic de "Revista Nova", va ser precisament l'únic, de moment, en donar al gravat al boix un cert protagonisme en el marc del conjunt de la seva obra.

Evidentment Lluís Jou no havia pas abandonat en la seva carrera particular de xilógraf, però la seva llunyania el desmarcava de l'evolució de l'art català i per tant el deixava fora de joc en aquesta tasca de revitalització del gènere al país. Ricart va seguir els seus passos no sols en la dedicació al boix-menor de moment en ell, que pretenia ser un pintor que també gravava més que un gravador que també pinta-, sinó també en la "entronització" d'aquest, mitjançant una exposició individual.

Aquesta exposició va tenir lloc a les Galeries Dalmau de Barcelona entre el 10 i el 25 de gener del 1917 (Là. 193). No va ser, com havia estat la de Jou, poc més d'un any abans al mateix lloc, una exposició consagrada exclusivament al gravat, sinó que anava encapçalada per una dotzena de pintures a l'oli i tretze dibuixos acolorits; la resta, però, fins al número 75 eren gravats xilogràfics, molts dels quals tanmateix innominats al catàleg, eren identificats amb les indicacions "27 al 53, Boixos i linoleums".

Hi havia tota una altra sèrie que quedava encara més imprecisa ("54 al 67, Apunts") ja que de fet sembla que es tractava no de xilografies en si, malgrat estar sota l'epígraf general de "boixos i linoleums", sinó apunts per a gravats d'aquest tipus. Els altres boixos ja són més precisos, un és la Capçalera de l' "Arxiu de la Lliga d'amics de l'art" de Palma de Mallorca (nº 26) i, la resta, il·lustracions pel llibre encara en preparació Aleluyas, de Santiago Vinardell (núms. 68-75) (Là. 194) (545).

La capçalera esmentada, que no conec, devia correspondre a alguna empresa cultural lligada a Miquel Ferrà, l'intel·lectual mallorquí que en aquells anys estava destinat a la Biblio-

teca Balaguer de Vilanova i que va ser precisament l'autor del text de presentació de l'exposició. Quant als gravats per les Aleluyas de Vinardell, es tractava del primer tast d'un llibre que no apareixeria fins 1919 (546), llibre que és molt alligona-dor per quant permet de veure el progrés de Ricart: així, a la tosquedat involuntària dels gravats més antics -vegeu per exem-ple La sonrisa de Pascua (547) o Las alegres pescaderas (548)- ara hi aportava un simplicisme volgut i en realitat molt més "sa-vi" que el seu estil d'abans; és el cas dels boixos per a La nave pasa (549) o El encanto de la víspera (550), que mantenen un to popular comú a totes les il.lustracions del llibre, aconseguit però amb un domini de l'eina i la fusta molt més gran que abans.

Els tres anys que segueixen als primers gravats d'aquest llibre i el moment de la seva aparició, situable al juliol de 1919 (551), fan que la seva valoració global no sigui oportú de fer-la fins que s'arribi a l'època de la seva publicació; tanma-teix sí que val la pena subratllar aquí, ara, el caràcter plena-ment popularista d'aquest treball primerenc de Ricart, del tot en concordància amb el to que Santiago Vinardell, periodista català radicat a Madrid i contertuli del Cafè Pombo (552), atorga-va al seu llibre començant ja pel mateix títol.

El popularisme a què em refereixo però, no era un popularis-me cru, sinó que Ricart, en expressió d' "Hèctor Oriol" (Víctor Oliva), donava "la ma per una banda en aquestos (les obres dels quals col.lecciona amb fruició) (553) i per altra als renovadors amb sentiment actual de l'art de gravar" (554). Era, doncs, sens dubte, un artista culte que es gira cap al món popular com una manera de salvar el gravat al boix d'aquells autors "excessiva-

ment preocupats de mitges tintes i de fotogràfica precisió", camí pel qual s'havia arribat "a uns extrems d'encarmel.lament que si maravellen per la tècnica, copsen per la manca de serietat, per l'oblit de la verdadera finalitat artística. (555)

Així és que ens trobem en front d'una reacció conscient davant d'una imatge ja pretèrita, però encara no substituïda per una altra, del gravat xilogràfic. Però per altra banda ens trobem també davant d'una concepció de la catalanitat artística que "trova que'l porró i la barretina, tant com els rostolls i les cales mediterrànies, poden ser matèria d'un art exquisit" (556).

Ricart, doncs, entrava en el panorama de l'art del seu temps personificant l'ala més casticista del Noucentisme, aquella que busca l'essència de la mediterraneïtat no sols en vagues deeses hel.lèniques que recordin als catalans el seu parentiu amb el prestigiós món clàssic, sinó sobretot en la sava popular gairebé diria que antropològica, convenientment desprovista de connotacions tronades gràcies a l'arcaisme depurador -dotat d'un carisma de modernitat des de Gauguin i Picasso-, que Ricart anava a buscar en la lliçó dels artistes anònims tradicionals.

Ricart va ser més ben acollit que Jou. "La Veu de Catalunya" li reproduí cinc peces -tres gravats (557) i dues pintures-, i al text, sense signar però atribuïble a Joaquim Fòlch i Torres, Ricart era saludat efusivament perquè malgrat tenir el seu art "totes les incertituds i dubtes de l'excessiva juvenesa, conté alguna cosa sòlida i sumable a les vàries energies artístiques que comencen a donar tò al moviment de Catalunya" (558). Tanmateix Ricart venia avalat per la seva vinculació a Francesc d'A. Galí, i aquest era un factor de pes -"armes segures"- en la con-

sideració pública d'un artista: era la garantia de que el neòfit provenia del cep comú als homes que donaren cos a aquell "moviment de Catalunya" a que Folch i Torres es referia. D'altra banda, s'afermava encara més la proximitat de Ricart al món noucentista, quan la mateixa font el relacionava amb Xavier Nogués. Però això és el que Folch valorava del context de Ricart; ara bé, en l'obra, especialment en els boixos i dibuixos, també hi trobava motiu d'elogi. Allà Folch hi subratllava el que hi havia d'atàvic en la producció del jove artista: "les ratlles sobre el paper -deia-, lligades per un cert arcaïsme, deixen amb el seu arabesc una gràcia de record i una florescència de coses que subsisteixen en el nostre fons" (559).

L'altra gran família del Noucentisme, la que encapçalava Feliu Elias, també va aprovar l'aportació del principiant, més els dibuixos i els gravats, però, que les pintures, inharmòniques de color, opaques i bàrbares. Va estar un punt més reticent que Folch, però qualifica els boixos de Ricart de seductors, frescos de visió i ben tallats, i tot i que llur arcaïsme i simplicitat Elias no els veia excessivament originals, concloïa considerant que entraven de ple en "el sintetismo de las corrientes modernas y se hacen querer como los gatitos juguetones". En definitiva, per Feliu Elias, Ricart començava bé i amb valentia (560).

A "El Poble Català" també s'assenyalava la seva "cercada 'naiveté', i un sentit ben català de l'humor" en els elements positius de l'obra de Ricart, a qui, igual que a les altres fonts, es considerava inferior com a pintor (561).

El pintor Francesc Vayreda feia la crítica de l'exposició a "La Revista" i confirmava l'apreciació general de que Ricart

era més gravador i dibuixant que pintor. Com a gravador "podem avalar-lo plenament" deia Vayreda, i si bé considerava que no tenia "la gràcia i subtil correcció del mestre Josep Obiols" tenia en canvi "un sentit graciosament burlesc i una excel·lent mà per a fer una obra del major interès" (562).

El mateix any Ricart va fer altres obres significatives. Una és l'ex-libris de Joaquim Folch i Torres, una altra el gravat que publicà a l'Almanac de La Revista per a l'any 1918: una cistellera asseguda a una cadira, davant una palmera i una barca, obra esquemàtica, simple, arcaïtzant i amb certa influència del Cubisme, tendència que es faria evident sobretot en una època de la pintura de l'artista, més que en el gravat (563). Aquesta obra és especialment significativa perquè representava l'entrada de Ricart a l'àmbit de "La Revista", plataforma del què aleshores era el seu gran rival dins mateix del Noucentisme, Josep Obiols; així com l'ex-libris de Folch demostrava que aquest, home clau del món artístic del Noucentisme, ja el passava a considerar com un artista propi.

5.2.2. CONFIRMACIÓ DE JOSEP OBIOLS GRAVADOR

Mentre E.C. Ricart estava preparant els boixos de la seva primera exposició individual que s'inauguraria amb l'any 1917, com hem vist, *Josep Obiols*, a qui ja hem vist il·lustrant al boix



Josep Obiols: fotografia

les Noves Cançons de Joan Arús l'any anterior, estava també preparant uns boixos d'alta significació, els que va fer per a decorar el número de Cap d'Any de "La Revista" de Barcelona. "La Revista", iniciada al maig del 1915, era una publicació dirigida per Josep Maria López-Picó, que recollia part important dels efectius d'aquella Escola de Decoració, com Martí Casanovas, Esteve Monegal, el propi Torres-García i ell mateix. Obiols és present a les seves planes des del gener del 1916 quan crea, com s'ha dit abans, la vinyeta que havia de servir d'emblema a la publicació; era però, encara, un dibuix del que se'n treia un fotogravat "ploma": una plàcida figura femenina ajupida donant besses als ocells davant d'una parra. La petjada de Torres-García, el seu mestre, hi era ben evident fins i tot en la cal·ligrafia de les inicials amb què signava i la xifra "XV" amb què datava la composició.

Obiols, però, no era un artista dels que s'acontenten amb repetir un motlle aliè, per més que aquest motlle fos obra d'un mestre admirat. I així a l'esmentat número de Cap d'Any de "La Revista" del 1917, hi incorporà quatre boixos (564) -més un dibuix- en el que, a part de secundar Torres en la seva iniciativa de treballar el boix, modificava el seu camí per via evolutiva i trobava ja el que havia de ser el seu estil paradigmàtic. A la sòbria solemnitat de Torres, Obiols hi oposava ara amb els seus boixos recent estrenats una alegre quotidianitat, un punt de decorativisme i un regust d'art popular basat en l'ús dels ombrejats a base de traces paral·leles repetides. Aixó dotava els seus boixos d'un preciosisme que tanmateix no sortia de les coordenades moderadament arcaïtzants comunes a tot el Noucentis-

me madur. Torres i ell mateix abans feien arquetipus intemporal, ara Obiols, sense caure tampoc en un anecdotisme, situava les seves imatges en un temps més concret: les seves noieta tranquil·les i laborioses no poden ser massa antigues amb les seves faldilles curtes, i conservant un punt d'ambigüitat, despertaven en qui les mirava al seu moment una certa sensació de contemporaneïtat accentuada al boix de la portada (Lám. 195) pels topos vermellosos que, juntament amb tocs del mateix to al cistell de flors, fan d'aquest gravat una de les primeres xilografies a dues tintes de l'art català modern.

Una d'aquelles vinyetes, en representar una noieta tota nua portant una safata de fruita (Lám. 196) (565), retornava al Noucentisme un tema semblant als que anys enrera havien caracteritzat a Ismael Smith. Ara però es tractava d'una nuesa absolutament púdica, contra la deliquescència refinada, eròtica i decadentista consubstancial en els nus de Smith. Definitivament el Noucentisme havia depurat els seus continguts.

També a aquell número de Cap d'Any de 1917 de "La Revista" hi trobarem un boix d'un altre artista de qui ja coneixem una certa tendència al gravat xilogràfic, *Manuel Humbert* (566). És però una nova mostra esporàdica de vinyeta decorativa xilogràfica dins el mateix esperit sintètic dels gravats que havia publicat a "Revista Nova".

Tornant però a Obiols, la seva presència com a gravador el 1917 va ser notable: a finals d'any va aparèixer l'Almanac de la Revista per 1918 que contenia un calendari amb dotze boixos d'ell, senzills i equilibrats, harmònics, representant temes diversos, menys intemporals que de costum: cotxe de punt, municipal a ca-

vall, una tennista, un xarret, un organiller, un tramvia de cavalls, un caçador, una amaçona, un balcó, etc., tractats gairebé sense escorços però també sense fer caure la seva senzillesa en un amanerament primitivista (567). També va fer, de nou per Joan Arús i per l'impressor Sallent de Sabadell, la portada del Llibre de les donzelles (Là. 197) d'aquell poeta. És una obra important perquè, a part del seu format força gran (125 x 98 mm), constitueix un veritable arquetipus de la il·lustració que es pot considerar plenament noucentista: dues noies que avancen plàcidament una amb un pom de flors a la mà i l'altra mantenint una ombrel·la oberta que les protegeix d'un sol radiant, van per un camí florit que transcorre per un paisatge de suau orografia i al cel un estol de falziots sobrevolen l'escena.

Va fer també les il·lustracions al boix del llibre L'instant, les noses i el càntic serè de Josep Maria López-Picó (568), que eren de caire diferent: tres gerros amb plantes, treballats però volgudament toscos en el detall, que volien evocar reminiscències del barroc popular català. Es completaven amb dos boixos més, en principi convencionals -una marca d'impressor i el colofó- però que acabaven conjugant amb la resta de la il·lustració ja que l'un i l'altre eren també gerros, si bé més petits i senzills.

El mateix 1917 Obiols publicaria també un boix a "Un enemic del Poble" (569), la revista dirigida per Joan Salvat-Papasseit que ajuntà exponents del Noucentisme més obert amb altres de la incipient avantguarda catalana. El boix d'Obiols a la revista va ser l'únic que aparegué en aquesta al llarg dels seus divuit números, malgrat que hi col·laborava el seu mestre Joa-

quim Torres-García, peoner de la neoxilografia catalana. Era un bust de nena, serena, vora un test de flors i al fons una altra planta, una cortina i el cel amb núvols. Venia, doncs, a ser una mena de síntesi de la temàtica d'aquell Obiols inicial, creador d'un arquetipus de catalanitat urbanitzada i sòbria que es personificava en adolescents assenyats i en retalls de natura dominada per l'home.

5.2.3. L'EXEMPLE DE L'EXPOSICIÓ D'ART FRANCÈS

Mentre Ricart i Obiols anaven fent els seus boixos no pas encara de manera massiva però sí amb constància, es produí a Barcelona un esdeveniment artístic important. La Primera Guerra Mundial havia forçat França a renunciar a l'organització dels clàssics Salons anuals on es reunia la producció de tota mena d'artistes pintors. El sentiment francòfil dominant en la intel·lectualitat catalana de l'època i el prurit de refermar els llaços que unien Barcelona amb el París artístic, símbol de la modernitat aleshores, varen fer néixer la idea de celebrar a Barcelona els Salons que la guerra impedia que es fessin a París.

La cosa començà a moure's el juny del 1916, amb una proposició que feien a l'Ajuntament de Barcelona, a la Junta de Belles Arts i la Mancomunitat de Catalunya una sèrie d'artistes catalans, entre els quals hi havia els més significatius de la vocació pari-

senca de l'art català, Josep Maria Sert, Anglada Camarasa, Joaquim Sunyer, Santiago Rusiñol, Ramon Casas, etc., alguns dels quals havien entrat a formar part de fet del món artístic de París. Aviat el projecte era ja un fet i si bé hagué de superar algunes dificultats no trigà a consolidar-se, fins que el 23 d'abril del 1917, sota el nom d'Exposition d'Arts Français, s'inaugurava a Barcelona la primera exposició conjunta d'obres del Salon des Artistes Français, el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts i el Salon d'Automme (570).

Aquesta Exposition d'Arts Français va tenir una importància molt considerable per la consolidació del gravat al boix a Catalunya. "Las xilografías expuestas en esta Exposición -deia Joan Russell-, bastantes en número y calidad, han estimulado nuestro constante deseo de no quedarnos rezagados en este camino, dándonos alientos para pugnar constantemente hasta conseguir la implantación de esta enseñanza, que debe ser una de las especialidades de la tipografía por la que debemos sentir especial devoción" (571).

De la lectura del catàleg de l'esmentada exposició (572) no es desprén exactament la magnitud de l'aportació xilogràfica ja que els gravadors que hi participen no s'especifica clarament quin mena de gravats presenten. Tanmateix pel propi Russell sabem que "se ven expuestas en gran número xilografías tratadas a la manera moderna, a una, dos y tres tintas, lo que demuestra el incremento que toma esta especialidad en el extranjero" (573), i ja la mateixa coberta del catàleg en qüestió és una xilografia a dues tintes d'Auguste Lepère (Lám. 198), un dels peoners, com ja s'ha vist abans, en la revaloració del gravat al boix com a forma d'expressió artística.

5.2.4. L'ENCORATJAMENT DE PAUL BORNET

En el marc d'aquesta actitud de retorn a la xilografia cal situar en un lloc destacat l'article El gravat al boix publicat per Paul Bornet a "Quaderns d'Estudi" (574). Bornet, pintor i gravador nascut el 1878, deixeble de Stephane Pannemaker, guanyà ja un premi de gravat al boix al Salon des Artistes Français de 1904. Fundà i dirigí el Cercle International des Arts (1906-14) recolzat per personatges de l'alta noblesa i artistes com Rodin, Signac, Aman-Jean o Blanche. En els moments en què va aparèixer als "Quaderns..." el seu article tenia a favor seu, a part de la seva actitud entusiasta en pro del gravat al boix i les seves bones relacions a França, la qualitat de combatent francès a la guerra de la que tornaria capità i Cavaller de la Legió d'Honor. En endavant es dedicaria a la il·lustració d'edicions de bibliófil i a la creació de documents de garantia per la fàbrica de moneda i timbre grega i per la Banca de França.

Laran el descriu com un "apòstol del boix" (575) i aquest devia ser precisament el motiu pel qual interessà difondre la seva opinió a la Catalunya del moment. "Quaderns d'Estudi" era una publicació editada pel Consell d'Instrucció Pedagògica de la Diputació de Barcelona, sota els auspicis de la Mancomunitat de Catalunya, i estava dedicada al mestre, per mantenir-lo al dia i guiar-lo. Dirigia la revista el mateix Director d'Instrucció Pública de la Mancomunitat, que era Eugeni d'Ors, que col·laborava a la revista amb el pseudònim d'El Guaita. Els noms més destacats del que podríem dir-ne Noucentisme institucional -Joan Estelrich, Jordi Capdevila, Joan Crexells, Alexandre Galí intervenien en aquella

publicació altament significativa, doncs, de la línia ortodoxa de la cultura oficial del moment.

L'article de Bornet, abans d'entrar en una mena de teoria del gravat concisa i militant, tenia un to lapidari i mític, i era format a base de frases breus concebudes a la manera de màximes. Estava destinat clarament a revaluar la consideració pública del gravat al boix per a treure-li les connotacions pejoratives de concepció vuitcentista, de que era una simple tècnica. "El gravat no és un art de vulgarització -deia Bornet-; és un ART, AIXI NETAMENT com la literatura" (576). Bornet reivindicava no ja el xilógraf creador sinó fins i tot el xilògraf de traducció, i així el comparava amb l'executant d'una obra musical, traductor d'aquesta per al públic sense per això deixar de tenir una condició d'artista.

Els editors dels "Quaderns..." buscaren, per il·lustrar l'article, obra de tres gravadors al boix catalans: Jou, Obiols (Llám. 199) i Ricart, amb una manifesta voluntat integradora ja que, com s'ha vist, el primer pertanyia a un món geogràfic i fins i tot conceptual, diferent dels altres dos. Hi havia però encara en Ors part de l'esperit de quan sis anys abans havia fet l' "Almanach dels Noucentistes" amb un criteri d'unitat no pas estilística sinó rejuvenidora de l'art català, disposat a integrar tot allò que representés inquietud, criteri però que aleshores era força més rar que en l'època inicial de l'aventura noucentista.

La importància que es concedí a aquest article en els mitjans noucentistes degué ser gran, perquè dos mesos després era difós per a un públic més ampli des de les planes de "La Veu de Catalunya" (577), diari oficiós de la Lliga, la qual cosa fa pen-

sar que tal vegada amb Paul Bornet els rectors de la cultura institucionalitzada de la Catalunya del moment no haguessin volgut fer com havien fet amb Alexandre Bigot i amb Jean-Claude-Nicolas Forestier, o com farien amb Georges Dwelshauvers, és a dir, la contractació de professionals estrangers per a iniciar al país disciplines oblidades o menystingudes fins aleshores, com eren la química ceràmica amb Bigot, la jardineria amb Forestier, o la psicologia experimental amb Dwelshauvers, Si això va ser així, però, no ho sabem; és només una hipòtesi versemblant, però cal dir, per exemple, que un home tan ficat en el rerafons d'aquesta cultura institucionalitzada com Alexandre Galí no esmenta pas a la seva Història de les Institucions... cap vegada el nom de Bornet (578).

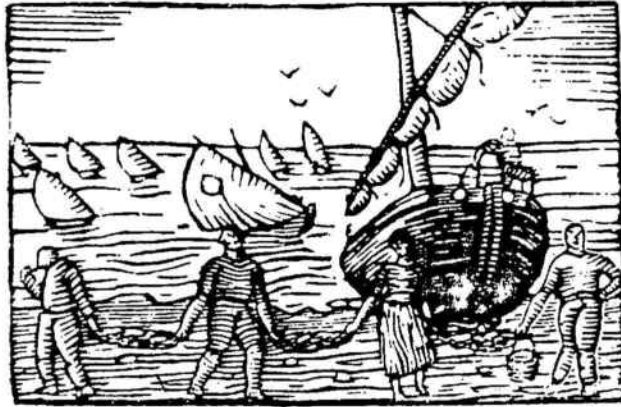


LS qui tinguin
gust de veure
els meus gravats
al boix, dibuixos i pintures, els
agrahiré que passin per ca'n
Dalmau, al carrer de la Porta-
ferrissa, on els tindré exposats
cosa d'una quinzena.

ENRIC C. RICART

Ciutat i Gener de 1917.

Enric-C. Ricart: boixos (1916) al catàleg de la seva exposició a les Galeries Dalmau de Barcelona (10/25-I-1917).



Enric-C. Ricart: boixos (1917 o abans) de las Aleluyas de Santiago Vinardell (Madrid 1919).

LA REVISTA

NOMBRE DE CAP-D'ANY



GUERAU DE LIOST ROVIRA I VIRGILI
MARTÍ ESTEVE MERCÉ VILA ENRIC CASANOVAS JOSEP DE TOGORES
CARLES SOLDEVILA VENTURA GASSOL ESTEVE MONEGAL CLEMENTINA ARDERIU
XAVIER NOGUÉS JOSEP M. DE SAGARRA J. FARRÁN I MAYORAL JOSEP LLEONART JOSEP CLARÀ
CARLES RIBA JOSEP OBIOLS FRANCESC VAIREDA MARTÍ CASANOVAS JOAQUIM SUNYER
MIQUEL FORTESA MANUEL HUMBERT JOSEP CARNER JOSEP M. LÓPEZ-PICÓ
JOAQUIM FOLGUERA LLORENÇ RIBER JOSEP M. MARQUÉS PUIG JOAN ARÚS
ALEXANDRE PLANA JOSEP ARAGAY LLUIS BERTRÁN I PIJOAN FERRÁN SOLDEVILA

BARCELONA

1917

Josep Obiols: boix a la portada de "La Revista" (Barcelona),
nº 30 (1-I-1917).



Josep Obiols: boix a "La Revista" (Barcelona), nº 30 (1-I-1917),
p. 20.



LLIBRE DE LES DONZELLES

JOAN ARÚS

Josep Obiols: boix per a la portada del Llibre de les donzelles
de Joan Arús (Sabadell 1917).



Auguste Lepère: boix a la coberta del catàleg de l'Exposition d'Arts Français (Barcelona 1917).



Gravats al boix de J. Obiols

Josep Obiols: boixos (1916) que il.lustren l'article de Paul Bernet El gravat al boix, a "Quaderns d'Estudi" (Barcelona), any II, vol. II, nº 3 (IV-1917), pp. 204-205.

5.3. ANYS DE PUIXANÇA

Després del 1917 el gravat al boix havia passat ja a ser un element habitual en les arts gràfiques catalanes. Sempre, cal dir-ho, en publicacions de caire distingit, rarament doncs en impresos vulgars. Però aquesta distinció sempre, també, es basava en una inquietud intel·lectual i no en un criteri selectiu socioeconòmic. Concretant, els boixos solien ornamentar llibres de poemes, proses, calendaris i fulls de tot ordre destinats a un públic cultivat catalanista i amb un punt d'esnobisme, que els impulsava a voler-se distingir de la gent culta convencional a base d'adoptar, per exemple, tics depuradament popularistes. Com ja vaig dir en un altre lloc, "Tras aquellas piezas discretas, sobrias, voluntariamente antirretóricas de los nuevos artesanos, se escondía un sentimiento de aristocracia no de la sangre, sino del espíritu, de querida y ecuánime modernidad, de orgullosa civilidad, que venía a ser una ostentación de una forma superior del gusto exactamente igual que la que Sacs censuraba, sólo que basada en la contención y no en la exuberancia. Desde entonces, durante años, los representantes de una nueva distinción reforzaban su postura adhiriéndose a aquel gusto noucentista no exento tampoco de prejuicios, el peor de los cuales es, sin duda, el desdén con que miraban a otras opciones estéticas menos 'puras'" (579).

Els esforços de tots aquells artistes que he esmentat en les pàgines anteriors quallaven per fi en la creació d'una nova tradició. La neoxilografia catalana deixava de ser un experiment, més o menys avalat per l'exemple estranger, per esdevenir

una forma artística genuïna i arrelada de debó en un cert sector del món cultural del país.

El 1918, a l'Escola Professional de l'Institut Català de les Arts del Llibre ja hi apareixia l'assignatura de gravat al boix (580). No hi fa res que a la clausura del curs 1918-19 no aparegui encara cap alumne premiat en aquesta assignatura (581) ja que l'important i significatiu és que l'assignatura s'impartia i els esforços per fer-la-hi arrelar ja venien de l'any anterior com a mínim. "Lástima grande que en nuestro país tenga tan pocos cultivadores [el boix] a pesar de haber iniciado nuestro Instituto la creación de tan importante enseñanza", deia J. Russell el 1917 (582).

El que és bo de consignar és que el titular d'aquesta assignatura no era cap representant de la nova tongada de xilógrafs, sinó el gravador "oficial" de l'antiga escola, Ramon Ribas Planas, en qui un Mariano Escar subratllava precisament, tot esmentant el nom de Celestí Sadurní com un model a seguir, que fós d'esperar en ell que encaminés els seus alumnes en la línia de "las bellas obras producidas en el siglo XIX" (583).

Escar reivindicava fermament però educadament que els gravadors sobre fusta havien de "atenerse a la tradición, a la antigua técnica del negro y del blanco, de las sombras y de la luz, entre los que se escalonan toda la gama de los grises" (584). Aquesta precissió, però, en la que s'hi pot veure una velada censura pels noucentistes que havien abandonat la tècnica dels matissos, Escar la recolzava, és de suposar que amb tota intenció, en unes paraules pronunciades el 1919 a la inauguració del Cercle de Llibreters de París, per Paul Bornet, a qui precisament els nou-

centistes havien acudit uns quatre anys enrera quan buscaven suport teòric a llur pròpia campanya en favor de la xilografia.

No era nova en Escar aquesta preferència pel gravat al boix de caire tradicional, ja que uns tres anys abans, en abordar en un notable article de caire general el tema del gravat al boix, acabava referint-se a les últimes novetats catalanes com Ricart o Obiols, i concretament parlant dels gravats d'aquest, deia que "tienen más perfección que los del señor Ricart pero no alcanzan a lo que parece debe ser el grabado xilográfico en la actualidad", que ell resumia en uns conceptes ja antics de Pedro de Madrazo ("adecuada gradación de las sombras", "transparencia de las aguas", "limpidez de los cielos", etc.), el que feia comprendre perfectament que ja aleshores Escar distingís també l'obra coetània de Ramon Ribas amb el qualificatiu de "espléndida manifestación de arte xilográfico del siglo XX". (585).

Hi havia doncs una situació polèmica, de moderades ressonàncies escrites, però que denotava unes posicions evidentment divergents a l'entorn del concepte de xilografia més adient. En aquest sentit es oportú de citar aquí una concisa reacció d'un jove bibliògraf que havia de ser altament representatiu de la generació noucentista, Jordi Rubió i Balaguer. A propòsit del treball d'Escar, Rubió fa notar en una breu recensió que "no hi son oblidats els moderníssims gravadors catalans en fusta, encara que potser -afegeix- sense comprendre'n ben bé l'esperit" (586), la qual cosa confirma per si calgués que aquella nova manera de fer xilografia responia no a una casualitat sinó a un "esperit" ben definible i significatiu.

Tanmateix qualsevol polèmica era del tot injustificada ja

que el concepte tradicional de la xilografia no tenia a part de les peces que -tampoc en abundància- gravà Ribas i a les que ja al·ludiré en un altre apartat d'aquest mateix capítol, una presència mínimament forta en el món real de les arts gràfiques. Així és que en aquesta època, quan es parla de gravat al boix majoritàriament es la "neoxilografia" la que s'endú el protagonisme.

5.3.1. EL NOU FOCUS DE REUS

L'interès per la xilografia s'anà extenent a altres llocs de Catalunya i, naturalment, de la mà de nous xilògrafs, o bé pintors o dibuixants esdevinguts ocasionals gravadors al boix.

A Reus va aparèixer "La Columna de Foc" el 1918, revista fundada per un joveníssim i entusiasta bibliòfil, Salvador Torrell i Eulàlia, que en el futur seria al darrera de molt nombroses iniciatives bibliogràfiques o tipogràfiques amb el nom de batalla de Torrell de Reus. "La Columna de Foc" es substituiria "Full de subversió espiritual" i mostrava una acusada similitud amb "Un enemic del poble" de Joan Salvat-Papasseit, de la que esdevenia emissària, difonent de vegades el sumari dels seus números i reproduint-ne materials.

El que ens interessa aquí però, és el paper que "La Columna de Foc" té respecte a la xilografia. Igual que a "Un enemic del poble" hi havia aparegut el desembre del 1917, un boix -d'O-

biols-, ara a "La Columna..." des del primer número s'hi introduïa la decoració al linoleum. L'home clau en aquest sentit era *Lluís Ferré i Estela* que si bé a alguns números actuà de creador total (Llám. 200) (587), en un altre feia de traductor de dibuix a gravat, sempre però dins el concepte modern de gravat-creació: al número 9 Ferré gravava un dibuix de Josep Grañé (sic) -Josep Granyer- (Llám. 201), d'aire entre Nogués i Humbert.

En la seva obra pròpia Ferré, que mai no arribà a tenir una activitat artística a to amb l'entusiasme que hi posà als seus primers anys (588), demostra empenta i una personalitat imprecisa però en tot cas molt allunyada del Noucentisme establert. La peça més característica és el paisatge urbà que publicà al número 4 on l'autor s'arreglera clarament entre els artistes suburbalistes i abruptament cézannians de la generació del 1917.

Ferré va ser també qui contactà amb altres artistes als que oferí les planes de "La Columna..." per a que hi publicuessin il·lustracions: la majoria d'ells s'inclinaren pel gravat encara que fos, potser, l'única vegada que el practiquessin. *Francesc Elias* (1892-) hi va publicar un retrat, Carme (589), que recorda molt Max Beckmann, *Ernest Enquív* (1892-1920) unes noies al balcó força inhàbils, ⁽⁵⁹⁰⁾ *Enric Moneny* (1903-1973) una lírica i esquemàtica figura femenina en un interior (591) i, per fi, *Emili Ferrer* hi publicà, a part d'algun dibuix, un boix molt petit (592) que prova que aquesta activitat no era en ell tan esporàdica com podia suposar en veure la seva col.laboració ja esmentada a "D'ací i d'allà". També hi va fer un gravat *Joan Grau* (593), el tipógraf de la revista, que era d'altra banda un dels últims representants del impressors-gravadors populars, del taller del qual sortien encara romanços

i altres fulls en la línia tradicional.

Veiem doncs que "La Columna de Foc" (594), a part del seu gravador autòcton Lluís Ferré, es nodria de col.laboradors gràfics, quatre dels quals (Elias, Enguiu, Moneny i Granyer) formaven part del grup barceloní d'avançada, però no pas iconoclasta, dels Evolucionistes. Això és interessant de constatar perquè indica que la xilografia com a mitjà d'expressió artística no era patrimoni exclusiu dels joves de l'Agrupació Courbet-Ricart, Obiols- sinó que també era emprada pels altres joves artistes de la Generació del 1917, els Evolucionistes, d'extracció més popular, formats sota el mestratge de Francesc Labarta a les escoles públiques d'arts i oficis.

5.3.2. UN NOM PROPI A SABADELL: RICARD MARLET

Ja hem vist que Sabadell va ser el 1916 un dels focus pioners de la neoxilografia catalana i tanmateix les obres que avalaven aquesta realitat no eren d'un artista local sinó del sarrianeenc Josep Obiols. El 1918, però, apareixeria ja a la ciutat vallesana un nom propi que havia de tenir un paper destacat en el desenvolupament de l'art de la xilografia a Catalunya. Era *Ricard Marlet i Saret*, nascut a Sabadell mateix el 26 de setembre de 1896.

Marlet era un home amb un sentit innat de les arts plàstiques, en pràctica moltes i amb gran domini, tot i no haver-ne re-



Ricart Marlet, fotografia.

but formació específica: va fer pintura de cavallet i mural, escultura i xilografia. Les primeres proves que va fer d'aquesta tècnica daten de 1918. La inicial era una petita ballarina que toca una flauta doble: és una figureta equilibrada, moderadament derivada de l'estètica de la dansarina Isadora Duncan, i en definitiva clarament immersa en el món del Noucentisme madur (595). És un boix tallat a fil segurament, tractant-se del primer que feia, això era una conseqüència de la inseguretats d'un primer treball però no es pot descartar la voluntat de l'artista d'arreglar-se entre els arcaïstes típics d'aquell moment del Noucentisme. Consta que aquesta primera fusta Marlet la va gravar a casa de Joan Oliver, el futur poeta, gran amic seu, cosa que fa relacionar Marlet amb un tronc intel·lectual no pas marginal sinó ben important en el devenir cultural de Catalunya.

El 1918 Marlet només va fer aquesta ballarina i un altre boix que ni ell mateix va poder conservar, però l'any següent insistí amb quatre boixos més, un dels quals és ja un camafeu en quatre colors (negre-verd, groc, gris i vermell) que representa les inicials F.P. en un paisatge de camps amb un arbre al mig, tècnica, tanmateix, que no prodigà. Una caplletra "N" del mateix any devia ser destinada a una publicació de regust arqueologista ja que venia a ser una modernització de l'esperit de les caplletres dels incunables i dels llibres renaixentistes. Una neña molt simple amb una poma a la mà (596) i una ben noucentista fruitera a manera de cul-de-llàntia completen les seves xilografies d'aquest any.

El 1920, entre els set gravats que va fer, hi ha un retrat de Beethoven destinat a l'Associació de Música de Sabadell, enti-

tat per a la que Ricard Marlet faria, com E.C. Ricart feia amb l'Associació de Música de Càmera de Barcelona, diversos boixos destinats als programes dels seus concerts. Un Crist ressuscitat del mateix any té una curiosa contaminació noucentista ja que presenta un fons paisatgístic suau amb sol, núvols i orenetes inequívocament relacionades amb les que conformaven els coetanis paisatges de tants artistes d'aquest moviment.

