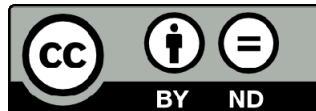




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

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



Í N D E X

	<u>Pàg.</u>
PRELIMINAR	I
1. NOCIONS DE TÈCNICA XILOGRÀFICA	1
1.1. <u>LA FORMA PRIMITIVA DE LA XILOGRAFIA. EL GRAVAT A FIL O A FIBRA</u>	6
1.2. <u>LA GRAN REVOLUCIÓ DEL GRAVAT A TESTA</u>	10
1.3. <u>L' "ENDURIMENT" DE LA MATRIU DE FUSTA</u>	17
2. ELS PRECEDENTS IMMEDIATS DE LA GRAN ÈPOCA DE LA XILOGRAFIA VUITCENTISTA	21
2.1. <u>ELS ARCAÏTZANTS</u>	25
2.1.1. ELS TAULÓ	25
2.1.2. TORRES I V. SERRA	29
2.1.3. ALTRES NOMS TRADICIONALS	31
2.2. <u>INICIS D'UN NOU GRAVAT</u>	34
2.2.1. ELS PRIMERS NOGUERA	36
2.2.2. JOSEP VILANOVA	40
2.2.3. ALTRES PECES D'AQUEST MOMENT	42
2.2.4. EL CAS TORNER	46
2.3. <u>LA GENERACIÓ ROMÀNTICA</u>	50
2.3.1. "EL MUSEO DE FAMILIAS"	52
2.3.2. ANDREW, BEST I LELOIR, I ALTRES PRESÈNCIES ESTRANGERES	55
2.3.3. ELS TORNER DE L'ÈPOCA ROMÀNTICA: MIQUEL TORNER I GERMA	59
2.3.3.1. Els inicis	63
2.3.3.2. La definició d'una imatge romàntica	66
2.3.3.3. Ubiquïtat de Torner	70
2.3.3.4. Josep Torner, el "Torner hijo"	72
2.3.4. JOSEP GASPAR I MARISTANY	73
2.3.5. JOAN PRATS I JAUME (?) GABRIEL	76
2.3.6. ELS MARTINEZ	77
2.3.7. ALTRES XILÒGRAFS "CULTES"	81
2.3.8. <u>L'INICI DEL BOOM DEL GRAVAT POPULAR EN EL ROMANTICISME</u>	85
2.3.8.1. Miquel Cabanach i la popularització de la imatge romàntica	87
2.3.8.2. L'eclosió de Noguera III	90
2.3.8.3. Altres xilògrafs populars	97

2.4.	<u>LA XILOGRAFIA DE L'ÈPOCA REALISTA</u>	99
2.4.1.	NOGUERA III, CAS EXTRAORDINARI	100
2.4.1.1.	Cap a l'hegemonia personal	101
2.4.1.2.	La dècada prodigiosa de Noguera III	105
2.4.1.2.1.	(auques)	106
2.4.1.2.2.	(goigs)	107
2.4.1.2.3.	(romansos i sainets)	107
2.4.1.2.4.	(ventalls)	110
2.4.2.	NOGUERA IV I DIONISIO NOGUERA	112
2.4.3.	ULTIMS TEMPS DE MIQUEL TORNER I GERMA	115
2.4.4.	UN NOU ABADAL: JOAN ABADAL CASALIUS	118
2.4.5.	PERVIVENCIA I RELLANÇAMENT DE LA IMATGE ROMÀNTICA	124
2.4.6.	L'OBRA REALISTA DELS ROMÀNTICS TARDANS	132
3.	<u>LA GRAN ÈPOCA DE LA XILOGRAFIA VUITCENTISTA</u>	136
3.1.	<u>L'ECLOSIÓ DELS NOMS CABDALS</u>	139
3.1.1.	L'ASCENSIÓ DE CELESTI SADURNI I DEOP	139
3.1.2.	FRANCESC X. BRANGULI, L'ALTRE GRAN VALOR AUTOCTON	146
3.2.	<u>APORTACIÓ FORASTERA</u>	151
3.2.1.	UNA IMPORTANT INCORPORACIÓ VALENCIANA: PERE MULLOR	151
3.2.2.	L'APARICIÓ DE MES VALENCIANS: ALOS, TRAVER, PEREZ	154
3.2.3.	ELS MADRILENYS: SIERRA, MORACHO, TORO	157
3.2.4.	DEBERNY, PROLÍFIC I INCOGNIT	159
3.3.	<u>ELS HOMES DE LA TRANSICIÓ</u>	161
3.3.1.	ENRIC GÓMEZ POLO	161
3.3.2.	EL DEBUT DE L'ÚLTIMA GENERACIÓ	164
3.3.2.1.	Servat	165
3.3.2.2.	Noms amb futur	165
3.4.	<u>UN POPULARISME RESIDUAL</u>	168
3.5.	<u>EL NOU CONCEPTE INTRODUIIT PER MARIA À AGUILO</u>	170
3.6.	<u>LES "IL·LUSTRACIONS", CULMINACIÓ I FINAL DEL GÈNERE</u>	176
3.6.1.	PRECEDENTS	176
3.6.2.	"LA IL·LUSTRACIÓ CATALANA": DEFINICIÓ D'UNA "POLITICA" GRÀFICA	178
3.6.3.	"LA IL·LUSTRACION" DE TASSO	180
3.6.4.	"LA IL·LUSTRACION ARTISTICA"	183
3.6.5.	"LA IL·LUSTRACION IBERICA"	185
3.6.6.	"LA HORMIGA DE ORO"	186
3.6.7.	"LA IL·LUSTRACION MODERNA"	187
3.7.	<u>ELS PROTAGONISTES DEL MOMENT FINAL</u>	189
3.7.1.	NOMS CONEGUTS	189
3.7.1.1.	Els Sadurní	189

3.7.1.2.	Pere Mullor	195
3.7.1.3.	Francesc X. Brangulí	196
3.7.1.4.	Enric Gómez Polo i la seva re- conversió	198
3.7.1.5.	Manuel-Pantaleón Pérez Martí- nez	202
3.7.1.6.	Antoni Artigas	204
3.7.1.7.	Altres noms	205
3.7.1.8.	Deberny: la saludable situació d'un especialista	209
3.7.2.	NOMS NOUS	210
3.7.2.1.	Francesc Fusté	210
3.7.2.2.	Les últimes aportacions foras- teres	212
3.7.2.3.	Esperances frustrades	214
3.8.	<u>NOTA SOBRE LES FUSTES</u>	219
4.	UNA BUIDA TRANSICIÓ	222
4.1.	<u>ESTÍMULS EXTERIORS</u>	225
4.2.	<u>RESSONS A CATALUNYA DE LA NOVA XILOGRAFIA</u>	240
4.2.1.	LA ESPAÑA NEGRA DE DARIO DE REGOYOS	241
4.2.2.	APISTIDES MAILLOL ALS SEUS INICIS	244
4.2.3.	PRESENCIA DEL BOIX A PUBLICACIONS CATA- LANES	246
4.3.	<u>PRIMERS INTENTS DE REVITALITZACIO DEL BOIX A CATALUNYA</u>	251
4.3.1.	L'ESFORÇ INICIAL DELS NOUCENTISTES	252
4.3.2.	LA POLEMICA RAMON N. COMAS-APEL.LES MESTRES	261
4.3.3.	UNA RESPOSTA CONTINUÏSTA: RAMON MIQUEL I PLANAS	263
4.3.4.	UNA RESPOSTA NOUCENTISTA: JOAQUIM TORRES-GARCIA	268
4.3.5.	LLUIS JOU: L'EXEMPLE D'UN CATALA DE FORA	274
5.	LA RENAIXENÇA DEL GRAVAT AL BOIX	282
5.1.	<u>ORIGENS DISPERSOS</u>	283
5.1.1.	ENRIC-CRISTOFOR RICART I "THEMIS", A VILANOVA I LA GELTRÚ	285
5.1.2.	FIDEL AGUILAR, A GIRONA	288
5.1.3.	"REVISTA NOVA", A BARCELONA	290
5.1.4.	JOSEP OBIOLS, A SABADELL	295
5.2.	<u>LA CONSOLIDACIÓ DEL 1917</u>	297
5.2.1.	L'EXPOSICIÓ D'E.C. RICART	298
5.2.2.	CONFIRMACIÓ DE JOSEP OBIOLS GRAVADOR	303
5.2.3.	L'EXEMPLE DE L'EXPOSICIÓ D'ART FRAN- CES	307
5.2.4.	L'ENCORATJAMENT DE PAUL BORNET	309
5.3.	<u>ANYS DE PUIXANÇA</u>	312

5.3.1.	EL NOU FOCUS DE REUS	315
5.3.2.	UN NOM PROPI A SABADELL: RICARD MARLET	317
5.3.3.	L'AFERMAMENT D'E.C. RICART	321
5.3.4.	MES ACTIVITAT A BARCELONA	325
	5.3.4.1. Obiols i altres manifestacions	325
	5.3.4.2. Francesc Canyellas i la publicitat	331
	5.3.4.3. L'aparició d'Antoni Ollé Pinell	333
5.3.5.	LA PROVATURA DE MANOLO HUGUE	335
6.	LA NORMALITAT	337
6.1.	<u>UNA TENDENCIA DE SINTESI: ANTONI OLLE PINELL</u>	340
6.2.	<u>LA PERVIVENCIA DELS NOUCENTISTES</u>	348
	6.2.1. RICART	350
	6.2.2. OBIOLS	353
	6.2.3. MARLET	355
	6.2.4. ALTRES NOMS	358
6.3.	<u>AL MARGE DEL NOUCENTISME</u>	362
7.	EPÍLEG	365
8.	CONCLUSIONS	370
	<u>NOTES</u>	386
	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	439

P R E L I M I N A R

El coneixement que hi ha de la xilografia moderna a Catalunya i en general a tot Espanya és pràcticament nul, fins i tot en medis culturals. Malgrat ser un art, o si es perefereix en aquest cas, una tècnica que omple les arts gràfiques del segle XIX i que protagonitza indiscutiblement el camp dels sistemes de reproducció d'imatges anterior a l'aparició del fotograt, fins ara ha merescut molt poca atenció per part dels historiadors de l'art. El motiu l'haurem de buscar en l'escassa consideració artística que el gravat sobre fusta que es practicava usualment al segle XIX tenia, tant en l'època com posteriorment. El fet és que veritablement els artesans que es dedicaven a aquell tipus de gravat no tenien cap pretensió de fer obres d'art sinó només de traduir el més fidelment possible unes imatges que, aleshores, només podien ser multiplicades partint d'un treball manual com aquell. Això no treu, però que el resultat d'aquells treballs sigui de fet valuós mal que sigui només a nivell tècnic ja que al dinou els xilògrafs arribaren a un grau de virtuosisme sense precedents.

Tanmateix tampoc tenien modernament pretensió artística els gravadors calcogràfics -burinistes i fins i tot aiguafortistes-, i en canvi han tingut un grau de consideració més gran que no els xilògrafs, que en aquest país semblen haver passat per la vida d'amagat, ja que la seva presència malgrat ser durant dècades tan àmplia i constant en qualsevol treball imprès, ha restat inadvertida fins i tot pels més conscients estudiosos del ram. Així per exemple veurem com un erudit tan escrupulós com Agustí Duran i Sanpere qualifica de "dibuixant" al xilògraf Noguera, el

més prolífic del segle XIX català (*), i un altre estudiós no menys escrupulós en el camp literari, com Josep Maria de Casacuberta no té cap inconvenient en qualificar de "dibuix" la capçalera de "Lo Verdader Català", quan del que es tracta en realitat és d'un gravat xilogràfic (**); la qual cosa indica no sols una imprecisió molt considerable de la que Duran i Casacuberta només en són testimonis, sinó també un desconeixement clar de quins eren els sistemes clàssics de reproducció d'imatges vigents fins les acaballes del XIX, sistemes que impediien que un dibuix pogués ser reproduït tipogràficament, cosa que no esdevindria possible fins que les tècniques de fotoreproducció varen fer la seva aparició molts anys més tard de que "Lo Verdader Català" sortís a la llum pública.