El 1921 va fer alguna altra vinyeta de tema musical i l'emblema del "Pomell de Joventut Roger de Llúria" entre altres obres. Va fer també un cul-de-llàntia emblemàtic de la impremta Sallent de Sabadell, la importància de la qual en l'edició noucentista ja ha estat valorada més amunt, i el trobem també en relació amb un dels noms bàsics de la pintura vallesana d'aquell moment, Antoni Vila Arrufat, de qui Marlet gravà aquell any una vinyeta floral, iniciant una col.laboració que en el futur es repetiria.

Del 1922 i 1923, època previa a la seva definitiva professionalització, destaquen els diversos boixos que va fer pels programes de l'esmentada Associació de Música de Sabadell (Là.m. 202); féu uns gravats bastant esquemàtics de línia i alhora unes lletres molt hàbils, variades i evocadores. Són totes obres d'una gran polidesa i una fita segura en el camí de l'autor cap a l'afermament de la seva carrera. Dos nous emblemes per la casa Sallent testimonien que Marlet havia esdevingut el xilógraf d'aquella impremta tan característica del seu temps a Catalunya. El seu estil seguia essent clarament noucentista -entenent sempre aquesta denominació en el sentit de noucentisme madur-, tanmateix en alguna obra s'acosta a altres estils; així en el coetani Sant Jordi, patró de Catalunya, estampa del 1922, es mostra més aviat en la línia del

Renaixement. En una altra obra, un tren electrificat, també del 1922, els personatges que ambienten l'escena tenen un aire molt propi dels que solia representar Xavier Nogués, el gran sintetitzador de les tendències noucentistes.

El 1924 Marlet produiria ja quaranta boixos cosa que faria d'ell un gravador ja molt significat, però aquest pas el veurem en un capítol posterior.

Tanmateix Sabadell, que com s'ha vist era un dels focus més actius en la regeneració de la xilografia catalana, no es limitava ara en aquest terreny a l'obra, que havia de ser molt àmplia i sòlida, de Ricard Marlet. *Josep Obiols*, que ja havia treballat als primers moments a edicions sabadellenques continuava tenint-hi una certa presència, i així per exemple gravava els escuts de Catalunya i de Sabadell pel Compendi d'educació civil (1920) de Ramon Rucabado (597), un llibre que participa del tot en la voluntat normativa propugnada pel Noucentisme cívic.

D'altra banda nous artistes s'afegien també a la nòmina dels practicants de la xilografia, ni que fos de manera esporàdica, com *Jaume Bassa* (Llám. 203) que al primer número de la revista sabadellenca "Paraules" (598), impresa per Joan Sallent i dirigida per Joan Garriga i Manich, hi publicava en lloc preferent un boix de tema rural, fet amb més intenció realista, sembla, que no amb l'idealisme que caracteritza les obres noucentistes típiques. Pintor i escultor, deixeble de Francesc d'A. Galf i de Pau Gargallo, Bassa viatja a Itàlia amb Antoni Vila Arrufat, i acabaria dedicant-se preferentment a l'ebenisteria de qualitat.

5.3.3. L'AFERMAMENT D'E.C. RICART

De tots els noms apareguts en aquesta nova etapa de la xilografia catalana va ser *E.C. Ricart* qui s'afermà en la primera posició, almenys en el que es refereix a volum d'obra i constància en aquesta especialitat. Ricart, que era pintor també, com Obiols, sempre va tenir una consideració pública més gran com a gravador. Obiols, en canvi, s'afermà com a pintor, i la seva obra de gravador al boix es mantenia clarament en un segon terme malgrat ser d'extraordinària qualitat.

En el cas de Ricart, tanmateix, això era contrari a la seva voluntat ja que ell sempre va voler ser sobretot pintor. L'any 1919, per exemple, declarava al seu amic l'arquitecte i historiadore de l'art, J. Francesc Ràfols que els boixos eren per ell un recurs per "guanyar-se les garrofes" (599), però el fet és que a la consciència col·lectiva del país el seu nom anà arrelant com a sinònim de gravat xilogràfic. I a això hi contribuïen fins i tot els seus amics més pròxims: el mateix J.F. Ràfols, per exemple, declarava el 1920 que "en el renaixement artístic de Catalunya, el nom d'Enric-Cristòfol Ricart representa el desenrotllament del gravat al boix" (600). Línies més avall, de segur per fidelitat a l'amic i la seva voluntat al respecte, deia que Ricart podia ser considerat també com a "pintor d'una infantilitat intel·ligent", però el cas és que s'acaba limitant en la seva apreciació al Ricart gravador.

Fins l'adveniment de la Dictadura de Primo de Rivera, data històrica important i més en el cas del Noucentisme català tant vinculat a la Mancomunitat que la Dictadura acabaria abolint, l'o-

bra de Ricart com a gravador va ser si no prolifica sí notable en nombre i té una personalitat molt pròpia. Aquell Ricart s'afermava entre moltes altres coses en el seu estil inicial que participava tant del popularisme tradicional dels boixos catalans vuitcentistes com del Noucentisme sunyerià, d'escenes plàcides i estructurades. En ell, però, hi ha una altra característica molt important i que no ha de ser obviada, un cert regust cubista de la seva obra gràfica primerenca, no pas en desacord amb aquell sunyerisme a què em referia fa un moment, ja que tant Sunyer com els cubistes partien del tronc comú cézannià.

Així, aquells gravats del primer Ricart, simples, directes i poc donats a les textures refinadíssimes que després caracteritzaran la seva obra moderna, participava poc o molt de l'onada avantguardista que seduí bona part de la joventut artística de l'època. En realitat l'ambient de l'Agrupació Courbet, a la que Ricart pertanyia, era el d'un grup d'artistes joves més o menys revoltats contra els seus companys més grans i directament sobtats per les experiències de l'avantguarda més extrema que aquells anys circulava per Barcelona de la mà de Picabia, Gleizes, Olga Sacharoff i altres. Això és evident a les il·lustracions dels Trenta poemes de Millàs Raurell del 1919 (601), primera obra feta al burí segons Maria Rosa Planas (602). En ella, però, l'impacte del cubisme no era l'únic a fer-s'hi notar, sinó que també era patent el del Raoul Dufy de Le Bestiaire d'Orphée (603).

La influència cubistoide és patent també en les Aleluyas de Santiago Vinardell, llibre aparegut vers el juliol de 1919 i pel que, com s'ha vist, ja feia anys que Ricart estava fent boixos. Si els més antics eren, com s'ha vist en un altre capítol

popularistes de tema i d'estil, els d'ara tenen l'empremta cubis-toide tenyida però també de l'equilibri noucentista: són els casos, només per exemple, de la vinyeta de la pàgina 8, tan pròxima a les que ornaven el llibre de Millàs-Raurell, o l'ocell en un text de la pàgina 186 on l'esquematzació de les formes més que buscar l'arcaïsme busca una composició volumétrica inspirada pel cubisme.

La línia popularista, però, es mantenia en una obra com l'Auca de la Festa Major (Lâm. 204) realitzada entre 1919 i 1920, dins un estil que tenia al famós Noguera com a punt de referència. Però malgrat aquest popularisme manifest, l'Auca de Ricart no era pas un producte vulgar sinó culte, i la seva promoció entre la gent representativa va ser feta ben a consciència, com es sap per l'epistolari de l'artista on apareix una carta seva adreçada a Ràfols en la que es valora la llista dels que havien de rebre un exemplar gratuït de l'Auca (604).

També en aquesta època, trobarem Ricart elaborant els boixos que havien d'ornamentar els programes del Curs VIII de l'Associació de Música de Càmera de Barcelona (Lâm. 205) (1920-21). Estem encara en l'època esquemàtica d'E.C. Ricart, amb boixos basats en formes més o menys geometritzants que tanmateix no donen ja mai la impressió de treballs primitivistes sinó saviament reduïts a trets essencials.

És una època molt fecunda en la vida de Ricart: a part de les nombroses xilografies que fa, muntà una nova exposició a les Galeries Dalmau de Barcelona, entre l'1 i el 15 de desembre de 1920, amb dibuixos, gravats i aquarel·les. També publicà un text teòric, El gravat a la fusta (605) i s'obria cap a encàrrecs estrangers per primer cop.

El text en qüestió és interessant perquè ens delimita el pensament de Ricart a l'entorn de la xilografia, pensament que no difereix gaire del que era hegemònic en aquell moment: no admet que a través del boix el gravador vulgui reproduir imatges que no tinguin una aparença inequívocament xilogràfica, es declara plenament solidari de la imatgeria popular com encarnació plena del gravat al boix, abomina d'aquells xilògrafs no tan antics que "carregats de paciència i de trucs" eren capaços de fer reproduccions veritablement virtuosístiques i considera que ells ensorrarren i malferiren el gravat al boix. Tanmateix, Ricart també aportà un punt de vista original: el de prevenir contra els gravadors que portant la seva dèria pel primitivisme massa lluny "cerquen un arcaïsme en les seves obres purament per a assegurar-se l'èxit" (606).

L'obertura de Ricart cap a l'exterior començarà per França: coincidí amb una presència de l'artista a París iniciada pel febrer del 1920 i renovada sovint els anys següents. El mateix 1920 va fer els boixos d'una Carmen de Merimée encomanada per l'editorial La Sirène i que acabaria quedant inèdita (607). Va col·laborar després a l'Almanach de Cocagne pour l'an 1921, i a altres de posteriors, també editat per La Sirène de Paris, on el seu boix -el corresponent al mes de març i titulat Pâturage (Làm. 206) (608)- alternava amb xilografies del mateix rang signades per gent més gran i en general molt més coneguda que ell, com Raoul Dufy, Othon Friesz, P.E. Gernez, Jean-Émile Laboureur, Jean Marchand o Sonia Lewitzka, autora aquesta d'uns veremadors que molt possiblement varen tenir alguna cosa a veure amb els boixos del mateix tema que Ricart faria en el futur. Va fer també boixos

per "La Révue Musicale" (609), quan hi va gravar el retrat a tota plana de Karol Szymanowski i diverses vinyetes que encara apareixerien el 1929; també va fer una una targeta de minuta del restaurant Le Vieux-Colombier de París (1922) (610). Il·lustrà així mateix els III contes antics (1923), de Fernand Fleuret.

A Catalunya, durant la mateixa època també va tenir força activitat: a l'Almanac "Penedès" de 1921, a l'Almanac López Llaurens de 1922, al volumet Vuit cançons (1923) de Tomàs Garcés, etc.

5.3.4. MÉS ACTIVITAT A BARCELONA

Barcelona en aquest procés no tenia un protagonisme tan gran com la seva demografia i el seu pes cultural podien fer presumir. Ja hem vist com Vilanova, Girona, Sabadell o en menor mesura Reus jugaren un paper molt fort en la reimplantació de la xilografia, mentre a Barcelona l'evidentment també nodrida activitat en aquest camp sovint era promoguda igualment per figures forasteres com el vilanoví Ricart.

5.3.4.1. Obiols i altres manifestacions

En aquests anys previs a la Dictadura de Primo de Rivera, *Josep Obiols* continuava essent adicte a la xilografia, com s'ha

vist en parlar de Sabadell en aquest mateix capítol; i tant il·lustrava amb un ram de llorer la convocatòria d'una missa pels catalans morts en defensa de la Pàtria (611), com feia l'exlibris de Pompeu de Quintana i Serra (Làm. 207) per a la Biblioteca de Catalunya (1921), com il·lustrava els Goigs del Benaventurat Sant Joan Baptista (Làm. 208) (1922), editats pels Amics dels Goigs i impresos per la Tipografia Altés, tan lligada a les arts gràfiques del Noucentisme. I si no va gravar més coses ho haurem d'atribuir a la llarga estada que va fer a Itàlia entre 1920 i 1922 en companyia de Carles Riba.

També poden ser atribuïts a Obiols una sèrie de boixos en forma de fris que combinats per parelles emmarcaren, per dalt i per baix, les cobertes dels llibres de l'Editorial Catalana entre 1919 i 1922, especialment els de la Col·lecció Biblioteca Catalana (Làm. 209), bé que el 1922 trobarem algun volum de la Biblioteca Literària ornamentat amb aquelles fustes. L'Editorial Catalana, empresa propera a la Lliga Regionalista i dirigida per Josep Carner, és una de les iniciatives més significades de la política cultural del catalanisme hegemònic en aquells anys. Aquests boixos -i una característica marca d'editor apareguda a la portada del primer volum de la sèrie, L'Auca de la Pepa de J. Pons i Masaveu (1919)(Làm. 210); figuren balaustrades, cistells de fruites, gerros de flors, orenetes i altres ocells, personatges que llegeixen plàcidament, etc., i siguin o no d'Obiols, són molt representatius ja que vinculen encara més la línia oficial del Noucentisme d'aquells anys amb aquesta estètica característica.

La xilografia, doncs, semblava consolidada, tot i que no faltaren opinions dissidents tan representatives de tot un sector,

com Feliu Elias. Aquest, que com s'ha vist havia estat implicat en els inicis de la renaixença xilogràfica catalana, ara (1919) marcava distàncies i es decidia a preguntar-se "si les energies i cabals que aquesta vivificació del gravat al boix suposa són ben compensats per una eficàcia espiritual o material" (612). La conclusió a què tot seguit arribava Feliu Elias era negativa: el famós xilògraf francès Auguste Lepère havia dit que el fotogravat no lligava amb els caràcters tipogràfics com lligaven els gravats dels segles XV i XVI, cosa a la que Elias replicava dient que una moderna edició amb fotogravats no era una cosa lletja ni disgraçiosa i que "si bé no harmonitza a la manera cincentista, lliga a la manera noucentista" (613).

Aquest és un argument interessant de concepte ja que posa en boca de Feliu Elias un dels mots clau de la història cultural catalana del moment: el del noucentisme o el seu adjectiu noucentista; i ho fa en el sentit genèric que tenia al començament, quan Ors "nomenà" noucentista precisament a Feliu Elias. Aquest ús que Elias fa ara de la paraula noucentista demostra fins a quin punt ell, que ja no era orsià, si és que ho havia estat algú cop, s'incorpora al concepte; però també fins a quin punt el significat restrictiu a què Ors d'ençà el 1911 l'havia reduït, era abusiu. Som a 1919, i Feliu Elias, un dels homes clau d'aquella generació que s'autoanomenarà noucentista, empra la denominació com a sinònim de pertanyent al segle XX, tal com s'havia emprat inclús per part d'Ors als inicis de que el nom es posés de moda. Això vol dir que després de l'etapa en què Ors havia controlat la vida cultural catalana, noucentisme recupera el seu significat natural, ampli; i que per tant entestar-se en oblidar aquest significat o fer-lo mo-

rir, a mans del nou que havia difós Ors des del 1911, és un error lingüístic i històric.

Tornant a la valoració que Elias feia de la xilografia, aquest se'ns mostra seguidor de la idea que tenia, al respecte Apel·les Mestres. El gravat al boix, per Elias, valia "tan com per la seva escriptura, per la concisió, claredat i simplicitat amb què parla, però no perquè sigui un gravat al boix", ja que "un gravat mecànic que reuneixi aquestes condicions produeix els mateixos resultats estètics i pràctics, i tan és així que una zenografia estreta mecànicament d'un gravat al boix li és confundi-ble" (614).

Tot l'article on es contenen aquests conceptes segueix en el mateix to advers al boix, al que Elias no vol reconèixer-li cap qualitat artística i sí només la de mitjà de còpia d'originals aliens. La posició contrària, per Elias, no pot ser filla de res més que d'un "romàntic enyor de coses passades": és lògic admirar el procediment o estimar-lo com a una cosa arqueològica, "però hom no pot pas ressuscitar-lo i practicar-lo contra tota conveniència sense caure en esterilitat" (615).

Elias es negava a veure el gravat al boix com un art independent, al marge de què en altres temps hagués servit per multiplicar imatges entre el gran públic. És molt possible, conegut el seu caràcter, que aquesta postura d'Elias fos més calculada que espontània ja que majoritàriament el boix era emprat i reivindicat per faccions del Noucentisme que provenien tard o d'hora del tronc orsià. I això a Elias li devia semblar molt malament. De les dues faccions que aixecaren bandera en favor de la xilografia el triomf de la "noucentista" era tan clar que fins i tot po-

dem trobar en aquella època el cas d'un *Ramon Ribas i Planas* (Làm. 211), el gravador de caire vuitcentista més destacat els últims temps, que el 1919 feia l'ex-libris de B. Sigalés sobre un dibuix de Joan Vila, d'Ivori, d'estètica molt tendent a la dels noucentistes típics. L'obra més característica de Ribas en aquella època seguia essent una sèrie de retrats de figures de la cultura catalana fetes sobre dibuixos de Jaume Pahissa i publicades a "Bibliofília"; a les últimes entregues de la revista datades el desembre de 1920 encara hi apareixien mitja dotzena de boixos de Ribas d'aquesta sèrie (616), datats a la matriu tanmateix no ara sinó entre 1912 i 1914; eren clarament doncs impressions d'obres ja fetes anys enrera, testimonis d'un camí que ja estava irremissiblement tancat.

I el fet és que el gravat al boix havia entrat en una etapa francament expansiva; tant que alguna vegada s'arribarà a situacions que semblen capgirar l'evolució natural de les arts gràfiques, com quan el 1920 a la "Revista Gráfica" es constata que la resistència del gravat xilogràfic davant els progressos materials del fotogravat no s'havia acabat i que encara cabia l'aparició d'un gravat en fusta d'original fotogràfic que aspirava a competir amb el mateix fotogravat (617). Aquest cas, segurament sense continuïtat, demostrava com el gravat al boix en la seva forma convencional encara tenia un alè de vida, i que el revelat d'un clixè fotogràfic en la superfície a gravar d'un boix -recurs d'altra banda com s'ha vist ja antic-, per a substituir el què ordinàriament s'havia fet al seu moment amb un dibuix, podia fer creure encara que el gènere com a pur medi de reproducció d'imatges encara bellugava.

Però això, per més que la "Revista Gráfica" ho registrés com

un fet normal, no deixa de ser una anècdota. El que és cert del tot és que en tant que forma d'expressió artística o més exactament d'il·lustració artística, la xilografia depassava els àmbits on inicialment s'havia fet forta. Així un dibuixant, aleshores als seus inicis però que acabaria centrat en l'humor i en el decorativisme aplicat com *Emili Ferrer* (1899-1970) l'any 1920 assajava també la xilografia a la revista "D'Ací i d'allà" (618) (Làm. 212) sense que consti que tingués una continuïtat forta en aquest camp. De fet podria tractar-se d'imitacions de xilografia fetes a la ploma, amb un estil això sí diferent del que exhibien els mestres coetanis del boix a Catalunya; en tot cas, la primera d'aquestes mostres seria una imitació en la que fins i tot s'hauria jugat amb la inversió de la firma i la data i no deixaria de ser representativa de que l'estètica del gravat al boix estava en voga. A la mateixa revista "D'Ací i d'allà" n'hi ha més proves d'aquesta moda, com les il·lustracions dels adagis catalans que feia *Josep M^a de Castellar* (619) imitant boixos catalans primitius, o dibuixos d'altres estils entre els quals les imitacions del mateix Castellar de boixos il·lustratius de l'estil de *Lluís Jou* (620). El gironí *Pere Farró* adoptà també aquesta moda d'imitació del boix a través del dibuix en les il·lustracions del llibre Les Cançons de l'Instant de *Jaume Maurici* (Figueres 1921).

A la mateixa època -en concret el 1921- es registra la reaparició fugaç -a Catalunya perquè a França actuava amb gran intensitat- precisament de *Lluís Jou*, que va fer la portada a dues tintes al boix del llibre de *J. Pérez Jorba* Turmell i el boc en flames (làm. 213) (621), en la que Jou no abdicava del seu estil elegantment ampulós que connectava tan poc amb el concepte d'estil

xilogràfic que els noucentistes havien imposat. És una obra menor del mateix moment en què Jou a França il·lustrà Le Prince de Maquiavel en el que el retrat de l'autor palesa que l'artista s'inspirava en il·lustracions de llibres clàssics (622).

5.3.4.2. Francesc Canyellas i la publicitat

Però el gravat al boix sense desmentir el toc refinat i dig-ne que solia conferir als impresos que il·lustrava, tampoc volia perdre la seva originària vocació popular. El 1921 aparegueren els primers gravats xilogràfics realitzats per *Francesc Canyellas* com a publicitat d'un petit industrial, el barretaire barceloní Joan Prats. Nascut a Barcelona el 1889, Francesc Canyellas i Balagueró va ser un artista polivalent d'un alt grau de professionalitat i de nivell de qualitat. El trobarem al darrera de tota mena de realitzacions artístiques de l'època, des de pintures murals, com les de l'edifici de Correus de Barcelona, a esgrafiats com els del Grup Escolar Ramon Llull de Barcelona, passant naturalment pels gravats al boix. En totes les seves especialitats Canyellas es mostra un perfecte seguidor de la tendència noucentista més característica: composicions esquemàtiques amb reminiscències cubistes, temes esportius, garlandes. Tot ajuda a la creació d'un conjunt artístic en el que bona part de les arrels formals de l'art català del Noucentisme convencional trobaren en ell un intèrpret versàtil i competent, un veritable protagonista silenciós i omnipresent que mai no va reclamar la fracció de lideratge que li corresponia en el panorama d'aquell art consubstancial amb la Manco-

munitat de Catalunya.

Prats, home molt vinculat al món de les arts i antic estudiant de pintor ell mateix, encomanava il·lustracions per als seus opuscles publicitaris i catàlegs de material a artistes inquiets del moment. Els primers anys s'havia encarregat d'aquesta tasca el malaguanyat Daniel Guardiola que entre 1917 i 1919 donà un segell a aquells petits impresos utilitaris de can Prats amb els seus evocadors dibuixos. Després va ser Francesc Canyellas qui des del 1919 al 1921 concebé urbanitzats dibuixos per al mateix fi. El 1921, però, en lloc de dibuixos els impresos de can Prats s'ornamentaren amb xilografies del mateix Canyellas. Les primeres varen ser força inhàbils: semblaven aquells primers boixos de Ricart, estàtics i bastos de traç (Primavera 1921) (Làm. 214). Aviat, sense deixar l'aire ingenu, les xilografies de Canyellas anaren guanyant en agilitat (fullets 1921-22, primavera 1922, 1922-23, primavera 1923) (Làm. 215) i de les escenes generals de les dues primeres entregues es passà a composicions en primer pla centrades en una parella d'actitud molt educada i mesuradament joiosa. Altres vinyetes i composicions més petites completaven aquests impresos que esdevenien amb la intervenció de Canyellas petites obres mestres del Noucentisme comercial que s'arreglerava dins el món que volia representar el concepte orsià de l'obra ben feta.

La continuïtat de la col·laboració Prats-Canyellas em portarà més endavant sobre aquest tema. De moment, però, cal dir que no va passar desapercebuda la iniciativa, i així, des de les planes del "D'Ací i d'allà" es subratllava "per son caràcter seriós i catalanesc" la publicitat de can Prats (623), que com es deia allà destacava entre la resta de targes que al mateix temps altres fir-

mes repartien per a promocionar, igualment, el seu gènere. Canyellas doncs, si no va ser el creador de la publicitat moderna al boix, perquè Ricart ja havia fet una vinyeta pel joier Ramon Sunyer, sí que va ser el que en va treure de bon principi millor partit, el veritable dignificador de l'anunci comercial a Catalunya partint d'aquella tècnica renovada que s'infiltrava en tota mena de racons de les arts gràfiques. Després aquest camí el seguirien altres xilògrafs, Ricard Marlet el que més, però de fet va ser Canyellas qui per pròpia iniciativa i impulsat per Prats obrí el camp de la publicitat a la neoxilografia.

5.3.4.3. L'aparició d'Antoni Ollé Pinell

En aquest moment immediatament anterior a l'adveniment de la Dictadura del General Primo de Rivera aparegué l'últim dels grans representants de la neoxilografia catalana, *Antoni Ollé Pinell*.

Nascut a Barcelona el 15 de desembre de 1897, Ollé era de fet d'arrel balaguerina, i a Balaguer restà vinculat íntimament fins 1930 en què s'establí a Barcelona (624). Havia estudiat a Saragossa i a l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona. De fet l'obra d'Ollé, com la dels altres importants col·legues d'ell ja esmentats -Ricart, Marlet, Obiols-, pertany de ple a èpoques posteriors; tanmateix la seva aparició en aquest moment el lliga ni que sigui fugaçment amb tota aquella rica època de la Mancomunitat a la que tanmateix, contràriament al que succeeix en aquest

cas amb els altres, Ollé no estava gens vinculat.

Amb tot, les primeres mostres de la seva activitat com a xilògraf hom les ha detectat el 1922, quan il·lustrà amb quatre boixos el catàleg de l'exposició que els pintors Nolasc Valls, Enric C. Cénac i Enric Porta celebraren a les Galeries Laietanes de Barcelona (625) entre el 18 i el 31 de març d'aquell any. En aquesta obra inicial -Núria Terrades, la seva catalogadora, creu que aquests primers gravats coneguts no deuen ser els primers, però a falta de més informació ho donem per bo-, Ollé acusa com mai mes l'acusarà la influència del Noucentisme d'Obiols i de Ricart. El pastor caminant (Làm. 216) plàcidament per un bucòlic paisatge vora el mar amb flors als peus i orenetes al cel, centrant una composició quadrada i requadrada, com el boix d'una auca o el tema d'una rajola historiada popular, relacionen directament aquest Ollé Pinell primerenc amb l'Obiols del nen de la Protectora o el Ricart de l'Auca de la Festa Major.

L'ex-libris de Margot Cenac de 1923 (626) i el gravat intimista que il·lustra la coberta del volum Per la bellesa de la llar humil (627) (Làm. 217) poden reforçar aquesta idea, sobretot aquest últim. Més endavant, però, com es veurà al seu moment, l'obra d'Ollé Pinell deriva cap a una significació estètica força diferent i qualsevol relació estilística ni de fons amb el que havia donat forma al Noucentisme madur i estabilitzat, desaparegué en gran part.

5.3.5. LA PROVATURA DE MANOLO HUGUÉ

Un altre artista català, el complet *Manolo Hugué*, bàsicament escultor, però també pintor, poeta i un dels homes més carismàtics del panorama artístic català del seu temps, se sentí atret també per la xilografia. A ell, tanmateix la influència no li venia del món noucentista del sud dels Pirineus sinó del català del Nord, o en general del món francès, ja que residia a Ceret, amb algunes interrupcions, des del 1910, i allà tenia la seva base d'operacions fins el punt que el fet mateix que existeixi una "escola de Ceret" és degut precisament a que Manolo s'havia instal·lat en aquella vila de la Catalunya del Nord, i al seu entorn havien anat reunint-se diversos personatges de l'art modern com Picasso, Braque, Gris, Kisling, Soutine, Masson, etc.

Un altre personatge, aquest autòcton, Aristides Maillol, amb qui Manolo tenia força relació, estava també aleshores treballant en les seves xilografies per les Èglogues de Virgili, que iniciades el 1912 no es publicarien fins el 1926. Manolo Hugué començà en data indeterminada, situable vers 1919 (628), a cultivar el gravat xilogràfic. Va fer un parell de linòleums i, sembla, un parell de boixos datables tots entre 1919 i 1921 (i l'últim 1927). Eren el retrat d'un personatge amic, Jo Davidson, un interior i uns nus i una vista d'una casa de camp. Tanmateix l'empresa més consistent en aquest sentit és la il·lustració del llibre Coeur de Chêne de Pierre Reverdy (Llám. 218) (629), editat pel seu marxant D. H. Kahnweiler, com Vollard havia editat també llibres de bibliòfil amb gravats dels seus poulains. Quasi tots els gravats pel llibre de Reverdy eren força primaris. Només el retrat de Da-

vidson, de perfil, tenia l'aire dels retrats que els millors gravadors francesos de l'època publicaren a la "Revue Musicale", per exemple.

A l'obra de Reverdy la il.lustració es composava de cinc nus de dona -tema molt car als noucentistes i a Maillol-, un paisatge amb figures -també nues-, un mussol i la vista d'una casa de camp. Va ser tanmateix una provatura sense continuïtat i no es té notícia de que Hugué hagués fet res més d'importància al boix o al lino. En definitiva una anècdota, però una anècdota que suma un nom de noucentista més a l'empresa de la revitalització del gravat xilogràfic.



Lluís Ferré: gravat a "La Columna de Foc" (Reus), nº 4 (I-1919)
[p. 1].

LA COLUMNA DE FOC

Survivent

t neu
ida.
la vida.
cos
les flors
g,
c,
neu.
dar
fà
nes...

etzinada
ari
a.
r



Dibuix d'en Josep Granyer i gravat per Ll. Ferré.

noms que s'acostumen a donar, han portat eixes escoles, uns veritablement i altres amb l'aspecte sols. Aquets darrers son de dues menes: tots aquells que en l'aspecte de

Cant
gada b
Els
Païr
La s
Sentó
diguí i e.
Vaig s
Sol i a
Les on
xes, geg
trabuc.
La bl
jant co
Uns
Ni u
Toqu
Com
Al for
ferro. Llu
tre capdal
Petjo la
Quietu
Sento
Sento
Passe
cíniques
Son de

ASSOCIACIÓ DE MÚSICA



London String Quartet



11 DESEMBRE 1922.

Ricard Marlet: portada d'un programa de concert de l'Associació de Música de Sabadell (11-XII-1922)



Jaume Bassa: boix a "Paraules" (Sabadell), no 1 (XII-1922 [p. 1]).



Enric-C. Ricart: fragment de l'Auca de la Festa Major (1919-20).

15-VI-21



**ASSOCIACIÓ DE MÚSICA : DA
CAMERA: DE BARCELONA**

CURS VIII : 1920 - 21

CONCERT CATORZÈ

JACQUES THIBAUD

VIOLI

GEORGES DE LAUSNAY

PIANO

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Dimecres, 15 de Juny de 1921, a 3/4 de deu del vespre



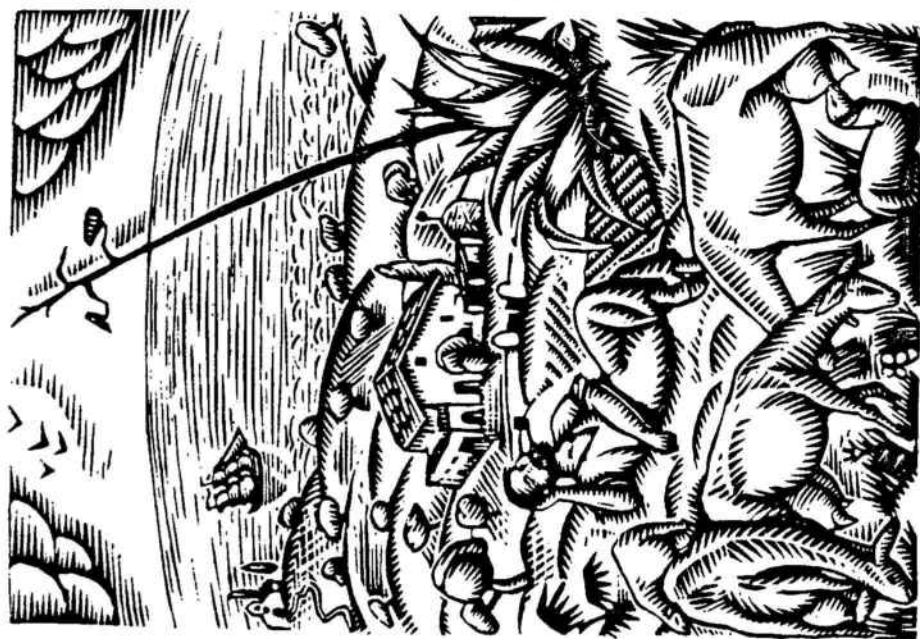
Enric-C. Ricart: portada d'un programa de concert de l'As-
sociació de Música de Càmera de Barcelona (15-VI-1921).

M A R S

SOUS LES SIGNES DES POISSONS ET DU BÉLIER



| | | |
|---------------------------|----------|--|
| 1 S. Aubin | Ⓒ D.Q. | Mars, premier mois de l'année romaine, est consacré au printemps. |
| 2 S. Simplicie | le 14 h. | Les jours croissent de 62 m. le matin et de 46 m. le s. |
| 3 <i>Mi-Carême</i> | 3 m. | |
| 4 S. Casimir | | |
| 5 S. Adrien | | |
| 6 <i>Laetare</i> | | |
| 7 Ste Perpétue | | |
| 8 S. Jean-de-Dieu | ● N.L. | |
| 9 Ste Françoise | le 9 | |
| 10 S. Doctrovvée. | à 18 h. | |
| 11 Les 40 martyrs | 9 m. | |
| 12 S. Grégoire le Gr. | | |
| 13 <i>Passion</i> | | |
| 14 S. Lubin | | |
| 15 S. Longin | | |
| 16 S. Cyriaque | | |
| 17 S. Patrice | Ⓔ P.Q. | |
| 18 S. Gabriel | le 17 | |
| 19 S. Joseph | à 3 h. | |
| 20 <i>Rameaux</i> | 49 m. | |
| 21 S. Benoît, ab. | | Le 21 mars, à 3 h. 51 m., le Soleil entrant au Signe du Bélier fait l'équinoxe de Printemps. |
| 22 Ste I.ée | | |
| 23 S. Victorien | Ⓒ P.L. | |
| 24 S. Simon | le 23 | |
| 25 <i>Vendredi Saint</i> | à 20 h. | |
| 26 S. Théodore | 19 m. | |
| 27 PAQUES | | |
| 28 <i>Lundi de Pâques</i> | Ⓒ D.Q. | |
| 29 S. Victorien | le 31 | |
| 30 S. Rieul | à 9 h. | |
| 31 S. Benjamin | 13 m. | |



Enric Ricart.



Josep Obiols: ex-libris de Pompeu de Quintana i Serra, Biblioteca de Catalunya (1921).



GOIGS DEL GLORIÓS PROFETA I MÀRTIR S.^T JOAN BAPTISTA

*Melra de l'Il·lm. Sr. Dr. D. Josep Torras i Bages, Bisbe de Vich
Música de M.^e Francesc Baldelló, Evre., Mestre de Capella de la Parròquia de S. Just i S. Pastor*

De Profetes sou corona,
de sants Màrtirs exemplar:
Sant Joan, als qui us imploren
vullau-los sempre ajudar.

Vostra concepció sagrada
tingué privilegis grans,
de vos els Profetes sants
vostra vida han profetada;
en tenint forma humanada
vos va Déu santificar.

Fòreu fill d'Elisabet
i del sant vell Zacarias,
conegueren al Messies
stant al ventre retret;
vos fòreu el més perfet
com Crist ho va declarar.

Vostra mare publica
Joan vos anomenessin,
i que tal nom vos donessin
pasmada la gent restà,
quan per escrit el donà
vostre pare sens parlar.

Al desert vos receràreu
essent de molt poca edat,
professant gran santedat
al Messies predicàreu;
el vostre cos maltractàreu
amb rigor particular.

A Jesucrist batejàreu
en les aigües del Jordà,
la qual cosa Ell vos manà,
i vos humil acceptàreu;
com a parents vos tractàreu
amb modo familiar.