Amb aquesta tesi, doncs, el que s'ha pretès és omplir aquesta gran llacuna en la nostra historiografia artística. Del que s'ha tractat és de fer, amb gairebé seixanta anys de retard, dins l'àmbit català, una eina similar a la que en l'àmbit francès representa l'obra ja clàssica de Pierre Gusman La gravure sur bois en France au XIX^e siècle (***). Més concretament, del que s'ha tractat és de cobrir un camp similar al que cobreix Gusman al seu país, i no pas de fer-ho de la mateixa manera, ja que l'obra de Gusman, benemèrita, és l'obra d'un gravador -i fill de gravador- que també escrivia, no l'obra d'un historiador. Potser per això al volum de Gusman el discurs diacrònic és la part més breu, gai-

(*) A. DURAN y SANPERE: Editores y libreros de Barcelona, José Bosch librero, Barcelona, 1952, p. 28.

(**) Josep Maria de CASACUBERTA: "Lo Verdader Català" primer òrgan periodístic de la Renaixença (1843), Barcino, Barcelona, 1956, pp. 30-31.

(***) Editions Albert Morancé, París 1929.

rebé una introducció àmplia, i el que s'endú la major part de la paginació són les notícies biogràfiques dels gravadors -i dels dibuixants que els fornien els originals-, a manera de diccionari biogràfic, ordenat però cronològicament, i un repertori d'obres il·lustrades al boix durant el segle estudiat.

Jo en canvi he plantejat aquesta tesi bàsicament com un discurs diacrònic que pot constituir una àmplia panoràmica del tema. Com sol passar en el nostre àmbit cultural, és una síntesi que té poques anàlisis parcials prèvies en què basar-se; però això s'ha suplert amb incursions concretes en l'obra dels gravadors més representatius, ja que de voler esperar a tenir els treballs d'anàlisi necessaris per enfrontar-se amb la tasca de fer una síntesi definitiva, el retard respecte a Gusman potser superaria la cota del segle.

Per aconseguir la informació recollida aquí, doncs, s'ha hagut de recórrer en gairebé el cent per cent dels casos a les pròpies fonts, que en aquest cas, a part de l'habitual documentació d'arxiu, molt desperdigada quan es conserva, són sobretot els llibres i impresos diversos on es recullen els gravats a estudiar. Milers de volums i estampes han estat examinats i sovint cada recerca s'ha traduït només en una o dues línies del text definitiu. No s'ha pretès però, lògicament, l'exhaustivitat, pròpia d'un inventari, sinó la representativitat de la informació, pròpia d'un tractat històric especialitzat que és el que vol ser aquesta tesi. Per això qui busqui en aquestes planes l'obra de Sadurní, Brangulí, Gómez Polo, Mullor o tants altres grans xilògrafs catalans del XIX, en trobarà molt nombroses referències concretes però evidentment no totes ja que això seria propi de

sengles treballs monogràfics de cada un d'ells i no d'una obra de conjunt com aquesta.

D'altra banda, a l'inrevés del que feia Gusman, aquesta tesi se centra en l'activitat xilogràfica, de manera que tota referència a l'obra dels dibuixants de qui es feien els gravats és només complementària. En això el meu enfocament és diferent de l'habitual, ja que la majoria d'obres que tracten el tema del gravat al segle XIX, en arribar a la xilografia parlen dels Doré, Busch o entre nosaltres Planas, Pellicer, etc. en lloc de parlar dels artífexs que convertien els dibuixos d'aquests en sofisticades superfícies de boix gravat. Evidentment la paternitat "ideològica" de les il·lustracions en qüestió correspon als dibuixants, però en tant que gravats aquelles estampes no tenen altre pare que l'home que les ha obtingudes després d'una dura, destra i alhora subtil lluita amb la fusta, armat de burins i gúbies. No hem de perdre mai de vista que al XIX, a part d'uns quants pintors que gravaven, la majoria d'artífexs d'aquest camp eren el que se'n deia "gravadors de traducció", i els seus productes, superada la llarga època en què eren objecte del més absolut menyspreu, els hem de veure com el que són: extraordinaris exemples d'una tècnica artesana depuradíssima, el testimoni d'un nivell de virtuosisme en l'ofici mai no assolit fins aleshores. Només per això els xilògrafs d'aquella època ja serien dignes d'atenció.

Les fonts utilitzades per fer aquesta tesi són, donat el seu caire general, molt diverses. Hi ha fonts documentals, a l'Arxiu de la Biblioteca de Catalunya (Fons Junta de Comerç) i a la Secció de Manuscrits (fons Ràfols), a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, al Museu del Llibre i de les Arts Grà-

fiques de Barcelona, a la Secció de Gravats dels Museus d'art de Barcelona, a l'arxiu de l'Institut Municipal d'Estadística, als arxius familiars dels Brangulí, els Mullor, els Maragall, els Ollé Pinell, els Marlet. Tanmateix per una obra general com aquesta la font primera són les mateixes obres, contingudes en els llibres i impresos de l'època. Així, els llibres, que normalment s'integren al capítol de la bibliografia, en aquest cas constitueixen font essencial del capítol de fonts. Per donar cos a aquesta tesi, a part d'examinar els volums i impresos de tota mena que ja he apuntat, he consultat també nombroses matrius xilogràfiques originals, singularment les conservades a la secció d'Estampes, Gravats i Mapes de la Biblioteca de Catalunya (fons Abadal, Torras, Ribas, Peraire, Rubió i El Abanico).

Per un inici de localització i documentació de totes aquestes obres m'ha estat de gran utilitat el catàleg-fitxer de l'esmentada Secció de la Biblioteca de Catalunya, on una tasca ininterrompuda duta a terme des de l'any 1923 ha reunit un veritable banc de dades imprescindibles per als qui vulguin iniciar estudis sobre la història del gravat, especialment català. Partint, doncs, de les pistes marcades per aquest catàleg-fitxer he procedit a fer acumulacions de referències documentals en nombre altament significatiu en cada tema o aspecte tractat, a fi d'obtenir un camp d'exploració d'una amplitud que un cop escrit voreja la reiteració, perill en el que tanmateix no convenia caure de ple ja que els arbres no ens haurien permès aleshores veure el bosc.

Aquest camp d'exploració l'he acotat per èpoques, delimitades per esdeveniments històrico-socials altament determinants: després d'un primer període que recull els orígens fins i tot set-

centistes de l'activitat xilogràfica del XIX, s'han marcat, de vegades amb certa elasticitat, les dates 1820-35 (del Constitucionalisme a la Crema dels Convents), 1835-55, any aquest veritablement clau, en ple Bienni Progressista, quan Barcelona ha enderrocat les muralles i es disposa a créixer com una gran capital industrial moderna mentre es celebra la gran Exposició Universal de París amb presència, per primer cop, important d'artistes catalans. A partir d'aquest moment els esdeveniments històrics passen a un segon terme perquè la xilografia en si mateixa ha assolit una vida pròpia molt densa que delimita les seves pròpies etapes d'evolució. La generalització de les revistes anomenades "Il·lustracions" als anys vuitanta constitueix el símbol de l'apoteosi de la xilografia vuitcentista tot i que ben aviat moltes d'aquestes publicacions provessin i adoptessin les noves tècniques del fotogravat que serien les provocadores de la mort de la xilografia a les acaballes del segle.

Després, en una curiosa i original represa del gravat en fusta, tornaré a valer-me de les fites històriques per emmarcar el discurs: dels nous orígens a la crisi de 1917 i d'aquí a la Dictadura de Primo de Rivera que acabà amb el disseny noucentista de la societat catalana. Els últims capítols del treball constitueixen tan sols una esquemàtica cloenda ja que l'objectiu bàsic de la meva tasca me l'he fixat des del principi com un estudi de la renovada xilografia vuitcentista i la superació, per la via de l'art, de la greu crisi que patí amb motiu de la introducció de les tècniques fotomecàniques de reproducció de la imatge.

La manca d'una bibliografia específica de molts dels temes compresos en aquesta tesi fa que sovint s'hagi de valorar la

informació recollida per una obra en principi tan general com el Diccionari Ràfols amb un respecte especial. Com sol passar amb molts diccionaris enciclopèdics d'envergadura al Ràfols hi trobarem sovint les poques pistes existents sobre determinat gravador de segon o tercer ordre. He procurat referenciar el màxim de títols que tractin més o menys directament el tema xilogràfic a Catalunya i si bé ja he dit que la bibliografia és escassa, en algunes ocasions he estat selectiu a l'hora de recollir aquesta bibliografia; és en els casos en què un tema corrent ha estat objecte de molta atenció i ha generat una bibliografia més àmplia del corrent. Això és especialment evident en el cas de E. C. Ricart, en el que l'existència d'una monografia publicada -la de Ràfols i Puig-Rovira- amb bibliografia m'eximeix de transcriure aquesta en tota la seva extensió. En aquests casos qui vulgui arribar a aquest grau de detall convé que consulti ja la monografia específica que lògicament ha de contenir més informació que una síntesi de vasta comprensió.

En definitiva però, el que no cal perdre de vista és que aquest vol ser un estudi global sobre un tema important al que tanmateix no s'ha d'atribuir un paper o una dimensió diferent a la que té en realitat: les estampes. I aquestes, en paraules d'un vell especialista apassionat però clarivident, W.M. Ivins jr., "lluny de ser simplement òbres d'art de segona fila, constitueixen una de les eines més importants i poderoses de la vida i el pensament moderns". (****)

(****) IVINS, Imagen, p. 15.

Advertiments previs

En ser normalment múltiple el material objecte d'estudi en aquest camp, només esmento la ubicació d'exemplars concrets quan m'hi vull referir específicament. Això evidentment es concreta en llibres i fulls impresos de tot ordre, i no a les matrics xilogràfiques, lògicament exemplars únics.

Les dates posades després del nom d'una publicació periòdica solen significar no la durada d'aquesta sinó el període en què hi col.laborà el xilògraf a qui aleshores em refereixo.

Les dates dels fulls populars -auques, romanços, goigs etc.- són sempre molt aleatòries ja que la més antiga vista per mi pot ser una reimpressió d'un exemplar fàcilment perdut i per descomptat no recollit en col.leccions o repertoris exhaustius. L'exhaustivitat dels repertoris de publicacions sol existir quan el material recollit són llibres però en el camp dels fulls populars assolir el mateix grau d'exhaustivitat es fa impossible donada la fugacitat de les publicacions de caire popular.

Si bé, com s'ha dit al pròleg, la bibliografia esmentada pretén ser el més completa possible exceptuant els temes concrets que ja tenen un estudi monogràfic a fons, la bibliografia del capítol 4.1 és selectiva, només la que he manejat per redactar-lo, ja que en tractar-se d'un capítol complementari que no és objecte d'aquesta investigació no he pretés lògicament ser exhaustiu en exposar-lo.