A Herodes Rei reprengueren
amb coratge varonil,
i amb tal divinal estil
que del tot acorregueren:
per més que son amic èreu,
el cap vos manà llevar.

Subvingans vostre adjutori
en tota mortal ofensa;
sens vostre ampar i defensa
cap devot vostre no morí;
d'est poble i son territori
siau patró singular.

De la fam, contagi i guerra
vullau a tots preservar.
Sant Joan, als qui us imploren
vullau-los sempre ajudar.

V. *Fuit homo missus a Deo.*

R. *Cui nomen erat Joannes.*

ORÈJUS: Deus, qui præsentem diem honorabilem nobis in B. Joannis nativitate factisti: da populis tuis spiritualium gratiam gaudiorum et omnium fidelium mentes dirige in viam salutis æternæ. Per Christum.... etc.

TORNADA.

De pro-fe-tes sou co--ro--ria de sants Mar-tirs e-xem-plar Sant Jo-an, als qui os im-
plo-ron vullau-los sem-pre-a-ju--dar. Vos-tra con-cep-ció sa-gra-da tin-gué
pri-vi-le-gis grans, de Vos es Pro-fe-tes Sants vos-tra vi-da han pro-fe-ta-da; en te-nint for-ma hu-ma-
na-da vos va Déu san-ti-fi-car Sant Jo-an als qui os im-plo-ron vullau-los sem-pre-a-ju-dar.

TORNADA.

PUBLICACIÓ DE «ELS AMICS DELS GOIGS». — BARCELONA, MCMXXII.

Làmina 208

Josep Obiols: boixos dels Goigs del Gloriós Profeta
i Màrtir St. Joan Baptista (Barcelona 1922).



PAULINA BUXAREU

PER

JOSEP M.^A DE SAGARRA



Josep Obiols (?): boixos a la portada d'un llibre de la col·lecció Biblioteca Catalana, de l'Editorial Catalana (Barcelona 1919), i marca d'aquesta editorial.



Ramon Ribas (sobre dibuix de Joan D'Ivori): ex-libris de B. Sigalés P. (1919).



ELS ESTELS

(D'ALFONS DAUDET)



DE BOCA D'UN PASTOR PROVENÇAL

UAN jo guardava els ramats al Luberon, estava setmanes sense veure ni
 una ànima, sol en el pasturatge amb el meu gos Labri i les meves
 ovelles. De tant en tant veia passar per allí l'ermità de Mont-de-l'Ure
 que cercava herbes remeieres, o bé albirava la cara negra d'algun carboner
 del Piemont; però es tractava de gent senzilla, que la solitud havia fet
 tornar silenciós i que havien perdut les ganes



J. PEREZ JORBA

TURMELL

EL BOC
E. FLAMES



Lluís Jou: portada de Turmell i el boc en flames de J. Pérez Jorba (Barcelona 1921).



Primavera 1921

PRATS

FERNANDO 29 - BARCELONA - PRIMAVERA 1921



Primavera 1923

Prats

CASA FUNDADA EN 1845

FERNANDO, 29 - BARCELONA - PRIMAVERA 1921

Francesc Canyellas: boixos per fullets publicitaris del barretaire Joan Prats. (Barcelona)



EXPOSICIÓ DE PINTURES

de

NOLASC VALLS, ENRIC C. CÉNAC
i ENRIC PORTA

Del 18 al 31 de Març de 1922

Galleries Laietanes

(613 Gran-Via)

Antoni Ollé Pinell: boixos a la portada del catàleg d'una exposició de N. Valls, E.C. Cénac i E. Porta a les Galleries Laietanes de Barcelona (18/31-III-1922).

PER LA BELLESA DE LA LLAR HUMIL

RECUILL D'ORIENTACIONS



Antoni Ollé Pinell: boix a la coberta del volum Per la bellesa de la llar humil (Barcelona 1923?)



Manolo Hugué: il.lustració per a Coeur de chêne de Pierre Reverdy
(París 1921)

6 - LA NORMALITAT

La meva intenció en emprendre aquest treball era la d'analitzar la metamorfosi que sofrí la xilografia entre el XIX i el XX, obligada pel radical canvi de necessitats que aportà la descoberta i comercialització dels sistemes fotomecànics de la reproducció. El procés, doncs, d'aquesta metamorfosi, el 1923, que és la data a què hem arribat fins ara, estava ja aconclert i el conreu de la xilografia havia entrat en un període de normalitat, incorporat plenament amb espai propi al panorama de les arts gràfiques del moment. La generalització d'aquesta tècnica arribà fins i tot a la infantesa, i així el 1935 trobem un llibre, Història d'una pera, editat per l'Institut Escola de la Generalitat, amb llindeums fets pels alumnes, que demostra el grau de permeabilitat de la societat del moment envers la xilografia o el seu succedani el llindeum, que havien entrat clarament a formar part dels usos plàstics del país.

Tanmateix aquesta normalitat duraria només pràcticament tant com havia de durar la vida dels homes que protagonitzaren aquella generació de gravadors que foren capaços d'imposar la xilografia en el món editorial i en els usos de la impremta del seu temps. Cap nom nou de xilògraf aparegut amb posterioritat a 1923 tingué ni de bon tros el grau de protagonisme que disfrutaren Ricart o Ollé Pinell. Només Antoni Gelabert seria capaç d'igualar, en quantitat, l'obra d'aquells gravadors de la generació anterior a la seva però la seva aportació, molt nombrosa i voluntariosa, no arriba a tenir el pes que acreditaren els seus antecessors.

El resultat va ser que la presència habitual de la xilo-

grafia en els llibres i impresos de certa qualitat si bé es prolongaria uns quants anys després de la guerra civil espanyola, aniria debilitant-se progressivament a partir dels anys seixanta. Descriure tot aquest procés ens portaria a historiar una quarantena d'anys que mereixerien tot un volum propi i que no és ja l'objectiu d'aquest treball meu. D'altra banda, afortunadament, en els últims temps ja s'han realitzat treballs amplis que cataloguen l'obra de Ricart i d'Ollé (630), els grans protagonistes d'aquest cicle, i a ells remeto al lector interessat en detalls concrets de la seva àmplia obra.

Tanmateix no puc interrompre bruscament el discurs d'aquest llibre sobretot si tenim en compte que la particular aportació d'Ollé Pinell com introductor d'una actitud diferent a la dels noucentistes és cronològicament posterior a aquesta data, donada per l'evolució política més que artística, que és el 1923. Per aquest motiu, a les planes que segueixen valoraré l'aportació d'Ollé Pinell, especialment en la seva primera època, i passaré per fi a esbossar breument la història posterior del gravat xilogràfic a Catalunya.

6.1. UNA TENDÈNCIA DE SÍNTESI: ANTONI OLLÉ PINELL

Després d'un primer assalt guanyat contundentment pels "novecentistes", en el combat de la xilografia catalana varen renéixer les possibilitats de que una línia procedent del sector tradicional tingués noves possibilitats d'èxit. L'activitat bibliofílica de Ramon Miquel i Planas, conspicu representant del tradicionalisme en el camp del llibre, no s'havia pas interromput; tanmateix va deixar ja de banda el foment de la xilografia vuitcentista que evidentment no tenia cap futur i apostà per una altra mena de gravat xilogràfic.

Això coincidí amb la mort, a setanta-tres anys, el 12 de gener de 1924, de Ramon Nonat Ribas i Planas, l'últim representant de la vella xilografia (631), en qui Miquel i Planas havia confiat la il·lustració xilogràfica dels treballs editats per ell els últims temps.

El nou camí seguit per Miquel i Planas es plasmà en un volum singular, Contes de bibliòfil, aparegut el 1924, que aplegava contes de Flaubert, Daudet, Pierre Louys, Casellas, Miquel dels Sants Oliver i altres, il·lustrats per Triadó, Urgellès, Cardunets, Colom, Pey, D'Ivori, Apa, Junceda, Longoria, Ollé Pinell, Pahissa i Figuerola. Era una edició commemorativa del XXV aniversari de la fundació de l'Institut Català de les Arts del Llibre, i Miquel i Planas, prologuista i ànima de l'empresa, volgué aplegar-hi tota mena de procediments nobles d'il·lustració; així hi ha gravats calcogràfics, litografies, cromolitografies i també, és clar, xilografies, al costat però de tècniques fotome-



Antoni Ollé Pinell, autorretrat a l'oli del 1917.

càniques tanmateix d'acurada execució: fotogravats a diverses tintes, colografies i heliogravats.

Les xilografies són de tres mans diferents: unes són de *Joan D'Ivori* (1890-1947), el futur gran dibuixant, que ja feia temps que col.laborava amb Miquel i Planas. Són dues il.lustracions per a El darrer conte (Làm. 219) d'Alphonse Daudet (632) gravades a dues planxes pel mateix D'Ivori en una de les seves raríssimes incursions a una tècnica que mai no va arribar a adoptar com a pròpia. Són tanmateix dues excel.lents composicions que si en la mica d'inhabilitat que mostren poden fer pensar en el primitivisme refinat dels noucentistes, pel concepte realista i el gust pel detall en canvi s'emmarquen molt clarament en una tendència diferent, amb personalitat pròpia i allunyada dels idealismes mediterranis de l'escola adversària. Al mateix volum D'Ivori il.lustrà un altre conte i ho va fer dins el seu sistema habitual: dibuix reproduït en fotogravat.

Unes altres xilografies aparegudes en aquell volum singular varen ser les que il.lustraren La herència del bibliòfil d'Octave Uzanne. Eren quatre composicions de Feliu Elias "Apa" que mostren el seu humor aspre i un punt grotesc. Tornant al vell costum del gravat de traducció, Apa el que va fer foren els dibuixos que varen ser passats a gravat per un polifacètic personatge del món de les arts gràfiques, *Joaquim Figuerola* (1878-1946) (Làm. 220), autor entre moltes altres obres d'un petit tractat sobre la xilografia (633). La participació d'Apa amb xilografies, ni que no fos ell qui les gravava, no deixa de ser paradoxal ja que el conegut pintor, dibuixant i crític havia expressat públicament, com s'ha vist (634), les seves reserves cap a aquella tècnica de

la que deia: "Ressuscitar el gravat al boix avui és cosa tan insensata com ho fóra el ressuscitar el gravat a mà de les matrius d'acer de les medalles i monedes quan hi ha procediments químics i mecànics més ràpids i perfectes" (635). De fet tota aquesta circumstància segurament només respongui a la ja al·ludida animadversió d'Elias cap al Noucentisme oficial: Elias hauria atacat la xilografia més que en si mateixa perquè era patrimoni, com qui diu exclussiu, d'aquell món al que ell s'oposava; en canvi quan la iniciativa de recuperar-la seria d'un altre antinoucentista com Miquel i Planas, Elias s'oblidava d'aquells arguments que ell mateix havia explicitat contraris a l'ús modern d'aquell art i havia creat dibuixos destinats al gravat al boix sense cap inconvenient.

Amb tot, l'aportació principal d'aquest volum singular al camp de la neoxilografia eren les dues composicions originals d'*Antoni Ollé Pinell*, gravades en fusta a tres tons, per ell mateix. Il·lustraven el conte Les dedicatòries (Llám. 221) de P. Mille, i evocaven una atmosfera d'interior tancat en una línia realista que no vol saber res ni de l'idealisme dels noucentistes en boga ni de l'expressionisme dels alemanys coetanis. En comparació amb els de Joan d'Ivori aquells boixos d'Ollé Pinell no demostraven cap mena de superioritat, però dins la història de la xilografia catalana moderna tenen l'interès de ser la primera aportació important d'un home que seria un nom fonamental dins aquest camp, mentre que els boixos de Joan d'Ivori tot i la seva qualitat no passen de ser una anècdota en la trajectòria d'aquell gran il·lustrador que s'orientaria tanmateix cap al dibuix a la ploma i no vers cap tipus de gravat.

Més importància encara tindria, pel seu volum tot i ser un dotzau, l'edició castellana de l'obra de Ramon Miquel i Planas Las confidencias de Juan Buenhombre seguidas de sus pensamientos (Làm. 222) (636). Conté vint-i-cinc xilografies d'Ollé Pinell i consagra la línia pròpia a que m'he referit més amunt. Són obres encara allunyades del nivell de perfecció tècnica altíssim que Ollé assoliria anys a venir, però exhibien tota una sèrie de característiques singulars: realisme, humor fi, una certa visió nostàlgica, simplicitat, que consolidaren al seu autor com el gran protagonista d'una xilografia alternativa a la gairebé "oficial" dels noucentistes.

Però Ollé Pinell no representa tampoc una xilografia oposada a aquella, com podríem pensar en veure que gravava de la mà de Ramon Miquel i Planas, autor de públiques mofes anys enrera contra el Noucentisme orsià, sinó una solució de síntesi entre aquesta escola i la ja periclitada tendència vuitcentista. Tenia d'aquesta un cert acostament a la representació real i no ideal, un cert culte a l'anècdota, però tenia de l'altra la simplicitat de la seva factura. Miquel i Planas s'havia adonat que el gravador al boix ja no calia que fos un virtuós dels matisos i de les mitges tintes, sinó que podia guanyar encara en caràcter adoptant la talla simple de l'escola contemporània. I aquell primer Ollé Pinell venia a ser la personificació d'aquella nova visió de la xilografia propugnada pel gran bibliòfil.

El mateix any 1924 va fer la seva primera exposició individual. Va ser a la sala de La Pinacoteca de Barcelona entre el 19 d'abril i el 9 de maig. Com succeïa amb E.C. Ricart, Ollé Pinell tampoc s'avenia ser només xilògraf i l'exposició era mixta

de gravats i de pintures, tècnica que Ollé també continuaria creant tota la vida bé que mai no igualà amb ella la seva obra de xilógraf. El ressó d'aquesta exposició va ser tanmateix limitat: era un moment dolent en el camp de la crítica d'art a Catalunya, un moment de transició poc fecund. "La Veu de Catalunya", durant tants anys tribuna fonamental -primer amb Casellas, després amb Folch i Torres i Rafael Benet- per a la consolidació de prestígis artístics, passava per una època de baixa incidència en el camp artístic, i ni tan sols s'hi va publicar crítica d'aquella exposició. Tampoc va aparèixer ressenya a "La Revista" i això que allí sí que funcionava una secció d'art amb audiència. Unes altres dues tribunes importants, "Gaceta de les Arts" i "Revista de Catalunya" no varen parlar tampoc de l'exposició per un motiu més clar: totes dues començaren a publicar-se aquell any 1924, però després de que es clausurés l'exposició -"Gaceta..." immediatament, el maig, i "Revista..." el juliol- i per tant encara no varen recollir cap valoració sobre el fet.

De les tribunes amb prestigi potser només "La Publicitat" va parlar de la presentació d'Ollé Pinell, a través de la crònica de Carles Capdevila (637); va ser en tò elogiós i s'hi considerava que els boixos eren la part més interessant de l'exposició, tanmateix no era tampoc un text molt clarificador i tenia un tò general positiu però vague i imprecís.

Sens dubte una exposició de presentació esdevinguda en un moment de tan escàs tò crític va beneficiar poc la fama de l'artista, quan d'haver-se produït uns anys abans, encara en l'època de la Mancomunitat no mediatitzada per Madrid i amb tribunes periodístiques importants fent-se'n ressó, s'hauria pogut generar

tot un estol d'opinió més positiva per la definició pública de la "imatge" d'Ollé Pinell com a creador. Poc o molt Ricart sempre ha tingut un perfil molt definit entre el públic, Ollé Pinell no; i això no és degut a un menor grau d'interès de l'obra d'Ollé sinó en gran part a la seva eclosió en un moment políticament incòmode i artísticament destrempat. Altrament Ollé Pinell s'hauria convertit de seguida en la gran alternativa dins la xilografia catalana al Noucentisme de Ricart i d'Obiols, cosa que en realitat va ser, però que el públic no va arribar mai a tenir-ne consciència.

A aquesta primera exposició individual hi destacaren les vint xilografies de temes rurals de Balaguer i els seus voltants, on foren realitzades. Eren obres de caire realista, neutre, ben fetes, que no responien a cap altre imperatiu ideològic que el de l'informal homenatge de l'artista al seu món geogràfic nadiu.

Aquells anys Ollé Pinell va fer tota una àmplia sèrie de xilografies a Balaguer. Eren il·lustracions d'impresos literaris, religiosos, participacions de caire divers -ex-libris o simplement estampes soltes, la més pura manifestació del gravat. També il·lustrà algun altre llibre com Acoraments i Gaudis de J. Carner-Ribalta (638), en el que veiem que tampoc desdenyava una certa proximitat a un llenguatge semblant al dels noucentistes, tendència que també s'evidenciava, potser encara més en altres obres posteriors com el llibre de Joan Duch i Arqués Les hores gerdes (639). Era una època en la que l'artista estigué molt vinculat a la seva terra, la que per obra d'ell, es sumava així també al ja ampli nombre de nuclis catalans en els que la xilografia hi havia arrelat. Publicà il·lustracions al boix, a dos


colors, en revistes locals com "Pla i muntanya" (1925-27) o "Vida Lleidatana" (1927) (640), símptomes del que seria en el futur la seva afició a la complexitat cromàtica en la xilografia, vesant del gravat en la que a Catalunya ningú no s'hi podia equiparar.

En una nova exposició individual, altra vegada a La Pinacoteca de Barcelona, del 28 d'abril a l'11 de maig del 1928, hi presentà cinc xilografies per il·lustrar Polifemo y Galatea de Góngora que no arribaren a editar-se en cap llibre (641), com les cinc que va fer per les Soledades també de Góngora (1927). Són obres que donen pas a una intensa tasca d'Ollé Pinell com il·lustrador literari, sempre gravant al boix. El 1927-28 gravà disset fustes per a un Dafnis i Cloe que havia d'editar Ramon Miquel i Planas però que no va arribar a fer-ho: eren, com sempre els seus, boixos d'un cert detallisme que malgrat la temàtica clàssica no s'agermanen estilísticament amb els noucentistes que, per exemple, havia fet al seu moment Torres-García sobre temes semblants.

A la mateixa època gravà les dinou il·lustracions per a la Lena: novela catalana montanyesa de Carles Bosch de la Trinxeria (Llám. 223), que no aparegué fins 1935 (642). També aquestes, com les anteriors de Dafnis i Cloe, estigueren a l'exposició personal de l'artista del 1928 a Barcelona i a la que va celebrar a la Casa de Cultura d'Igualada (il. s/n) (2/16-III-1929), on també mostrà les sèries de Góngora i altres gravats a la fusta -fins a un nombre de vint-i-sis- quatre dels quals eren temes florals en colors.

Va fer després, el 1929, cinc planxes per L'Atlàntida de Mossèn Jacint Verdaguer (643) que no apareixeria fins disset anys

EXPOSICIÓ
DE GRAVATS A LA FUSTA I PINTURES DE
ANTONI OLLÉ PINELL
A LA CASA DE CULTURA
:: ORGANISME DE LA ::
CAIXA DE PENSIONS PER A LA VELLESA I D'ESTALVIS



DEL 2 AL 16 DE MARÇ DE 1929

I G U A L A D A

Portada del catàleg -amb vinyeta al boix- de l'exposició d'Antoni Ollé Pinell a la Casa de la Cultura d'Igualada (III-1929)

més tard, i no deixà de col.laborar amb Ramon Miquel i Planas, de qui il.lustrà Sonata en tres tiempos (644), La leyenda de fray Juan Garín, ermitaño de Montserrat (645), al temps que feia una nova sèrie, de dotze fulls, també de vistes de Balaguer, com anys enrera (646).

I no tot foren il.lustracions de caire tradicionalment culte sinó que també participà en la renaixença del gènere abans popular dels goigs, amb exemples com els de Nostra Senyora del Puig de Meià, de caire arqueologista (1930) o els de la Mare de Déu de la Riera de Les Borges del Camp (1932), per l'estil de l'anterior.

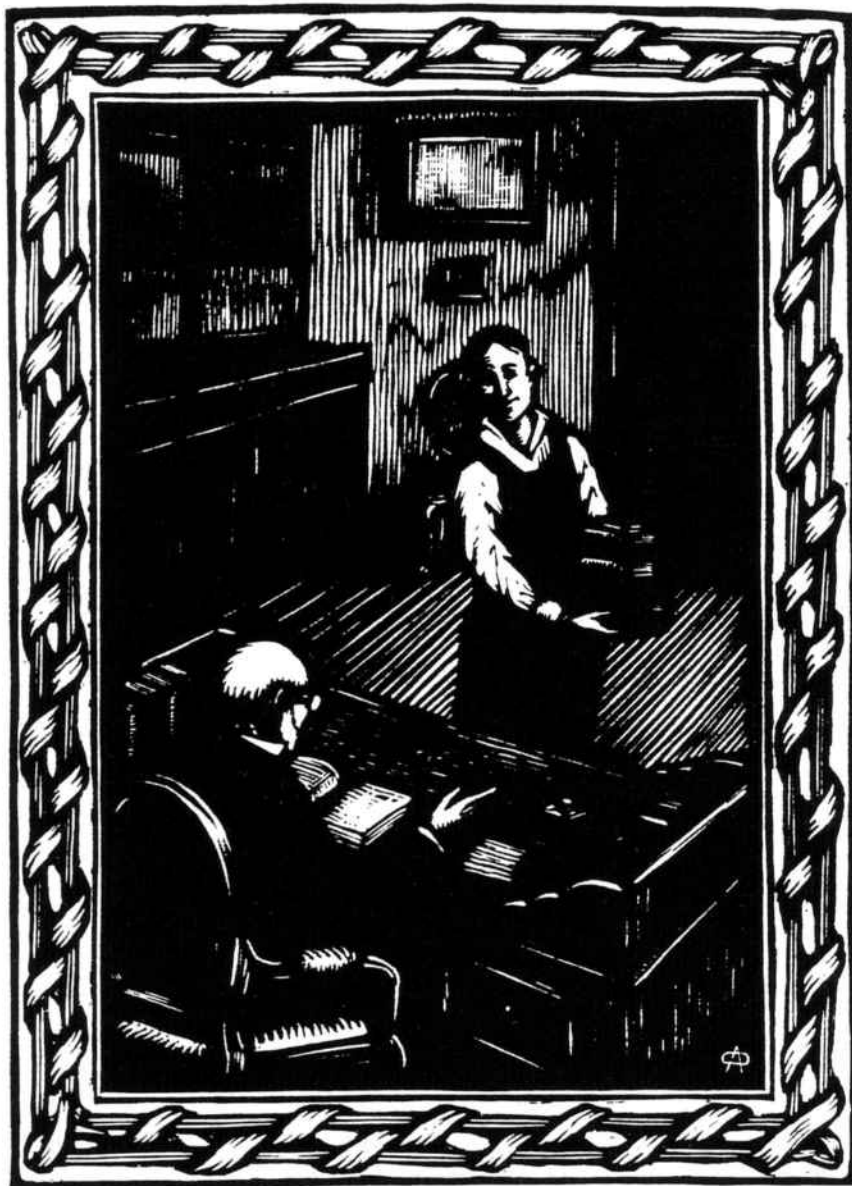
Aquesta és, pel damunt, l'activitat d'Antoni Ollé Pinell fins l'època de la guerra civil. Una trajectòria molt sòlida, que hauria pogut tenir una transcendència pública més gran d'haver sortit realment tots els llibres per als que ell gravà. Amb tot, el volum de la seva obra, tant la important com els múltiples impresos de circumstàncies, és suficient per a demostrar que el seu autor havia esdevingut un dels grans xilógrafs catalans moderns.



Joan D'Ivori: boix per El darrer conte d'Alphonse Daudet, a Contes de Bibliòfil (Barcelona 1924).



Joaquim Figuerola (sobre dibuix de Feliu Elias "Apa"): boix per a La herència del bibliòfil d'Octave Uzanne, a Contes de Bibliòfil (Barcelona 1924).



Antoni Ollé Pinell: boixos per a Les dedicatòries de P. Mille, a Contes de bibliòfil (Barcelona 1924) i per a Las confifencias de Juan Buenhombre (...) de Ramon Miquel i Planas (Madrid 1924).



XIV

DIA rúfol, trist, cel de plomb, de novembre; un ayre geliu baixa dels Pyrneus nevats; las pocas fullas grogas de las arbredas se desprenen de sas branca, voleyant, arrabantse en torbellí als recessos dels marges. Són las nou del matí; las campanas de Pedrals tocan a morts.

Se veu passar pels carrers donas endoladas, de caputxa negra, homes ab capa y barretina morada, que's dirigeixen silenciosos cap a ca'n Solà. La gran portalada hi es oberta de bat a bat. Al entrar, la Tinó, la dona del enterramorts, vestida de negre, s'està drete al pas de la

6.2. LA PERVIVÈNCIA DELS NOUCENTISTES

Encara que mancada del suport polític que li donava la Mancomunitat, la xilografia noucentista estava ja ben arrelada en els gustos del públic quan l'arribada de la Dictadura del general Primo de Rivera va desfer l'edifici que els catalanistes havien anat bastint des de la parcel·la de poder que fins aleshores havien detentat. Es produí d'aquesta manera una situació de pervivència d'unes formes i d'un estil pel damunt de la continuïtat o discontinuïtat de la política que les havia propiciades. El Noucentisme -el Noucentisme modern, s'entén, aquell que després de la mort de Nonell s'havia orientat cap al mediterranisme plàcid i arcaïtzant- desmotrava ser un estil amb implantació ferma, que cal dir que es beneficiava també de la seva similitud o proximitat amb tot un corrent coetani europeu, detectable sobretot en les arts gràfiques i els bells oficis. En aquest corrent europeu hi tenia una entrada molt més directa que la dels catalans d'aquesta banda del Pirineu, *Aristides Maillol*, que és ara precisament quan fa pública massivament la seva xilografia a través de llibres il·lustrats: el 1926 sortí a la llum les Éclogaé (Lám. 224) de Virgili editades pel comte Harry de Kessler a la Cranach Presse de Weimar. Era una edició iniciada el 1914 i a la que l'artista anglès Eric Gill col·laborà en el disseny i gravat de títols i caplletres. Són quaranta-quatre fustes molt simples de traç -de vegades voregen la tosquetat- plenes lògicament de ressonàncies clàssiques, però d'un classicisme que no té res a veure amb el cartó pedra sinó amb una visió pura de la vida

bucòlica i un estil sobri i natural, molt proper al de les xilografies de Torres-Garcia, en el que de vegades encara s'hi nota l'accent de l'Art Nouveau al que el Maillol primerenc havia contribuït amb força.

Les posteriors produccions de Maillol en el camp xilogràfic surten ja dels límits d'aquest treball: Daphnis & Cloe de Longus (París 1937), Geòrgica de Virgili (París, 1937-43 [1950]), Carmina d'Horaci (París 1939 [1958]), dins el món clàssic a part d'altres llibres de Verhaeren o Verlaine.

Dins el Noucentisme, en el camp de la xilografia, es mantienien al capdavant a la Catalunya del Sud el noms ja consolidats de Ricart i d'Obiols, però al seu costat altres noms, sobretot el de Ricard Marlet, testimoniaven la capacitat d'aquest estil de continuar creixent fins i tot fora del seu context òptim, i alhora la capacitat d'arrelar amb una intensitat abans no assolida, a altres nuclis geogràfics de Catalunya. Així, Sabadell, que com ja hem vist havia publicat des dels primers temps del Noucentisme madur llibres il·lustrats per Obiols, era ara ja en plena Dictadura quan gràcies a Marlet veia generalitzar-se entre les seves produccions gràfiques més selectes l'ús del gravat al boix dins unes coordenades inequívocament noucentistes.

6.2.1. RICART

L'any 1923 coincidí precisament amb un canvi en l'obra d'*Enric C. Ricart*. Segons nota de M. R. Planas (647) en aquest any el gravador de Vilanova començà a utilitzar el vel en les seves realitzacions, eina que possibilitava la incissió no ja de línies sinó de franges més o menys amples, especialment indicat per copsar matisos i ombres. Encara que en Ricart no es generalitzaria l'ús d'aquesta eina fins 1930 va ser el 1923 quan començà de descobrir les múltiples possibilitats expressives que tenia, fins al punt que l'us del vel acabaria essent una de les característiques més notòries de l'estil de Ricart.

També aquest any Ricart inicià la tècnica del camafeu (648), o gravat en colors per superposició d'estampacions amb fustes diferents entintades amb colors diferents. Ho va assajar en una Cistella i un Bodegó. Contràriament al vel, però, el camafeu no seria un recurs molt identificat amb Ricart -com ho seria en canvi amb Ollé Pinell-, sinó que més aviat aquell preferia a l'hora de donar color als seus gravats emprar l'acolorit a mà de les proves una a una a l'aquarel·la.

A finals d'aquest 1923 Ricart va fer una nova exposició individual a Barcelona; va ser a les Galeries Dalmau entre el 22 de desembre i el 5 de gener del 1924, i hi presentà gravats però també pintures. Això és una particularitat a subratllar ja que ens indica fins a quin punt Ricart, malgrat ser el xilògraf català més notable del moment, no se sentia còmode en tant que xilògraf sinó que sempre va preferir considerar-se un pintor que, a més a més, gravava. Precisament ben entrat el 1924 hi ha un

nou testimoni d'aquesta circumstància: "això de la xilografia -consigna al seu quadern de notes l'1 d'octubre (649)- és per a mi una feina secundària per a refer-me del meu treball de pintor".

La seva activitat xilogràfica, però, en aquella època seguia essent molt important en llibres com les Bucòliques (1924) (650), il.lustracions de circumstàncies, com les de les noves edicions de l'Almanac López Llausàs (1925, 1926, 1928), goigs com els de Sant Pau per Sant Pere de Ribes (1925), etc., però ell insistia en la seva definició pública com artista en carregar l'accent en la pintura. Així a l'exposició individual que va fer a la Sala Parés entre el 30 d'octubre i el 12 de novembre del 1926 no hi havia més referència a la xilografia que la vinyeta que va fer per ornamentar l'imprès -no se'n pot dir catàleg ja que no enumera les obres- de l'exposició.

Des de 1927, com constata M.R. Planas (651), ja no deixa blancs pràcticament als seus boixos i treballa tota la superfície hàbil de la fusta. Des d'aleshores il.lustrà diverses obres entre les quals la Correspondència de Beethoven preparada per Milla-Raurell (652) i L'istiu al cor (Làm. 225) de Joan Llongueres (653) el 1928, El poder de Nadal (654) de Josep Maria de Sagarra i Mireia (655) de Ventura Gassol el 1931, Àncores i estrelles (656) també de Sagarra el 1935. Les edicions més ambicioses, però, són La Vida es sueño (657) (Làm. 226), de Calderón, amb gravats iniciats el 1931 i el Quijote de Nova York (658) del 1933. A la primera hi trobem un dels millors exemples de treball al camafeu, especialitzat poc grata -com s'ha dit- a Ricart i per tant rara en ell, però en canvi de resultats excel.lents, i a la segona la primera

i voluminosa incursió en el mercat anglosaxó que més endavant es repetiria. El Quixot de Ricart a més té l'interès d'incorporar un nou element a l'estil de l'autor: en lloc de l'estilització classicista de sempre poc o molt tenyida d'arcaisme, ara Ricart optava per donar a les seves figures un cert tò caricaturesc que delatava una inequívoca influència de Xavier Nogués.

A part dels llibres, Ricart va publicar gravats en diverses altres publicacions, periòdiques o no, i va il·lustrar almanacs, àlbums, impresos publicitaris (xampany Codorniu, 1934; laboratoris Bayer, 1936; etc.). Cal destacar, per la seva difusió pública, les dues sèries de boixos que publicà a la plana del sumari de la revista "D'Ací i d'allà" durant els anys 1926 i 1927, excel·lents sèries referents als mesos i a les estacions de l'any aprofitades per l'editor de la revista, López-Llausàs, en altres publicacions (659). El 1930 va fer una nova exposició individual -la seva participació a col·lectives ja era freqüent- ara a Reus, al Centre de Lectura (660), en la que novament els gravats apareixien com una més de les seves especialitats, amb la pintura, el dibuix i l'aquarel·la.

L'any següent a un dels certàmens artístics més ressonants d'aquells anys a Catalunya, el concurs Montserrat vist pels seus artistes, hi guanyà el primer premi de gravat. Tampoc abandonà una activitat esporàdica però interessant d'escriptor sobre temes de gravat: el 1936 publicà un article a la revista "Claror" de Barcelona Sobre el que en diem gravat al boix i en preparà un altre per la revista que Josep Porter editava ("Papyrus") però que no va arribar a sortir publicat.

6.2.2. OBIOLS

Igual que Ricart, *Josep Obiols* tenia com a vocació principal la pintura, però, a l'inrevés d'aquell, Obiols va tenir l'oportunitat de treballar més intensament com a pintor que no com a xilògraf. En aquells anys, per exemple, Obiols estava abocat a una forta tasca de pintor muralista, motiu pel qual la seva activitat de gravador decreixia a mesura que la de Ricart, antic company seu a l'Agrupació Courbet, creixia espectacularment.

Tanmateix l'Obiols xilògraf va continuar tenint una personalitat especial que fa d'ell una fita inoblidable en la història de la xilografia catalana d'aquells anys. Va continuar posant el seu segell en impresos vinculats estretament amb la concepció cultural del país coneguda sota el nom de Noucentisme, i tan el trobem il·lustrant una invitació per una lectura poètica de Mossèn Llorenç Riber, el 1923 (661), com preparant la imatge de la nova i ambiciosa Enciclopèdia de Catalunya, d'Editorial Barcino (1925) amb un característic segell al boix, estilització de l'Arbor Scientiae, fent el boix de la coberta de l' "Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic" (Barcelona 1925) o fent una àmplia vinyeta al·legòrica per la coberta de la revista "Fulls Musicals" de Barcelona (1927), patrocinada per l'Associació de Música de Càmera (Llám. 227).

També va continuar fent goigs com els de la Mare de Déu de l'Abellera (1925) o els de Sant Bernard de Menthon (1925) i diversos altres en els que hi va fer les orles però no la imatge principal.

Demostrà una versatilitat més gran del que podia suposar-se

en fer els linòleums -anònims- que publicà a la revista "El Borinot" a portada, i a plana, l'últim terç del 1925. Varen ser uns treballs que Rafael Benet valorà molt positivament ja que en la seva opinió foren com un exercici per a Obiols, a qui el fer aquelles caricatures dotà d'una gràcia més viril i més madura el conjunt de la seva obra (662).

Per fi, la seva tasca com il·lustrador literari -sense sortir de l'especialitat xilogràfica ja que també va fer dibuixos per edicions diverses-, va tenir també un relleu considerable: va fer diversos boixos per a llibres de Tomàs Garcès (El Somni, 1927) (663) i sobretot de Josep Maria López-Picó. A Invocació Secular (Là.m. 228) (1926) (664) reinterpreta el tema clàssic de la primera parella del Gènesi; a L'oci de la paraula (1927) (665) es limita a enriquir la portada i el colofó de temes convencionals, una dona ajaguda i un gerro de flors; a Meditacions i jaculatòries (Là.m. 229) (666) hi va fer un frontis al·legòric d'un esquematisme que s'acusava més en el fris de la portada; i a Epitalami (1931) (667) hi incorporà un sol boix a tota plana de caire complexament al·legòric i treballat al vèl amb volguda simplicitat.