La bibliografia que pot ser citada sovint l'esmento en forma abreujada la clau de la qual apareix en la llista bibliogràfica que complementa el meu text. Tanmateix hi ha títols, general-

ment de temes col.laterals, que només apareixen en alguna nota a peu de plana i no els he inclòs en la bibliografia de l'obra.

Per fi he de fer constar el meu agraïment a diverses persones que han facilitat o aclarit aspectes de la meva feina. En primer lloc els familiars de gravadors Joaquim Brangulí i Clararunt, Josep Mullor i Creixell, la família Romeu-Marlet i molt especialment a Helena Maragall i Noble, testimoni excepcional, des de la seva mateixa condició de gravadora al boix, del trànsit de la vella escola vuitcentista a la nova noucentista. Els senyors Eudald Graells, Josep M. Pons i Guri, Torrell de Reus, Daniel Gual, Antoni Pladevall, Pilar Vélez, Francisca Riberas i Imma Socias m'han aclarit punts tècnics o històrics concrets. Les bibliotecàries de la Biblioteca de Catalunya Antònia Montmany, Maria Dolors Vives i Francisca Güell Ribera, així com Maria Glòria Porcini de l'Institut Municipal d'Història m'han facilitat diverses consultes, i el meu col.lega el conservador dels manuscrits Amadeu J. Soberanas em va posar sobre la pista del fons Casacuberta. Agraeixo també a la meva companya i amiga Carmina Borbonet que m'hagi ajudat a fer diverses comprovacions, i al senyor Josep Cabré que hagi aconseguit una transcripció tan treballosa com acurada del meu manuscrit. I pel damunt de tot vull agrair al meu amic el Dr. Joan-Ramon Triadó que va encoratjar-me a presentar aquesta tesi i que s'ha fet càrrec de la seva direcció.

Abreviatures

BC Biblioteca de Catalunya.

IMHB Institut Municipal d'Història de Barcelona.

Les abreviatures dels llibres o articles esmentats a les notes figuren en versal cursiva a la Bibliografia.

1 - NOCIONS DE TÈCNICA XILOGRÀFICA

No és missió d'un treball com aquest explicar una tècnica artística com la xilogràfica. Hi ha obres especialitzades en les tècniques de gravat que ja tenen aquesta finalitat. No podria, però, introduir l'estudi d'un tema tan especialitzat com el present sense donar unes nocions bàsiques de la tècnica en la que es sustenta.

La xilografia o gravat a la fusta és la forma més antiga, i durant segles la més difosa, de multiplicar la imatge. La xilografia, al món occidental és fins i tot anterior a la impremta ja que abans que existís el llibre imprès ja existien certes estampes religioses o bé jocs de naips produïts precisament mitjançant el gravat al boix.

Al món oriental, apartat del nostre horitzó cultural però no per això negligible, la xilografia tingué també un paper enormement important en la serialització de la imatge des d'èpoques tan allunyades com el segle VIII, com a mínim, és a dir sis segles abans que al món occidental es comencessin a utilitzar els blocs de fusta per a gravar-hi imatges per estampar.

Si ens centrem en l'Occident, marc cultural del tema que ens ocupa, veurem que la xilografia és precisament la mare de la impremta, ja que de la mateixa manera que es "dibuixaren" imatges gravant-les en la fusta, aviat es varen "dibuixar" pel mateix procediment textos més o menys llargs que de vegades esdevien veritables llibres. Aquests són els famosos incunables xilogràfics, dits també tabel.laris, incunables quan no arriben al segle XVI ja que en alguns casos de publicacions molt difuses el sistema encara es practicà després d'aquesta data. El normal, però, seria que aquest impresos tabel.laris aviat dones-

sin pas al nou procediment iniciat per Gutemberg, consistent en desglossar els elements tipogràfics individualitzant-los, i més endavant multiplicant-los a base de reproduir les matrius per fusió en metall. D'aquesta manera es pogué compondre amb els mateixos tipus tantes formes diferents successives com fos precis. És la decisiva invenció dels tipus mòbils que possibilità una de les grans revolucions culturals de la història: la que propicià la massificació de la cultura escrita. I aquesta gran revolució materialment seguia essent xilogràfica, ja que tan de fusta eren les matrius grans dels impresos tabel·laris com les múltiples de la nova impremta.

* * *

La elaboració d'una matriu xilogràfica és relativament senzilla. El material més adient és una fusta dura, sense esclertes i alhora dúctil. Entre nosaltres modernament la ideal és la fusta de boix, motiu pel qual popularment "boix" és sinònim de xilografia. Tanmateix el diàmetre del boix sol ser petit, de manera que les il·lustracions grans obtingudes d'ell no poden ser concebudes d'una matriu simple sinó que cal que prèviament un fuster especialitzat n'hagi ensamblat diverses, amb molta cura de no deixar visibles les juntes. El doradillo o boix americà té l'avantatge de no precisar aquesta operació ja que sol tenir un diàmetre més gran; per això és una de les possibilitats materials ideals per a gravar-hi.

La qüestió del material, però, varia segons els llocs. Ai-

xí, en fonts franceses, se sol avantposar la fusta de perera a la de boix, tanmateix més per la seva obligada major utilització que no perquè la perera sigui superior en qualitat, que no ho és.

El cirerer, i en menor grau la blada, l'erable i el server són també fustes utilitzades en xilografia, però, sobretot en la xilografia tradicional ja que a partir del segle XIX han de considerar-se com succedanis de la ideal que és el boix.

Al costat d'aquestes fustes, ja ho veurem, hi pot haver també matrius de metall o de pedra treballada de forma similar a la xilogràfica i per tant molt allunyades del gravat calcogràfic o de la litografia, tècniques pròpies respectivament d'aquests dos materials.

Així el xilògraf clàssic actua per eliminació. Amb les seves eines -simples tallaplomes i gubies més endavant, ja veurem perquè, burins- elimina de la superfície polida de la fusta els fragments de material que no vol que apareguin a l'estampa. El que fa el xilògraf clàssic, doncs, és crear blancs sobre una superfície que si l'estampessin verge donaria negre, i a base d'afegir més i més blancs, alhora que deixar intactes els negres, es va conformant la composició. És un procés que els francesos descriuen molt bé amb una paraula intradufible en el sentit que l'estem emprant: per ells el gravat xilogràfic -o el que té per matriu el metall o la pedra treballats de manera semblant- és una gravure d'épargne, literalment gravat d'estalvi, perquè els traços que apareixeran a l'estampa no hauran estat traçats per addició sinó que romanen per eliminació de les masses sobreres. Són traços que hauran estat "estalviats" pel gravador, o si es prefereix hauran estat preservats de l'eliminació en treballar la matriu.

El resultat d'això és doncs una matriu que estampa pel re-

lleu a diferència de les matrius calcogràfiques clàssiques que estampen per les talles. Aquesta diferència dóna origen a una classificació molt generalitzada del gravat en dues famílies: la del gravat en relleu i la del gravat al buid. La xilografia, en conseqüència es la tècnica del gravat en relleu per excel·lència, si bé també, ja ho he apuntat fa poc, el gravat en relleu sobre metall tou -plom, estany-, l'anomenat criblé sobre metalls més durs, o l'encara més rar gravat en relleu sobre alabastre, són també possibilitats d'aquesta família gràfica.

Característica fonamental del gravat en relleu és la identitat de la seva estampació amb la de la tipografia: tant la matriu xilogràfica com la forma tipogràfica s'entinten i estampen de la mateixa manera. Això permet una possibilitat molt important en les arts gràfiques, que és la de combinar text i imatge en una mateixa forma, ja que les matrius xilogràfiques es fan comercialment, des dels inicis, de la mateixa alçada que els tipus i per tant llur combinació és del tot possible. Aquesta és una característica que cal tenir sempre en compte a l'hora de valorar les possibilitats de vulgarització de la xilografia, superiors a les altres tècniques clàssiques -calcografia i fins i tot litografia-, ja que en l'elaboració d'un llibre aquestes altres tècniques requereixen sempre un doble procés d'impressió: text d'una banda i làmines de l'altra, mentre la xilografia en permetre imprimir conjuntament lletra i imatge -i també en poder conjugar-les àgilment- dotarà a aquesta tècnica d'un grau d'economia superior en la competència amb les altres tècniques i d'unes possibilitats de maquetació molt àmplies.

1.1. - LA FORMA PRIMITIVA DE LA XILOGRAFIA. EL GRAVAT A FIL
O A FIBRA.

Quan abans em referia a les eines que cal emprar per fer una xilografia, parlava per començar dels simples tallaplomes i les gúbies i només més endavant deia que s'introduïa el burí. El motiu d'aquest canvi, que és veritablement radical i té una influència enorme en la història del gravat, resideix només en la forma de preparar la matriu xilogràfica. Als orígens aquesta matriu s'obtenia tallant longitudinalment els troncs de l'arbre o arbust escollit. D'aquesta manera s'aconseguien unes planxes dites a fil o a fibra (1), resistents però toves, fàcils de treballar amb eines vulgars de tall. Amb les gúbies s'eliminaven les masses que havien de ser blanques a l'estampa, i els traços del dibuix que es volia fer es deixaven realçats a base de retallar-los, pràcticament, a costat i costat amb el tallaplomes o un ganivet especial.

El gravador, doncs, treballava damunt d'un material, la fusta tallada a fil, format per fibres diríem que ajagudes, i així li tocava incidir-les de ple en dur a terme la seva tasca. I les fibres, que donaven cos al material, eren precisament també els principals obstacles que l'artista trobava, ja que aquelles fibres conformaven vetes de dureses diferents que obligaven al gravador, sovint, a haver-les o bé d'esquivar, o bé de seguir forçadament, i variar la composició del dibuix que estava reproduïnt.

A part d'aquestes alteracions de la uniformitat de la superfície a gravar, el boix a fil o a fibra no permetia al gra-

vador realitzar dibuixos excessivament detallistes, ja que d'intentar-ho el gravador podia fer malbé el gravat, ja que la fusta tallada a fil és relativament tova i per tant no permet relleus massa fins, que de fer-se podrien estellar-se o fins i tot aixafar-se després d'unes quantes impressions. És per això que les estampes xilogràfiques antigues tenen sempre un aire més o menys tosc, fins i tot quan il·lustren llibres de gran refinament, i les composicions que representen són fetes sempre amb línies força gruixudes i simples, que molt sovint es limiten a marcar els contorns de les figures o escenes. Altres vegades, quan el gravador vol insinuar un ombrejat o suggerir mitjos tons, que en gravat es resolen a base d'un ratllat regular en les zones a enfosquir, les ratlles es poden comptar a simple vista ja que llur gruix i la separació que sol deixar entre elles no poden ser fins.

Tot i aquestes limitacions tècniques, ja al segle XVI s'arribà a un notable virtuosisme en el conreu de la xilografia. S'assolí veritablement el límit de les possibilitats del material emprat, i alguns gravadors varen aconseguir potenciar encara més els resultats a base d'accentuar l'ombrejat i les mitges tintes a través de l'estampació superposada de la matriu principal tirada en negre o a tinta fosca, i d'una altra complementària tirada en bistre clar. És la modalitat xilogràfica coneguda amb el nom italià internacionalitzat de chiaroscuro, les mostres del qual són relativament rares en el conjunt de la producció xilogràfica antiga(2).