Un exemple esplèndid de síntesi de l'Obiols il·lustrador i l'Obiols creador de la "imatge" de la Catalunya institucionalitzada és Goethe, antologia que la Generalitat dedica a les escoles de Catalunya (Là.m. 230) (1932) (668), en la que al costat d'un excel·lent retrat que demostra com es pot fer gravat "de traducció" i alhora no perdre ni un gram de la pròpia personalitat, quan s'és un artista veritable, hi ha nombroses vinyetes i il·lustracions de format més gran que testimonien el grau de domini tècnic i alhora d'espontaneïtat a què Obiols havia arribat amb el burí

-i molt sovint també amb el vel- a la mà. Igual perícia i dignitat la demostrà en el disseny del paper moneda emès en plena guerra civil per la Conselleria de Finances de la Generalitat de Catalunya.

6.2.3. MARLET

A l'inrevés d'Obiols, *Ricard Marlet* intensificà substancialment la seva tasca de xilògraf en aquells anys. Com els seus companys, Marlet també se sentí atret per la pintura -especialment per la mural- però la seva feina en aquest camp va ser quantitativament secundària, de manera que ell, com Ricart, pot ser considerat eminentment com un gravador al boix.

Al 1924 Marlet va fer una quarantena de gravats de tota mena: orles, lletres, fruïteres, sants i fins i tot imatges publicitàries: cotxes Buick i Studebaker, motius de teixits, o més endavant boixos per a la sabateria Nogués de Sabadell, que igual que havia fet el barretaire Prats de Barcelona amb Canyellas, confiaria la seva publicitat a Marlet periòdicament.

Essent un dels artistes més sensibles, Ricard Marlet era també però un dels més humils: li agradava la feina ben feta, el perfeccionisme, però dins unes dimensions molt poc espectaculars. Els seus boixos, sovint més que com il·lustracions ell els concebia com una mena d'accents de l'edició; L'aire daurat de Marià

Manent (Barcelona 1928) n'és un exemple típic: Marlet hi concebí petites figuretes xineses refinadíssimes que subratllen de manera discreta però molt apropiada les versions de les poesies xineses elaborades pel poeta. A una publicació singular dirigida pel mateix Manent, la "Revista de Poesia" (1925-27), també hi va fer un petit boix per la coberta.

És de destacar també la seva participació com a gravador a l'"Almanac de les Arts", de Sabadell, el 1924 i el 1925 (Làm. 231), acuradíssims volums en els que amb un grau major d'eclecticisme perdurava l'esperit del Noucentisme creador que en el camp de la xilografia -i del linoleum- tenia en ell i també en el ja conegut *Jaume Bassa Ribera* (Làm. 232) uns molt conspicus representants. La participació de Marlet és especialment important en el volum de 1925, on a més de composicions il·lustratives lliures evocadores de la clàssica placidesa mediterrànica va fer-hi nombroses marques comercials que dignificaren la part publicitària del volum.

Paulatinament, Marlet anà convertint-se en el gran protagonista de la xilografia sabadellenca dels anys vint i trenta: la seva tasca en aquest camp va ser ininterrompuda i a part dels gravadets d'ocasió treballà també en projectes de major envergadura. Molt vinculat a la casa Sallent, la gran impremta de qualitat de Sabadell, es produí entre ell i la casa una mena de simbiosi en la que un factor i altre anaven esdevenint cada cop més interrelacionats i cada cop la "imatge" Sallent era menys pensable al marge de Marlet. Per Sallent va fer, entre moltes altres coses, un gran camafeu de sis colors (1926), cosa que fa d'ell el peoner del camafeu de gran complexitat a Catalunya, pràctica

que en el futur acabaria essent Ollé Pinell qui n'esdevindria el seu gran defensor.

Marlet va ser sempre un noucentista però esporàdicament es va sentir atret per l'experimentalisme avantguardista: així ho veiem a la composició que va fer per a la Festa Major de Sabadell de 1930.

Com il·lustrador literari cal remarcar en aquella època la seva tasca sobre el Polifemo de Góngora (1927) bé que en aquest cas el seu paper fos el clàssic del gravador "de traducció" ja que els dibuixos originals no eren d'ell sino d'Antoni Vila Arrufat. És una sèrie que no es publicà ja que era destinada, com altres d'igual o semblant tema coetànies, a un concurs espanyol de xilografia. Després destacà també en la il·lustració d'un Quixot (1932).

Durant la guerra civil Marlet, com Obiols, va fer, entre altres coses, bitllets de banc, els d'1 pesseta, 50 i 25 cèntims, emesos per l'Ajuntament de Sabadell: són exemplars que contrasten per la seva elegància amb la general matusseria de la majoria de bitllets que s'emeteren el 1937 a diversos municipis de Catalunya.

A la fi de la guerra civil el catàleg de l'obra xilogràfica de Ricard Marlet voltava els quatre-cents gravats, prova indiscutible del grau de personalitat assolit per l'artista.

6.2.4. ALTRES NOMS

L'activitat publicitària de *Francesc Canyellas*, dedicada pràcticament en exclusivament al barretaire Prats, continuà amb força durant aquells anys. Així els fullets de propaganda que dues vegades a l'any Prats enviava als seus clients continuaven portant boixos de Canyellas, sempre de tema esportiu o viatger (Là. 233) fins 1935, any en què les fotografies dels productes anunciats hi sobrepassen en importància als gravats xilogràfics.

L'estil dels boixos de Canyellas en tots aquests anys anà evolucionant des del Noucentisme típic inicial a un cada cop més gran caire modern, amb ressonàncies cubistes i de l'Art Déco, que confirmen el seu autor entre els més destacats xilògrafs del moment, malgrat que per la naturalesa de la majoria dels seus treballs en aquest camp el públic no arribés a tenir una consciència plena del seu valor.

La presència del Canyellas gravador sobrepassà en aquest període el seu reducte inicial. Ara, a més dels esmentats fullets publicitaris de can Prats, els seus boixos aparegueren periòdicament a certes revistes a manera de discretà publicitat indirecta. Això ho trobem a les planes de la revista barcelonina "Bella Terra", entre 1924 i 1926, i ho trobem també a la més avantguardista de les revistes catalanes, "L'Amic de les Arts", de Sitges (1926-28) (669).

No tota la seva activitat xilogràfica, però, va ser publicitària; Canyellas va fer també gravats al marge de l'encàrrec comercial, com les estampes en color de la Mare de Déu de Montserrat i de Sant Jordi que va presentar a la I Exposició General

d'Art Litúrgic, celebrada a la Sala Parés de Barcelona entre novembre i desembre de 1925 (670).

A part de Canyellas, que també té alguns boixos independents de la publicitat de can Prats (671), dins l'òrbita més o menys "noucentista" cal incloure-hi *Lluís Bracons*, més que pel seu estil personal pel fet d'haver estat professor de l'Escola Superior dels Bells Oficis i, després, de l'Ateneum Polytechnicum que la substituï en decaure l'Escola en temps de la Dictadura de Primo de Rivera. Lluís Bracons és un personatge singular, molt mal conegut, polifacètic -gravador, lacador, escenògraf-, que viuria molt de temps a París. Allà, en col.laboració amb la seva dona, que pertanyia a una coneguda família de gravadors, dugué a terme una notable tasca de gravador al boix. Les seves produccions les signava sempre conjuntament "Bracons-Duplessis", i tot i que generalment pertanyen a l'òrbita francesa, algunes vegades també il.lustren obres catalanes, com l'Antígona (Làm. 234) de Guillem Colom (1935) (672), d'estil gens "noucentista": molt més detallista i artificios, i amb més atmosfera que les típiques xilografies dels noucentistes.

Bracons, al Polytechnicum, el 1924 col.laborà amb un alumne en la realització d'una nadala per a Pau Vila. Es tracta d'un tríptic amb els tres reis d'Orient (Làm. 235) gravats al boix dins un estil que vol recordar el dels primitius gravats del segle XV. El fet, anecdòtic, té l'interès de significar el testimoni del punt de partença d'una nova carrera de xilògraf, la de l'alumne esmentat, que era el gironí *Jaume Busquets*, a qui Francesc d'A. Galí considerava el seu deixeble predil.lecte (673). Nascut el 1904 Jaume Busquets i Mollera havia de formar part d'aquell grup

d'artistes polivalents tan típics d'aquell moment del Noucentisme madur. Com Ricart, Obiols, Canyellas, Marlet o el mateix Bracons, Busquets seria un xilògraf considerable però seria diverses altres coses a la vegada: pintor muralista, dissenyador o projectista, escultor o decorador, i potser per aquest polifacetisme seu arribaria a ser, anys a venir, director de l'Escola Massana de Barcelona.

D'ell és molt possiblement, bé que no està signada, la il·lustració al linoleum a dues tintes que presideix els programes del IV curs de l'Associació de Música de Girona (1925-26), amb un violoncel·lista arcaïtzant. Compari's sinó a les il·lustracions per Els extasis (Làm. 236) de Josep Tharrats, pare, 1932, llibre també publicat a Girona i on els gravats molt esquemàtics, tenen gran relació amb el de l'Associació de Música.

Aquest és ja un Busquets en el que el plàcid idealisme estilitzat del Noucentisme esdevingut tòpic ha anat evolucionant cap a un estil diferent, clarament derivat de l'altre, però molt més pròxim a la moderna xilografia europea. En canvi un important treball seu coetani, el cartell de l'Institut Escolar de la Generalitat de Catalunya del 1902, linoleum a tres tintes a part la tipografia, constitueix una modernització molt clara de la clàssica noucentista: els seus nens estudiosos sobre fons cubistoidesón ben bé els "fills", o si es vol els germans petits, d'aquell nen d'Obiols per a l' "Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana" de l'època de la Mancomunitat, només que ara el detallisme d'aquell Obiols esdevé esquemàtic i el tò popularista es perd en benefici d'un tò avantguardista, canvis però que més que a l'essència de la composició afecten a la seva presentació

o ambientació.

Proper a les estilitzacions noucentistes de Busquets hi ha els gravats il·lustratius de l'escultor *Joaquim Ros*, format a Bells Oficis amb Galí i amb Gargallo, com el que adorna la coberta del llibre de Pere Vergés La nova amiga (1930) (674) on reapareix el clàssic tema del nu en repós vora el mar ple de barques. També en aquest lloc cal esmentar el sabadellenc *Josep Vives i Bracons* (1902-) que va traduir a la fusta algun dibuix d'Antoni Vila Arrufat (Sant Sebastià Màrtir, 1927) (675), artista polifacètic -pintor de cavallet i muralista, dibuixant, gravador calcogràfic original-però que en el camp de la xilografia sempre s'ha valgut de la col·laboració d'especialistes com el mateix Vives o Ricard Marlet.



glänzend, aus marmor, bald dastehn, die knöchel verschnürt mit purpurnem schuhwerk.

THYRSIS

Ärmlichen garten bewachst du hier. So müssen, Priapus, dir die schale voll milch und der kuchen jährlich genugtun. Marmorn malten wir jetztund dich; mehr leidet die zeit nicht. Hab ich erst säugende lämmer und zickelchen, wirst du verguldet.

CORYDON

Meerfrau du, Galatea, mir süß wie die blumen des Hybla, weißer als schwäne zu schau'n und schön wie der sprossende eppich, gleich, wenn vom anger die stiere zu stall und krippe heraufzieh'n, komm, wenn dich irgend noch des Corydon liebe bekümmert!



JOAN LLONGUERES
L'ISTIU AL COR

POESIES

PRÒLEG D'AMADEU VIVES



BARCELONA

1928

Enric-C. Ricart: frontis i vinyeta de la portada de L'istiu al cor de Joan Llongueres (Barcelona 1928).



Enric-C. Ricart: boix per a La vida es sueño de P. Calderón de la Barca (Barcelona 1933)

FULLES MUSICALS



SUMARI

Els mots rituals. — Beethoven anecdòtic, per *Carles Soldevila*. — Notes biogràfiques: Harold Bauer. — Unà conversa amb el Mestre Joan Manén. — Els compliments d'un hoste il·lustre: Eugeni Ysaye. — Xafarderies de bona mena. Els treballs estiuencs. El futur pròxim. — Opinions. — El Mestre Nicolau. — Els concerts. — L'Associació de Música da Camera.

Núm. 1

BARCELONA

Curs I



Josep Obiols: Adam a Invocació secular de Josep Maria López-Picó
(Barcelona 1926).



MEDITACIONS I JACULATORIES

J. M. LÓPEZ-PICÓ

OP. XXI

ALTÉS, IMP. - BARCELONA. - 1928



Josep Obiols: frontis i vinyeta de la portada de Meditacions i Jaculatòries de Josep Maria López-Picó (Barcelona 1928).



La casa rústica de Goethe en el parc de Weimar

EL 22 de març del 1792 morí a Weimar Joan Wolfgang Goethe. Tot el món es va commoure. Ningú no discutí que havia estat un dels poetes més grans, i un dels homes, simplement, més extraordinaris que mai haguessin existit. La seva obra i la seva vida no han cessat d'ésser estudiades cada vegada més a fons.

Però aquest any 1932, en fer un segle just de la seva mort, ha semblat talment que Goethe acabava d'anar-se'n, deixant-nos una meravellosa herència. Tot l'any s'ha pensat en ell. Els homes d'avui, homes de cent anys després, s'han demanat: ¿Què devem a Goethe? ¿Què podem encara treure de Goethe?

S'ha respost molt diversament. El deute, no l'ha negat ningú. En el pensament, en els sentiments, fins en les institucions dels homes d'avui es troba l'empremta de Goethe. Catalunya ha vist la influèn-



Ricard Marlet: il·lustració i marca publicitària al boix, a l' "Almanac de les Arts" (Sabadell 1925) [pp. 22-23].

NINET & C.º
«La Constructora Mecànica». Maquinària industrial i agrícola. Telers i màquines auxiliars de la indústria tèxtil. Estudis, plànols i pressupostos. Construccions i instal·lacions completes de fàbriques. Tres creus, 131. Telèfon n.º 217.



Jaume Bassa: camafeu a l' "Almanac de les Arts" (Sabadell 1924)
[p. 35]



Prats

CASA FUNDADA EN 1845 - FERNANDO, 29
TEL. 10434 - BARCELONA

PRIMAVERA 1930

Francesc Canyellas: boix per a un fullet publicitari del barre-
taire Joan Prats (Barcelona, Primavera 1930).



Lluís Bracons: boix per a l'Antígona de Guillem Colom (Barcelona 1935).



Pau Vila
i els seus



a llurs
amistats



Cap d'any
XXXXXX

Lluís Bracons i Jaume Busquets: nadala per a Pau Vila (Barcelona 1924-25).



Jaume Busquets: gravat per Els extasis de Josep Tharrats
(Girona 1932).

6.3. AL MARGE DEL NOUCENTISME

Fora del Noucentisme i de la línia oberta per Ollé Pinell, el gravat xilogràfic també s'havia difós a Catalunya. S'havia aconseguit que, per fi, esdevingués un mitjà habitual d'il·lustració artística de qualitat i d'altra banda era una tècnica tan planera que fins i tot recuperava ocasionalment el seu paper d'il·lustració veritablement popular. Així, per exemple, veiem que la capçalera de la publicació còmica de Ripoll "La Lluna riu" del 1924 (676), era feta al linoleum.

Nous noms que varen practicar el gravat al boix en aquells anys, bé que sovint sense massa continuïtat, són els de *Josep Gual* (1908-) un altre polifacètic, que feia un arcaïsmes preciosista (La Fugida a Egipte, 1926) (677); *Miquel Solé-Boyls* (1903-1977) autor dels boixos d'alguns dels goigs que ell mateix editava els anys vint; *Lluís Maria Güell* (1909-) eminentment pintor que va fer un linoleum a tota plana a la revista avantguardista "Helix" de Vilafranca del Penedès (Là. 237) (678); *Pere Daura* (1896-1976) també abans de res pintor, "en els boixos del qual -segons Audivert- sentim tot allò que la vida i l'amor a les coses tenen d'importància per un artista" (679); *Pere Creixams* (1893-1965), igualment pintor pel damut de tot; *Montserrat Casanova*, que demostrà personalitat amb els seus quinze boixos d'una modernitat independent que va fer pel llibre Poemes en el temps (Là. 238) de Concepció Casanova (680); *Josep Recasens i Tuset* que recreà l'estil dels vells incunables a obres com el Llibre del Coc de la Seu de Tarragona (1935) (681); *Germà Viader* (1896-) que il·lustrà al boix L'es-

canyapobres (Lám. 23⁹) de Narcís Oller (1934) amb una certa inhabilitat que no l'impedí intentar el camafeu en diferents colors (682); *Rafael Ballester Giralt*, *Pere Roca Bru*, entre altres.

Un cas especial dins aquesta generació és el de *Pompeu Audivert*, nascut a l'Estartit el 1900, però radicat i naturalitzat a l'Argentina on des del 1927 destacà com a gravador, molt especialment com a xilògraf. L'obra d'Audivert, influïda per l'Expressionisme, pertany doncs a la cultura llatinoamericana però el seu autor de fet no es va desarrelar mai del tot dels seus orígens i fins i tot a part de la seva tasca artística va demostrar inquietuds tècniques que donaven origen al seu llibre, superficial però significatiu, Gravat català al boix que publicà B. Costa-Amic a Mèxic l'any 1946. Com ell, el gironí *Josep Planas Casas*, nascut el 1900, també s'establí a l'Argentina, el 1925, on destacà com escultor tallista i xilògraf en un estil més suau i idealista que el d'Audivert. Un cas invers és el de l'argentí *Gustau Cochet* (1894-1979) que s'integrà sòlidament en la vida artística catalana abans d'abandonar-la a conseqüència del resultat de la guerra civil. Cochet fou polifacètic, pintor, teòric, gravador calcogràfic i xilògraf i en aquesta última especialitat demostrà un sòlid coneixement del medi.

El gust pel gravat xilogràfic, ja molt arrelat, s'estengué a Mallorca, amb noms com Xam (Pere Quetglas) o Manuel Pujol que començaren als primers anys trenta i que revifaren un gust pel gènere que a l'illa ja tenia arrels tan fondes com les representades per la històrica impremta Guasp.

Els anys immediatament anteriors a la Guerra Civil aquesta mena de gravat conquerí a Catalunya una nova cota de populari-

tat en integrar-se com il·lustració en una nova col·lecció de novel·la culta però destinada a un públic més ampli, els "Quaderns Literaris" que fundà Josep Janés i Olivé a Barcelona i que es varen publicar fins 1938. En aquesta sèrie moltes de les il·lustracions foren fetes amb linoleum per noms nous, quasi tots ells vinculats a l'Escola Massana de Jaume Busquets: *Enric Cluses* (Làm. 240), *Pau Cots*, *Alfons Ribera*, *Pau Macià*, *Fermí Altimir*, *Jaume Muntasell*, *Joan Foca i Ferramon*, el primer dels quals, sobretot, estava cridat a tenir un paper especialment destacat en la xilografia catalana d'aquesta època i de la immediatament posterior; en plena guerra, per exemple, el veurem il·lustrant xilogràficament el llibre de Pere Calders Unitats de xoc, editat per la Institució de les Lletres Catalanes a Barcelona el 1938.

Aquest afiançament del gravat, no sols xilogràfic sinó en general, produït en aquells anys, tenia també un important reflex en les exposicions anuals que feia a la Sala Busquets de Barcelona els primers anys trenta l'Institut Català de les Arts del Llibre en relació amb l'anomenada Agrupació d'Artistes Gravadors de Catalunya. Allà hi exposaren els noms ja clàssics, Ricart, Obiols, Marlet, Canyellas, etc., però és sobretot important de veure els catàlegs d'aquelles exposicions col·lectives perquè recullen l'activitat xilogràfica d'altres artistes (683), *Pau Planas*, *Pere Prat i Ubach*, *Pau Riu* (Làm. 241), *Josep Rigol*, *Alfons Ayerbe...*, la majoria d'ells artistes de reconeguda solvència.

L'aprofundiment en les activitats de tots aquests artistes ens donaria un panorama més ric de l'evolució del gravat xilogràfic a Catalunya en aquests anys d'evident puixança, però depassaria els límits que m'he traçat en aquest últim capítol. En ell només he pretès esbossar un esquema de la continuïtat immediata de la xilografia catalana després de la seva renaixença.



XLVI

A Joan Ramon.

Estellaran un arbre que avui té ocells i flors
perquè en la seva entranya pugui dormir el meu cos!



T A U L A



Germà Viader: gravat per a L'escanyapobres de Narcís Oller (Sant Feliu de Guíxols 1934)

helix
vilafranca del penedès
a b r i l 1 9 2 9
3



G R A V A T A L L I N O L E U M P E R L L U Í S M . G Ü E L L

Lluís-Maria Güell: gravat al linòleum a la pòrtada d'"Helix" (Vilafranca del Penedès), nº 3 (IV-1929).

EDGAR A. POE
ELS ASSASSINATS DEL
CARRER MORGUE
(Trad. de Carles Riba)



QUADERNS LITERARIS

NOVEL·LES I NOVEL·LISTES

75

UNA GRAN NOVEL·LA CADA
DIJOUS

77

Enric Cluselles: gravat per a la coberta d'Els assassinats del carrer Morque d'Edgar A. Poe (Barcelona 1934).

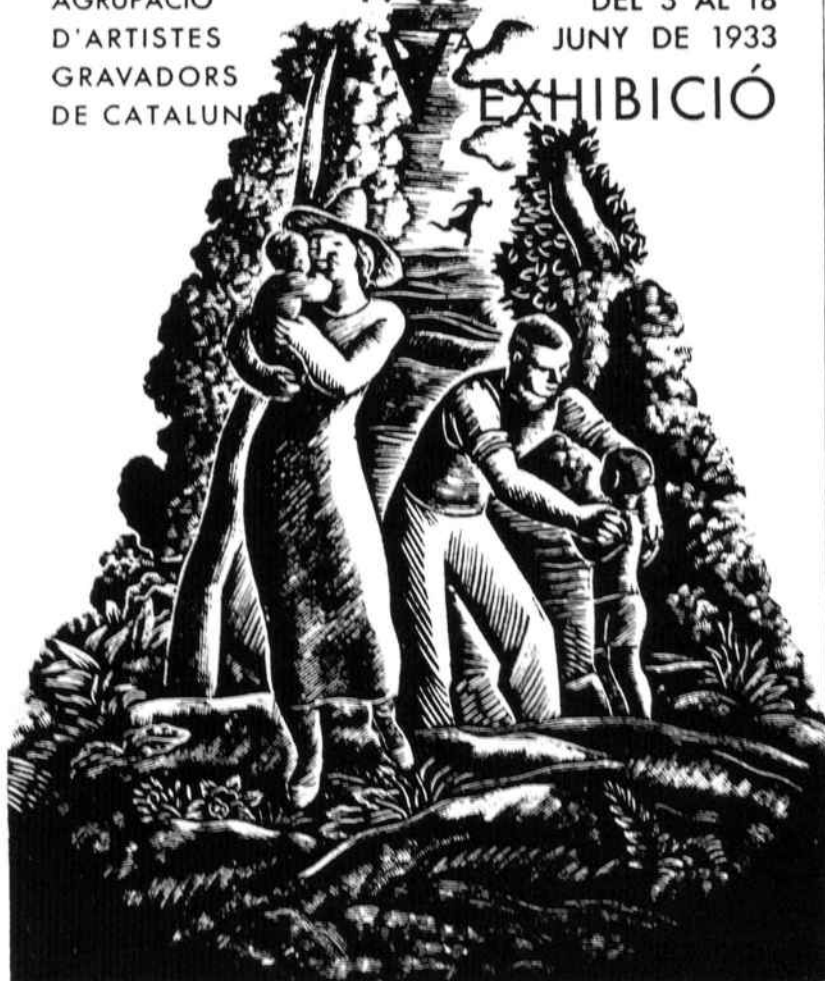
INSTITUT CATALÀ • SALA BUSQUETS
DE LES ARTS ¹⁷⁹ BARCELONA
DEL LLIBRE PASSEIG DE
GRACIA, 36

AGRUPACIÓ
D'ARTISTES
GRAVADORS
DE CATALUNYA

1933

DEL 3 AL 18
JUNY DE 1933

EXHIBICIÓ



Pere Riu: boix per a la portada del catàleg de la V Exhibició de l'Agrupació d'Artistes Gravadors de Catalunya a la Sala Busquets de Barcelona (3/18-VI-1933).

7 - EPÍLEG

La gran època de la xilografia catalana no s'estroncà amb la Guerra Civil espanyola. Ben al contrari, des dels anys quaranta fins ben bé els seixanta els principals noms ja clàssics del gravat al boix del país continuaren treballant amb intensitat i alguns d'ells fins i tot és en aquesta etapa que assoleixen cotes fins aleshores inèdites per ells.

Així, si bé Obiols cada cop era més reaci a treballar la fusta i va arribar al punt en què il·lustracions seves que havien de ser al boix foren només dibuixades per ell i s'encarregà de gravar-les Jaume Pla, en canvi E.C. Ricart, Ollé Pinell i Ricard Marlet passaren per una època de treball intens.

Eren anys en què proliferaren les edicions de bibliòfil, sovint amb una clara finalitat especulativa però no per això desprovista de qualitat quan l'artista encarregat d'il·lustrar-les era un artífex conscient i escrupulós.

E.C. Ricart, entre moltíssims altres treballs, il·lustrà Shakespeare per una entitat nordamericana per la que ja havia il·lustrat Cervantes (Anthony and Cleopatra, 1939). Fins 1960, any en què morí a Vilanova i la Geltrú, no deixà de treballar el gravat xilogràfic.

Ricard Marlet tampoc no parà fins la seva mort, el 1976 a Matadepera. Quan aquesta es produí havia acabat ja la seva xilografia número 2.137, cosa que el confirma com un dels principals gravadors en fusta de la Catalunya moderna si bé la seva preferència pels motius decoratius petits -vinyetes, caplletres- culs-de-llàntia, etc.- i la seva poca afició a signar els seus treballs fan que la seva tasca passi més desapercibuda que la dels seus com-

panys. Exemples destacats d'aquesta manera de fer de Marlet són la seva participació a la Divina Comèdia de Dante en traducció de Josep Maria de Sagarra (1947-51), o el Poema de Montserrat (1950-55) del mateix Sagarra.

Antoni Ollé Pinell, que tampoc parà fins a l'any de la seva mort, el 1981 a Barcelona, arribava precisament en aquesta etapa al seu punt més alt com a xilógraf amb els grans tours-de-force que representen els seus volums il·lustrats en color amb camafeus a la planxa perduda Primer viatge de Colón... (1944) o L'ingenu amor de Carles Riba (1948), al primer dels quals hi ha el quasi increïble frontispici en tretze superposicions de color, peça del màxim virtuosisme. *Montserrat Casanova* seria ara quan portaria a terme una tasca xilogràfica més important amb nadales, il·lustracions de llibre, etc.

D'altra banda *Audivert* i *Planas Casas* continuaren treballant la xilografia a l'Argentina i *Lluís Bracons* a París.

Però la postguerra nova sernomés l'escenari de la maduresa dels xilògrafs d'abans. També va emmarcar l'activitat de nous gravadors, el més destacat, sens dubte, *Antoni Gelabert i Casas*, barceloní (1911-1980), autor de nombrosíssims gravats destinats a tota l'escala del gènere, des del llibre de bibliòfil a la simple invitació, passant per la recreació de característics impresos populars com els goigs. Són obres fetes amb la facilitat d'un bon dominador de l'ofici però alhora aquesta és la seva principal limitació, que l'allunya del refinament dels mestres que el varen precedir en el temps.

També en aquest moment cal consignar l'activitat de *Joan Castells Martí* (1906-1980), també força actiu en goigs, nadales i il·

lustracions de llibres, però que destacà sobretot per la seva tasca de divulgació de la tècnica xilogràfica des del seu taller cara al públic al Poble Espanyol de Montjuïc de Barcelona.

En aquesta època va ser de gran importància la tasca d'un gravador andalús establert aquí el 1942, *Teodoro Miciano* (1903-1974), xilògraf de tècnica depurada i gran perfecció, en qui no trobarem sovint temptacions arcaïtzants; les seves il.lustracions per Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos de Francisco de Moncada, que edità l'Associació de Bibliòfils de Barcelona el 1947, per exemple, constitueix una gran obra amb camafeus a sis i quatre tintes i setanta-dues caplletres historiadetes, entre altres vinyetes al boix. *Jaume Pla* (1914-), un dels protagonistes del gravat català de la postguerra, ha treballat també el boix però ho ha fet de manera esporàdica, com una escapada temporal de la seva dedicació principal al gravat calcogràfic.

Altres noms mínimament destacats apareguts en aquesta època són *Salvador Masana*, de Vilanova i la Geltrú, els terrassencs *Isidre Odena* (1910-) i *Miquel Almirall* (1915-), el primer sobretot pintor però també actiu com a xilògraf amb el nom de Sidru, i el segon destacat especialista en il.lustracions i decoracions en lino-leum a França on resideix d'ençà que acabà la Guerra Civil espanyola. També a França *Emili Grau Sala*, amb el seu estil nostàlgic alhora culte i ingenu, dedicà part de la seva àmplia activitat d'il.lustrador al boix. *Enric Prats i Auqué*, deixeble d'E.C. Ricart féu, al boix, goigs remarcables, gènere del que *Ricard Vives i Sabaté* en faria una veritable especialització.

Els goigs varen ser un factor important en el manteniment de l'activitat xilogràfica durant aquests anys. Una entitat, els

Amics dels Goigs, constituïda el 1922 (684) i a la que ja he alludit, en va ser la impulsora principal.

Un altre factor important en aquest sentit va ser el renaixent ex-librisme, recolzat aquí en l'Associació d'Ex-libristes de Barcelona, fundada el 1951 en la tradició de la ja finida Associació d'Ex-libristes Ibèrics. A l'entorn de l'Associació d'Ex-libristes de Barcelona es varen desvetllar personalitats que sense aquest estímul segurament s'haurien malmés: és el cas del gironí *Joaquim Pla i Dalmau* (1917-), que considerava un mestre Antoni Ollé Pinell, el mallorquí *Carles Puntis Nebot*, *Marc Farell Jorba*, *Maria Figuerola Rubio*, *A. Perpinyà*, *A. Català*, *Rosa-Blanca Gelabert*, *Maria-Teresa Riquelme*, així com altres artistes més coneguts per especialitats diferents: el dibuixant *Frank Alpresa* i la gravadora calcògrafa *Maria Josepa Colom*, que també s'acostaren de tant en tant al gravat xilogràfic (685).

El nom que havia de tenir més continuïtat en aquesta última etapa és el d' *Oriol M. Diví* (1924-), monjo benedictí, del monestir de Montserrat, que ha continuat l'activitat ex-librística majoritàriament sobre fusta, i que ha esdevingut el principal sobre-
vivent d'una tècnica que després de gairebé mig segle d'esplendor ha tornat a caure en una atonia generalitzada, similar a la que sobrevingué a finals del segle XIX, només que la xilografia que aleshores agonitzava era la utilitària, l'artesanal, i ara en canvi la que corre perill d'extinció es la xilografia com a art, condició que tan treballosament va ser conquerida des de començaments del segle XX.

8 - CONCLUSIONS

La primera conclusió a què s'arriba en poder valorar en el seu conjunt l'evolució de la xilografia a la Catalunya del segle XIX és el reiterat canvi de paper que aquesta sofreix, o si es vol la indefinició d'aquest paper.

La xilografia venia del segle XVIII amb una càrrega essencialment popular: amb ella s'obtenien imatges, anònimes o signades tant se val, però sempre destinades al consum de les capes populars de la població. En gran part eren obres de caire religiós, estampes petites o grans per portar al damunt o per fixar a la paret i ser més o menys objectes de culte. També n'hi havia de tipus civil, com il.lustracions de romanços populars, auques, estampes emblemàtiques o més o menys humorístiques. Totes elles eren, però, sempre realitzades amb un nivell d'exigència tècnica discret i, lògicament donada l'època, amb les limitacions que oferia la talla de fusta a fil.

Aquest panorama setcentista perdurà de la mà de gravadors com els Tauló, sense gaires matisacions, fins l'època romàntica, quan, ja consolidada la tècnica de la fusta a testa i per tant amb més possibilitats de perfecció en el treball xilogràfic, el gravat d'aquesta mena tingué un paper de caire culte insòlit fins aleshores. Els primers representants de la Renaixença incorporaren xilografies a les seves publicacions, i en general els més conspicus representants de la cultura al país -renaixents o no- la utilitzaren per il.lustrar revistes com "El Museo de Familias" (1838-41). Si hagués de personificar en un sol nom aquesta tendència esmentaria el de Miquel Torner

L'ofensiva cultista, però, no arrelà amb força, ja que els

seus promotors acabaren preferint sistemes més subtils de reproducció d'imatges, singularment el gravat al metall i la litografia, si bé perdurà en una mena de divulgació dels tòpics del Romanticisme entre les classes populars a través d'un nou tipus de romanço que té en Miquel Cabanach al seu gravador arquetípic. Ben aviat, però, a l'entorn del canvi polític centrat en el Bienni Progressista (1854-56), el que s'imposà de manera esclatant va ser una xilografia popular centrada en auques, romanços, ventalls i també goigs, de caire realista i que té com a protagonista destacadíssim el que jo anomeno Noguera III.

Una nova contraofensiva culta, aquesta més ben fonamentada, acabaria tanmateix imposant el que seria el definitiu paper de la xilografia catalana del vuitcents. No cobria el camp de l'alta cultura, és cert, però es dirigia a la cada cop més nodrida i potent classe mitjana per a la que il·lustrava novel·les i donava informació gràfica de notícies periodístiques o curiositats a les cada cop més exhuberants revistes de l'últim quart del segle XIX.

Aquesta és l'evolució esquemàtica del paper del gravat a la fusta del segle XIX abans de que a les acaballes del segle es fessin sentir implacablement les conseqüències de la introducció dels nous sistemes fotomecànics de reproducció. Aquest fet acabà amb la xilografia tradicional i també, ben bé durant dues dècades, amb tot rastre d'aquesta tècnica secular.

La renaixença del gravat xilogràfic, però, es produí; bé que va ser una reaparició radicalment diferent al caràcter que tenia abans. Ara el gravat dit abusivament "al boix" assolí una consideració si no plenament acceptada d' "art major" com a al-

tres països europeus, si com un dels "bells oficis" més distingits. De fet però, bé que no generalitzada, la més alta consideració artística del gravat xilogràfic ja era a la ment de molts, i la nova onada de gravadors d'aquesta mena lluny de ser tinguts només per uns habilidosos artesans, com passava als del dinou, formaven part tots ells dels cercles culturals més refinats.

* * *

Tècnicament en la xilografia de l'època estudiada hi ha dos factors determinants: un és el ja esmentat del canvi del tall de les matrius que abans era a fil i ara serà -des de començaments del segle XIX- a contrafibra. L'altre factor serà el de l'ús de la galvanoplàstia.

El primer factor, com és ben sabut i recollit a totes les publicacions que toquen el tema, significà una de les revolucions més importants en les arts gràfiques. Potser no caldria insistir-hi, i només dir que aquell simple canvi permeté al boix deixar de ser un mitjà més o menys tosc i esdevenir ple de possibilitats expressives ja que la fusta tallada d'aquella manera era més dura i consistent i permetia que eines tan subtils com el burí -propi abans només dels gravadors de metall- deixessin en la seva polida superfície entalles de gran detallisme, que d'altra banda no trobaven en el seu cas les fibres que destorbaven la tasca dels xilògrafs tradicionals.

L'altre gran factor, però, és menys subratllat en la bibliografia i en canvi és tant o més essencial en l'evolució de les

arts gràfiques. L'electrotípia, aplicació de la galvanoplàstia a la tipografia, va tenir un paper decisiu en la impremta del segle XIX i el camí que ella obrí és d'una magnitud tal que es pot comparar al del fotogravat. Gràcies a l'electrotípia les matrius xilogràfiques pogueren multiplicar-se en exactes facsimils de gran solidesa que permetien una difusió massiva de les imatges que reproduïen.

La combinació d'aquestes dues novetats tècniques va ser essencial en la democratització de la cultura que la nova societat liberal del segle XIX exigia, ja que va fer possible una difusió molt gran i relativament barata d'imatges precises i d'elaborada qualitat tècnica que enriquien substancialment els coneixements dels lectors. Gràcies a aquestes novetats tècniques l'home del carrer tenia al seu abast una informació gràfica immensament superior i sobretot immensament millor que la que en generacions anteriors tenia no sols aquella mateixa classe sinó fins i tot les classes superiors.

* * *

Entrant en un ordre de coses més particular cal remarcar un fet estilístic singular: el de la pervivència de les formes barroques en el gravat català religiós fins ben entrat el segle XIX, el que denota una forta fixació formal de la imatge de la contrarreforma en la vida religiosa, lògicament paral·lela en les arts gràfiques i en la imatgeria i la decoració sacres. Així és que des del segle XVIII i fins ben entrat el XIX religio-

sitat i barroquisme són dos conceptes inseparables almenys en l'àmbit català. Aquesta identificació, aleshores ja més rutinària que fonamentada en cap mena de voluntat ideològica profunda, es trencaria precisament al XIX, quan el Romanticisme imposà un culte gairebé místic per l'Edat Mitjana, cosa que produí la identificació, quasi tan forta com l'anterior, de religiositat i medievalisme.

La interrupció en el camp del gravat d'aquest barroquisme, però, va ser produïda, o almenys anà íntimament aparellada, amb l'abandó de les matrius de fusta a fil per les noves matrius a contrafibra. Aquest canvi alterà entre moltes altres coses els formats tradicionals del gravat xilogràfic: des d'ara les planxes grans esdevindrien molt menys habituals perquè el diàmetre dels troncs dels arbres idonis per la nova modalitat solia ser molt reduït. Per aquest motiu l'estampa xilogràfica gran esdevingué més rara ja que de moment els gravadors evitaren haver de recórrer a les complicades obres d'ebenisteria que suposaven l'obtenció de matrius verges de superfície similar a la que abans tenien les fustes a fil. El canvi de cànon del suport, unit a un lògic cansament formal ja secular, afavorí el canvi estilístic: desaparegueren els sants o verges grans orlats d'elements rocalla ja anquilosats, molts d'ells inequívocament datats ja del segle XIX, i n'aparegueren d'altres més petits i molt més minuciosos de factura, d'un estil més eclèctic, destinats més a l'estampa diguem-ne de butxaca, als goigs o a fulls religiosos format octau o quart a tot estirar, en lloc dels ja clàssics sants "murals".

Aquesta no va ser l'única conseqüència conceptual del pas

de fil a testa; també coincideix amb aquest canvi l'auge espectacular del gènere de les auques, afavorit pel fet que les vi-nyetes d'aquests fulls populars encaixaven perfectament en les dimensions de les fustes a testa. Així s'obtenien fulls impresos de gran format sense emprar mai fustes grans, sinó a base de combinar les petites xilografies amb els peus tipogràfics dels rodolins.

L'aventura culta de la xilografia en època romàntica a la que he al·ludit en presentar de manera general aquestes conclusions, hagué de rebre d'entrada una forta injecció estrangera ja que ben pocs gravadors autòctons podien atrevir-se amb perícia i agilitat a fer il·lustracions del nivell requerit per les noves publicacions. Lluny encara de la introducció de la galvanoplàstia, aquesta injecció degué arribar de la mà de l'estereotípia. En tot cas, però, es tracta d'un fenomen encara fugaç, produït en part per un desig de mimetisme dels editors catalans amb mentalitat culta, d'emular la nova sèrie de revistes serioses i altres publicacions europees. Per això, en aquesta època comença a ser lògica l'aparició del nom dels gravadors xilogràfics en la portada d'un llibre, un reconeixement de paternitat abans només reservat a tècniques artístiques considerades més "nobles".

El nivell de la nova xilografia catalana tanmateix no trigà a pujar, fins al punt que aviat estigué en condicions de ser objecte de moderada exportació. A la segona meitat dels trenta Miquel Torner, el gravador més representatiu d'aquella nova generació de xilògrafs de qui he pogut precisar diverses dades biogràfiques essencials fins ara desconegudes, treballava activament per Madrid, ja que el nivell de perfecció dels xilògrafs

de la capital del regne era aleshores inferior al dels gravadors catalans. Aquesta deficiència, que Madrid no trigaria gaire a solucionar, era bastant lògica perquè malgrat tot al Madrid del Romanticisme la demanda de xilografia esdevingué molt més alta que a Barcelona.

Un dels temes més complexos de la història de la xilografia catalana del XIX és la producció dels Noguera, que resulta ser d'una fecunditat extraordinària. Les il·lustracions signades Noguera són, amb molt, el grup més nombrós de boixos no anònims de l'època. Darrera d'una tal prolixitat, però, calia establir una genealogia, ja que evidentment hi havia més d'una mà, cosa ja reconeguda per la bibliografia existent fins ara. La meva conclusió és que hi ha dos Noguera diferents actius als primers anys vint, que anomeno Noguera I i Josep Noguera o Noguera II, un Noguera madur que s'inicia els anys quaranta (Noguera III), un F. Noguera o Noguera IV, probable fill d'aquest, i el Dionísio Noguera actiu a Madrid. De tots ells és Noguera III, format pel que sembla en el ja decadent nucli dels Abadal, el responsable de la major part d'aquella enorme quantitat de fulls il·lustrats a la que ja he al·ludit; el seu prestigi era tan gran en el seu camp que de vegades el gravat d'un mateix esdeveniment li era encarregat per dos editors rivals al mateix temps. El caràcter popular de la seva tasca, però, ha fet que ara per ara les traces sòlides de la seva biografia no hagin encara aparegut, contràriament al que ha succeït amb Miquel Torner.

És constatable en aquesta època que la condició d'intercanviables que tradicionalment tenien les fustes a les impremtes es mantenia. En aquest sentit és molt significatiu que hi

hagi fustes gravades estandard que recullen només elements singulars d'una hipotètica composició, per facilitar així combinacions de fustes que s'acomodin al text que hagin d'il·lustrar sense necessitat d'haver-ne de gravar ex profeso.

El fracàs de l'aventura culta de la xilografia catalana del Romanticisme comportà el descens de categoria d'un home com Miquel Torner que havia estat el principal representant d'aquella tendència. Així, el Torner dels anys cinquanta i seixanta derivava cap al gravat vulgar de consum, el que testimoniava una baixa de la xilografia com a mitjà de difusió d'imatge de qualitat. Tanmateix aquesta depressió professional del notable xilògraf romàntic coincidia paradoxalment amb la renaixença del gravat a la fusta com a mitjà il·lustratiu exigent, renaixença paral·lela també a l'espectacular auge del gravat popular que encapçalava Noguera III. Els nous xilògrafs de categoria, però, aportaren una substancial particularitat tècnica: la "mitja tinta", un pas endavant en el perfeccionament de la xilografia pel camí de la veracitat en la reproducció. La mitja tinta era la il·lusion dels grisos aconseguida només amb una sàvia combinació i dosificació dels traços; això permetia obtenir imatges cada cop més semblants a l'aspecte real de les coses. La mitja tinta esdevingué aleshores un mètode ideal per reproduir no ja dibuixos, com succeïa en l'habitual xilografia de traç, sinó pintures, composicions o més endavant fins i tot fotografies, sempre és clar a través de la talla manual a burí de la fusta a càrrec del gravador xilogràfic. El primer gravador de l'àrea catalana que abordà aquella nova factura en el gravat al boix va ser, probablement l'incògnit Martínez, a començament de la dècada dels cin-

quanta. El resultat era d'una evident puja de la qualitat tècnica del gravat, cosa que en conseqüència significa un suport del prestigi dels gravadors que a l'entorn dels anys seixanta tornaren a ser tinguts en compte a l'hora de reconèixer al peu tipogràfic dels gravats la seva paternitat abans gairebé sempre silenciada. Joan Abadal Casalius, un home que es malaguanyaria per circumstàncies particulars, figura entre els més delicats artesans de la traducció xilogràfica d'aquell primer moment de represa.

La nova generació de gravadors al boix cultes -mitjanament cultes com he precisat al començament d'aquestes conclusions- no aparegué tanmateix de sobte: de fet fins a les acaballes de la dècada dels cinquanta no hi va haver un gruix de producció xilogràfica autòctona. La nova confiança que meresqueren els gravadors autòctons es simbolitza en la revista "El Album de las Familias" (1859-61), que començà amb xilografies d'importació i abans d'acabar el mateix any fundacional ja donava àmplia cabuda a gravadors catalans. La veritat és que en aquells moments el nombre d'aquests gravadors era escàs; tant és així que quan Lluís Labarta esbossaria en la seva vellesa una història del gravat xilogràfic català, en referir-se a aquell moment que per edat ja podia pràcticament recordar, afirmava taxativament que el 1863 l'únic gravador al boix que hi havia a Barcelona a part del "popular" Noguera era el valencià Llopis. Aquesta afirmació era inexacta ja que els madurs Joan Abadal i Miquel Cabanach i els joves Brangulí, Sadurní i Mullor estaven en actiu en aquell any, encara que cal reconèixer que sense la intensitat de Llopis.

El que és cert però és que en aquell temps, i des de la

segona meitat de la dècada dels cinquanta, el públic català consumia massivament un tipus de novel·la d'arrel romàntica plena d'il·lustracions al boix del nou estil i majoritàriament els gravadors que monopolitzaren aquells llibres no eren catalans sinó pertanyents a l'òrbita madrilenya: Llopis a part, els noms més freqüents, amb molt, eren els d'Antonio Carnicero, Tomás-Carlos Capuz i José Severini sobretot, circumstància deguda d'una banda a l'encara escassa força de la nova xilografia catalana i de l'altra al caràcter freqüentíssim de coedicions Madrid-Barcelona d'aquells llibres. No trigarien gaire, tanmateix, els Sadurní, Brangulí, Mullor i més endavant Gómez Polo o Ramon Ribas, a imposar-se i donar cos així a la més brillant generació de xilògrafs vuitcentistes catalans, i valencians actius a Catalunya com el mateix Mullor, o Manuel P. Pérez, Alós, Traver, etc.

Fenomen important a assenyalar en aquesta època mai no subratllat fins ara, és el paper que alguns gravadors al boix catalans tenen, de la mà de l'erudit Marià Aguiló, en la difusió de les il·lustracions de llibres incunables o del segle XVI: són homes com Mullor, Manuel Cortada i després Antoni Artigas -el nom de fonts del qual ens era fins ara desconegut- i fins i tot un dels últims Noguera.

Això, però, no passa de ser una anècdota erudita quantitativament insignificant davant del boom que acompanyà la proliferació de revistes tipus "Il·lustració..." ja en la dècada dels vuitanta. Va ser l'època en què el gravat xilogràfic català assolí el seu cim virtuosístic i en què les dimensions de les seves estampes foren més grans. Curiosament, però, també coincideix tot aquest esplendor amb l'aparició del fotogravat que de

tècnica experimental passà a ser en poc temps mitjà preferent i aviat exclussiu de difusió de la imatge. I en relació amb això es produeix una situació que val la pena subratllar. Tot i el notable esplendor de la xilografia catalana d'aquest moment final mai aquest esplendor igualà ni tan sols s'acostà al que tenia el mateix gènere a Madrid, on els grans noms del gravat xilogràfic encapçalaven magnífics tallers on multitud d'ajudants possibilitaven una producció massiva de matrius de gran perfecció, complexitat i dimensions. Això és degut però a una mentalitat més dinàmica del món editorial català que davant les possibilitats que evidentment oferia l'encara insuficient fotogavat preferí treballar en aquest sentit com a opció de futur, mentre a Madrid la inèrcia de les grans xilografies dificultava la decidida adopció de la nova tecnologia. Això que era dolent per la salut de la xilografia, que quedava ferida de mort, era bo en canvi pels objectius bàsics de les empreses editorials: la més precisa, correcta i alhora barata documentació gràfica en les seves publicacions.

La xilografia doncs moria a Catalunya, com tanmateix tard o d'hora també moriria a Madrid, i aquesta era una conseqüència lògica del paper que se li havia fet jugar: al gravat al boix no se li demanava creativitat sinó informació, el seu possible aspecte de gènere artístic havia estat absolutament menystingut i per tant en haver esdevingut només un mitjà de comunicació moria inapel.lablement quan un nou mitjà millor es generalitzava en el món de les arts gràfiques.

Però la història de la xilografia catalana, malgrat totes les aparences, no s'havia pas acabat. Seria a conseqüència d'a-

questa circumstància en principi del tot negativa de la seva desaparició del camp de les arts utilitàries, que trobaria el camí de la seva renaixença. Però seria de la mà d'artífexs diferents i després d'un profund procés de metamorfosi.

En aquesta metamorfosi de la xilografia s'hi fa molt clara i evident una característica essencial del que seria tot l'avantguardisme del segle XX: el trencament voluntari i inequívoc amb els coneixements tècnics ja insuperables del segle XIX i la seva substitució per un retorn a la ingenuïtat primigènia. És un trencament però que no es manifesta en totes les opcions restauradores d'aquest art: una d'elles, a Catalunya, és la comandada pel bibliòfil i erudit Ramon Miquel i Planas, que no es proposava altra cosa que la pura i simple revifalla del model conegut només que dignificant-lo, posant-lo al servei directe d'empreses d'alta cultura. El fet de recórrer a Brangulí o a Ramon Ribas ja és un símptoma que ens parla inequívocament de quina era la classe de renaixença xilogràfica propugnada per Miquel i Planas. El mateix Miquel i Planas tanmateix no acabà d'apostar fort per la seva línia quan deixà inèdita la seva Manon Lescaut amb xilografies de Brangulí, de segur que pel caràcter evidentment anacrònic que hauria ofert l'edició.

La solució que s'imposà, malgrat que en 1920 la "Revista Gráfica" encara parlava de certes possibilitats de la xilografia com a mitjà competitiu de reproducció d'imatge, va ser diferent: la xilografia del trencament amb la tècnica heretada. Els seus representants a Catalunya foren, generalitzant, els noucentistes, entesa la denominació en el sentit restrictiu consolidat des del 1911: l'Arístides Maillol que es beneficiava de pertanyer a l'àm-

bit, més inquiet, de França; l'Helena Maragall alligada per Josep Pijoan i incitada per Joaquim Folch i Torres a "recollir les relíquies de l'ofici" en nom de la continuïtat; Torres-Garcia i el seu apostolat en mig d'una certa joventut... Va ser precisament Torres-Garcia el que va definir amb els seus boixos de 1913 el model clàssic del Noucentisme xilogràfic, fins aleshores estèticament vacil·lant ja que el concepte inicial orsià era molt obert. I el que és també important i veritablement destacable és el caràcter absolutament descentralitzat que aquest fenomen va tenir, lògicament paral·lel al caràcter descentralitzat que va tenir en general el moviment noucentista madur: amb pocs mesos de diferència aparegueren xilografies del nou estil -a part del Rosselló de Maillol- a Vilanova i la Geltrú amb E.C. Ricart, a Girona amb Fidel Aguilar, a Sarrià amb l'Escola de Decoració de Torres-Garcia, a Barcelona amb els homes de la "Revista Nova", a Sabadell amb Josep Obiols -i més endavant amb Ricard Marlet-, i aviat també s'incorporarien al club xilogràfic Reus, Vilafranca del Penedès, Balaguer o la Mallorca propera al món noucentista català. A partir de 1917, data clau en l'art i en la història de Catalunya, el boix passà a ser un element consubstancial en la vida culta catalana.

Els noucentistes tanmateix imposaren una estètica força excludentista que feia que les aportacions dels artistes que hi eren afins obtinguessin un ressó important mentre es feia un cert buid a l'entorn de la figura d'altres, com Lluís Jou, el que havia de ser sens dubte el més internacional dels neoxilògrafs -en denominació feliç d'Octave Uzanne- catalans. Jou, format a França, on feia xilografia de creació almenys des del 1912,

però amb un passat vinculat al patriarca de les arts gràfiques vuitcentistes Eudald Canibell, protagonitzà el 1915, a les Galeries Dalmau de Barcelona la primera gran mostra pública de la resurrecció d'aquell art, però va ser acollit amb reticència perquè no pertanyia ni estava més o menys vinculat a cap branca de la família noucentista.

L'avantguardisme, d'altra banda, no va tenir amb la neoxilografia a Catalunya més que contactes esporàdics reduïts a alguna cosa de Celso Lagar i a aspectes no pas essencials de l'obra primerenca d'E.C. Ricart. Aquest es perfila com la gran figura del boix noucentista i de fet enriqueix l'imprecís moviment amb un lligam més concret amb la sava popular.

Al marge de les conclusions de tipus històrico-artístic que he anat recollint aquí, hi ha també una altra conclusió de caire més general a l'entorn de la denominació de Noucentisme, i que ve a refermar el meu criteri reiterades vegades exposat (686) de considerar el Noucentisme com una actitud cultural àmplia i estilísticament poc definida en lloc de l'ús comú del mot que es fa per designar la segona època classicista, mediterrànica i plàcida, del moviment. El significat de les paraules ve donat per la seva identificació amb conceptes establerts pels seus definidors i contemporanis, encara que sovint comentaristes posteriors hagin imposat significats més restrictius o simplement diferents. En aquest sentit l'ús que del mot Noucentisme fa Feliu Elias en un article sobre el gravat al boix, en un moment tan madur del moviment com 1919, és allisonador: diu Elias (com Joan Sacs) tot defensant el fotogavat "directe" pel damunt del xilogràfic, que és cert que no harmonitza amb els caràcters tipogràfics

a la manera cinccentista, però que en canvi sí que harmonitzen amb la manera noucentista; amb la qual cosa no vol referir-se per res al món de les balaustrades, orenetes, veles llatines i suaus turons del Maresme que s'identifiquen tòpicament amb el Noucentisme, sinó el concepte de modernitat natural que era el que el propi Ors posava en joc, ja als primers anys, quan setmana a setmana omplia les planes dels Glosaris de la paraula Noucentisme.

Ja al límit final que he marcat pel meu treball apareix una figura que no sols clou cronològicament el discurs sinó que representa la continuïtat del gènere en un sentit conciliador de postures. És Antoni Ollé Pinell, que si en el pla artístic el podem considerar superat per E.C. Ricart, en el pla virtuosístic és sens dubte el gran protagonista de la neoxilografia catalana. Amb Ollé, col.laborador de Ramon Miquel i Planas, s'inicia decididament un acostament de les postures conservadores que aquest representava a les renovadores pròpies dels noucentistes. Ollé doncs significa, entre altres coses, el reconeixement de Miquel i Planas de que la via de la revitalització de la xilografia catalana que fos renovada i que aquesta renovació s'acostava, si no coincidia, a la que amb força estaven duent a terme els noucentistes. Amb Ollé Pinell, doncs, trobem la síntesi entre les dues grans tendències que a Catalunya havien emprés la renovació del gravat al boix i el resultat d'aquesta síntesi va ser una obra que pel seu equilibri, per la seva perfecció i per la seva voluntat conciliadora, podria ser perfectament considerada com paradigmàtica d'un nou academicisme xilogràfic que de fet no acabà de quallar en no tenir tampoc una posteritat massiva.

* * *

I abans d'acabar cal fer una última consideració que sembla obligada en una tesi d'història de l'art bé que d'una forma o altra ja ha anat essent al·ludida al llarg de les pàgines de tot el text. És el que es refereix més estrictament als problemes d'estil. La xilografia, com en general qualsevol tipus de gravat és evidentment un art, i pot semblar aquí, en aquesta tesi, que l'aspecte purament artístic ha estat un tant menystingut per quant no ha gaudit d'una consideració principal en el discurs. Això, tanmateix, respon a les característiques concretes del gravat xilogràfic d'una amplíssima part de l'epoca estudiada.

La xilografia al segle XIX, com s'ha vist, no té en cap moment un paper creatiu des del punt de vista d'aportació estètica. Només al començament, quan de fet es tracta d'una presència d'uns patrons encara setcentistes, hi ha en ella un caràcter més o menys de creació, bé que sempre és una creació molt a remolc de formes molt retardatàries i mai no se situa al capdavant d'una veritable recerca de nous camins estètics. Però aquest mínim paper d'originalitat de la xilografia dels primers anys del segle es dilueix aviat ja que el gravat sobre fusta passa a ser en la pràctica no un art vàlid en si mateix sinó un mitjà de traducció de dibuixos produïts per altres artistes que en la seva immensa majoria no són pas xilògrafs. Així el gruix de la xilografia catalana del segle XIX no pot ser "llegida" en una pauta d'agent productor de formes sinó pura i simplement de camí de difusió gràfica d'unes formes ideades pels dibuixants sobre l'obra dels quals els xilògrafs treballaven amb aplicació i perícia, però no pas amb idees i conceptes de fons propis.

Per això un estudi estilístic de la xilografia moderna del segle XIX no és factible ja que hauria de ser l'estudi dels artistes sobre els que es basen els gravadors per a fer les seves fustes i per tant no estariem analitzant pròpiament un factor xilogràfic sinó dibuixistic, motiu pel qual aquesta empresa sortiria del tot dels objectius naturals d'aquesta tesi i cauria en la confusió habitual en la historiografia d'aquests temes a la que ja he al·ludit alguna vegada a la tesi. Així ni Torner ni els Noguera, ni Sadurní, ni Brangulí, ni Gómez Polo, per citar només uns quants noms, són artistes en un sentit ple sinó, si es vol, artesans al servei d'unes imatges que la immensa majoria de les vegades no són responsabilitat conceptual d'ells. És per això que, per no caure tampoc en l'equívoc d'analitzar el contingut pel continent, que és el que de debó interessa quan estudiem la xilografia vuitcentista, he evitat entrar en consideracions estilístiques en referir-me a la gran època del gravat en fusta.

El panorama, com s'ha vist, canvia amb la renaixença de la xilografia a les darreries del XIX i sobretot en entrar ja el segle XX. Aleshores sí que el gravat al boix passa a ser un dels mitjans protagonistes de la renovació estètica catalana del moment que adoptarà el nom genèric de Noucentisme. La renaixença d'aquesta tècnica, doncs, no va ser només una renaixença quantitativa després d'uns anys de baixíssima activitat, sinó qualitativa. Si abans amb la fusta el que es feia era "traduir" l'art dels dibuixants, ara el que és fa és crear aquest art des de, precisament, la xilografia, no de manera exclusiva naturalment però sí substancial. El motiu és important, i revolucionarà ja

la història de les arts gràfiques en general. Si bé és important insistir en aquestes conclusions que encara que a l'estranger la xilografia va tenir un paper molt notable en la conformació de les avantguardes, a Catalunya en aquest camp quedà quasi verge ja que xilografia i Noucentisme -o en tot cas xilografia i il·lustració tradicional posada al dia- varen ser en aquest país elements íntimament lligats, tònica que només es trencaria, i encara amb una força més que discreta, a la postguerra, fora ja dels límits cronològics d'aquesta tesi, amb algunes experiències de Joan Miró -aconduïdes però per Enric Tormo - i d'altres artistes més joves que tanmateix no assolirien amb el gravat en fusta un èxit notablement popular.

NOTES

NOTES

Cap. 1

- (1) Aquesta denominació es relaciona directament amb la recollida com a mot antic per Francesc de B. MOLL al Diccionari Català-Valencià-Balear, vol. V, Barcelona 1968, pàg. 867, en la primera entrada de l'accepció fil, 5ª accepció (g): "Porció prima de fusta que es serrava per a fins constructius i que era molt més prima que les bigues i necles", accepció derivada de l'anterior (f) que diu: "fibra formada per les cèl.lules d'un teixit vegetal en una direcció determinada".
- (2) Sobre el tema cfr. Walter L. STRAUSS: Chiaroscuro, Thames and Hudson, Londres 1973.
- (3) Sobre això, i només a tall de referència comparativa cfr. volums com Pierre Louis DUCHARTRE et René SAULNIER : L'Imagerie populaire (française), Librairie de France, París 1925; EM. VAN HEURCK i G.J. BOEKENOGEN: L'imagerie populaire des Pays-Bas, Duchartre & Van Buggenhondt, París 1930; Pierre-Louis DUCHARTRE: L'imagerie populaire russe, Gründ, París 1961; V.E. CLAUSEN: Stampe popolari scandinave, Electa, Venezia 1967; Paolo TOSCHI: L'Imagerie populaire Italienne, Editions des Deux Mondes, París 1964; René PERROUT: Les images d'Épinal, Paul Ollendorf Paris s.a., entre altres; dignes equivalents dels Grabadores populares españoles de DURAN i SANPERE i de l'essencial sèrie del tàndem AMADES-COLOMINAS-VILA.
- (4) LAPAN, I, 221.
- (5) Jean-Michel PAPILLON: Traité historique et pratique de la gravure en bois, P.-G. Simon, París 1766, 3 vols.
- (6) Enrique MAYER : Prioridad de un artista santiagués respecto al perfeccionamiento del grabado en madera, "Galicia histórica" (Santiago de Compostela), (1903), pp. 558-570.
- (7) GUSMAN XIV-XX, pp. 246-248 i 266 (fig. 136).

- (8) W.M. IVINS jr., que demostra un cert gust per la boutade, valora aquest gravat en molts aspectes com la xilografia més important feta fins a les hores.
- (9) De fet, com la majoria de processos de perfeccionament de tècniques, la introducció d'un sistema de multiplicació de matrius no va ser brusc, i tot i que el cas del "Penny Magazine" gairebé ha esdevingut clàssic, a França, per exemple, uns anys abans P. Durouchailja havia inventat un sistema d'efectes semblants que anomenà polytypage i que fou adoptat per editors importants com Gillé i Didot (vegeu GUSMAN XIXs: pp. 19-21 i 142-143).
- (10) Sobre la galvanoplàstia i la seva aplicació a les arts gràfiques vegeu per exemple MONET: Galvanoplastia, i VILA y BARRAQUET.
- (11) MONET: Galvanoplastia, p. 35.

Cap. 2

- (12) M.A. CASANOVAS, vol. II, pp. 139-140.
- (13) On tanmateix ni FURIÓ ni FURIÓ KOBS en recullen cap referència.
- (14) Repertorio
PAEZ/(vol. III, p. 174, nº 2092) llegeix erròniament "F. Tauló" en aquesta obra. RÀFOLS (III, p. 131) també es refereix a un "Francesc Tauló", autor d'aquest llibre editat a Valladolid, i transcriu la data, crec també que erròniament, "Ena. 1799".
- (15) BCB, RP: 1638. Efectivament el 1788 hi ha una edició del Bertoldo... (esmentada per PALAU) feta per la casa Piferrer, que tornà a emprar els boixos almenys en l'edició de 1844.
- (16) Segons FURIÓ KOBS, p. 26, els gravadors en fusta el segle XIX s'acabaren a Mallorca i les imprentes o bé visqueren dels boixos antics o bé n'encarregaren de nous a Barcelona o a València. Això explica la pre-

- sència del nom d'un Tauló a Mallorca sense que suposi cap mena de trasllat a l'illa del seu taller barceloní.
- (17) p. 146.
- (18) L'examen directe de les fustes conservades a la Secció de Gravats de la BCB no ofereix cap mena de dubte al respecte.
- (19) RAFOLS, loc. cit., parla, dins l'article de Josep Tauló, d'un tal Joan Tauló impressor, de qui esmenta alguna obra; aquesta afirmació és errònia ja que l'obra posada com exemple té com a impressor, ben clarament manifest, el nom de Josep Tauló i no el de Joan, i d'altra banda no he trobat cap peu d'impremta Tauló amb un nom diferent als de Josep, Jaume o en tot cas a la simple inicial "J."
- (20) p. 190, partint del repertori d'Isidro ALBERT BERENGUER: Grabadores de Alicante y su provincia, Alacant 1958.
- (21) Les matrius de Torres conservades a la BCB porten els números de registre 4694 (Verge dels Desemparats), 4725 (St. Antoni de Pàdua), 4744 (Sant Gabriel Arcàngel), 4745 (Verge del Pilar), 4749 (N^a S^a del Tremedal) i 4750 (St. Ramon Nonat). RAFOLS, III, 156, diu que Torres datà un Sant Gabriel el 1818, cosa que possiblement sigui una confusió amb l'altre gravat ja esmentat de la Verge del Tremedal, ja que el Sant Gabriel que jo conec de Torres no porta cap data incisa.
- (22) Les matrius de Serra a la BCB són la n^o 4692 (Sant Jaume), 4718 (St. Roc), 4719 (La Verge del Roser) i 4738 (St. Antoni Abad).
- (23) A tall només d'exemple esmentaré les registrades amb els números 5, 13-16, 29, 35 (de cirerer), 25, 58, 106, 108-110 (de boix) o 90, 98, 121, 142 (de perera) a la BCB.
- (24) "Ilerda" 1949. En aquest excel·lent treball bio-bibliogràfic es recullen les vicissituds d'aquest notable personatge lleidatà, motiu pel qual m'estalvio de donar-ne una síntesi més detallada aquí.
- (25) Vid. biografia a Real Academia de Ciencias y Artes. Año académico de 1907 a 1908 (...). Nómima del Personal Académico, A. López Robert, Barcelona [1908], pp. 98-106.

- (26) AMADES-COLOMINAS-VILA (pp. 143-146) prefereixen destriar l'existència només de dos Nogueras: el dels anys vint seria per ells el mateix que actuà fins gairebé les acaballes del segle i l'altre seria el fill, que desapareix també a les acaballes del XIX després d'una carrera breu.
- (27) A més la del Trovador -un exemplar de la qual, a la Biblioteca de Catalunya (Au 267) està datat a mà el 1849- no pot ser anterior a 1836, any de l'estrena del drama de Antonio García Gutiérrez en el que es basa, i la dels Edificios... de Barcelona conté ja una vista de la Plaça Medinaceli, amb el seu monument al mig, mòtiu pel qual no pot ser anterior a 1850.
- (28) Op. cit., p. XIX.
- (29) BCB, nº 1.506.
- (30) "Bibliofilia" (VI-1912).
- (31) Reproduïda, només parcialment, per AMADES-COLOMINAS-VILA I, p. 47.
- (32) AMADES-COLOMINAS-VILA, II, p. LIX i LX.
- (33) Sobre aquest tema encara és vàlid el plantejament d'AMADES-COLOMINAS-VILA, I, pp. 139-141, que es basa en l'afirmació de MESTRES, Les aques...
- (34) Dec la precisió d'aquesta data a Josep Maria Pons i Guri, fundador i director de l'Arxiu Històric i Museu Fidel Fita d'Arenys de Mar, on es conserva la matriu original d'aquest segell, i on es conserva també la matriu de la vista de la vila -presidida per la Mare de Déu- que encapçala les expressades patents de Sanitat, matriu que, curiosament, no és xilogràfica sinó de coure treballat al buit.
- (35) El fons de patents de Sanitat de la Secció de Gravats de la BCB signatura 3(6) (B i C), força nodrit, permet comparar entre si les de nombroses poblacions.
- (36) Vid. VILARÓ, p. 57.

- (37) Vegeu RODRIGUEZ CEPEDA, esp. vols. I i III.
- (38) Vid. VILARÓ, p. 142.
- (39) MESTRES, Les auques...
- (40) Imp. Valero Sierra y Martí, Barcelona. Signats "M. Torner, f^t."
- (41) AMADES-COLOMINAS-VILA, I, 140-143, arriben també a aquesta conclusió, si bé apunten encara una possibilitat més complexa: l'existència de dos Josep Torner, pare i fill, o I i II, d'acord amb la manera ja tradicional d'anomenar els membres de llinatges d'artistes.
- (42) He analitzat la gestació i desenvolupament del Romanticisme artístic català al meu llibre FONTBONA 1983, tercera part, a on em remeto.
- (43) En començar el segon volum (1839) els editors declaraven en una nota introductòria que comptaven amb tres mil subscriptors.
- (44) Aquesta possible influència en canvi sí que és apuntada per OLIVES 1947, p. 200.
- (45) Vegeu nota 74.
- (46) Vegeu nota 11.
- (47) OLIVES p. 264, interpreta erròniament la signatura com si es tractés d'un únic gravador de cognoms Best Leloir i Andrew de nom.
- (48) p. 186.
- (49) p. 175.
- (50) Dóna aquesta data l'irregular però insubstituïble diccionari RAFOLS, 1951, vol. III, p. 147.
- (51) Vegeu Llibre d'òbits 1863 nº 2.979 Fol. 345v (Barcelona, Institut Municipal d'Estadística, nota necrològica al "Diario de Barcelona" (16-VI-

- 1863, Tarde), p. 5.429, i esquela a id. (20-VI-1863), p. 5.543. Vegeu també la més extensa nota necrològica de "El Museo Universal" (Madrid), nº 25 (21-VI-1863), p. 199.
- (52) SAURI-MATAS 1842 i 1849, respectivament a la p. 31 i p. 350.
- (53) Segons l'esmentada necrològica de "El Museo Universal", molt probablement escrita pel director d'aquella revista, que era Josep Gaspar, que havia estat l'altre xilògraf important de "El Museo de Familias" i per tant coneixia Miquel Torner des d'antic.
- (54) Biblioteca de Catalunya, RE: 7.778, procedent del fons Ferran de Sagarra).
- (55) GRABADO-ILUSTRACION 1907, p. V.
- (56) El marqués de Lombay, sobre dibuix de C.L.A., al nº 15 (10-VII-1836), p. 121, i el retrat de Diego Rabadán, al nº 39 (25-XII-36), p. 316.
- (57) Afegia com l'any anterior "9º Barcelona", nº 40 (1-I-1837), p. 1.
- (58) Loc. cit.
- (59) OLIVES , p. 226, diu que imitaven i reproduïen gairebé del tot les il·lustracions d'Eugen Neurenther per a Der Cid nach spanischen Romanzen besungen durch, JOHANN GOTTFRIED VON HERDER, Stuttgart i Tubingen, 1838.
- (60) pp. 99, 112 o 353.
- (61) Frontis de la Col·lecció de obras antigas catalanas. Obras poéticas de Pere Seraff, editades a Barcelona per Josep Torner 1840.
- (62) Poesies jocosas y serias del célebre Dr. Vicens García, Rector de Vallfogona, Joseph Torner, Barcelona 1840.
- (63) (16-X-1842).