Els chiaroscuro poden ser fets també amb unes planxes que donin ombres d'intensitats diferents. En aquests casos sovint s'anomenen camafeus, bé que es tendeix a emprar aquesta denominació per referir-se a les estampes xilogràfiques a tot color, quan

les diverses matrius superposades no es limiten a ombrejar el tema principal sinó que el doten de tota la gamma de colors. Aquest tipus de camafeu, que requereix un virtuosisme màxim per part del gravador, ha proliferat, però, especialment, en el gravat contemporani.

Centrant-nos en la xilografia a Catalunya, els gravats a fil, sense deixar de tenir un cert protagonisme en l'àrea culta, varen tenir també una gran difusió popular. Gravats no gaire grans, generalment rectangulars, presideixen milers de goigs i fulls religiosos, del segle XVI ençà, que completaven llur ornamentació amb florons, orles i vinyetes lògicament també xilogràfiques. També els romanços de cec i les auques servien, subsidiàriament, per a difondre de manera massiva la imatge xilogràfica entre el públic. Però per les seves dimensions les peces més espectaculars eren les estampes de gran format, normalment religioses, destinades a ser emmarcades, que de vegades tenien també temàtica civil, satírica. Aquesta abundància i persistència de fulls populars amb gravats xilogràfics creà a determinats nivells una consciència col·lectiva de que la xilografia era un art genuïnament català, quan de fet arreu del món occidental la xilografia tingué un paper similar al que tingué a Catalunya en la difusió forta d'una iconografia popular (3).

Durant gairebé quatre segles, doncs, aquesta tècnica concreta, la de la xilografia a fil, monopolitzà sense gaires canvis el món de la imatge seriada de gran difusió. I és remarcable, segons agudament ha vist Jean Laran, la persistència en ella de l'esperit gòtic, donant origen a un fenomen semblant al món occidental al de la pervivència a Orient de la icona bizan-

tina (4). Només la calcografia o gravat al buid en metall era una alternativa a la xilografia a fil, però aquesta alternativa era falaç en el pla quantitatiu ja que el preu superior dels materials, la major complexitat de l'elaboració de la matriu i el lent sistema d'entintat i estamat del gravat calcogràfic, el feren només apte per làmines preuades, d'artesanía, però sense competitivitat possible, com a mitjà econòmic de reproducció gràfica, amb la xilografia.

1.2. - LA GRAN REVOLUCIÓ DEL GRAVAT A TESTA

En aquest context l'aparició d'un simple canvi en la manufactura de les matèries xilogràfiques significà una insospitada revolució de grans conseqüències no sols per la història concreta del gravat, sinó amb una transcendència importantíssima en la mateixa evolució de la història cultural. En data discutida de la segona meitat del segle XVIII un gravador descobrí que simplement tallant la fusta en direcció perpendicular a l'habitual s'obtenien unes matrius tan dures com les convencionals però sense que les fibres destorbessin l'acció del gravador. Des d'aleshores, doncs, les matèries xilogràfiques començaren a ser fetes tallant els troncs -ara preferiblement de fusta dura, com el boix- en forma de llesques, cosa que si bé afegia un nou inconvenient pel gravador, pel fet de que la duresa del cor del tronc diferia de la dels extrems, facilitava en general enormement la seva feina. Gràcies al nou tallat de les matrius la superfície obtinguda possibilitava un treball molt més uniforme al gravador en desaparèixer les fibres d'abans: així, si un gravador a fil es veia obligat a gravar al llarg de les fibres, el nou gravador a testa faria les incisions per entre mig d'aquestes, cosa que li donaria una llibertat molt més gran, i el que encara és més important, que possibilitaria un treball molt més preciosista de la fusta que seguint el mètode tradicional.

La gran aportació del gravat a testa fou doncs en última instància la d'oferir un material capaç de ser treballat amb tant detallisme com el metall. S'acabaven així les xilografies de traços gruixuts i aspecte més o menys tosc i començava una nova

etapa en la que el xilògraf abandonava el tallaplomes i adoptava el mateix burí finíssim que utilitzaven els calcògrafs; les gúbies -per obtenir àmplies extensions de blancs-, els formons i els velos -mena de burí d'incisions múltiples paral·leles- completen l'utilitatge de traç del modern xilògraf. L'eina bàsica és però el burí, i amb aquest burí -bé que amb més varietat de perfils- es veia capacitat de fer -sempre treballant, això sí, dins la família del gravat al relleu- les làmines més refinades, les ombres més sofisticades, els detalls més insignificants, ja que sabia que la fusta tallada a testa no se li astellaria ni ell mateix es veuria obligat a variar el rumb d'un traç a causa d'una fibra inoportuna.

La paternitat d'aquesta descoberta és discutida. Hi ha d'una banda la versió més versemblant, que és la que atribueix el mèrit a l'anglès Thomas Bewick (1753 -1828) que el 1775 guanyà un premi de xilografia a Londres amb una fusta representant un gos de caça que obrí la porta a aquella nova modalitat que havia de donar uns resultats tan grans durant el segle següent.

Fonts franceses però esmenten, basant-se en el testimoni del tractadista i xilògraf Papillon (5), l'existència d'un "extravagant" estranger que a París tenia la pretensió -en expressió del mateix Papillon- d'avançar molt mitjançant aquest artifici. En un altre moment la mateixa font parla d'un tal Foy, de Lió, que vers 1760 també gravava damunt fusta de servera o de perera tallada a testa.

Encara hi ha altres fonts (6) que parlen d'uns gravadors compostel·lans que s'haurien avançat també a Bewick; i encara Gusman (7) dedueix versemblantment que un llibre armeni de 1709

(Agathangelos, Constantinopla) havia estat il·lustrat ja amb fustes gravades amb burí i tallades a testa, alhora que indica la possibilitat que, per aquell camí, hi hagués més exemples similars.

Sigui com sigui, però, la veritat és que foren els anglesos els que imposaren amb la seva constància la nova variant xilogràfica -que ells anomenen wood engraving en contraposició al woodcut que és el gravatafil-; i no deixa de ser just que els correspongui a ells -a Bewick l'iniciador, però també a William Harvey que fou qui de veritat explotà a fons les possibilitats que oferia el gravat a testa- l'honor d'artífexs de la renovació del boix ja que a Anglaterra s'havia mantingut un respecte i una consideració per la xilografia que a França havia desaparegut en gran manera durant els anys de decadència de la tècnica de la fusta.

L'important és, però, que s'havia produït una novetat substancial, i aquesta novetat s'imposà, amb la relativa lentitud que caracteritza els canvis tecnològics, però inexorablement. Des del 1817, per exemple, ja figurà en les mostres del Salon de París, però trigaria un temps més fins esdevenir el gran gènere d'il·lustració en llibres i periòdics. Val a dir que la tècnica era substancialment diferent de la del boix al fil; canviava l'estrí, canviava el tacte de la superfície a treballar i sobretot canviava la manera de fer aparèixer un dibuix en aquella superfície. Els xilògrafs d'abans del canvi, que en general eren professionals més o menys decaiguts en un nivell de tècnica força rudimentària, no foren en general recuperables per al nou tomb de la xilografia. El preciosisme del gravat a testa requeria mans

de virtuós i una tècnica depuradíssima, d'entrada només a l'abast dels calcògrafs. Alguns d'aquest conrearen el boix, però en general eren homes que ja tenien un mitjà propi d'expressió que d'altra banda estava enormement prestigiat, molt més que el pobre mitjà de la fusta. Calia doncs que s'anessin formant noves generacions de xilògrafs i que lentament s'anessin filtrant en les empreses editorials de l'època per a demostrar els avantatges tècnics i econòmics del boix renovat. I això no es generalitzà fins ben bé la dècada dels 30 del segle XIX.

L'èxit, encara que un tant tardà, fou però espectacular: a poc a poc tots els llibres i revistes anaren adoptant poc o molt matrius xilogràfiques en la seva composició: sigui per il·lustrar escenes complexes, sigui només per accentuar un inici o un final de capítol amb una caplletra o un cul de llàntia; i encara més que els llibres, les revistes adoptaren el sistema, fins a l'extrem que es pot afirmar positivament que el nou gènere de la revista il·lustrada de reportatges miscel·lanis adreçada a un gran públic -les famoses "il·lustracions" que invadiren el món occidental des dels primers anys 40 ("The Illustrated London News", 1842; "Illustrierte Zeitung" de Leipzig, 1843; "L'Illustration" de París, 1843; etc.) és al boix a contrafibra a qui deuen la seva existència, ja que sense ell no hi havia en l'època cap sistema de reproduir amb fidelitat i difondre amb rapidesa tal nombre d'imatges. Així és que la nova xilografia no vingué a sado-llar una necessitat d'informació gràfica, sinó que les noves possibilitats de la tècnica crearen un producte que, per atractiu, esdevingué d'èxit popular. Fou doncs la tècnica nova la que possibilità un fet de gran envergadura editorial, cultural i en de-

finitiva social. L'home té més necessitats potencials que reals, i només arriben a prendre cos les que poden arribar a satisfer-se a través d'un instrument. Les altres, de tant no ser acomplides arriben a esmortuir-se. La xilografia a testa fou l'instrument que donà origen a un gènere que avui ens sembla consubstancial amb l'home modern: el magazine o revista d'actualitats.

La imposició de la xilografia a testa hagué de competir, però, amb una altra tècnica nova, que completa el panorama de novetats radicals en les arts gràfiques vuitcentistes: la litografia. Aquest nou procediment de reproducció de la imatge, inventat per Alois Senefelder en 1796, empra matrius de pedra sense incidir -no és doncs un procediment de gravat-; així el traç a reproduir era en la matriu totalment pla. No és aquest el lloc de detallar la tècnica de la litografia, però és important saber que l'elaboració de la matriu litogràfica era rapidíssima: així com el xilògraf necessitava un temps respectable per fer sortir un dibuix de la superfície d'una fusta, el litògraf s'havia de limitar a dibuixar-lo en la superfície polida de la pedra calcària. Aquest dibuix, fet amb una tinta impermeable, quedava absolutament sec en fer el segon pas del procés: submergir la pedra en aigua de manera que la porositat d'aquesta absorbís un grau considerable d'humitat a tot arreu del bloc menys a l'impermeable dibuix. Després d'això tenim una matriu en la que lògicament tot es moll menys precisament les línies del dibuix que volem reproduir. Només cal doncs entintar la matriu amb una tinta grassa repel·lent a l'aigua per obligar a aquesta tinta a refugiar-se en les parts seques de la pedra, i en pressionar un paper blanc, damunt de la superfície aquesta, la composició en qüestió passa -invertida,

com el gravat- al paper i hem obtingut així una primera prova litogràfica.

Per la rapidesa d'elaboració, la litografia podia convertir-se en la gran tècnica de reproducció d'imatge dels nous temps, però fou així només en part, ja que el que es guanyava en el moment de fer la imatge es perdia en el moment de combinar la seva reproducció amb el text que havia d'acompanyar-la. Fer una revista de gran tiratge il·lustrada amb litografies significava haver de maniobrar amb dos tipus de matrius diferents: la caixa tipogràfica per una banda i la pedra litogràfica per l'altra. Contra això la litografia ofería l'avantatge de que en el tiratge d'una mateixa forma sortien conjuntament lletra i imatge, com era ja propi de la xilografia tradicional. És a dir, que un cop plegat el paper, la revista ja era feta. Les revistes de gran tirada, doncs, preferien estalviar-se d'haver de fer passar per dues màquines diferents un únic número de revista, i per això preferien la il·lustració xilogràfica. D'altra banda la precisió del traç de les estampes xilogràfiques no es podia mai aconseguir amb unes matrius d'impressió plana com les litogràfiques: per això la nova tècnica de Senefelder resulta ideal per als matissos, ja que jugant amb la densitat de la tinta que donava forma a la composició, s'obtenien mitges tintes, cosa fins aleshores reservada, en puritat, a la tècnica calcogràfica coneguda per aiguatinta.