- (64) La més antiga utilització d'aquesta fusta que conec és per a una tesi de Sagrats Cànon de Josep Cid i Ferrer del 26-V-1847 (BC: RE: 8.434).
- (65) AMADES-COLOMINAS-VILA, pp. 140-143 prefereixen creure, sense unes bases massa sòlides, que aquest "J. Torner" que no apareix fins la dècada dels 50, ha de ser algun dels hipotètics Joseps Torner de generacions anteriors.
- (66) De la cal·ligrafia de les signatures tampoc se'n poden extreure, però, conclusions taxatives ja que hi ha llibres -La civilización de Lamartine (1852), per exemple- on coexisteixen les dues formes cal·ligràfiques del cognom Torner -pal sec i "manual"- sense cap afegit de "J." o "hijo" pel que cal adjudicar-les les dues al pare.
- (67) Nº 21 (23-XII-1849) o nº 27 (13-I-1850). Aquesta revista, precisament des del número 22, perdé la paraula "Boletín" del seu títol.
- (68) Al recull de Robreño, de qui, per cert, com ja s'ha vist més amunt, es diu que també gravava al boix bé que mai no se n'ha trobat cap de firmat, -vegeu AMADES-COLOMINAS-VILA, pp. 139-141-, apareixen també altres boixos (Advertencia que donà l'autor quan la sua muller volgué visitar a D. F.M. i Sermó de la murmuració), signats només "Torner" que malgrat no ser gaire diferents d'estil dels altres, caldrà assignar al Torner per antonomàsia, que és Miquel, el presumpte pare de "J."
- (69) Vol. I, pp. 15 i 19.
- (70) I, 60.
- (71) I, 122.
- (72) I, 384.
- (73) I, 197.
- (74) Ho recull, per exemple, OLIVES, index onomàstic, p. 263; i MARES, p. 333, consigna el seu nom com a professor de xilografia des de l'any 1835. Tanmateix, consultats els arxius de la Junta de Comerç (Reso-

lucions de la Comisión de Escuelas entre 1834 i 1841 i Llibres d'Acords entre 1835 i 1836), el nom de Batlle mai no apareix relacionat amb la xilografia que tampoc mai no és esmentada. Batlle ingressà al claustre professoral de Llotja quan a la mort de Salvador Molet, cap de la sala de flors, es produí una cadena d'ascensos (26-XI-1836) i quedà una vacant de mestre subaltern. Més endavant Batlle apareixerà esmentat als documents per la seva proposta d'aplicació d'un mètode nou per ensenyar dibuix que no li és acceptat (V/VI-1840). Bé que no és aquest el lloc de biografiar Batlle, cal dir que no morí el 1858 com sol dir-se (OSSORIO², p. 72; RAFOLS, I, p. 103) sino el 20 de novembre de 1865 (Vid. "Diario de Barcelona" (21-XI-1865), p. 11.215, necrològica en la que se'l defineix només com "profesor de pintura").

- (75) L'esmenta RAFOLS, vol. I, p. 102.
- (76) Vegeu nota 59.
- (77) Vegeu per exemple la Felicitació del sereno de la BC (RE: 23.224), en la que un home elegantment vestit compra un gall d'indi a una parella de vedors a l'esplanada de davant de la Ciutadella.
- (78) Per això el seu nom que apareixia lògicament a la llista de gravadors al boix actius a Barcelona esmentada per SAURI-MATAS, 1842, 2ª part, p. 31, ja no figura a la llista posada al dia de SAURI-MATAS 1849, p. 350.
- (79) El retrat del general Serrano, al nº 23 (4-VIII.1849), p. 176.
- (80) El espíritu de asociación, p. 189.
- (81) (Barcelona), vol. II (1862-63), p. 286.
- (82) OSSORIO², p. 283.
- (83) Vol. II (1839), pp. 50 i 127.
- (84) Vol. III (1840), p. 363.
- (85) Id., p. 365.

- (86) SAURI-MATAS 1842, 2ª part, p. 31.
- (87) DURAN i SANPERE, p. 142.
- (88) Vol. III, p. 241.
- (89) pp. 79 i 84.
- (90) (Barcelona) nº 5 (8-I-1843), nº 6.
- (91) Nº 8 (8-XI-1849)
- (92) P-J. Gelabert, Palma de Mallorca 1847-49.
- (93) El Repertorio de PAEZ, però, recull només dues obres de Sáez (vol. III, p. 76) i una d'elles, encara, dubtosa, cosa que indica que tampoc fou un gravador que tingués una gran activitat a Madrid. Això reforça la suposició de que era català o almenys actiu i radicat a Catalunya. ARTIGAS només inventaria d'ell cinc col.laboracions.
- (94) Vid. PAEZ Repertorio vol. I, p. 232. OSSORIO tampoc l'havia oblidat ni a la primera edició. ARTIGAS recull 35 col.laboracions editorials de Cibera, totes a Madrid menys dues (una a Sevilla i l'altra a Barcelona).
- (95) Boix a la BC (Boixos Llorens nº 82), estampat al full El pueblo de Barcelona escudado con la Constitución, Juan Llorens, Barcelona [c. 1842].
- (96) Revifalla de l'esperit de la Milícia Nacional, fi de la regència de Maria Cristina, inici del govern d'Espartero. Aquesta precisió avançaria la data fundacional de la casa editorial Antoni Bosch a començaments de la dècada dels 40, mentre que AMADES-COLOMINAS-VILA (p. 103) donen com a data reculada coneguda de l'editorial la de 1848. En general, ja es veurà, es pot dir que aquesta obra bàsica en l'estudi de les auques té el defecte, en el que es refereix a Cabanach, de retardar gairebé una dècada la seva cronologia.
- (97) p. 147.

- (98) I no d'entre 1850 i 60 com creuen AMADES-COLOMINAS-VILA, p. 147, ja que a l'auca es fa menció a la institució de la Intendència, suprimida el 1849, cosa que fa que l'auca no pugui ser posterior a aquesta data. D'altra banda, una menció a la Guàrdia Civil, entitat fundada el 1844, fa també que no pugui ser anterior a aquest any.
- (99) "Bibliofilia" (VI-1912).
- (100) Segons PALAU, vol. III, p. 122; jo en conec només fins el nº 52.
- (101) PALAU ibid, sense comprometre's a donar una data definitiva situa l'inici de la sèrie en 1850. Cabanach, però, només intervingué en els primers quaranta-dos títols.
- (102) Vid. 2.2.1.
- (103) L'última xifra de l'any en qüestió està trencada i tan podria tractar-se d'un 6 com d'un 0.
- (104) SAURI-MATAS 1842, 2ª part, p. 31.
- (105) Imp. P. Vicente Miró, Tortosa.
- (106) SAURI-MATAS 1849, p. 350; ara apareix domiciliat però al carrer del Correu Vell.
- (107) R:56 i R:98. La dels Sants Celdoni i Hermenter, venerats a Cardona, va ser feta segurament per substituir anteriors matrius envellides dels mateixos Abadal representant aquests Sants (la més antiga de 1670 i signada per Pere Abadal, i una altra posterior sense datar ni signar, BC. R:91).
- (108) És el ja esmentat en la nota anterior, matriu cosnervada a la Secció de gravats de la BCB (R:91).
- (109) Nº 15 (2-XII-1849) i nº 19.
- (110) Així està datat, en grafia manuscrita de l'època, un exemplar d'aquesta

auca conservat a la Biblioteca de Catalunya (Au 267). Auca editada per P.S. (Pere Simó).

- (111) També he considerat la possibilitat de que aquestes dues peces -que evidentment tenen un parentiu mutu molt clar patent especialment en la cal·ligrafia de la firma- podessin ser encara obres de Noguera II, donat el seu estil més arcaic. Tanmateix el buid que en l'obra signada Noguera es produeix entre 1822 i 1840 i la impossibilitat de que almenys l'auca del Trovador sigui anterior a la data d'estrena del drama de García Gutiérrez (1836) situen per força aquest grup d'obres a l'entorn de la dècada dels quaranta, és a dir, ja al moment en que apareix el Noguera III.
- (112) A la part tipogràfica del romanço diu que el nom del poble és Al/quimiri, topònim inexistent en l'antic regne de València; possiblement es tracta d'una mala transcripció per Algemesí.
- (113) Editats per Germans Torras, V. Torras i per la Vidua Torras. Conec també una edició sense datar feta pels successors de Font, tots de Barcelona. La mateixa casa Torras aprofita la fusta per il·lustrar el Nuevo arte de Cocina el 1864.
- (114) Fusta a la Secció de Gravats de la BC. R:1336.
- (115) Aparegut a AGUINALDO: Almanaque para todos. 1860, Juan Oliveres, Barcelona 1859.
- (116) SAURI-MATAS 1849, p. 350.
- (117) Op. cit., p. 152. Seguint-los a ells, també RÀFOLS 1951, I, 373, ho esmentava.
- (118) Vol. I, p. 143.
- (119) BC: boixos Llorens, núms. 263 i 678.
- (120) AMADES-COLOMINAS-VILA I, 182-183, conclouen que l'execució que Gustave Doré insertà a "Le tour du monde" (1862), 2on. semestre, p. 300, per il·lustrar el viatge per Espanya que féu amb Davillier, s'inspirava clarament en el boix de Noguera d'aquest romanço.

- (121) Les necessitats editorials en quant a boixos d'execucions eren tals que el mateix Noguera repetí exactament pel mateix editor la fusta principal i féu encara més "mòduls" de les complementàries (vid. Secció de Gravats de la BC: I 2B ER: 8067 XVI i XXIV). Les matrius originals de tot aquest complex conjunt es conserva a la BC en dos grups amb el nº Boixos Llorens/Estivill nº 427 i 443. Verdadero y espantoso caso (...) de (...) Carlo Ausejo Alacot (Llorens, 1864) és un exemple de la utilització de la fusta principal d'aquesta sèrie tota sola, sense altre complement que la fusta petita que arrodoneix l'entarimat.
- (122) Si examinem, per exemple, De mundi aetatibus, de Schedel, un dels incunables més espectacularment il·lustrats existents (Nuremberg 1493), veurem que molts dels boixos amb representacions de personatges es repeteixen varies vegades il·lustrant reis, bisbes o sants cada cop diferents; el mateix passa amb les ciutats.
- (123) De fet desconec quin dels jocs de fustes fou primer, si els de Llorens o el de Torras, si bé crec que la resolució més àgil dels de Llorens pot indicar que aquests es beneficiaven d'una experiència semblant anterior.
- (124) Reproduït per SEGURA Sang, p. 118.
- (125) Em refereixo a un boix que apareix als romanços Relación del robo y horrendo homicidio; Asesinato del alcalde de Ripollet, que en realitat són dues fustes diferents bé que pràcticament idèntiques (es conserven totes dues en el fons de gravats de la BC amb els núms. Boixos Llorens/Estivill: 517 i 517 bis).
- (126) Impresa a la casa Gómez e Inglada de Barcelona.
- (127) Vid. FERRAN, p. 143, que el descriu com un "grabador acertado y especializado en el tipo satírico" diu que "su celebridad fué grande en 1870".
- (128) Les dates de publicació que dono són sempre la més antiga que he trobat entre la BC i l'IMEB.
- (129) De fet aquesta auca, bé que n'hi ha una edició de Llorens datada el 1866, és anterior ja que pertanyia als fons d'Ignasi Estivill Coll que plegà d'editor cap el 1864.

- (130) LABARTA, p. 51, parla dels Noguera "padre e hijo", i AMADES-COLOMINAS-VILA, I, 145, també en parlen, recullint el testimoni del gravador Ramon Ribas.
- (131) AMADES-COLOMINAS-VILA, I, p. L, però, deixen la porta oberta a que la signatura es tractés d'una simulació, possibilitat a la que no hi veig massa base, a part del fet que la cal·ligrafia de la firma d'aquesta auca és molt similar a la dels altres impresos il·lustrats amb xilografies atribuïbles al Noguera IV. Tot i això, com veurem més endavant, en alguna altra font apareix a la mateixa època un N. Noguera.
- (132) OSSORIO¹, II, 80. És, d'altra banda, l'únic Noguera gravador que Ossorio recull.
- (133) Per exemple, Colocación de la primera piedra en la vía férrea de Martorell a Tarragona (Llám. 59) a "El Museo Universal" (Madrid), 39 (29-IX-1861), p. 312; el dibuix en què es basa el boix és signat per "Padró".
- (134) p. 399.
- (135) "La Abeja" (Barcelona), vol. II (1862-63), p. 61.
- (136) Id. p. 223.
- (137) La de la catedral de Còrdova havia aparegut al "Semnario Pintoresco Español" (Madrid), vol. II, nº 40 (1-I-1837), p. 1, i el retrat de Goethe a "El Museo de Familias" (Barcelona), vol. III (1840), p. 118.
- (138) La casa Tomàs Gorchs tanmateix també havia reutilitzat boixos de Sáez, Cibera, Martínez i altres, concebuts originàriament per la España, Obra pintoresca... de Pi i Margall (1842), i ho féu a una obra tan ambiciosa com els Anales de España de Ortiz de la Vega (1857-59) en la que la il·lustració, a part d'aquestes fustes, solia ser d'importació.
- (139) Vid. exemplar a la Secció de Gravats de la BC: III (9). 2 (BC. RE:23291 .
- (140) Nadala de Pau Vila i els seus, Oliva de Vilanova, Barcelona, 1931. A l'apartat 2.3.3.3. ja he fet menció de l'aparició del gènere de Nadala en l'obra de Torner.

- (141) Sobre les possibilitats de que aquests rteballs signats "Torner" fossin del Torner fill, vegeu el que ja he expressat a l'apartat 2.3.3.4.
- (142) OSSORIO¹, I, p. 1.
- (143) p. 455.
- (144) Juan Oliveres, Barcelona, 1855, p. 3.
- (145) J. Ribet, Barcelona 1857.
- (146) Librería Española, Madrid/Plus Ultra, Barcelona 1858, pp. 5 i 301.
- (147) Imp. N. Ramírez, Madrid-Barcelona.
- (148) La capçalera de la revista, dibuixada per Lechard, és gravada per ell i les il.lustracions del nº 5, p. 37 i del nº 23, p. 181.
- (149) Juan Oliveres, Barcelona, 1859, p. 147 (Arquitectura naval por D. Juan Monjo y Pons).
- (150) Aquí fa servir algunes vegades un anagrama *AB* que pot induir a confusions ja que s'assembla al que empra el tàndem Andrew-Best-Leloir, alguns boixos dels quals també foren publicats a la revista.
- (151) Preàmbul a l'entrega 1, p. 1.
- (152) Ja és al 1860 (nº 9, 16-I-1960).
- (153) RAFOLS, I, p. 2.
- (154) Notícia amablement comunicada per Francisca Ribera Foncillas que té en curs un detallat estudi sobre els orígens de la litografia catalana. AMADES-COLOMINAS-VILA, pp. 89-90, ja es referien a aquest taller de Joan Abadal però en situaven el seus inicis al 1862 i no al 1859 com Francisca Ribera ha pogut comprovar.
- (155) AMADES-COLOMINAS-VILA, I, p. 151, diuen que ja havia col.laborat al re-

cull de poemes de Robreño; als exemplars que jo he manejat el nom de Samuntà no apareix.

- (156) Llopis planteja un altre problema de personalitat: mentre OSSORIO¹ (I, p. 364) parla només d'un Ricardo Llopis, català, RAFOLS (II, 79) recull només un Salvador Llopis, valencià passat per Madrid abans de morir a Catalunya; d'altra banda, ALDANA no recull cap Llopis. Les xilografies d'aquesta època signades amb el cognom Llopis no porten pràcticament mai cap inicial que permeti deduir el nom i només en algunes rares ocasions n'he vist amb la "R." davant del cognom, cosa que no és suficient, però, per descartar l'existència de Salvador Llopis. (Là. 67). Llopis, sigui quin sigui, amb evident exageració, era qualificat per LABARTA: Planas, p. 68, de "Únich grabador al boix que hi havia a Barcelona allà per l'any 63, a part del Sr. Noguera".
- (157) Tomàs-Carlos Capuz (València 1834-Madrid 1899) era de la generació dels catalans Sadurní i Brangulf i fou un dels grans xilògrafs del Madrid de l'època. Vegeu, entre altres fonts, ALDANA, pp. 84-85.
- (158) Editat a Madrid per Pablo Villaverde però imprès a Barcelona per Castañes.
- (159) Editat per J. Subirana, Barcelona, en dos volums.
- (160) Imp. Hispana de V. Castañes, Barcelona.
- (161) Editat per Salvador Manero, Barcelona.
- (162) S. Manero, Barcelona, en dos volums. En aquest cas les fustes estan barrejades amb litografies.
- (163) Coeditat no sols per Madrid-Barcelona (López Bernagossi) sinó també per La Habana.
- (164) Madrid-Barcelona (Imp. V. Castañes).
- (165) J. Ribet, Barcelona.
- (166) Imprenta Hispana de Vicente Castañes, Barcelona-Madrid.

- (167) Salvador Montserrat, I. López Bernagosi, Barcelona.
- (168) Salvador Montserrat, Madrid-I. López Bernagosi, Barcelona.
- (169) El Porvenir, Barcelona, en dos volums.
- (170) Salvador Manero, Barcelona.
- (171) Salvador Manero, Barcelona.
- (172) Salvador Manero, Barcelona.
- (173) Librería Española, Madrid-Plus Ultra, Barcelona.
- (174) Lib. San Martín, Madrid-Plus Ultra, Barcelona.
- (175) Lib. San Martín, Madrid-Plus Ultra, Barcelona.
- (176) Barcelona (López Bernagosi)-Madrid-La Habana.
- (177) Vidal y Cía. Barcelona.
- (178) Plus Ultra, Barcelona.
- (179) Aleu Hnos., Barcelona-Buenos Aires, llibre en el que la litografia ja apareix alternant normalment amb la fusta.
- (180) Salvador Manero, Barcelona.
- (181) Lib. Española, Madrid-Plus Ultra, Barcelona.
- (182) Imp. El Porvenir de Buenaventura Bassas, Barcelona.
- (183) Lib. San Martín, Madrid-Plus Ultra, Barcelona.
- (184) Lib. San Martín, Madrid-Plus Ultra, Barcelona.
- (185) Lib. San Martín, Madrid-Plus Ultra, Barcelona.

- (186) La façana de Sant Agustí Vell (p. 32-33), per exemple, dibuixada per Gómez i gravada per Llopis ja havia aparegut il·lustrant la "Revista de Catalunya" de Barcelona, el 1860, també editada per Manero.
- (187) Personatge que no apareix a cap dels repertoris habituals (RAFOLS, OS-SORIO), és esmentat com a calcògraf valencià de finals del s. XIX per ESTAMPAS, p. 282, tot i que FERRAN tampoc el registra.
- (188) Tasso, Barcelona, 7 vols.
- (189) I. López Bernagossi, Barcelona.
- (190) S. Manero editor, Barcelona 1868-69.
- (191) Biblioteca Ilustrada de ambos mundos, Juan Pons editor, Barcelona, 1868, pp. 231 i 281.
- (192) Segons un fitxer biogràfic de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.
- (193) Espasa Hnos., Barcelona.
- (194) Imp. Euterpe d'A. Bosch i J.A. Clavé, Barcelona.
- (195) Antoni Bosch. Ramírez y Cía. Barcelona, 1865. AMADES-COLOMINAS-VILA, I, p. 151, creuen que la primera edició havia de ser dels voltants de 1861.
- (196) Imp. de Llorens, Barcelona.
- (197) Segons RAFOLS, I, 290.
- (198) BC, ER:8.038.
- (199) LABARTA, Planas, p. 68.
- (200) El lloc de naixement de Sadurní no ha pogut ser del tot verificat. Les fonts biogràfiques tradicionals el fan fill de Ripoll on hi ha el llinatge dels Sadurní, alguns dels quals encepadors, i on el llinatge Deop

hi és gairebé exclusiu del lloc. Tanmateix al Repertori de Defuncions de Barcelona (19 d'octubre del 1896) el gravador hi consta com nat a Barcelona. L'amable col.laboració del Sr. Eudald Graells, director de l'Arxiu-Museu de Ripoll, consultat en aquest sentit, no ha aclarit res en haver sofert Ripoll al llarg de la seva història diverses devastacions que delmaren en gran manera el fons arxivístic de la vila, i no quedar-hi rastre de cap Celestí Sadurní Deop.

Cap. 3

- (201) Sobre les dades biogràfiques de Celestí Sadurní vegeu CANIBELL-Sadurní, pp. 75-76, font de la majoria de les notícies conegudes sobre la vida del gravador.
- (202) Sobre el premi que rebria el 1847 he trobat una referència explícita, sense esmentar-ne les fonts, al fitxer biogràfic de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona. Els premis de 1850 -un segon i un tercer premis trimestrals de l'any, matèria de "Model guix en dibuix"- són documentats als arxius de la Junta de Comerç (Biblioteca de Catalunya, lligall LXVII, 3, fol. 9v).
- (203) Així ho afirmen AMADES-COLOMINAS-VILA, p. XL, sense dir en què es basen; l'exemplar que he utilitzat jo, el de J-Llorens, porta la data de 1866 en tipografia.
- (204) Derrocat Napoleó III (1870) fou reeditat afegint el títol "ex-emperador de los franceses".
- (205) Editat per Joan Llorens; en conec un exemplar datat el 1867.
- (206) CANIBELL-Sadurní, p. 75.
- (207) MESTRES, Les Augues, II. No hi diu el nom de fonts de l'escultor però en identificar-lo com el futur autor al monument a Isabel la Catòlica de Madrid vol dir que es tractava de Manuel Oms.
- (208) RAFOLS, 1951, II, 271.
- (209) Ibidem.

- (210) Impresa per J. Tauló, Barcelona.
- (211) Impresa per Valentí Domènec a Barcelona.
- (212) Impresa per Narciso Ramírez a Barcelona.
- (213) (Barcelona) (29-X-1865)
- (214) Aparegueren ja al nº del 19-XI-1865 de la revista.
- (215) José Zamora editor, Barcelona.
- (216) Eduardo González, Barcelona.
- (217) Salvador Manero, Barcelona.
- (218) La Ilustración, Barcelona.
- (219) La relació Sadurní-"La Campana de Gràcia" semblà en un principi que havia de ser més intensa, quan al nº 2 de la revista aparegué una escena de la sublevació de Gràcia (Lám. 86) dibuixada per Tomàs Padró i gravat per ell (15-V-1870), per cert reaprofitada de La monarquia sin monarca, tanmateix una ràpida introducció de la zencografia en l'elaboració habitual de la revista, de la mà de Labielle desterrà pràcticament els procediments xilògràfics d'ella, que quedaren reduïts a usos molt escadussers.
- (220) En aquest cas una col.laboració solitària en mig d'un ampli conjunt gravat tot per M.P. Pérez
- (221) CANIBELL: Sadurní, p. 76.
- (222) Espasa y Salvat, Barcelona.
- (223) RAFOLS, I, 162.
- (224) Coeditat a Madrid i Barcelona, però imprès per Tasso a Barcelona.
- (225) Coeditat a Madrid i Barcelona, però imprès per N. Ramírez a Barcelona.

- (226) En una edició de la mateixa col·lecció de l'esmentada a la nota 224.
- (227) Coedició Madrid-Barcelona, impresa per Tasso, Barcelona; Aquest volum 8^e de fet porta ja al peu d'impremta la data 1860.
- (228) Coedició Madrid-Barcelona impresa per Tasso.
- (229) Coedició semblant a les anteriors impresa per Tasso.
- (230) El viaducte del Buxadell (p. 105) i l'Ictineo de Narcís Monturiol (p. 113), sobre dibuixos de Léchard
- (231) Juan Oliveres editor, Barcelona 1859, p. 98.
- (232) Imp. de G.I. Serra, Maó.
- (233) L'Ictineo de Monturiol aparegut al volum corresponent a 1863, p. 170, ja havia estat reproduït a l'Almanaque para todos per 1860, obra que, com "La Abeja", era editada per Oliveres de Barcelona. No s'ha de confondre amb els gravats de l'Ictineo que el mateix Brangulfí publicà a "El Album de las Familias" (Barcelona), vol. III, nº 25 (7-IV-1861), p. 197, que és un boix absolutament diferent bé que semblant.
- (234) Imp. Narciso Ramírez, Barcelona-Madrid.
- (235) Alou Hnos., Barcelona.
- (236) I. López, Barcelona.
- (237) I. López Bernagosi, Barcelona.
- (238) Les dues editades per Espasa Hnos., Barcelona. A la segona d'aquestes obres signa una vegada Royo, com de vegades feia.
- (239) José Zamora, Barcelona.
- (240) Dada comprovada en una nota manuscrita del fill del gravador i conservada ara a l'arxiu familiar de Joaquim Brangulfí i Claramunt, a Barcelona.



- (241) Ho afirmen RAFOLS, loc. cit. i M.A. CASANOVAS, vol. II, p. 400 per exemple.
- (242) Espasa Hnos., Barcelona.
- (243) José Astort y Cía., Madrid (imprès a casa L. Tasso de Barcelona).
- (244) Espasa Hnos., Barcelona.
- (245) Una de les xilografies de Brangulf, curiosament, era feta en col.laboració amb el gravador Surroca.
- (246) Espasa Hnos., Barcelona.
- (247) Sobre Mullor cfr. el meu treball FONTBONA Mullor.
- (248) FERRAN, p. 141. GAYANO, p. 77. Per les dates podria ser el seu pare.
- (249) Piferrer, Barcelona.
- (250) S. Manero, Barcelona.
- (251) J. Pons, ed. Barcelona
- (252) José Astort y Cía., Madrid (Imp. per L. Tasso, Barcelona).
- (253) Librería Ibérica de Víctor Pérez, Barcelona.
- (254) RAFOLS no en diu el nom de fonts i PAEZ /Repertorio entra tres xilògrafs cronològicament possibles amb aquest cognom, dels quals només un porta nom de fonts: Agustí; els altres dos que esmenta PAEZ, III, p. 193, per les dates és molt possible que siguin la mateixa persona. Per això, tot i no tenir-ne la convicció absoluta, em referiré a Agustí Traver sempre que faci esment del xilògraf Traver actiu en aquells anys. OSSORIO no esmenta cap gravador d'aquest cognom, i la font especialitzada en valencians, ALDANA, tampoc.
- (255) Imp. José Rius, València, vol. II (és l'únic boix i única il.lustració que hi ha).

- (256) Espasa hermanos, Barcelona.
- (257) Alós i Marte segons OSSORIO i RAFOLS. El diccionari especialitzat en personatges alacantins de CALATAYUD, pp. 20-21, no afegeix res al que ja sintetitza ALDANA, p. 23.
- (258) Vegeu PANTORBA. Exposiciones, p. 73.
- (259) Vegeu URGELLES, Expo 1871, pp. 19-20.
- (260) El gravador o la "raó social" -com es prefereixi- hi apareixeràn ubicats al carrer de Bonavista 20 de Gràcia.
- (261) Imp. y lib. Religiosa y Científica, Barcelona.
- (262) De Francisco Javier ALVAREZ, Imp. L. Obradors y P. Sulé, Barcelona, 1874.
- (263) Es tracta de la vista interior d'una nau industrial de la Casa M. Escuder, de màquines de cosir, sobre dibuix de J. Presno a "La Ilustración Española y Americana" que vé al volum segon de l'any 1874, p. 732 i a "La Academia" al volum III (1878), p. 173.
- (264) Vegeu OSSORIO², p. 525. Ell mateix però es declararia natural de València o Alacant en exposar a París, i deixeble de francesos inlocalitzats -Chapuez, Chapuis, Capeiz, Capuis- que en la meua opinió tanmateix, crec que es tracta de males grafies de Capuz (vid. FLAQUER-PAGES, pp. 301-302).
- (265) Ed. La Ilustración, Barcelona, 3 vols.
- (266) Cal no confondre aquest gravador amb el que signant simplement Pérez però amb una cal.ligrafia ben diferent il.lustrà gran quantitat de romanços a Madrid editats durant les dècades dels cinquantes als setantes i sovint reeditats posteriorment.
- (267) Ho conec per una prova que hi ha a la Secció de Gravats a la Biblioteca de Catalunya (PE:8.384): no hi consta autor del text i suposant que l'edició es fés no apareix entre les obres d'aquest títol que recull l'índex del PALAU.

- (268) PAEZ Repertorio per exemple (vol.II, p.243) no relaciona ni un sol gravat i el breu text biogràfic és una síntesi quasi literal de RAFOLS, II, 209, que al seu torn surt bàsicament d'OSSORIO², p. 463.
- (269) Biblioteca Ilustrada de ambos mundos, Juan Pons editor, Barcelona.
- (270) A la Secció de Gravats de la BC hi ha set il.lustracions soltes d'Eusebi Planas gravades per Moracho corresponents a una novel.la ineditificada (RE:8.893), datades el 1868.
- (271) José Zamora editor, Barcelona, concretament un sol boix al volum II.
- (272) Juan Pons editor, Barcelona.
- (273) Juan Pons editor, Barcelona.
- (274) Juan Pons editor, Barcelona.
- (275) José Astort y C^a., Madrid; en realitat, tanmateix, una obra impresa a Barcelona per L. Tasso.
- (276) Aquesta edició, impresa per Tasso, aparegué uns cops amb el peu editorial d'Espasa germans i altres amb el del llibreter Ramon Pujal, sempre en l'any 1869.
- (277) Tipografía Católica, Barcelona.
- (278) No apareix ni a l'última edició del BENEZIT, ni a l'específic GUSMAN s. XIX.
- (279) Estampa de Lluís Abadal, Lleida s.a.
- (280) Editades per Tasso en data no especificada (hi ha boixos anònims i altres signats uns "Laurent et Deberny" i altres només "Deberny" o "L. Deb.", mentre que en altres la signatura al peu del boix ha estat voluntàriament desfigurada per raons desconegudes).
- (281) Juan Bastinos e hijo, Barcelona.

- (282) vid. ESTAMPAS, p. 258.
- (283) RAFOLS, I, p. 495, diu 1841 i ELIAS: Gómez. p. 15, diu vers 1843. L'any exacte no es coneix, però al registre de la seva defunció consta que va morir el 19 de març de 1911 quan tenia 69 anys, cosa que ens donaria l'any aproximat de 1842. Per conèixer més notícies sobre la família del gravador vegeu l'esmentada obra d'Elias que es refereix a Simó, el germà pintor d'Enric, a qui tanmateix dedica tot el capítol V (pp. 47-61).
- (284) ELIAS: Gómez, p. 63, prefereix 1862 contra el que deia Serra i Pausas (1863).
- (285) ELIAS: Gómez, p. 53.
- (286) Alou Hermanos, Barcelona.
- (287) A la Secció de Gravats de la BC hi ha una prova d'un boix de tema setcentista melodramàtic signat pel tàndem Planas-Gómez (RE: 8.377).
- (288) URGELLES, Expo. 1871, p. 109. Al jurat hi havia Esteve Paluzie, Josep de Letamendi, Luis Bressonier, Pere Doménech, Josep Teixidor y J.B. Pujol. En aquesta època Enric Gómez Polo va ser el més assidu participant, entre els xilògrafs, en les exposicions organitzades per la Societat per a les Exposicions de Belles Arts de Barcelona; hi prengué part en les edicions de 1870, 1871, 1873 i 1874.
- (289) Espasa Hnos., Barcelona.
- (290) Juan Bastinos e hijo, Barcelona.
- (291) I, p. 76.
- (292) A Siglos del Cristianismo, a més de la participació seva i d'altres xilògrafs prestigiosos, hi apareix la firma d'un tal *F. Bas* que difícilment podem retrobar en altres obres.
- (293) Sobre la seva aparició a l'Espartero de Burgos, editat el 1879 per Espasa de Barcelona, vegeu el que ja s'ha dit a propòsit de Francesc Brangulf a l'apartat 3.1.2.

- (294) Eduardo González, Barcelona.
- (295) Per exemple els fets de Gràcia, al nº VI (12-VI-1870).
- (296) I. López editor, Barcelona.
- (297) AMADES-COLOMINAS-VILA, I, pp. 148 i L-LIII.
- (298) Artigas, que pel que he pogut veure signava sense afegir cap inicial al davant del seu cognom, és entrat per "J. Artigas" al Diccionari de Rafols, però consta clarament com Antoni Artigas als rebuts que signà a Marià Aguiló que li encarregà certs treballs que comentaré en un capítol posterior.
- (299) Segons RAFOLS, I, p. 60.
- (300) Nº 81 (5-XI-1871).
- (301) I. Valls, Vic.
- (302) Nº 78 (13-X-1871).
- (303) La Ilustración, Barcelona.
- (304) Se'n conserven disset fustes sense altra especificació a la Secció de Gravats de la BC (RP: 1691-1707); algunes d'aquestes fustes porten al dors el tampó del fabricant: els germans Kraft de Leipzig.
- (305) Als catàlegs consta que vivia al carrer de Banys Nous número 22 de Barcelona.
- (306) Herederos de la Vda. Pla, Barcelona.
- (307) Imp. de C. Miró |Barcelona|.
- (308) Estampa de Vicens Magriñá, Barcelona
- (309) Editats a Barcelona per Successors d'Antoni Bosch i impresos per Narciso Ramírez y Comp^ã.

- (310) Imp. de Llorens, Barcelona.
- (311) Antonio Llorens, Barcelona.
- (312) Antonio Llorens, Barcelona.
- (313) Llorens, Barcelona.
- (314) Despacho calle de Juanelo 19, Madrid.
- (315) Despacho Juanelo 19, Madrid Pel seu arcaisme aquesta podria ser reedició d'una anterior.
- (316) Despacho, calle de Juanelo 19, Madrid.
- (317) AGUILÓ, Catálogo.
- (318) Vegeu rebuts de Galvien a Aguiló, al fons Aguiló-Casacuberta de la Secció de manuscrits de la BC: el 24-IV-1861 per un alfabet gòtic de majúscules al boix, un element del Tirant el Blanc, la primera làmina del Procès de les olives i el signe de Gumiel (350 rals); el 2-VI-1861 pel signe de Jorge Costilla, un retrat d'Ausias Marc i el signe de l'impresor Johan Hertezog, de Venècia (95 rals); el 21-VI-1861 per un gravat del Somni de Johan Johan i un altre de "Mosen Francesch de Blesa Caballer" (120 rals).
- (319) Rebut de Mullor a Aguiló al fons Aguiló-Casacuberta de la Secció de manuscrits de la BC, el 4-VII-1861.
- (320) Rebut de Mullor a Aguiló al mateix fons de la BC, el 21-XII-1861, per 60 rals.
- (321) Rebut de Mullor a Aguiló, al mateix fons, per 101 rals (1-IV-1862).
- (322) Aquest escut de la Mercè -pel que Mullor cobrà 12 o 14 rals (apareixen les dues xifres en dues notes diferents de l'arxiu Aguiló-Casacuberta)- ha protagonitzat un curiós afer bibliofílic denunciat per Jaume RIERA i SANS a La doble falsificació de la portadella d'un incunable (Hain 12433),

- "Revista de Llibreria Antiquària" (Barcelona) nº 10 (X-1985), pp. 5-17, text que tanmateix no recull l'autoria de Pere Mullor d'aquest boix.
- (323) D'aquests quatre gravats no hi ha rebut al fons esmentat de la BC, però hi ha una nota de cobrament on queden especificats els preus de cada un d'ells.
- (324) Rebut al fons esmentat (32 rals) datat el 23-I-1862.
- (325) Rebut al fons esmentat (5-X-1865).
- (326) Mateix fons (Nota de los grabados que se incluyen en el Catálogo) tot i que no hi ha rebut formal de Mullor, consta que aquest cobrà 60 rals per la feina.
- (327) C[ANIBELL]: Labielle, p. 60.
- (328) No hi ha rebut d'aquest boix al fons esmentat però hi ha una nota d'Aguiló en la que s'especifica que el gravat de "N. Noguera" li costà 12 rals.
- (329) De fet Angel Aguiló, fill de Marià, a l'advertiment previ de l'edició del Cançoner..., l'obra del seu pare que havia de seguir a la Bibliografia, diu que "les orles, caplletres y quarts, alguns d'ells autèntichs, altres fidelment reproduïts, eren coleccionats ab lo doble intent d'aprofitarlos també pera la Bibliografia Catalana (...)", el que en realitat fou a l'inrevés.
- (330) AGUILÓ, Cançoner. L'obra constà en realitat de nombrosos plecs, el primer dels quals vegé la llum a començaments de novembre del 1873 (vegeu la Carta nº 60 d'Aguiló a Tomàs Forteza del 5-IX-1873: Aguiló-Forteza, p. 41).
- (331) Carta nº 68 d'Aguiló a Forteza (vid. Aguiló-Forteza, p. 45)
- (332) L'enterrament d'un amortallat davant d'una església que apareix a les Cobles de la mort (Làm. 123) (p. 164) i a la Dança de la Mort (p. 191v.) era un gravat d'Artigas.pel que cobrà 50 rals (5-V-1875) sobre un dibuix que consta al fons esmentat Aguiló-Casacuberta que era fet per L.