D'això se'n derivaria una tàcita repartició de funcions: després d'un temps de vacil·lacions, la litografia, que requeria encarts per incloure il·lustracions en un volum, es reservava les publicacions de qualitat, que evocaven en el lector l'estruc-

tura dels llibres il·lustrats amb gravats al coure, l'élite de la impremta. La xilografia, en canvi, seguint el que era tradicional abans del canvi de tècnica, es dedicaria a la il·lustració de les edicions més massives. El procés d'elaboració de les matrius era més entretingut, però sortia a compte arregar un nombre el més gran possible de xilògrafs per assegurar-se, setmana rera setmana, una quantitat suficient de gravats. D'altra banda, en una època de tanta riquesa tecnològica com el segle XIX el repertori de modificacions i millores tècniques era molt ric: destaca per exemple la idea del xilògraf anglès Thomas Bolton d'eliminar el pas intermedi del dibuix (entre imatge real i gravat) a base de sensibilitzar la superfície de fusta polida a gravar i positivari-hi la imatge a reproduir; d'aquella manera la còpia d'una pintura o d'una escena real no perdia exactitud per la interpretació del dibuixant sinó que el gravador podia incidir-ne els trets seguint directament l'estructura i ombrejat real positivats a la fusta (8).

Després les coses es complicarien i aquest esquema no seria rigurosament exacte, en utilitzar-se precisament per a la premsa més popular la zencografia com a sistema de reproducció. D'aquesta manera un sistema de la família litogràfica envaia un camp tàcitament reservat a la fusta. Tot i amb això, però, l'equilibri no trontollà, i la xilografia no sols resistí la nova competència sinó que pogué resistir amb solidíssima fermesa. Això, però, gràcies a un nou ajut tècnic que cal subratllar com decisiu a la història del gravat en fusta i en la història de les arts gràfiques: la galvanoplàstia.

1.3. - L' "ENDURIMENT" DE LA MATRIU DE FUSTA

La necessitat d'utilitzar matrius multiplicables i de gran resistència, ~~originada~~ per l'aparició de publicacions de gran tiratge, es solucionà primerament aplicant el sistema conegut com estereotípia (un motlle obtingut de la matriu original serveix de contramotlle per fondre-hi un duplicat d'aquesta). Aquest sistema l'emprà ja, aplicat a les il·lustracions xilogràfiques, el famós "Penny Magazine" (1832), una de les primeres grans revistes populars de la història (9). El sistema però no donava reproduccions massa perfectes i cal esperar a la galvanoplàstia per trobar un mètode ideal de multiplicació de matrius.

La galvanoplàstia es la reproducció en metall de superfícies en relleu a través de l'acció electrolítica. Es basa en el fenomen del galvanisme -descriu pel físic italià Luigi Galvani (1737-1798)-, que consisteix en l'electricitat generada en posar en contacte dos metalls diferents amb un líquid interposat.

La galvanoplàstia s'investigà al llarg dels últims anys 30 i els primers 40 del segle XIX, paral·lelament per diferents investigadors de diverses nacionalitats, i tingué una aplicació industrial ràpida (1840), a Anglaterra, Alemanya i França. Tot i que els progressos tècnics anaren variant els mecanismes més usuals, el principi d'actuació per fer entenedor el procés tipus seria el següent: en una cubeta plena d'una solució saturada de sulfat de coure s'hi submergeix l'objecte que es vol reproduir -que ha de ser químicament inert i conductor d'electricitat o amb revestiment conductor- i un vas porós contenint una barra de zenc i una solució semisaturada de sal amoniacal o sal comu-

na. Fent passar un corrent elèctric pel contingut de la cubeta es produeix damunt l'objecte un dipòsit de coure que el reproduceix exactament en negatiu. Submergint doncs a la solució un motlle obtingut del model en lloc d'aquest, el resultat serà un positiu idèntic a l'objecte original.

La galvanoplàstia tingué innumerables aplicacions pràctiques en metal.lúrgia, metal.listeria, orfebreria, decoració, així com en reproducció d'obres d'art. El gravat també es beneficià d'aquesta descoberta ja que gràcies al nou procediment les matrius xilogràfiques pogueren ser exactament reproduïdes en metall (10), cosa que alhora que preservava la fusta original de qualsevol sobreutilització que pogués malmetre-la, multiplicava il·limitadament les possibilitats de reproducció d'una mateixa matriu. L'aplicació de la galvanoplàstia a les arts gràfiques re bé el nom d'electrotípia.

Gràcies, doncs, a la electrotípia les xilografies -les modernes xilografies a testa tan perfectes- no sols admeteren tiratges massius sense alterar-se, sinó que es pogué iniciar un nou fenomen essencial per a la difusió de la imatge: el de la importació i exportació de matrius galvanoplàstiques que multiplicaren enormement la capacitat d'influència d'una mateixa fusta. Així, gràcies a la galvanoplàstia es pogueren fer edicions més o menys simultànies d'un mateix llibre a diferents països emprant en totes elles les mateixes il·lustracions. Això, que vist des de l'òptica d'un món com el nostre que ja comença a estar de tornada del fotogravat, no sorprén, en canvi en un moment en què l'única possibilitat d'il·lustració seriada era un lent treball manual, tenia una transcendència revolucionària. I fou grà-

cies a les possibilitats editorials que obrí el fenomen de la galvanoplàstia, amb el seu augment potencial de capacitat de producció, que la cultura escrita ben combinada amb la visual impresa, trobà una massa de públic que fins aleshores no havia tingut ocasió ni possibilitats d'accedir a fonts culturals com les que amb la nova tècnica propiciava.

Amb les xilografies a testa s'havia aconseguit la perfecció gràfica del llibre comú; ara amb la reproducció galvanoplàstica d'aquesta xilografia, es consumava una decisiva etapa en la democratització de la cultura, de magnitud superior fins i tot a la que representaria la introducció del fotogravat en els anys setantes i vuitantes, ja que aquest milloraria la qualitat documental de la imatge però no afegiria res a les seves possibilitats de massificació que ja havia propiciat abans la electrotípia.

Tanmateix el paper de la galvanoplàstia en la història del gravat i en general de la cultura impresa no ha estat gaire subratllat. Els manuals d'història del gravat quan parlen d'aquesta no negligible nova tècnica de reproducció -que sovint ni esmenten- es limiten a fer-ne menció de passada. Fou en 1850, segons diu Monet (11) que la galvanoplàstia començà a ser aplicada en les arts gràfiques, és a dir, que la difusió de l'electrotípia comença en aquesta època. Des d'aleshores, lentament, es va anar introduint en el procés de producció de llibres i revistes fins a generalitzar-se. L'època més brillant en quan a virtuosisme tècnic, de la història de la xilografia, es canalitzà doncs al públic a través d'aquests clixés que duplicaven a la perfecció el gravat realitzat pel xilògraf, que a efectes pràctics en tot

aquest procés no sofria cap alteració. És per això que cal no oblidar mai que malgrat la metal·lització de les matrius emprades en aquest moment, en la impressió seguim plenament instal·lats en la història de la xilografia, ja que l'origen de totes les imatges reproduïdes tipogràficament segueix essent l'artista treballant manualment les matrius de fusta a testa amb el burí, i les úniques excepcions eren aquelles matrius que per obtenir-ne un rendiment molt més gran eren treballades sobre metall-zenc i fins i tot coure- però no per procediments propis de la calcografia sinó al buid, com el gravat en fusta.

La galvanoplàstia el que aconseguia eren matrius com les xilogràfiques però molt més dures i per tant de duració pràcticament indefinida. Simplificant podríem dir que l'electrotípia era l'enduriment de la xilografia.

La xilografia no morí doncs amb l'electrotípia, tot al contrari: gràcies a aquesta les fabuloses realitzacions dels grans xilògrafs dels anys 70 i 80 del segle passat assoliren una difusió molt superior a la de qualsevol xilògraf de temps passats. La xilografia morí -i en tant que procediment pràctic realment és veritablement morta- en el moment en què el clixé metàl·lic de la imatge pogué obtenir-se, sense que un gravador-xilògraf el manufacturés, o sigui des de que fou possible aconseguir-lo mitjançant un procediment fotomecànic.

2 - ELS PRECEDENTS IMMEDIATS DE LA GRAN ÈPOCA
DE LA XILOGRAFIA VUITCENTISTA

Centrant-me ja en el cas de Catalunya, el canvi fonamental de la xilografia, de la modalitat a fil a la de contrafibra, significà un pas molt important, també, en l'evolució de la il·lustració. Com ja es veurà, la xilografia a contrafibra tingué a Catalunya una flòrida extraordinària en quantitat i també, en casos més seleccionats, en qualitat, a la segona meitat del segle XIX; però tots aquells grans xilògrafs evidentment no partien del no res sinó que derivaven directament de tota una altra sèrie, més restringida, de xilògrafs que feren de pont entre aquesta nova generació i la tradicional de gravadors a fil del segle XVIII.

Els prolífics xilògrafs siscentistes o setcentistes, al front dels qual podem situar-hi els membres de la família Abadal de Manresa i Moià, i en un segon terme als habitualment anònims gravadors que treballaven per les impremtes gironines Oliva i Bro, l'olotí Josep Rovira i molts altres que no consideraren oportú posar el seu nom al peu dels seus boixos, omplen el món de la imatge estampada de caràcter ordinari a Catalunya, depassant àmpliament els límits en què se'ls sol encasellar, d'imatges "populars". A través de la xilografia s'il·lustraren els papers més populars però també llibres cultes, es feien naips però també estampes de més grandària que reproduïen cultíssimes representacions de sants, marededéus o escenes bíbliques i sagrades en general.

L'aparença de gravats populars que indistintament sol donar-se als que realment ho eren i els que no, és deguda sobretot a l'elevat grau de rigidesa que la xilografia de l'època sol presentar. Cal tenir sempre en compte que aquesta rigidesa, que

fàcilment degenera en tosquedat, és deguda precisament a la mateixa naturalesa del gravat a fil que impedia físicament obtenir de les fustes un treball i uns matisos gaire refinats. Per això cal no caure en el parany, com fa una tractadista, d'altra banda tan competent com Maria Aurora Casanovas, d'exigir "corbes dòcils" o "enèrgiques ziga-zagues" i "gradació" del clarobscur (12) als Abadal, ja que aquestes eren unes qualitats que difícilment podien obtenir-se de les fustes tallades a fil que aquells Abadal forçosament encara utilitzaren. La mateixa xilografia de Pere Abadal que la Casanovas reproduïx a l'esmentat treball -text que altrament és encara la més completa síntesi de la història del gravat català-, constitueix una mostra excel·lent de treball xilogràfic a fil al límit gairebé de les seves possibilitats materials i ens situa al principal membre de la família Abadal en un lloc si no eminent, sí prou digne dins la xilografia europea del seu temps.

Els xilògrafs de la primera meitat del segle XIX foren doncs els hereus directes d'aquests, i estilísticament en general foren també uns continuadors de l'estil dels seus mestres. Sorpren, per exemple veure -més endavant ho detallaré- com moltes d'aquestes xilografies datades en les primeres dècades del segle XIX tenen encara un caràcter plenament barroc, sobretot les de tipus religiós. Altres, però, en general de caràcter profà, tenen ja un altre estil molt més modern: domina en elles la funcionalitat narrativa en lloc de la imitació modesta de la fastuositat religiosa del Barroc.