- Serra; un naixement de Jesús pel que Artigas cobrà 30 ptes. (120 rals) el 5 de gener de 1877, era fet sobre un dibuix de L. Serra que costà a Aguiló 80 rals (segurament és el reproduït amb el Cançonet de Nadal, a la pàg [53]).
- (333) CANIBELL: Sadurní, 76
- (334) La part gràfica d'aquesta revista ha estat parcialment buidada per DEL MOLINO.
- (335) Sobre el tema "La Ilustración" de TASSO hi ha en curs una tesi de llicenciatura realitzada per Romà ARRANZ.
- (336) ELIAS: Gómez, p. 57.
- (337) vid. AUDIVERT, p. 36.
- (338) Es tracta d'una xilografia del submarí de Narcís Monturiol, apareguda l'any 1889, p. 228, que ja havia sortit anys enrera a "El Album de las Familias" (Barcelona) 3er volum, nº 25 (7-IV-1861), p. 197.
- (339) Catálogo 1880-81, p. 32. Consta que vivia a la Ronda de St. Pere 130 de Barcelona.
- (340) MESTRES: Gravadors, puntualitza que Celestí Sadurní i Gurguí "may agafà un buril" i que fins i tot solia dir fent broma "Jo també he manejat el buril" quan essent encara un nen de vegades el deixaven buidar els blancs del gravat al boix a mig fer, evidentment la tasca menys tècnica i refinada de tot el procés.
- (341) Alarbs al desert, dibuix de Julià Bastinos, (30-IX-1881), p. 368.
- (342) MESTRES: Gravadors.
- (343) Al registre de naixements de Barcelona he trobat la inscripció del seu fill Mario el 30-III-1886, i consta que Josep tenia aleshores 27 anys. Era casat amb Teresa Esplugas.

- (344) vid. Catálogo 1891, p. 366. Hi presentà nº 1.210 Una flor, nº 1.211 Lección de violín. Dos amigos. La última hora de la jornada, nº 1.212 La cata del vino. El entierro de Cristo i nº 1.213 Un coup d'oeil.
- (345) vid. Catálogo 1891, p. 367. Hi presentà nº 1.214 Varios grabados en en madera (Retrats dels pintors Gaïofre i Lunà, Armadura del monument a Colon. La traición de la Carmagnola), i nº 1.215 Retrato del Sr. Pascual y Casas.
- (346) (Barcelona), nº 642 (1 6-IV-1894), pp. 248-249.
- (347) A part de la còpia de Sánchez Barbudo (nº 888 del Catàleg) esmentada a la nota anterior Josep Sadurní -que vivia al carrer Villarroel 23 de Barcelona- presentà també Aristócratas de Lluís Graner (nº 889), El antejo, de Josep Llovera (nº 890) i Un beso de Josep Maria Tamburini, aquesta última publicada també a "La Ilustración Artística" (Barcelona), nº 590 (17 -IV-1893), p. 249; cap de les quatre peces exposades era destinada a la venda. Vegeu Catálogo 1894, p. 205.
- (348) 12 el 1882, 25 el 1883, 19 el 1884, 11 el 1885, 9 el 1886, 10 el 1887, 20 el 1888, 13 el 1889, 11 el 1890, 10 el 1891, 12 el 1892, 13 el 1893, 11 el 1894, 14 el 1895, 3 el 1896, i 5 el 1897. Al 1898 ja no n'hi he trobat cap.
- (349) Al carrer Provença 260 (segons Registre de Defuncions, Institut Municipal d'Estadística de Barcelona).
- (350) CANIBELL: Sadurní.
- (351) Espasa, Barcelona.
- (352) Coedició Ballejà i Cia. de Mèxic i Espasa i Cia. de Barcelona.
- (353) Seix, Barcelona.
- (354) Espasa, Barcelona.
- (355) Establecimiento Tipografía Editorial de J. Pons, Barcelona.

- (356) Hi ha proves d'aquests treballs a l'àlbum que conté les obres del gravador, conservat pel seu nét Joaquim Brangulf i Claramunt a Barcelona.
- (357) Morí al carrer Sant Eusebi nº 14 (Segons Registre de Defuncions, Institut Municipal d'Estadística, Barcelona).
- (358) Aquest afany per reivindicar públicament la paternitat dels seus gravats com qualsevol altre artista ja l'hem vist anteriorment (capítol 3.3.1) quan Enric Gómez Polo jove ja es presentava a l'Exposició General Catalana de 1871 i hi era premiat. En aquella època passada, d'altra banda no era pas rar trobar noms de xilògrafs en els catàlegs de la Societat per a les Exposicions de Belles Arts de Barcelona (1868-74) com ja he referit al seu moment.
- (359) vid. Catálogo 1881, nº 30, nº 423, on consta que vivia al Dormitori de Sant Francesc nº 3 de Barcelona, i Catálogo 1891, nº 1.186.
- (360) Espasa y Salvat, Barcelona.
- (361) Pseudònim d'Antoni Altadill; editat per A. Riudor y C^a a Barcelona.
- (362) Ed. J. Pons, Barcelona. Els dos volums de la traducció de l'original de Dufour, editats per la mateixa casa (1874-75) eren també il·lustrats per Planas però a la litografia.
- (363) Espasa, Barcelona.
- (364) Espasa, Barcelona.
- (365) He comptabilitzat 23 gravats de Gómez als dos volums de 1878 de "La Academia". Pérez M. i R. Paris en feren 26 i 24, respectivament. Els Sadurní, el tàndem de gravadors catalans més prolífic, hi féu una vintena de gravats.
- (366) ELIAS: Gómez, p. 58. A part d'Antoni Gómez aquesta font esmenta també entre els deixebles i ajudants d'Enric als gravadors Mus, Llopis -sense relació segurament amb el famós-, Vilardebó i Barceló (p. 57)
- (367) Segons el Registre de Defuncions de Barcelona.

- (368) Aleu, Barcelona.
- (369) FLAQUER-PAGES, pp. 301-302. Vivia a la rue Fauvet 17 de París.
- (370) Catálogo 1896, p. 112. L'obra, que portava el número 534 i Pérez Martínez ja l'havia presentat a l'Expo Universal de París (1889), es venia al preu de 200 pessetes, molt alt per l'època tenint en compte que era un gravat al boix i no una pintura, per exemple. L'artista consta que vivia al carer Diputació, 215, baixos, de Barcelona
- (371) Moreno i Roig, Barcelona.
- (372) P. Riera, Barcelona.
- (373) Imp. L. Obradors i P. Sulé, Barcelona.
- (374) Espasa, Barcelona.
- (375) Pseudònim d'Antoni Altadill, ed. A. Riudor i Cía, Barcelona.
- (376) Les tres per la casa Espasa de Barcelona.
- (377) OSSORIO², p. 463.
- (378) Espasa, Barcelona, p. 345.
- (379) Domènech, Barcelona.
- (380) ELIAS: Gómez, p. 57.
- (381) (10-X-1881), p. 376 i (20-XI-1881), p. 408.
- (382) p. 148.
- (383) Espasa, Barcelona.
- (384) P. Riera, Barcelona.

- (385) Establecimiento Tipográfico-Editorial de J. Pons, Barcelona.
- (386) Ballescà y Comp^a, Mèxico i Espasa y Comp^a, Barcelona.
- (387) Un dels retrats apareguts al "Noticiero" d'aquella època (24-XI-1888) porta la signatura completa "Rodríguez" que podia confondre la identitat de l'autor amb altres gravats esmentats; la calligrafia de la "R" inicial d'aquesta firma és molt diferent a la que apareix sola i que sense gaire marge d'error podem assignar a Ramon Ribas.
- (388) Biblioteca Universal Ilustrada, Madrid.
- (389) Els boixos originals d'aquesta obra, editada a Barcelona per la Tipografia Catòlica, es conserven a la Secció de Gravats de la BC (RP: 2820/2872), i al registre apareixen atribuïts a un tal Serra, que segurament es deu referir no al gravador sinó al dibuixant, potser Leonçi Serra.
- (390) Segons CASTELLS: Art Sabadellenc, p. 385, que tanmateix sembla basar-se en RAFOLS, vol. II, p. 478, que també diu que el 1877 tenia instal·lat el taller al carrer dels Canvis Nous 22 de Barcelona.
- (391) Tipografia Catòlica de Sant Josep. El boix tanmateix ja havia estat utilitzat a Barcelona per Tasso.
- (392) Imp. de Feliciano Horta.
- (393) Aris.
- (394) Imp. Religieuse J. Comet, sense any.
- (395) Dóna aquest any, que no apareix enlloc més, MESTRES: Gravadors. En base a aquesta dada he pogut completar la informació al Registre de Defuncions de Barcelona (vegeu nota 404).
- (396) Segons el Registre Municipal de Defuncions de Barcelona.
- (397) Juan Aleu y Fugarull, Barcelona.

- (398) MESTRES: Gravadors.
- (399) Aleu y Fugarull editor, Barcelona.
- (400) J. Aleu y Fugarull editor, Barcelona
- (401) Biblioteca Arte y Letras, Barcelona.
- (402) Catálogo 1881; eren diverses proves repartides entre quatre quadres numerats del 455 al 458. Fusté hi consta com a resident al carrer Roger de Flor 189 de Barcelona.
- (403) Ballescá y Comp^ã., México y Espasa y Comp^ã. Barcelona.
- (404) Registre de Defuncions de Barcelona. Allà consta que era casat amb Eudalda Diví i que en morir residia encara al c. Roger de Flor 189.
- (405) Espasa y Salvat, Barcelona. Les firmes d'aquest cognom en aquest llibre no porten la inicial R. conservant el nom de fonts, motiu pel qual cabria la possibilitat de que l'autor fos el pare París i no el fill, en aquest cas.
- (406) CANIBELL: Sadurní, p. 76.
- (407) RUSIÑOL: Hierros, pp. 37-38.
- (408) RUSIÑOL: Fulls, pp. 198-201.
- (409) RUSIÑOL: Desde el molino, pp. 153-162. Vegeu també PLANES: Modernisme, pp. 66-67 i PLANES: Rusiñol, pp. 58-59.
- (410) CLARASÓ, especialment al capítol "Vestit nou", pp. 37-41.
- (411) FLAQUER-PAGES, p. 132.
- (412) Una breu notícia sobre Ramon Canudas la dóna PANYELLA, p.37.
- (413) ELIAS: Gómez, p. 57. RAFOLS 1951, en canvi, no l'esmenta.

- (414) COMAS: Gravadors.
- (415) El primer a "La Academia" (Madrid), vol. IV, nº 15 (23-X-1878), p. 240, i l'últim a "La Ilustración" (Barcelona), nº 203 (21-IX.1884), p. 376. En obres madrilenyes anteriors he trobat la marca "M. García" (Secció de Gravats de la BC, RP: 1755: matriu de fusta gravada per Toro cap el 1861).

(416) COMAS: Gravadors.

(417) MESTRES: Gravadors.

(418) Secció de Gravats de la BC (RP: 1637, 1687, 1692, 1693, 1705 i 1711)

(419) Col.lecció arxiu família Maragall, Barcelona.

Cap. 4

(420) WESTHEIM, pp. 171-172.

(421) IVINS, Imagen, p.

(422) Catalogue Friedrich, pp. 58-59.

(423) Sobre aquest conjunt de boixos vegeu ESSICK, pp. 224.233 i l'ams. 205-214.

(424) Vegeu Peinture allemande, p. 163-164.

(425) UZANNE: Renaissance.

(426) vid. VALLOTTON-GEORG.

(427) El primer havia sortit el 1889.

(428) Per això hi ha diverses monografies, algunes de les quals pràcticament coetànies a l'obra d'aquests peoners de la "neoxilografia", com SALAMAN: Modern, o SALAMAN woodcut, on recull informació i reproduccions de gravadors de diversos països però no de Catalunya ni del conjunt de l'estat espanyol.

- (429) Kahnweiler, p. 100.
- (430) WEISS, p. 128.
- (431) Discurs glossat per A. O[PISSE]: Decadencia del grabado en España, "La Vanguardia" (Barcelona), (29-IV-1899).
- (432) Respectivament pàgs. 20/21, 23, 33, 47, 49, 69 i 73.
- (433) Impremta de La Regional d'en Antoni Castells, Barcelona.
- (434) VELEZ, I, 154. El complet treball de Pilar Vélez pot ampliar la informació sobre el llibre de bibliòfil i la xilografia arcaïtzant.
- (435) Tip. La Acadèmica i L'Avenç, Barcelona.
- (436) Segons VELEZ, II, pp. 586-588.
- (437) Fidel Giró, impressor, Barcelona.
- (438) Fidel Giró, impressor, Barcelona.
- (439) AGULLÓ, Catàlogo, p. 48.
- (440) Tip. L'Avenç. Exemplar a la Secció de Gravats de la BC (IV (4) (C, 1914).
- (441) AGULLÓ: Cançoners s/p.
- (442) Participació de Josep Colomina amb Joana Casas (21-XII-1917), ex. a la Secció de Gravat de la BC (III (2) (C. 1917).
- (443) (2ª Setmana d'octubre - 1898), p. 10.
- (444) (1ª Setmana de novembre- 1899), p. 40.
- (445) (3ª Setmana de novembre - 1898), p. 70.
- (446) (5ª Setmana de desembre - 1898), p. 140.

- (447) (des de la primera setmana de desembre de 1898)
- (448) Vegeu LUIS TASSO: Conferencias profesionales de las artes del libro. Resumen de la serie, "Revista Gráfica" (Barcelona) [vol. II] (1901-02), pp. 117-118.
- (449) Institut Català de les Arts del Llibre, convocatòria, "Revista Ibérica de exlibris" (Barcelona), any IV, nº 1 (1906), p.s.n. (apèndix).
- (450) [Víctor OLIVA], Ensaig de materialissació d'un moment intel·lectual, L'art de Bruno Héroux, a "Anuari Oliva", , Oliva, Vilanova i Geltrú, 1907. p. 26.
- (451) Carta del 7 de juny del 1906, recollida per Teresa CAMPS, al catàleg de l'exposició Enric Casanovas, Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona, 1984, p. 15.
- (452) Catalogat amb el número 16 a BLOCH, I, p. 13.
- (453) S/S: El llibre de l'Ors, "La Veu de Catalunya" (Barcelona), (28-X-1907, Vespre) p. 2 .
- (454) L'al·lusió que aparegué a FLAMA Agonia... de que la filla d'un gran poeta gravava al boix m'encaminà cap a Helena Maragall, en plenes facultats malgrat la seva avançada edat. Allà vaig saber que a part de moltes altres obres, ella també va fer aquest boix de la coberta del Glosari d'Eugeni d'Ors.
- (455) Joan RUSELL: Escola pràctica professional. Dictamen del professorat pera reforma de l'ensenyansa. "Revista Gráfica" (Barcelona), any VIII, núms. X-XI-XII (X/XII-1908), p. 90.
- (456) S/S: L'humor estranger. Suissa. Felix Vallotton, "Papitu" (Barcelona), nº. 11 (3-II-1909), pp. 181-182.
- (457) "Papitu" (Barcelona), nº 12 (10- II-1909), p. 190.
- (458) (9-VI-1909).
- (459) Escuela Práctica profesional. Curso de 1911-1912, "Revista Gráfica" (Barcelona), any XI, núms. VII-VIII-IX (VII/IX-1911), p. 61.

- (460) FLAMA Agonia...
- (461) Folch reforçava la seva pretensió restauradora donant notícia, en un breu apèndix al seu article, de la decissió de l'Ajuntament de París de subvencionar anualment els encàrrecs de gravats sobre pedres fines i crear-ne una petita escola especialitzada a fi de protegir aquesta tècnica en perill d'extinció allà "com aquí -declara Flama- el gravat al boix".
- (462) Fustes i proves originals es conserven a l'arxiu familiar de Can Maragall a Barcelona, en poder encara de la seva nonagenària autora.
- (463) Arxiu familiar Maragall, Barcelona.
- (464) L'examen del material que resta d'aquest projecte em fa pensar que es devia tractar d'un obsequi que familiars i amics de Maragall prepararen per a ell, sota la direcció de Pijoan. D'aquest són uns versos manuscrits a una de les proves tipogràfiques, que imiten la Cançó del comte Arnau i tenen l'aire de ser la dedicatòria col·lectiva.
- (465) Sobre la significació de l'Almanach vegeu el meu treball: Francesc FONT-BONA, pròleg a l'edició facsímil de l'Almanach dels Noucentistes, J.J. de Olateta Editor, Barcelona 1980, pp. s/n. Allí, per cert, quedà erròniament datada la referència de "La Veu de Catalunya" on s'anuncia que el segon Almanach estaria dedicat al boix: no és el 5-I-1911 com diu allí, sinó el 16-II-1911.
- (466) S/S: Almanach dels Noucentistes, "La Veu de Catalunya" (16-II-1911), Pàgina Artística, nº 66.
- (467) S/S: Necrològica, "La Veu de Catalunya" (Barcelona) (23-III-1911), Pàgina Artística, nº 66.
- (468) "La Veu..." al art. cit. a la nota anterior ho considerava així i encara anava més lluny quan deia "el darrer tal vegada, si descompten a un bon gravador que sense feina del seu ofici, avui fa, ioh tristesa! el servey de recader de Barcelona a Girona", gravador que desconec qui pugui ser.
- (469) Les frases textuais surten d'ibidem.

- (470) COMAS. Gravadors.
- (471) MESTRES: Gravadors.
- (472) Ja he glossat prou aquesta postura del gran dibuixant i escriptor, ben característica per comprendre l'evolució de les arts gràfiques i l'esfondrament temporal de la xilografia, a FONTBONA 1983, p. 260, i a Francesc FONTBONA: Apel.les Mestres, el dibuixant, a Apel.les Mestres (1854-1936), Fundació Jaume I, Barcelona, 1985, pp. 28-56.
- (473) El darrer...
- (474) A diverses notes necrològiques aparegudes en morir Brangulf es fa esment d'aquesta circumstància: "El Liberal" (Barcelona) (20-IV-1910), "La Veu de Catalunya" (Barcelona), (23-IV-1910) i El darrer...
- (475) He pogut veure un joc de proves d'aquests gravats a l'arxiu familiar dels Brangulf propietat del seu nét el fotògraf Joaquim Brangulf i Claramunt, a Barcelona.
- (476) VELEZ, p. 301, nota 56, així ho confirma.
- (477) El darrer...
- (478) "Bibliofília" vol. I (12-1911), p. 104.
- (479) [RAMON MIQUEL i PLANAS]: Iconografia d'escriptors catalans contemporanis, "Bibliofília" (Barcelona), vol. I (12-1911), pp. 126-128.
- (480) ibid.
- (481) La llista completa és la següent, a més de Joan Maragall, Emili Guanyabens, Jaume Massò i Torrents i Eudald Canibell (fets i apareguts el 1911), Àngel Guimerà i Felip Pedrell (del 1912), Manuel Milà i Fontanals, Josep Pin i Soler, Magí Morera i Galicia i Teodor Llorente (apareguts el 1913), Enric Prat de la Riba, Santiago Rusiñol, Josep Maria López-Picó, Josep Carner, Marià Aguiló i Joaquim Ruyra (apareguts el 1914) Mateu Obrador i Berrasagüer i Cels Gomis i Mestres (apareguts el 1915), Ramon Suriñach i Senties, Antoni Bulbena i Josep Torras i Bages (apareguts el 1916), i

Ramon Picó i Campamar, Josep Morató i Grau, Dolors Monserdà de Macià, Joaquim Miret i Sans, Miquel dels Sants Oliver i Pompeius Gener (apareguts el 1920, bé que gravats entre el 1912 i el 1914).

- (482) UN CATALA
- (483) Vegeu Instituto Catalán de las Artes del Libro. Escuela Técnica Profesional. Programas de Enseñanza. "Revista Gráfica", (Barcelona), any XIII, núms. IV-V-VI- (IV-VI-1913), pp. 44-45.
- (484) Vegeu J. TORRES GARCIA: La nostra ordinació i el nostre camí, "Empori" (Barcelona), any I, número 4 (IV-1907) i la meua antologia Joaquim TORRES GARCIA: Escrits sobre art, a cura de Francesc FONTBONA: Les millors obres de la literatura catalana, Ed. 62 i La Caixa, Barcelona, 1980, p. 28.
- (485) TORRES: Notes, portada i pp. 7, 75, 92 i 108.
- (486) Vegeu l'article que el mateix TORRES en publicà: T.G.: Una nova artista, "Feminal", suplement de "Il·lustració Catalana" nº 234, (Barcelona) (24-XI-1907).
- (487) La reproduïx JARDÍ: Noucentisme, p. 142.
- (488) "Revista Escola ...", p. 2.
- (489) ibid.
- (490) p. 10.
- (491) A la mateixa revista consta que són boixos i no pas linoleums.
- (492) Els directes apareixen tots reunits al final, impresos sobre paper satinat.
- (493) Acció, "Revista Escola..." p. 15.
- (494) S/S: Llibres rebuts. "El Noucentista" (Barcelona), nº 1 (28-XII-1914), p. 7

- (495) Al.ludeix a un tipus de granada trencadora, carregada de metralla, aleshores molt coneguda. La ironia està en comparar aquells boixos, d'execució lliure, amb els efectes d'un esclat devastador.
- (496) Recollit a Guillaume APOLLINAIRE: Chroniques d'art, Gallimard, París, 1960, p. 234.
- (497) Citat per PUIG: Jou, p. 22.
- (498) FLAQUER-PAGES, p. 235.
- (499) CANIBELL: Jou.
- (500) JOU "Pàg. Artística ". Els boixos reproduïts eren La Magdalena, La Samaritana i Judit.
- (501) RAFOLS: Jou.
- (502) S/S: Reportatges Artístics. Exposició Jou, "El Poble Català" (Barcelona), (27-XII-1915), p. 2.
- (503) S/S: Notes d'art, "L'Esquella de la Torratxa" (Barcelona), nº 1933 (14-I-1916), p. 39.
- (504) JORI: Jou. Reprodueix L'Anunciació, Camí de Creu, Ecce Homo, Salomé i "Quai" del Sena, a part d'un parell d'aiguaforts.
- (505) Al seu moment ja esmentaré alguna esporàdica intervenció en el món del llibre català.

Cap. 5

- (506) Vegeu ROD. CODOLA: Notas, crítica molt elogiosa.
- (507) Sobre Ricart la font més directa és el llibre pòstum del seu amic l'historiador d'art i arquitecte J.F. Ràfols (citat RAFOLS: Ricart), obra en la que es pot trobar també una abundosa bibliografia que ja no cal recollir sencera aquí. El treball més complet, però, es PLANAS: Ricart, en premsa (resum publicat a PLANAS: "D'Art") que cataloga a tota l'obra xilogràfica de l'artista i que ha tingut en compte els àlbums de proves en

què el gravador consignava minuciosament la seva obra.

- (508) Són paraules de les Memòries de Ricart recollides per Francesc Xavier Puig Rovira a l'epíleg de RAFOLS: Ricart, p. 140.
- (509) Segons RAFOLS: Ricart, p. 91.
- (510) En carta al seu amic J.F. Ràfols, no datada però poc anterior al 20-IX-1915, Ricart comenta que Galí ha tancat l'acadèmia per fer-se càrrec de l'Escola i que ha insistit molt en què es matriculés i anés a l'Escola des de l'1 d'octubre. Per la mateixa carta sabem que en el seu prurit de recuperar tècniques devaluades, Galí volia engrescar algú en el treball del vidre artístic (Biblioteca de Catalunya, Ms. 2004, epistolari Ràfols-Ricart, 1915, fol. 10).
- (511) Segons RAFOLS: Ricart, p. 9f.
- (512) Sabem d'aquesta obra pel propi testimoni de Ricart en una carta a Ràfols datada a Florència entre el 16 i el 20 de febrer del 1914 (Biblioteca de Catalunya, Ms. 2004, epistolari Ràfols-Ricart, 1914, fols. 6-7). Sala acoloria el dibuix fet per Ricart i aquest demanava al també vilanoví Gumà que fes els versos. En la mateixa carta Ricart feia l'elogi dels primitius florentins i deia enyorar el mestre Francesc d'A. Galí.
- (513) Ho recull GELABERT: Ricart, p. 302.
- (514) Ho explicà el mateix Ricart a Joan Teixidor i ho recull RAFOLS: Ricart, p. 92.
- (515) RAFOLS: Ricart, p. 89.
- (516) p. 3.
- (517) p. 5.
- (518) pp. 10 i 11.

- (519) De fet només l'autorretrat porta indicació explícita de què l'autor era E.C. Ricart, però els altres tres boixos, publicats al mateix número de la mateixa revista de Vilanova no sembla que puguin ser d'altra mà que la seva.
- (520) Testimonia aquesta afició F.X. Puig Rovira a RAFOLS: Ricart, p. 142.
- (521) Així consta a l' "Inici de Catalogació de l'obra de Fidel Aguilar" contingut a FABREGA : Aguilar, p. 58.
- (522) ibid.
- (523) MONSALVATGE: Aguilar.
- (524) D'un total de 28 il.lustracions aparegudes al llarg de tota la segona època de "Revista Nova", quinze eren linoleums o boixos, per tretze fotogravats, tenint tanmateix en compte que diversos d'aquests eren exemples il.lustratius de petit format mentre les il.lustracions xilogràfiques s'enduien gairebé sempre el protagonisme en la revista.
- (525) Nº 32 (5-V-1916), p. 1.
- (526) Nº 39 (31-VIII-1916), p. 1.
- (527) Nº 33 (20-V-1916), p. 1.
- (528) id., p. 3.
- (529) Nº 35 (30-VI -1916), pp. 1 i 3, i nº 40 (15-IX-1916), p. 1.
- (530) La raresa d'aquestes tres peces és tal que ni tan sols Jaume PLA en la seva exhaustiva i documentada monografia Els gravats de Xavier Nogués, Edicions La Rosa Vera, Barcelona, 1960, constata la seva existència.
- (531) Nº 36 (15-VII-1916), p. 1.
- (532) Nº 41 (30-IX-1916), p. 1.

- (533) Nº 43 (31-X-1916), p. 4.
- (534) Nº 42 (15-X-1916), p. 1.
- (535) Nº 43 (31-X-1916), p. 1.
- (536) Nº 44 (15-XI-1916), p. 1.
- (537) id. p. 3.
- (538) Nº 45 (31-XII-1916), p. 3.
- (539) Aquest linoleum l'anunciava ORIOL: Ricart, p. 2.
- (540) Mullera & Co. Terrassa, Barcelona, 1915.
- (541) Joan Sallent, Sabadell 1916 (Consta al colofó que la data exacta és 20-V-1916).
- (542) La Gran Enciclopèdia Catalana, volum 13, E.C.S.A. Barcelona 1979, p. 87, dóna l'any 1917 com el de l'establiment per compte propi de Joan Sallent i Prat, fundador de la casa, quan al llibre esmentat d'Arús, del maig del 1916 ja consta com editor en solitari. De fet, CASTELLS: Art Sabadellenc, p. 534, diu que Sallent s'establí ja el 1912.
- (543) Francesc FONTBONA: La crisi del Modernisme artístic, Curial, Barcelona 1975, pp. 207-208; Francesc FONTBONA: El "Noucentisme" y otras corrientes postmodernistas, a Cataluña, col. Tierras de España, Fundación Juan March-Ed. Noguer, Madrid-Barcelona, 1978, vol. II, pp. 276 ss.; i Francesc FONTBONA; El paisatgisme a Catalunya, fotos de Ramon Manent, Destino, Barcelona 1979, pp. 269 ss.
- (544) De Arte, "La Vanguardia" (Barcelona), (8-VIII-1917), p. 2.
- (545) GELABERT E.C.R. diu que aquests boixos, apareguts el 1919 ja estaven fets el 1915, afirmació que, de ser certa convertiria aquest conjunt en una de les manifestacions més matineres de la neoxilografia catalana. Evi-

dentment cas d'haver-se començat el 1915 és obvi -només cal comparar l'estil d'uns i altres per comprovar-ho- que una altra sèrie de gravats d'aquest llibre és posterior.

- (546) Librería "Fernando Fe", Madrid 1919.
- (547) p. 101.
- (548) p. 75.
- (549) p. 87.
- (550) p. 93.
- (551) L'exemplar a la BC porta aquesta data a la dedicatòria autògrafa de Ricart al seu gran amic Ràfols.
- (552) L'edició de les Aleluyas anava precedida d'un retrat literari de l'autor per Ramon Gómez de la Serna.
- (553) Es refereix als autors d'auques.
- (554) ORIOL: Ricart, p. 3.
- (555) ibid.
- (556) ibid. ORIOL es refereix aquí explícitament als sentiments de VINARDELL.
- (557) La figura hel·lènica que havia sortit a "Themis", un personatge senyoretesc d'estil de vinyeta d'auca i un autorretrat diferent del conegut de "Themis".
- (558) Ricart "Pàgina Artística".
- (559) ibid.
- (560) SACS: Ricart.
- (561) FLORIAN: Ricart.

- (562) VAYREDA: Ricart.
- (563) Almanac de La Revista, Any 1918, "La Revista", Barcelona, 1917, p. 136.
- (564) "La Revista" (Barcelona), nº 30 (1-I-1917), coberta i pp. 6 , 20 i 42.
- (565) p. 20.
- (566) p.37, i potser el de la pàgina 18, on no consta autor, tamé sigui d'Humbert.
- (567) Almanac de La Revista. Any 1918, "La Revista", Barcelona, 1917, pp. 15-38
- (568) F.X. Altés ed., Barcelona 1918. Apareixia tanmateix anunciat ja el 1917, l'octubre, al número 53 de "Vell i Nou" i l'1 de novembre a "Troços". Es un llibre, especialment lligat a les arts plàstiques ja que hi ha poemes dedicats a Francesc Vayreda, Enric Casanovas, Josep Aragay, Domènec Carles, Josep Clarà, Xavier Nogués, Francesc Galí, Josep de Togores, Joan Rubio i Feliu Elias, és a dir la plana major de la generació noucentista, així com un altre poema no ja dedicat sinó titulat A Josep Llimona el màxim escultor de la generació modernista
- (569) Barcelona, nº 9 (XII-1917)
- (570) Vegeu una completa síntesi dels esdeveniments a MIRALLES: Avantguardes, 36-40.
- (571) RUSSELL: Exposición, pp. 26-27.
- (572) Arts Français.
- (573) RUSSELL: Exposición, p. 26.
- (574) BORNET: Boix.
- (575) LARAN, vol. I, p. 287.
- (576) BORNET: Boix, p. 195. Obiols publicaria el juny a la mateixa revista (p. 520) un boix representant un alegre fuster que es diria Preparat per a il·lustrar la teoria orsiana de "l'home que treballa i que juga".

- (577) Pàgines artístiques núms. 391, 392 i 393 (10, 18 i 25-VI-1917).
- (578) GALI: Institucions.
- (579) FONTBONA: Europalia, p. 126.
- (580) vid. Nuestro plan actual de enseñanza, "Revista Gráfica" (Barcelona), any XVIII, núms. VII / IX (VII / IX.1918), pp. 51-55, on no s'especifica, com en altres disciplines, el programa concret de l'assignatura sinó que es diu "según el procedimiento práctico del profesor" (p. 55).
- (581) vid. Clausura de curso y reparto de premios (1918-1919), "Revista Gráfica" (Barcelona), any XIX, núms. IV/VI (IV/VI-1919), pp. 37-39. als volums següents de la "Revista..." no es consigna llista de premiats.
- (582) RUSSELL: Exposición, pp. 26-27.
- (583) ESCAR: Arte, p. 4.
- (584) ibid.
- (585) ESCAR: Grabado, pp. 99-101.
- (586) R[UBIO]: recensió d'ESCAR: Grabado, "Butlletí de la Biblioteca de Catalunya" (Barcelona), vol. V (1918-19), p. 232.
- (587) Al nº 1 (X-1918) hi publicà un nu femení d'esquena, al IV (I-1919) un paisatge urbà, i al X (V-1920) una natura morta.
- (588) vid. s/s: Lluís Ferré, "La Columna de Foc" (Reus), nº IV (I-1919) [p. 4]
- (589) nº II (XI-1918).
- (590) nº III (XII-1918).
- (591) nº V (II-1919).
- (592) nº VIII (VIII-IX-1919).

- (593) núm. VII (VI-VII-1919)
- (594) Sobre "La Columna..." vegeu TORRENT-TASIS, vol. II, p. 311, i Pere AMORÓS, Albert MENASAT i Xavier AMORÓS: Història gràfica del Reus contemporani, Ajuntament de Reus, 1986, p. 65.
- (595) Marlet, com Ricart, era un home minuciós, i registrava exactament en uns àlbums les xilografies que feia, acompanyades d'una prova de cada (Mata-depera, col. Romeu-Marlet).
- (596) La fusta original va ser convertida en penjoll per a un membre de la seva família.
- (597) Impremta Canals i Vila, S. en C., Sabadell 1920.
- (598) (XII-1922), Sobre Bassa, que va fer una exposició individual de pintura i escultura a Sabadell en aquell moment, n'hi ha crònica de Joan GARRIGA i MANICH: Exposicions, "Paraules" (Sabadell) 2ª època nº 1 (I-1923), p. 6.
- (599) Carta de l'XI de 1919 des de Castelló de la Plana (BC: Secció de manuscrits, MS. 2204, fol. 13). Encara el 1924 diu a Joaquim Folch i Torres que "això de la xilografia és per a mi una feina secundària per a referme del meu treball de pintor". (PUIG: Ricart, p. 148).
- (600) RAFOLS: Centre.
- (601) Impremta de Joaquim Horta, Barcelona. "L'Instant" (Barcelona), del 31-VIII-1919 ja anunciava el llibre
- (602) PLANAS: Ricart, p.
- (603) La referència explícita de què Ricart valorava l'obra del Dufy xilògraf, ens la dóna com de passada el mateix RAFOLS, Centre, p. 254, que també diu que Ricart parlava també de l'obra del xilògraf francès Paul Vera (1882-1957), un deixeble dels Nabis Denis i Sérusier que havia estat invitat a exposar amb els homes del Blaue Reiter a Munic el 1912.

- (604) Carta de Ricart a J.F. Ràfols, datada a Vilanova el 10-II-1920, Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, Ms. 2004.
- (605) "Revista del Centre de Lectura" (Reus), nº 14 (15-VIII-1920), pp. 256-257.
- (606) ibid. p. 256.
- (607) RAFOLS: Ricart, pp. 108 i 112. Com també quedaria inèdit el llibre Ma-llorca, de Josep M. Junoy (1922).
- (608) p. 26.
- (609) RAFOLS: Ricart, p. 112. Revista editada per la Casa Nouvelle Revue Française i que dedicà gran atenció a la presentació, amb boixos de Dufy, Galanis, Jou, Laboureur i molts altres que donaren un to de dignitat i modernitat a la revista.
- (610) PLANAS: Ricart, p. 182.
- (611) Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, setembre 1919 (n'hi ha un exemplar a la Secció de Gravats de la Biblioteca de Catalunya: signatura III (4₁) (c).
- (612) SACS: Boix, p. 172.
- (613) ibid.
- (614) ibid.
- (615) id., p. 173.
- (616) Es tracta dels retrats de Ramon Picó y Campamar, p. 511; Josep Morató y Grau i Dolors Monserdà de Macià, p. 512; Joaquim Miret y Sans i Miquel S. Oliver, p. 513, i Pompeu Gener, p. 514.
- (617) Una lección sobre grabado en boj, "Revista Gráfica" (Barcelona), any XX, núms. X/XII (X/XII-1920), p. 54.

- (618) Era una il·lustració i altres frisos i vinyetes, una de les quals ja havia aparegut l'any anterior a "La Columna de Foc" de Reus (vid. 5. 3.1), del text Els Estels d'Alphonse Daudet, publicat al volum VI, nº 8, (VIII-1920), p. 780-784. En temporades següents Emili Ferrer faria algunes altres vinyetes del mateix estil però no es prodigaria per aquest camí.
- (619) "D'Ací i d'allà" (Barcelona) nº 72 (XII-1923), pp. 945-949.
- (620) Id. nº 76 (IV-1924), pp. 308-312.
- (621) J. Horta, Barcelona 1921.
- (622) En aquest cas vegeu la similitud d'aquest retrat de Maquiavel fet per Jou, per exemple el de la portada de Le piacevoli et ridicolose facelle di M. Poncino de la terra cremonense editat a Venècia el 1611.
- (623) Nº 53 (V-1922), p. 399. L'elogi, que emmarca una reducció del boix de Canyellas d'aquell moment, té indubtablement el caràcter d'anunci encobert de la casa però el comentari afegit és ben bé imputable a la redacció de la revista.
- (624) Sobre ell i, sobretot, sobre la seva obra cfr. TERRADES: Ollé, que conté el catàleg cronològic de tota la seva obra gravada.
- (625) TERRADES: Ollé, cat. 1.
- (626) Id. cat. 2.
- (627) Id. cat. 3. Foment de les Arts Decoratives, Barcelona [1923?]
- (628) Vid. BLANCH: Manolo, p. 307.
- (629) Éditions de la Galerie Simon, París 1921.

Cap. 6

- (630) PLANAS: Ricart i TERRADES: Ollé.

- (631) Hi ha una brevíssima nota necrològica a "La Veu de Catalunya" (Barcelona) (13-I-1924), p. 8, en la que es diu d'ell que "era un acurat mestre gravador al boix, que feia evocar els temps clàssics d'aquella bella especialitat artística". Al mateix diari hi apareixia una esquela per la que sabem que la vídua es deia Mercè Mas i Vives, que els fills es deien Eudald, Manuel (capellà), Carme i Salvador i que vivia a la plaça Artós nº 1, és a dir a Sarrià. Salvador Ribas, el fill, va vendre el 1927 a la BC diverses matrius xilogràfiques la majoria de les quals però no obra del seu pare, circumstància que no és d'estranyar per quant molt rarament els xilògrafs de l'època conservaven fustes gravades per ells mateixos ja que en ser utilitzades, aquestes solien quedar en poder dels editors.
- (632) pp. 177-183.
- (633) FIGUEROLA 1931.
- (634) Vid. apartat 5.3.4.1.
- (635) SACS: Boix, p. 173.
- (636) Librería de los Bibliófilos Españoles, Madrid 1924.
- (637) C.C.: Carnet de les Arts. Exposició A. Ollé Pinell, "La Publicitat" (Barcelona), (8-V-1924), p. 1.
- (638) Imp. Joan Sauret, Balaguer, 1925.
- (639) A.G. Ilerda, Lleida, 1931.
- (640) vid. TERRADES: Ollé, núms. 13, 15, 21, 24, 26, 33, 34, 35.
- (641) Era el tema obligat d'un concurs de gravat (1927) al que també concorreria Ricard Marlet, com es veurà.
- (642) Bibliòfils Catalans, Barcelona 1935.
- (643) Il.lustració Catalana, Barcelona 1906 [1946].
- (644) Impr. Altés, Barcelona 1939 (els gravats sembla que són del 1931-32).

- (645) Orbis, Barcelona 1940 (els gravats sembla que són de l'etapa 1931-32).
- (646) Centre Excursionista Balaguerí, Balaguer 1932.
- (647) PLANAS: Ricart, ...
- (648) id. p.145.
- (649) El Kodak III, per emprar la mateixa nomenclatura que el propi Ricart (esmentat per PLANAS: Ricart, p. 53).
- (650) Per l'editor F.C. Schmied.
- (651) PLANAS: Ricart, p. 159.
- (652) Associació de Música de Càmera, Barcelona 1928.
- (653) Tipografia Emporium, Barcelona 1928.
- (654) Llibreria Catalònia, Barcelona 1931.
- (655) Proa, Barcelona 1931.
- (656) Catalònia, Barcelona 1936 (el colofò, però, diu desembre del 1935).
- (657) Gustavo Gili, Barcelona 1933.
- (658) Editions Club, New York 1933, imprès tanmateix per Oliva de Vilanova a Barcelona.
- (659) En aquestes sèries s'hi produeix un equívoc significatiu: el nom de Ricart no apareix consignat en tipografia i en canvi en lloc ben visible diu "gravats de J.M. Llovet", el que es refereix en realitat als fotogravats però que indueix a error al lector.
- (660) Entre el 21 i el 28 de desembre.
- (661) Vetlles de Tardor, Barcelona 9-XII-1923 (n'hi ha un exemplar a la Secció de Gravats de la BC: IV (1) (c).

- (662) BENET: Obiols. "El Borinot", que s'imprimia a can Altés ja havia demostrat una especial sensibilitat per la xilografia i de tant en tant publicava vells boixos populars per il·lustrar articles i avisos de la revista, fins al final d'aquesta el 1927.
- (663) Les Edicions d'art, Barcelona.
- (664) Impremta Altés, Barcelona.
- (665) Impremta Altés, Barcelona.
- (666) Altés impr., Barcelona.
- (667) Impremta Altés, Barcelona.
- (668) Generalitat de Catalunya [Barcelona].
- (669) Maria Lluïsa BORRAS, a Coleccionistas de arte en Cataluña. La Vanguardia, Barcelona 1986-87, p. 154, ja fa referència a aquest elegant sistema que Prats instaurà per la publicitat del seu negoci. Allà es parla de que Prats feia això a "L'Amic de les arts" amb boixos de Canyellas i de Ricart; jo només he trobat que ho fes amb els del primer ja que els del segon que apareixen reproduïts a la revista corresponen a les Exposicions d'art del Penedès o a alguna iniciativa pròpia, i aparentment estan deslligats de la publicitat de can Prats.
- (670) vid. "Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic", Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona 1925, p. LX.
- (671) Per exemple la Mare de Déu de Montserrat datada el 1924, que apareix a la portada del número d'estiu de 1926 de "Bella Terra".
- (672) Barcino, Barcelona.
- (673) Així li ho digué el mateix Galf a Jaume MERCADER-MIRET: L'Escola Massana, viscuda, Escola Massana, Barcelona, 1982, p. 11.
- (674) Altés, Barcelona.

- (675) Eds. La Mirada, J. Sallent imp., Sabadell 1927.
- (676) Num 1 únic (1-III-1924). Tot i que humorísticament diu any XMCI i número MCMXXIV. De fet és un programa de Carnaval.
- (677) "L'Amic de les Arts" (Sitges), nº 9 (XII-1926), p. 8.
- (678) Nº 3 (IV-1929), portada.
- (679) AUDIVERT, p. 38.
- (680) Altés, Barcelona 1930.
- (681) La Académica, Barcelona 1935.
- (682) Editat per la casa Viader, Sant Feliu de Guíxols.
- (683) A la Secció de Gravats de la BC hi ha els catàlegs de la III, V i VI exposicions, corresponents a 1931, 1933 i 1934.
- (684) Sobre aquesta associació vegeu BALDELLÓ: Petit.
- (685) Sobre les activitats d'aquests xilògrafs es pot consultar la col·lecció de circulars de l' "Associació d'ex-libristes de Barcelona" (1951-1970).
- (686) Per exemple a Francesc FONTBONA: El Noucentisme y otras corrientes post-modernistas a Cataluña, col. Tierras de España, Fundación Juan March, Ed. Noguer, Madrid-Barcelona, 1978, pp. 243-284.

BIBLIOGRAFIA

ADHEMAR, Jean: La gravure originale au XX^e siècle, Aimery Somogy, Paris 1967.

Aguiló Cançoner

Marian AGUILO y FUSTER (recopilador): Cançoner de les obretes en nostra llengua més divulgades durant los segles XIV, XV e XVI, Libreria d'Alvar Verdaguer, Barcelona 1873-1900.

Aguiló Catálogo

Mariano AGUILO y FUSTER: Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1923.

Aguiló - Forteza

Mariano Aguiló y la "Renaixença" a través de un epistolario de 266 cartas a Tomás Forteza (1867-1897), presentació de José A. GOMIS, Bibl. Balmes, Barcelona 1966

ALDANA

Salvador ALDANA FERNANDEZ: Guía abreviada de artistas valencianos, Ayuntamiento de Valencia 1970.

AMADES, Joan: Xilografies gironines, Ed. J.M. Gironella, Girona 1947-48, 2 vols.

AMADES-COLOMINAS-VILA

J. AMADES, J. COLOMINAS, P. VILA: Imatgeria popular catalana. Les Auques, Ed. Orbis, Barcelona 1931, 2 vols.

Antologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris, avant-propos de Claude ROGER-MARX, Ed. Albert Skira, Genève 1946

Antoni Ollé Pinell [plec editat per l'Associació d'Ex-libristes de Barcelona, 1969-70]

[APPELBAUM, Stanley]: Maillol woodcuts. 303 Great Book Illustrations by Aristide Maillol, Dover Publications Inc, New York, 1979.

ARRANZ, Romà: Inicios de la industria gráfica catalana: la Editorial Tasso, Tesi de Llicenciatura (inèdita), Universitat Autònoma de Barcelona [1985].

ARTIGAS

Maria Carmen de ARTIGAS-SANZ: El libro romántico en España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid 1953-55.

AUDIVERT

AUDIVERT, Pompeu: Gravat català, al boix, Biblioteca Catalana, B. Costa-Amic, editor, Mèxic, D.F. 1946.

Roger/
AVERMAETE: La gravure sur bois moderne de l'Occident, Dorbon Aigné Librairie éditeur, Paris 1928.

BALADA, Marta, i VIVES, Rosa: Picasso i el gravat, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, 1981.

BALDELLO Petit

Mn. Francesc de P. BALDELLO, Petit historial dels "Amics dels Goigs", Torrell de Reus, editor, Barcelona 1959.

BATLLE, Joan Bè.: Los Goigs a Catalunya, L'Arxiu, Barcelona 1924.

BENET Obiols

BENET, Rafael: Boixos i dibuixos de l'Obiols, "La Veu de Catalunya" (B) (1-I-1926), p. 4.

BENEZIT

BENEZIT, E.: Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays, Grund, Paris 1976, 10 vols.

BERSIER, Jean-Eugène: La Gravure. Ses procédés. L'histoire, Berger-Levrault, Paris 1963.

BLANCH Manolo

BLANCH, Montserrat: Manolo, Ed. La Polígrafa, Barcelona [1972]

BLISS, Douglas Percy: A History of wood engraving, J.M. Dent & Sons Ltd., London-Toronto 1928.

BLOCH

BLOCH, Georges: Pablo Picasso. Catalogue de l'œuvre gravé et litographié, Ed. Karnfeld et Klipstein, Berne 1975³.

BORNET Boix

BORNET, Paul: El gravat al boix, "Quaderns d'estudi" (Barcelona) (IV-1917), pp. 195-207.

Catalogue Friedrich

BÖRSCH-SUPAN: Catalogue, a W. VAUGHAN, H. BORSCH-SUPAN, H.J. NEIDHARDT: Caspar David Friedrich 1774-1840. Romantic Landscape Painting in Dresden, The Tate Gallery, Londres 1972.

CALATAYUD

CALATAYUD BAYA, José: Diccionario abreviado de personajes alicantinos, Caja de Ahorros Provincial, Alicante 1977.

C[ANIBELL] Labielle

C[ANIBELL] [Eudald]: Carlos Labielle, "Revista Gráfica" (Barcelona) [nº 1] (1900), pp. 60-61.

CANIBELL Sadurní

CANIBELL, E.: Celestino Sadurní y Deop, "Revista Gráfica" (Barcelona) [vol. I] (1900), pp. 73-76

CANIBELL Jou

CANIBELL, Eudald: Presentació de l' "Exposició de Gravats sobre fusta i a l'aigua-fort de l'artista, en Lluís Jou (...)", Galeries Dalmau, Barcelona 1915

CASANOVAS, M.A.

CASANOVAS, Maria Aurora: capítols sobre El Gravat, a Joaquim FOLCH i TORRES (director): L'art català, Aymà, Barcelona 1958.

CASTELLS Art sabadellenc

CASTELLS PEIG, Andreu: L'art sabadellenc, Riutort, Sabadell 1961.

CATALÀ, UN

UN CATALÀ: Sobre el gravat al boix, "La Veu de Catalunya" (Barcelona) (12-VI-1913), Pàgina artística nº 182.

Catálogo 1881

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. N. Ramírez y C^a, Barcelona 1881.

Catálogo 1891

Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona 1891.

Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona 1894.

Catálogo ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona 1896.

CLARASO

CLARASO, Enric: Notes viscudes, Llibreria Catalònia, Barcelona 1931.

COCHET, Gustavo: El Grabado (historia y técnica), Poseidón, Buenos Aires 1943.

COMAS Gravadors

COMAS, Ramon N.: Gravadors al boix, "La Veu de Catalunya" (Barcelona) (30-III-1911), pàg. artística nº 67.

darrer..., El

El darrer gravador al boix [F.X. Brangulí], "La Veu de Catalunya" (Barcelona) (28-IV-1910), pàg. artística nº 19.

DEL MOLINO

DEL MOLINO JOVER, Maribel: "La Il·lustració Catalana" (1880-1883); grabadores, ilustradores y sus temas. Memòria presentada en l'Escola Universitària Jordi Rubió i Balaguer de Biblioteconomia i Documentació, Barcelona 1983.

DIDOT, Ambroise Firmin: Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois, Firmin Didot Frères & fils, Paris 1863.

DURAN y SANPERE, Agustí: Editores y Libreros de Barcelona, Bosch, Barcelona 1952.

DURAN i SANPERE

DURAN-SANPERE, Agustí: Grabados populares españoles, Gustavo Gili, Barcelona 1971.

ELIAS, Feliu: Història del llibre català il·lustrat 1775-1939, manuscrit inèdit.

ELIAS: Gómez

ELIAS, Feliu: Simó Gómez. Història verídica d'un pintor del Poble Sec, Edicions de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Barcelona MCMXIII (sic) [1923]

SACS Boix

J[oa]n S[ACS] [Feliu ELIAS]: El gravat al boix, "Vell i Nou" (Barcelona) any V, nº 90 (1-V-1919), pp. 170-173.

SACS Ricart

J[oa]n S[ACS] [Feliu ELIAS]: Exposición Enrique C. Ricart en las Galerías Dalmau, "La Publicidad" (Barcelona) nº 13.588 (15-I-1917), p. 1.

ESCAR Arte

ESCAR, Mariano: Arte xilográfico moderno?, "Revista Gráfica" (Barcelona), any XXI, núms. I/III (15-III-1921), pp. 3-4.

ESCAR Grabado

ESCAR, Mariano: El grabado xilográfico, a Instituto Catalán de las Artes del Libro. Almanaque para 1918, Barcelona (1917), pp. 91-101.

ESSICK

ESSICK, Robert N.: William Blake printmaker, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980.

ESTAMPAS

Estampas. Cinco siglos de Imagen Impresa, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid 1981-82.

ESTEVE BOTEY, Francisco: El Grabado de madera y su acrecentamiento en España, Escuela de Artes y oficios Artísticos, Madrid 1942.

— El grabado en la ilustración del libro. Los gráficos artísticos y los fotomecánicos, C.S.I.C. Instituto "Nicolás Antonio", Madrid 1948, 2 vols.

Art Français

Exposition d'Art Français. Catalogue Illustré, Municipalité de Barcelone, 1917

FABREGA Aguilar

FABREGA i COLOM, Jaume (recopilació i selecció): Fidel Aguilar (1894-1917), Excel.lentíssim Ajuntament de Girona i Col.legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Girona 1972.

FERRAN

FERRAN SALVADOR, Vicente: Historia del grabado en Valencia, Imp. Jesús Bernés, València 1943.

FIGUEROLA 1931

FIGUEROLA FERNANDEZ, Joaquim: La xilografia i les seves tècniques, Institut Català de les Arts del Llibre, Barcelona, 1931.

FLAQUER-PAGÈS

FLAQUER i RENAUD, Sílvia, i PAGÈS i GILIBETS, Ma Teresa: Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914. Direcció i pròleg de Francesc FONTBONA, Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1986.

FLAMA

FLAMA [Joaquim FOLCH i TORRES]: L'agonia d'un art, "La Veu de Catalunya" (Barcelona) (5-I-1910), Pàgina artística nº 55.

FLORIAN

Vegi's V. SOLE DE SOJO.

FONTBONA *Europalia*

FONTBONA, Francesc: Artes y Oficios. El Noucentisme, "El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual" [Europalia 85], Ministerio de Industria y Energía, ADGFAD, ADIFAD, ADP, BCD [Barcelona] 1985.

FONTBONA 1983

FONTBONA, Francesc: Del Neoclassicisme a la Restauració (1808-1888), volum VI de la Història de l'art català, Edicions 62, Barcelona, 1983.

FONTBONA *Mullor*

FONTBONA, Francesc: Pere Mullor i el virtuosisme del boix de reproducció, "L'Avenç" (Barcelona), nº 98 (XI-1986), pp. 30-33 (745-748).

FONTBONA, Francesc: Ricard Marlet, xilógraf, text inèdit, 1983.

FURIO

FURIO [SASTRE], Antonio: Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de Bellas Artes en Mallorca, Gelabert y Villalonga, Palma de Mallorca 1839.

FURIO KOBBS

FURIO KOBBS, Vicens: Images xilogràfiques mallorquines, Imprenta d'en Guasp, Ciutat de Mallorca 1928.

GALI Institucions

GALI, Alexandre: Història de les Institucions i del moviment cultural a Catalunya. Llibre V. Ensenyament tècnic-artístic. Moviment artístic, Fundació Alexandre Gali, Barcelona 1982.

GALLEGO GALLEGU, Antonio: Historia del grabado en España, Cátedra, Madrid 1979.

GARCIA MIÑOR, Antonio: Xilografía y xilógrafos de ayer y de hoy, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo 1957.

GAYANO LLUCH, Rafael: Aucología valenciana. Estudio Folklórico, Biblioteca Valenciana de Divulgación Histórica, València 1942.

GELABERT E.C.R.

GELABERT, Antonio : E.C. Ricart, "Asociación de Exlibristas de Barcelona" any IX, nº 17 (VI-1959), pp. 227-230.

GELABERT Ricart

GELABERT, Antoni : Ricart, "Asociación de Exlibristas de Barcelona" any X, nº 19 (VI-1960), p. 302.

GRABADO-ILUSTRACION 1907

El grabado en madera, "La Ilustración Española y Americana" (Madrid), nº XLVII (22-XII-1907), pp. V-VI.

El grabado por la fotografía y la química, "La Ilustración Española y Americana" (Madrid), nº XLVII (22-XII;1907), p. VII.

GUSMAN XIV-XX

GUSMAN, Pierre: La gravure sur bois et d'épargne sur metal du XIV^e au XX^e siècle, R. Roger et F. Chernoniz, Paris 1916.

GUSMAN XIX s.

GUSMAN, Pierre: La gravure sur bois en France au XIX^e siècle, Ed. Albert Morancé, Paris 1929.

HINDT, Arthur M.: An introduction to a History of Woodcut, Dover publicacions inc., New York 1963, 2 vols.

IVINS Imagen

IVINS jr., W.M.: Imagen impresa y conocimiento, Gustavo Gili, Barcelona 1975

JACKSON, John: A Treatise on Wood Engraving, Londres 1839.

JARDI Noucentisme

JARDI, Enric: El Noucentisme, Proa, Barcelona 1980.

JORI Jou

JORI, Romà: Xilografies d'en Lluís Jou, "Vell i Nou" (Barcelona), any II, núm. 16 (1-I-1916), pp. 1-5 i 15-16

Jou "Pag. Artística"

s/s: Les exposicions. Gravats al boix d'en Jou, "Pàgina artística de La Veu", nº 316, "La Veu de Catalunya" (Barcelona) (3-I-1916).

José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana, Fondo editorial de la Plástica Mexicana, Mèxic D.F. 1963.

Kahnweiler

Daniel-Henry Kahnweiler marchand, éditeur, écrivain (textos

de Maurice JARDOT, Werner SPIEG, François CHADON, Liliane MEFFRE, Isabelle MONOD-FONTAINE i Claude LAUGIER), Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 1984-85.

LABARTA

LABARTA, Lluís: El grabado en boj en Barcelona, "Anuario Tipográfico Neufville" (1922) Barcelona

LABARTA Planas

LABARTA, Lluís: Eusebi Planas y la litografía á Barcelona, "Revista Gráfica" (Barcelona) [nº 1], (1900), pp. 65-68.

LARAN

LARAN, Jean, avec la collaboration de Jean ADHEMAR et Jean PRINET: L'estampe, Presses Universitaires de France, Paris 1959, 2 vols.

LARRAYA, Tomás G.: Xilografía. Historia y técnicas del grabado en madera, Sucesor de F. Meseguer, Barcelona (1952 (1979³))

LUCIANI, Lidia e Franco: Dizionario dei pittori italiani dell '800, Vallecchi editore, Firenze 1974.

MARES

MARES DEULOVOL, Federico: Dos siglos de enseñanza artística en el Principado, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona 1964.

MESTRES Les auques

MESTRES, Apeles (sic): Les auques de redolins, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", Tomo 11, nº 78 (I/III-1923), pp. 62-70.

MESTRES, Apel.les: Les auques de rodolins, fulletó de "La Noche" (18-IV-1925).

MESTRES Gravadors

MESTRES, Apeles: Gravadors al boix, "La Veu de Catalunya"

(Barcelona) (18-IV-1911), pag. artística nº 74.

"*Bibliofilia*" (VI-1912)

[MIQUEL i PLANAS, Ramon]: Estudi històric y crítich sobre la antiga novela catalana pera servir d'introducció al Novel·lari Català dels segles XIV a XVIII (...) Nota iconogràfica, "Bibliofilia" (Barcelona) (VI-1912), pp. 193-196.

MIRALLES Avantguardes

MIRALLES, Francesc: L'època de les avantguardes 1917-1970, "Història de l'art català", vol. VIII, Edicions 62, Barcelona 1983.

MONET Galvanoplàstia

MONET, Luciano [Adolphe-Lucien]: Manual de galvanoplastia y estereotipia (...), Gregorio Estrada, Biblioteca Enciclopèdica Popular Ilustrada, Madrid 1881.

MONSALVATGE Aguilar

MONSALVATGE, X.: Fidel Aguilar, "Vell i Nou" (Barcelona) any II, nº 25 (15-V-1916), pp. 9-10.

OLLE PINELL, Antoni: El pintor José Obiols y Palau (1894-1967)

"Asociación de Exlibristas de Barcelona", any XVII, núms. 33-34 (VI/XII-1967), pp. 159-169.

O[PISSE], A[lfredo]: Decadencia del grabado en España, "La Vanguardia" (Barcelona) (29-IV-1899).

ORIOU Ricart

ORIOU, Hèctor [Víctor OLIVA]: L'Enric Cristòfol Ricart, "Revista Nova" (Barcelona), any II, Segona època nº 45 (31-XII-1916), pp. 2-3.

OLIVES 1947

OLIVES CANALS, Santiago: Bergnes de las Casas helenista y editor, C.S.I.C., Instituto Antonio de Nebrija, Barcelona 1947.

ORRIOLS i CARBONELL, Joan: Perfil biogràfic d'un penedesenc universal, Enric-Cristòfol Ricart, Museu de Vilafranca, Vilafranca del Penedès 1981.

OSSORIO¹

OSSORIO y BERNARD, Manuel: Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, Imprenta Ramón Moreno, Madrid, 1868-69, 2 vols.

OSSORIO²

OSSORIO y BERNARD, M.: Galería biográfica de artistas españoles del siglo XX, Moreno y Rojas, Madrid 1883-84.

PAEZ RIOS, Elena (dirección): Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional, Sección de Estampas, Madrid 1966-70, 5 vols.

PAEZ Repertorio

PAEZ RIOS, Elena: Repertorio de Grabados Españoles, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid 1983, 3 vols.

PALAU

PALAU y DULCET, Antonio: Manual del librero hispano-americano, Librería Palau - The Dolphin Book Co. Ltd., Barcelona-Oxford 1948-1977.

PANTORBA Exposiciones

PANTORBA, Bernardino de [José LOPEZ-JIMENEZ]: Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España, Alcor, Madrid 1948.

PANYELLA

Vinyet PANYELLA: Epistolari del Cau Ferrat 1889-1930, Grup d'Estudis Sitgetans, Sitges 1981.

[Oscar C. PECORA, Ulises D.A. BARRANCO]: Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata, Plástica, Buenos Aires 1943.

Peinture allemande

La peinture allemande à l'époque du Romantisme, (Catàleg d'exposició), Secrèteriat d'Etat à la Culture, París 1976-77.

PLA, Jaume: Técnicas del grabado calcográfico y la estampación, Gustavo Gili, Barcelona 1956.

PLANAS "D'Art"

PLANAS i BANUS, Maria Rosa: El gravador E.-C. Ricart, "D'Art" (Barcelona), nº 3-4 (X-1977), pp. 79-109

PLANAS Ricart

PLANAS i BANUS, Maria Rosa: Enric Cristòfol Ricart, gravador del Noucentisme, (manuscrit inèdit), El Vendrell 1987.

PLANES Modernisme

PLANES, Ramon: El Modernisme a Sitges, Selecta, Barcelona 1969.

PLANES Rusiñol

PLANES, Ramon: Rusiñol i el Cau Ferrat, Pòrtic, Barcelona 1974.

PUIG Jou

" PUIG, René: Louis Jou, a "Tramontane" [Perpinyà] [núm. especial] (4rt. trimestre 1960), pp. 2-65

PUIG Ricart

PUIG ROVIRA, Francesc X.: Introducció, epíleg i notes a Josep F. RAFOLS: E.C. Ricart, El Cep i la Nansa, Vilanova i la Geltrú 1981.

RAFOLS Jou

J.F.R.: Barcelona, Exposició Jou-Van Dongen, Galerías Dalmau, "Themis" (Vilanova i La Geltrú) any II, nº 13 (5-I-1916), pp. 4-5

RAFOLS

J.F. RAFOLS: Diccionario Biográfico de artistas de Cataluña, Ed. Millà, Barcelona 1951-54, 3 vols.

RAFOLS Ricart

RAFOLS, Josep F.: E.C. Ricart, Introducció, epíleg i notes per F. X. PUIG ROVIRA, El Cep i la Nansa, edicions, Vilanova i la Geltrú 1981.

RAFOLS Centre

RAFOLS, Josep F.: Enric-Cristòfol Ricart gravador al boix, "Revista del Centre de Lectura" (Reus), nº 14 (15-VIII-1920), pp. 253-255.

"Revista Escola..."

"Revista de la Escola de Decoració" (Barcelona), any I (III-1914)

RIBAS PONTÍ, F.: Catàleg de Goigs de "Els Amics dels Goigs", Primera època: 1922-1936 (al dors de la segona edició facsímil dels Goigs del Gloriós Profeta i Màrtir St. Joan Baptista), Torrell de Reus editor, 1958.

Ricart "Pàgina Artística"

s/s: Obres d'en E.C. Ricart a càrrec Dalmau, "La Veu de Catalunya" (Barcelona) (15-I-1917), "Pàgina Artística" 371.

RICART, Enric C.: Els Bells Oficis. El gravat a la fusta, "Revista del Centre de Lectura" (Reus), nº 14, (15-VIII-1920), pp. 256-257.

— Sobre el que en diem gravat al boix, "Claror" (Barcelona), nº. 9 (I-1936), pp. 10-11.

RODRIGUEZ-CEPEDA

RODRIGUEZ CEPEDA, Enrique: Romancero impreso en Cataluña (Imprenta de J. Solís a Viuda Pla), Edicions José Porrúa Turanzas, Madrid 1984.

ROD. CODOLA Notas

RODRIGUEZ CODOLA, M.: Notas de arte (...) Real Circulo Artístico, "La Vanguardia" (Barcelona) (4-IV-1917 Matí), p. 7.

RODRIGUEZ CRUELLS, M.; BASSA ARMENGOL, Manuel; OLLE PINELL, A.: E.C. Ricart. Grabador. El hombre. Los exlibris de E.C. Ricart. "Asociación de exlibristas de Barcelona", any XII, núms. 23-24 (VI/XII-1962), pp. 152-166.

ROGER-MARX, Claude: La gravure originale au XIX^e siècle, Aimery Somogy, Paris 1962.

ROUÏR, Eugène: La gravure des origines au XVI siècle, Somogy, Paris 1971.

RUBIO MARTINEZ, M.: Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales. Historia. Técnicas, Ediciones Tarraco, Tarragona 1979.

RUMPEL, Heinrich: La gravure sur bois, Les Editions de Bonvent, Genève 1972.

RUSINOL Desde el molino

RUSINOL, Santiago: Desde el molino, tip. L'Avenç, Barcelona, 1894.

RUSINOL Fulls

RUSINOL, Santiago: Fulls de la Vida, Tip. "L'Avenç", Barcelona 1898.

RUSINOL Hierros

RUSINOL, Santiago: Mis hierros viejos, Imp. "El Eco de Sitges", Sitges 1900.

RUSSELL Exposición

RUSSELL, J.: La Exposición francesa de Bellas Artes, "Revista Gráfica" (Barcelona), any XVII, núms. IV/VI (IV/VI-1917), pp. 25-28.

SACS, Joan: Vegi's Feliu ELIAS

SALAMAN Modern

SALAMAN, Malcom C.: Modern woodcuts and lithographs by British and French Artists, The Studio, Londres-París- Nova York 1919.

SALAMAN Woodcut

SALAMAN, Malcom C.: The woodcut of Today at home and abroad, The Studio, Londres 1927.

SAURI-MATAS 1842

D.M.S. y D.J.M.: Guía de Forasteros en Barcelona, judicial, gubernativa, administrativa, comercial, artística y fabril, Imp. y Lib. de Manuel Saurí, Barcelona 1842.

SAURI-MATAS 1849

Manuel SAURÍ y JOSE MATAS: Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo ó sea Guía general de Barcelona, Imp. y Lib. de D. Manuel Saurí, Barcelona 1849.

SEGURA Sang

Romanços de sang i fetge, selecció i pròleg d'Isabel SEGURA, Alfa Fulla, Barcelona 1983.

Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografúa en el Río de La Plata, Ediciones Plásticas, Buenos Aires 1943

FLORIAN Ricart

FLORIAN [V. SOLE DE SOJO]: Gazeta d'Art. Galerias Dalmau. Exposició Enric C. Ricart, "El Poble Català" (Barcelona), nº. 4.292 (17-I-1917), p. 2.

STEVENS, Mary Anne: Post-Impressionist Graphics original prints by French artists 1880-1903 (Catàleg d'exposició), Arts Council, Londres 1980.

STRAUSS, Walter L.; Chiaroscuro. The clair-obscur woodcuts by the German and Netherlandish Masters of the XVIth and XVIIth Centuries, Thames and Hudson, Londres 1973.

"Ilerda" 1949

TARRAGÓ PLEYAN, José A.: Buenaventura Corominas y Escaler impresor, grabador y librero en Lérida: su producción tipográfica (1815-1841), "Ilerda" (Lleida), nº XIII (VII/XII-1949), pp. 267-327.

TERRADES Ollé

TERRADES BOSCA, Núria: L'obra xilogràfica d'Antoni Ollé Pinell, Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1986.

TORRENT-TASIS

TORRENT, Joan i TASIS, Rafael: Història de la Premsa Catalana, Bruguera, Barcelona 1966, 2 vols.

TORRES Notes...

TORRES GARCIA, J.: Notes sobre art, Rafael Masó, Girona 1913.

URGELLES EXPO. 1871

URGELLES DE TOVAR, Agustín: Exposición General Catalana de 1871, Imp. Leopoldo Domenech, Barcelona 1871.

UZANNE Renaissance

UZANNE, Octave: La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xilographe, "L'Art et l'Idée" (Paris), nº 2 (20-II-1892)

VALLOTTON-GOERG

VALLOTTON, Maxime; GOERG, Charles: Felix Vallotton. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié, Les Editions de Bonvent S.A., Genève 1972.

VAYREDA Ricart

VAYREDA, Francesc: Notes Plàstiques. Exposicions (...) Enric C. Ricart, "La Revista" (Barcelona), nº 32, (31-I-1917), p. 75.

VELEZ

VÉLEZ VICENTE, Pilar: El llibre com a objecte artístic a la Barcelona de la segona meitat del segle XIX fins al Modernisme, Tesi doctoral, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona 1986 (inédita).

VILA y BARRAQUET

VILA y BARRAQUET, Miguel: Procedimientos galvanoplásticos, La Universal, Habana 1893.

VILARÓ

VILARÓ y LLACH, Joan: Art a Manresa. Segles XIX i XX, Llibreria Sobrerroca, Manresa 1983.

VINDEL, Francisco: Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX, prólogo de don Vicente Castañeda Alcover, Orbis, Barcelona 1942

WEISS

WEISS, Peg: Kandinsky in Munich. The formative Jugendstil Years, Princeton University Press, Princeton 1979.

WESTHEIM

WESTHEIM: El grabado en madera, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1981³ [1ª ed. alemana de 1921].