Tanmateix, tan o més important que aquesta evolució d'estil -important sobretot pel que representa de canvi de patrons

estètics rebuts pel públic més popular-, és el canvi de tècnica al que contínuament m'estic referint; ja que fou també aquesta generació dels actius en el primer dinou la que li tocà adoptar el nou tall de la fusta -a testa- que possibilitaria els progressos expressius de la xilografia fins aleshores absolutament estancats.

La primacia en l'adopció d'aquell nou sistema és, avui per avui, molt difícil d'establir. D'una banda l'examen de les estampacions pot induir a errors, ja que conec matrius xilogràfiques conservades d'aquella època que tot i estar tallades a testa foren treballades amb el traç prudent i gruixut propi del gravat a fil.

Per aquest motiu, doncs, caldria poder examinar les matrius de fusta directament per aclarir en quina direcció van les fibres. Això però segueix limitant molt les possibilitats d'arribar a conclusions sòlides ja que de matrius no n'hi ha massa de localitzades i les que tenim a l'abast raríssimament les trobem datades pel propi gravador que, d'altra banda, molt sovint queda en l'anonimat.

El triomf de la nova modalitat, però, va íntimament lligat a l'aparició en el mercat català d'una sèrie de revistes il·lustrades a la dècada dels trenta i sobretot ja a la dels quaranta. Fins aleshores, però, l'activitat xilogràfica no deixa de ser important.

2.1. - ELS ARCAÏTZANTS

Abans no apareix un conjunt de xilógrafs que ofereixin als ulls de l'espectador actual imatges que anunciïn la gran xilografia vuitcentista, hi ha tota una generació de gravadors a la fusta que, treballant ja al segle XIX, mantenen un estil i unes maneres que no es diferenciï gaire de les habituals al segle anterior. Són els que he anomenat els arcaïtzants, artesans que omplen uns quants anys de la vida de les arts gràfiques catalanes del moment i que, ni que sigui per la seva ubicació cronològica exigeixen una mínima atenció en el context d'aquest treball.

2.1.1. ELS TAULÓ

Sens dubte el principal cognom d'aquesta etapa de transició que està a cavall entre els segles XVII i XIX és els dels *Tauló*. Es tota una dinastia, molt mal coneguda, que s'estén al llarg de tot el segle XVIII i bona part del XIX i que mostra activitat a Barcelona i també a Mallorca (13).

Ja el 1721 s'edità a Valladolid un Camino real de la Cruz del benedictí Benet Haeften, il·lustrat amb trenta-set xilografies signades i datades per "J. Tauló" a Barcelona en un any difícil de llegir però que sembla dir 1709 (14). Més endavant trobem el mateix cognom al peu de vint-i-un boixos conservats a la Secció de Gravats de la B.C.B., per a il·lustrar la famosa història del rústec Bertoldo (15), un dels quals porta gravat al costat de la firma, "Tauló ft.", la data 1788. Es tracta d'una extraordi-

nària col·lecció de matrius xilogràfiques, evidentment tallades a fil, i sobre les que no m'estendré per no pertànyer encara al límit cronològic -el segle XIX- que m'he marcat per fer arrencar el discurs del meu treball. Valgui, però, la menció per a subratllar la importància que els Tauló -d'aquest últim no sabem ni el nom- tenien ja en l'època anterior a la més coneguda d'ells.

Ja al segle XIX, al frontis d'unes instruccions pels reve nedors publicades el 1806 hi apareix un arcàngel Sant Miquel signat "Tauló f.", com era habitual, d'una notable perfecció i un ca ràcter força neoclàssic, que fa pensar que pugui ser un gravat copiat d'alguna pintura famosa o bé d'algun gravat anterior.

Al mateix any es publicà a Barcelona un full sobre El Santísimo Sepulcro de N. S. Jesucristo, amb un gran gravat signat no més "Tauló f" i que constitueix una raresa entre els fulls religiosos il·lustrats tradicionals ja que en lloc de concedir el protagonisme a una figura humana, el concedeix a un edifici.

Tots aquells anys els Tauló degueren tenir una activitat notable i un membre de la família també treballà força per Mallorca des dels anys vint, quan data el 1824 els Goigs de Sant Victorià (Llám. 1), patró de la vila de Campanet (16). Aquest Tauló signa les seves fustes amb la lletra J. com abreviatura del nom (els esmentats Goigs de Sant Victorià, o els Goigs de N^a. Senyora del Roser, d'aire encara ben barroc), o bé signa simplement amb el cognom (Goigs de Santa Anna; Goigs de N^a Senyora de Lluch -gravat datat el 1839; Goigs del Sant Crist de Felanitx, almenys des del 1853; himne del Dulce Nombre de Jesús). El significat d'aquesta "J.", inicial que ja empraven els Tauló coneguts del segle XVIII, és difícil de desvetllar. Conec tres peces en les que

la signatura és més explícita: la il.lustració d'uns setcentistes Gozos del niño Dios recién nacido... de Barcelona, sense data, signada "Jaume Tauló f.", una Nostra Senyora de l'Esperança, també sense datar, en la que en lloc de la simple "J." apareix una inequívoca "Jh", abreviatura de Josep, i una famosa auca, la de Artes y Oficios énanos, tampoc datada però signada amb totes les lletres "José Tauló f."

Com a mínim, doncs, podem assegurar que un dels Tauló situable a finals del segle XVIII, es deia Jaume, i un altre, ja del segle XIX, es deia Josep, nom que a més apareix també complet de vegades al peu de llibres i impresos com a impressor. Ara bé, el que no està clar és que el Josep Tauló impressor i el Josep Tauló gravador siguin la mateixa persona, com tampoc està clar que els autors de la imatge de N^a. Sra. de l'Esperança i de l'auca Artes y Oficios humanos, tot i ser homònims, siguin també el mateix gravador.

De fet, la signatura del boix de la verge de l'Esperança té una cal.ligrafia molt semblant a la de la resta de gravats vuitcentistes signats "Tauló" o "J. Tauló", excepte la de l'auca esmentada. Aquesta està escrita en traç seguit com de cal.ligrafia manual, i de caràcter un tant ingenu i cap altra fusta coneguda per mi portant la signatura "Tauló" s'hi assembla. Per aquest motiu es pot parlar almenys de dos Tauló gravadors, actius al segle XIX, i tots dos amb el mateix nom de Josep, un dels quals seria possiblement també l'impressor homònim.

Un d'ells seria l'home actiu a Barcelona, i també per Mallorca, especialitzat en gravats per a goigs, i per tant de temàtica eminentment religiosa, entre més o menys 1806 i, com a

mínim 1839, cosa que faria una trentena llarga d'anys d'activitat, període perfectament creïble, limitat d'altra banda a cada extrem per una obra datada en la fusta mateixa i de cal·ligrafia molt semblant.

Aquest Tauló es caracteritzava per un gust accentuat pels motius radials -especialment aureoles de raigs centrífugs- i un sistema en espiral de resoldre els volums dels núvols. Estèticament seria força variable i adoptaria recursos plàstics del Barroc i composicions neoclassicistes així com solucions finals de vegades de fort regust popular, el que ens dóna un personatge carent de filiació intel·lectual, un home d'ofici força destre, el prototipus del gravador en fusta d'aquesta època.

L'altre Josep Tauló només té signada -que jo conegui- amb la característica firma que ja he descrit, l'auca dels Artes y Oficios enanos (Lám. 2). No datada, aquesta auca és situada per Amades-Colominas-Vila (17) pels volts de 1830, però podria ser anterior ja que la temàtica és en la mateixa línia de les clàssiques auques d'arts i oficis que es remunten a finals del segle XVIII i la factura, amb les seves figures grans, condicionades per la tècnica a fil que no permetia figures massa fines, és també del tot d'acord amb les auques tradicionals. Pertanyia als fons de la casa Llorens, motiu pel qual hem de creure que va ser feta per a un altre editor ja que l'esmentada casa no s'inicia fins més o menys 1842. El seu arcaïsme evident, intencionat en opinió d'Amades-Colominas-Vila, però no tan clar en opinió meua, ens situa davant d'una obra veritablement primitiva i realitzada realment amb fustes tallades encara a fil (18). Segurament fou aquest Josep Tauló el qui exercia d'impressor de fulls populars però tam-

bé de llibres cultes, entre les dècades dels quaranta i els setanta, a Barcelona (19).

2.1.2. TORRES I V. SERRA

Units per la fidelitat a un gènere i la ubicació dels seus boixos als fons d'un mateix editor els gravadors Torres i V. Serra es dedicaren tots dos a l'estampa religiosa de grandària més o menys igual (Sants, marededéus) i llur obra, o part significativa de les seves matrius passà al fons de la impremta barcelonina Llorens, d'on va ingressar a la Secció de Gravats de la Biblioteca de Catalunya. La casa Llorens, fundada com he indicat més amunt vers 1842, devia adquirir les fustes d'aquests gravadors en bloc, a algun altre impressor-editor que plegava, ja que es tracta de xilografies més antigues, pertanyents -algunes són datades i per tant l'apreciació es inequívoca- al primer quart del segle XIX.

L'un i l'altre s'assemblen també en què utilitzen fustes de baixa qualitat i tallades encara a fil. Són en definitiva més uns epígons del segle XVIII que no uns avançats del XIX. No sabem pràcticament res de llurs biografies; fins i tot no sabem segur que fossin catalans, ja que la freqüència que en la seva obra apareixen sants i advocacions valencianes i el fet que en el mateix fons hi hagi, de les mateixes característiques, altres fustes de Baltasar Talamantes, pot indicar que el lot de fustes al que pertanyen les d'aquests gravadors procedeixi de València. Si fos així, tanmateix, fonts valencianes com FERRAN o ALDANA no recollirien els noms de Torres ni de V. Serra, motiu pel qual

serien, de ser-ho, uns gravadors valencians en extrem desconeguts.

Torres sembla, dels dos, el més primitiu. La seva possible valencianitat quedaria enfortida per la V que afegia, a la seva signatura, darrera el nom o el "fecit". D'altra banda, PAEZ (20) recull una mínima menció d'un Torres que grava el 1809 una estampa de N^a. Sra. de la Corretja, del convent dels agustins d'Alacant. És molt possible que aquest Torres sigui el mateix que ens ocupa ara, autor d'un gravat de N^a. Sra. del Tremedal (Lam. 3), d'Oriola (datada el 1818), així com altres de les verges dels Desemparats i del Pilar, o de Sant Antoni de Pàdua, Sant Gabriel Arcàngel o Sant Ramon Nonat, cap d'elles datada (21).

En general les obres de Torres es caracteritzen per una acusada filiació barroca però també per una certa tosquetat compositiva. Els noms de les advocacions solen estar inserits en unes cartel·les emmarcades en forma de cornucòpia, i els núvols i els plecs de les robes donen a les composicions un dinamisme molt característic de l'estil barroc. Val a dir també que, especialment les estampes de marededéus són més ingènues de composició, cosa que fa pensar en què es devia subjectar a models tradicionals anteriors; en canvi als sants s'hi observa una llibertat major amb uns resultats especialment bons en el S. Gabriel Arcàngel d'una agilitat molt superior a la de les altres obres del mateix autor, cosa que també ens fa pensar en la possibilitat de que Torres es basés en imatges ja acreditades.

V. Serra té activitat coneguda durant la dècada dels vint. Entre la seva obra hi ha un Sant Antoni Abat (Lam. 4) (1826), figura d'un barroquisme popular accentuat per un complex emmarcament que constitueix una vulgarització de l'estil rococó. Al costat

hi ha un Santiago apòstol molt més sobri i ingenu, però també una Verge del Roser i un Sant Roc que són dues de les peces més reeixides del gravat català del seu temps: figures alhora dinàmiques i equilibrades, robustes i àgils, a la primera de les quals sorprèn, però, la diferència en qualitat entre la Verge amb el nen i els dos Sants que la flanquegen, probable indicatiu de que el gravador es basà en elements diversos (22).

2.1.3. ALTRES NOMS TRADICIONALS

Per completar el panorama dels xilògrafs tradicionals actius al començament del segle XIX cal esmentar els membres de conegudes dinasties de gravadors al boix que es perpetuaren encara en aquesta època. És el cas de la més coneguda, la dels Abadal de Manresa, representat en aquell moment per l'obscur *Ignasi Abadal* (Làmp. 5) (?-1813), besnét, sembla ser, del gran Pere Abadal; d'ell han de ser diverses matrius sense signar, en cirerer, boix o perera, abarrocades, tallades a testa i integrades al fons Abadal de la B.C.B. (23), a no ser que siguin treballs anònims fets per Noguera o algun altre gravador que treballés pels Abadal, que de ser així potser s'haurien convertit en empresaris però ja no en gravadors.

Altres casos de membres de llinatges tradicionalment dedicats al gravat són el de *Teresa Pauner*, filla segurament del conegut xilògraf del setcents Domènec Pauner, i que per les dades que hi ha tot just encetà el segle XIX. I també és el cas de *Narcís*

Oliva, representant d'un llinatge d'estampers i impressors de Girona que es remunta al segle XVI.

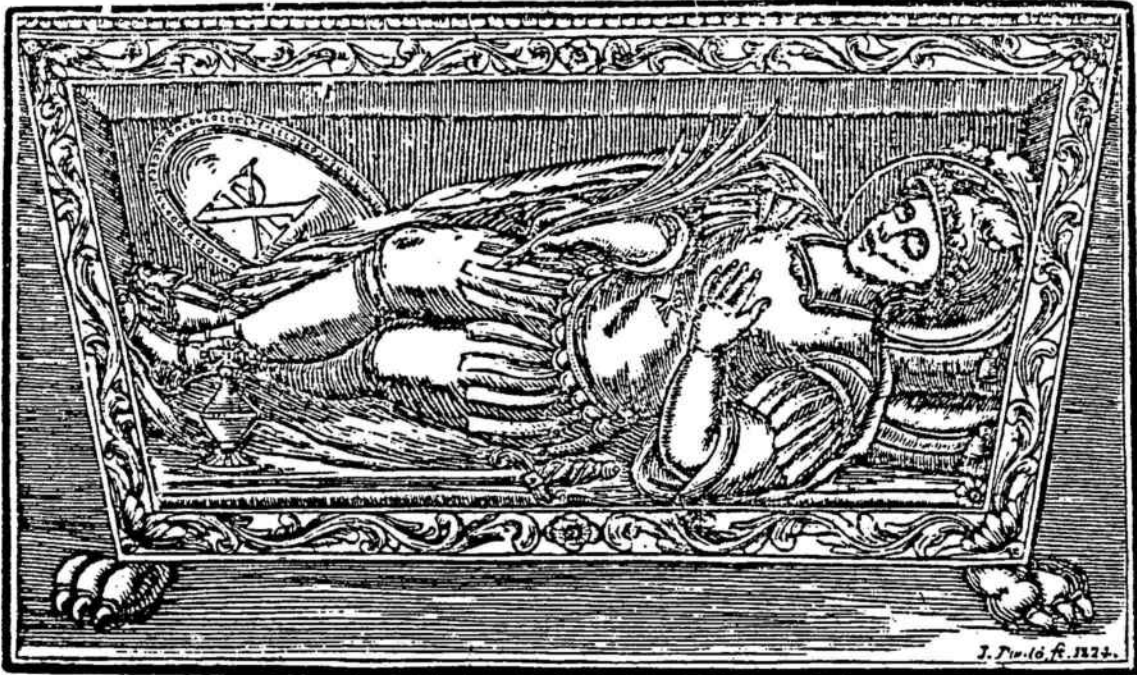
Si aquests tres exemples corresponien a llinatges que anaven de baixa, *Miquel Torner* és el seu coetani, però inserit en un llinatge que seria precisament al segle XIX quan trobaria la seva època d'esplendor, com es veurà més endavant.

Pertany així mateix a aquest moment un personatge potser de més entitat que aquests que he consignat fins ara en aquest apartat, o almenys més conegut, el del lleidatà *Bonaventura Corominas* (?-1841), sens dubte més important com a impressor que no com a gravador (Llám. 6); i en tot cas, com editor, força despreocupat pels aspectes il·lustratius dels seus productes ja que la gran majoria de fulls -romanços, especialment- que porten el seu nom al peu d'impremta, van il·lustrats amb boixos antics intercanviables i de pur compromís, cosa que fa difícil pensar en ell com en un gravador "militant". Un nombre indeterminat d'aquests boixos pertanyien al fons antic de la impremta lleidatana de la Vda. i filla d'Escuder -cunyada i neboda d'ell- de la que es va fer càrrec el 1801, quan ja havia tornat d'Ozca, on treballà durant uns anys; però una altra bona part segurament es devia a la seva pròpia mà, ja que coneixem diverses altres obres signades per ell ("Buena Corom^S", "Va Corom^S", "Cs." o només "C."), i són totes tan tosques i arcaïtzants com les que presumiblement ja figuraven a la casa.

Després de la guerra del Francès, durant la qual la impremta de Corominas prengué partit obertament per la causa independentista, el 1814 reemprengué les seves activitats i molt aviat ja adoptava el nom de Impremta de Bonaventura Corominas i Rosa Escu-

der, que es simplificava en Impremta de B. Corominas des del 1816 (24).

Relacionats amb els gravadors al boix, bé que restringits al seu camp específic, hi ha els gravadors de motius per a indianes que si bé empraven les mateixes primeres matèries, la seva utilització era però diferent. Així les matrius per a estampar aquell tipus de roba tan freqüent en la Catalunya de l'època, s'obtenien en bona part pel treball damunt blocs de fusta de gravadors experts entre els que es poden esmentar *Mateu Puntsach* o bé *Pelegri Forés* (1775-1841) que assolí un grau normalment vedat en aquesta època als gravadors en fusta, el d'acadèmic (1817), concretament en aquest cas, de Ciències i Arts (25), si bé aquest nomenament en el seu cas es produí més que per la seva activitat de xilògraf, per haver confeccionat una col·lecció de cossos sòlids encomenada per la institució.



Tot aqueix Reyne gojós
y alegre está en el Señor,
puy sou el seu protector,
Sant Victoriano gloriós.

Vos morireu per la fé,
y Despuig mos regalá
vostron cós que li doná
el Papa Pio sisé.
Y així el poble fervorós
vos dona culto y honor:
puy sou el seu protector
Sant Victoriano gloriós.

Lográ també el Cardenal
de vostra sanch porció,
que sens gens de corrupció
fresca es, com si fos vital.
Aqueix do tant preciós
mou el poble á grn fervor,
puy sou el seu protector
Sant Victoriano gloriós.

Moltas gracias dem á Déu
per un tan gran benefici,
imitant en son servici
el fervor del mártir seu:
Y vos que tant victoriós
peleareu per el Señor,
siau nostron protector
Sant Victoriano gloriós.

La Vila de Campanet
mes estima aqueix tresor,
que tota la piata y or,
de que el mon te tanta sed.
Premiau ab grans favós
una tan gran devoció
puy sou el seu protectó
San Victoriano gloriós.

Sent noltros débils com fanch
tan inclinats á pecar,
valor mos pot inspirar
veurer vostra cós y sanch:
Pues la dareu valerós
y ab gust per la Religió,
siau nostron protectó
sant Victoriano gloriós.

Que aquí vos honrem Déu vol
vengan pues los afligits,
que un pic que vengam contrits
trobarán el seu consol.
Ó mártir pues poderós
alcansaunos gran dolor,
pues sou nostron protector
Sant Victoriano gloriós.

Tot aqueix Reyne gojós
y alegre está en el Señor,
pues sou el seu protector
Sant Victoriano gloriós.

En la imprenta de B. Willalonga.



Esta noche tan fiado,
toca la trompa de ludo.



Tres días que salí quinto
voy tocando el requinte.



Contemplad este pobrecito
como toca el clarinete.



¡ Oh! que dulces sinfoala
toco con la chirimía.



Rán, tán, tán, rán, tán, tán;
rán, tán, tán tambor batán.



Con que donaire este enano
lleva el triángulo en la mano.



Con mi enorme narizón,
sigo tocando el trompón.



Siempre tira, y siempre añoja,
este instrumento me enoja.



Toco polka y varsoviaña
y cuanto me da la gana.



Si cojo en medio una mosca
la aplasto como una rosca.



Toco el tango y el chirongo
con la escubilla y el bombo



Voy a hacer mil maravillas
tocando las campanillas.

Barcelona: Imp. de Llorens, Palma de Sta. Catalina, núm. 6.



N.ª S.ª del Tremedal, veneranda en el Termino de Orihuela del Obispado de Albaracin, en el Reyno de Aragon.

Ed. AES

1818

Torres: Nostra Senyora del Tremedal (1818).



SAN ANTONIO ABAD.

V. Serra

F. 1826.



Ignasi (?) Abadal: Sant Josep (Manresa, començaments del segle XIX).



Bonaventura Corominas: Sant Joan Baptista (Osca 1786)

2.2. INICIS D'UN NOU GRAVAT

La figura tradicional del gravador al boix dedicat sobretot a l'estamperia religiosa de format mes aviat gran -quart o foli-, entrarà en crisi després d'aquesta darrera onada dels Torres, Serra, etc. que representaven de fet la perpetuació del model dels Abadal. A l'entorn dels anys vint del segle XIX, es produí, doncs, un canvi substancial en el panorama del gravat català en fusta, i aquest canvi es manifestarà en dues direccions diferents: la temàtica i la tècnica.

Quant a la tècnica, és en aquesta època quan es consolida l'ús de la nova forma de tallar les matrius, és a dir, la xilografia a testa. La manca de documentació i el caràcter eminentment popular dels treballs xilogràfics fan que sigui difícil si no impossible establir una cronologia, ni que fos aproximadament, de la substitució d'una tècnica per l'altra. Tanmateix, any més any menys, és durant els primers anys del segle XIX que, progressivament, l'estampa a fil dóna pas a l'obtinguda per matrius a contrafibra o a testa. I és a la nova tècnica que cal atribuir-li una part important del pes de la imposició del gènere de l'auca, ja que la xilografia a testa fomentà les matrius petites en haver-se de cenyir al diàmetre dels troncs i ser els de les fustes més apertes considerablement estrets. Així fou més fàcil trobar petites matrius per a vinyetes que no planxes per a composicions grans, i d'aquesta manera les auques, normalment compostes de múltiples peces formant una única caixa tipogràfica, foren un dels gèneres que més facilitats obtenien per a reeixir en aquells anys. Després, experts fusters aconseguirien ensamblar petits blocs de

fusta entre si per a obtenir matrius de gran format, però aleshores una morfologia pròpia de la nova xilografia ja estava afermada.

Quant a la temàtica, a partir d'aquesta època que refereixo es produeix una acusada secularització dels continguts de les xilografies. Si abans l'estampa religiosa dominava força el panorama, fins i tot en el camp dels llibres, ara els arguments civils, sovint socials i polítics, irrompien amb força.

Aquest canvi va molt lligat amb un fet polític de gran envergadura: l'eclosió del Trienni Constitucional (1820-23), que vingué a obrir de sobte les vàlvules que moderaven eficaçment l'expressió d'uns sentiments polítics liberals, exaltats ara pel fet d'haver estat reprimits els efectes del seu instrument polític, la Constitució de Cadis del 1812. L'estat d'ebullició popular a què aquestes circumstàncies portaren, estat qualificable perfectament de bèl·lic des de l'estiu de 1822, seria ofegat per la intervenció militar de la Santa Aliança -els Cent mil fills de Sant Lluís- l'abril del 1823, però mentrestant tota una potent alenada d'expressivitat liberal, dura, agressiva i sarcàstica, havia tingut ocasió de veure la llum pública a causa del restabliment de la llibertat d'impresca efectiu durant el Trienni; i el mitjà plàstic emprat per aquesta alenada de liberalisme popular fou eminentment la xilografia.

Els artífexs d'aquest canvi en el camp de la xilografia és difícil d'establir qui foren, ja que la nova xilografia seguia essent un art popular i per tant majoritàriament anònim. Tot i amb això han quedat algunes peces signades que permeten averiguar el protagonisme d'alguns noms en el nou camí emprés pel gravat xilo-

gràfic català. Aquests noms són el de Noguera -els primers Noguera, ja ho veurem-, Josep Vilanova i algun altre menys conegut encara.

2.2.1. ELS PRIMERS NOGUERA

El cognom Noguera, com veurem al seu moment, és clau en la història de la xilografia catalana vuitcentista, especialment gràcies a l'obra de Josep Noguera, un gravador enormement prolífic, que donà forma a tot un món d'escenes que avui són, veritablement, la millor font documental gràfica sobre ben bé mig segle de vida catalana. Les dades biogràfiques que coneixem de *Josep Noguera* són escasses i la bibliografia solvent ha situat els inicis de la seva carrera cap el 1822, en base a unes auques signades per ell i datades en aquest any; tanmateix la longevitat del presumpte únic autor (els anys 90 encara apareixen xilografies seves en romanços, que tanmateix poden ser també reimpressions) i sobretot el buid d'obra seva observable entre els primers anys vint i els quaranta, a part la radical diferència estilística entre els dos grups d'obres, m'indueix a creure que es tractaria en realitat, en principi, de dues persones diferents -o tres si tenim en compte que al final de l'obra nogueriana apareix un altre grup de peces d'estil i de cal·ligrafia també diferents al gran nucli central (26).

El primer Noguera, doncs, seria l'autor de les auques El mundo al revés (Llám. 7) datada el 1822 i editada per Estivill (signada "Noguera fecit"), i Vida del hombre, obrando bien y obrando mal,

molt reeditada tardanament per Antoni Bosch però de la que desconec edicions de l'època en què està signada i datada ("Fecit Noguera 1822"). Entre una i altra apuntaré que no hi ha però l'enorme identitat d'estil que farien presumir la identitat de signatura i de data. El mundo al revés és més rudimentària i les figures són més robustes. Sobre això, però, ja m'estendré més endavant.

No sé de cap altra auca -ni full de cap mena- signat per Noguera i alhora datat en aquells anys, però es evident, com veurem, que algunes de les peces que signà i no datà pertanyen a aquest període. Amades-Colominas-Vila volen veure en un grup d'auques no datades, que ells anomenen transicionals entre el primer grup datat i el nombrosíssim de l'etapa que ells diuen de l' "edat d'or", el graó perdut en la cadena més fecunda de l'auquística catalana. Ells esmenten cinc auques "transicionals" de Noguera, molt poques per omplir el buid que va de 1822 a 1840, època en la que, com ja he dit, el cognom Noguera pel que sembla, no fou posat al peu de cap xilografia publicada. De fet, aquest nombre d'anys "transicionals" encara es redueix quan constatem que dues d'elles, Historia del Trovador i Edificios Notables de Barcelona, s'apropen ja molt, estilísticament, a les de l' "edat d'or" fins al punt que pràcticament podem considerar-les integrades en ella (27). Al meu entendre, aquestes dues auques pertanyen al Noguera madur, de la mateixa manera que les altres tres "transicionals" pertanyen al primer Noguera (Fábulas de La Fontaine), Gil Blas i El Joven Telémaco) i no poden ser gaire lluny en el temps de les conegudes de 1822.

Tanmateix per completar -fins el punt del què és possible- el

perfil creador del primer Noguera, encara caldrà afegir a la llista tres auques més, que Amades-Colominas-Vila, bé que les esmenten al seu llibre, no en subratllen llur significació en parlar monogràficament de Noguera. Es tracta de la Vida de Napoleón Bonaparte signada "José Noguera fecit" i que presumiblement ha de correspondre a 1821, quan la mort de l'ex-emperador posà novament d'actualitat la seva figura, Funcions de Barcelona ("Fecit José Noguera") i una altra versió d'El mundo al revés (Làm. 8).

Aquesta última és la que té més interès per a aquest estudi ja que permet la comparació amb l'altra auca homònima del 1822. Per començar, la nova, signada "Fecit José Noguera", no porta data i té un aire força arcaïtzant. Amades-Colominas-Vila per aquest motiu creuen que deu ser datable cap a 1820 (28), cosa que encara allargaria més la vida activa del presumpte Noguera únic que ells defensen: i és veritat que sembla anterior a les conegudes del 1822. Té però una particularitat molt important i és la de que artísticament difereix molt de la seva homònima -recordo que signada i datada el 1822- i fins i tot argumentalment presenta notables diferències. Aquella divergència artística advertida ja abans en comparar les dues auques conegudes fetes el mateix 1822, El mundo... i Vida del hombre..., ara veiem que es corrobora en comparar amb la primera l'altra versió esmentada del mateix sigant, que hauria d'assemblar-s'hi molt i no s'hi assembla. D'aquesta manera tenim dos grups d'auques signades Noguera fetes els primers anys vint; un grup s'assembla estilísticament a la Vida del hombre obrando bien..., i són les de Fábulas de Lafontaine, Funcions de Barcelona, Vida de Napoleón Bonaparte i el

Mundo al revés no datat; l'altra grup s'assembla més al Mundo al revés datat, i el componen Gil Blas i El Joven Telémaco.

Quin pot ser el motiu de que de manera estrictament coetània aparegui el mateix cognom com a signatura de dues sèries d'auques d'estil diferent? La resposta és difícil. Podria ser que aquell Noguera fos, contra el que s'ha dit sempre, el dibuixant però no el gravador, i que aleshores segons quin xilógraf interpretés els seus dibuixos variés l'estil. Tanmateix, una d'aquestes peces en lloc del "fecit" ambigu diu clarament "lo g.", abreviatura de "lo grabó", motiu pel qual aquesta primera explicació no és convincent.

Podria ser també que ja en aquells anys coexistissin dos Nogueras gravadors, un dels quals normalment signaria "José Noguera" precisament per distingir-se d'un altre "Noguera" a seques preexistent.

Aquesta última possibilitat, deduïda estilísticament a través de l'obra, bé que no corroborada per cap document, és la que crec més versemblant. Per això, la meva conclusió és que no sols hi ha un primer Noguera diferent dels comunament acceptats -que jo diria segon i tercer-, sinó que aquest primer Noguera, actiu especialment durant els primers anys 20 del segle XIX, són dos personatges diferents potser parents però dels quals no en podem dir res més. Així, convencionalment, des d'ara anomenaré *Noguera I* a l'autor de Gil Blas, i *Josep Noguera* o (*Noguera II*) a l'altre.

Sobre la continuïtat del llinatge, prop de vint anys més tard ja en parlaré en el seu moment, quan calgui parlar del fecund Noguera III, autèntica columna vertebral de la xilografia catalana del XIX.

2.2.2. JOSEP VILANOVA

Molt pròxim als primers Noguera hi ha *Josep Vilanova*, conegut també per haver signat algunes obres. De les tres auques conegudes d'ell, dues són idèntiques a unes altres dues que ja coneixem signades per Noguera. Vilanova doncs féu i signà unes Funcions de Barcelona i una Vida del hombre obrando bien y Vida del hombre obrando mal igual que fa el Noguera II (Josep Noguera). Aquesta circumstància planteja interrogants: com en una època en la que l'anonimat es molt estés en aquest tipus d'obres d'art dues parelles d'obres curiosament quasi idèntiques entre si apareixen totes elles signades per dues persones diferents? Bé que les de Vilanova no estan datades, per l'estil no poden ser gaire allunyades en el temps de les seves bessones de Josep Noguera. Tampoc podem saber de moment quines són les primeres en fer-se, les de Noguera o les de Vilanova, o si totes són reproduccions de dibuixos d'un tercer artista anterior.

Sigui com sigui, i deixant a part aquesta anècdota de moment insoluble, Josep Vilanova encara és autor d'una tercera auca aparentment única: la titulada Constitución (Ll. 9), signada "FECIT/JOSE VILANOVA", datable cap al 1822, i editada per la casa Estivill de Barcelona. Es tracta d'una exaltació de la Constitució de Cadis del 1812 i de les vicissituds que passaren a Espanya a l'entorn d'aquesta carta magna. La peça forma part destacada de tota la sèrie de material propagandístic constitucionalista que es generà en aquells anys i que, com ja he esmentat, tant contribuï a canviar el signe de la xilografia en donar-li un caràcter d'arma política que fins aleshores no havia tingut, al-

menys amb aquella intensitat. El llenguatge religiós, però seguia tenint un valor semiològic fort, i així els nous conceptes laics a mitificar entre el públic es revestien de signes molt utilitzats en iconografia sacra fins aleshores: l'aureola de raigs lluminosos que surt de l'exemplar de la Constitució que omple la primera vinyeta de l'auca en qüestió és l'exemple més clar d'això.

Vilanova, però, no es limita a les xilografies noves de caràcter laic, sinó que entre la seva producció -al revés del que passa, pel que conec, amb els Noguera- hi ha també estampes religioses. La que féu de la Mare de Déu del Carme (Là. 10), no datada, de la que es conserva la matriu de fusta (29), però, és un bon exemple de la consolidació del canvi: tallada a testa, tot i ser un exemplar xilogràfic força gran en relació amb els habituals en l'època (167 x 123 mm), és molt més petit que les imatges normals dels Torres o V. Serra. El canvi de tècnica en l'obtenció del suport ja ha generat uns certs virtuosismes i a part de les talles força fines, l'autor juga també amb els diferents gruixos que pot aconseguir per "acolorir" el gravat, esbossant així un rudimentari virtuosisme, contrapesat però per una encara molt acusada ingenuïtat i tosquedat en l'execució. Això es nota especialment en la Verge i el nen, els àngels i les ànimes, però no en el Sant -Sant Ildefons?-, -a qui la Mare de Déu imposa la cassulla-, molt més madur, el que possiblement sigui indicatiu de que Vilanova emprà per fer-lo un model preexistent.

Aquesta obra ens servirà a més per donar peu a una deducció: la de que Vilanova era de l'escola dels Tauló. Així sembla indicar-ho l'aureola de raigs centrífugs que surt del cap de la Verge -del mateix estil que la ja comentada de l'auca de la Cons-

titució- i el sistema en espiral de resoldre els núvols sobre els que recolza la Mare de Déu: l'un i l'altre trets són -com ja he dit al seu moment- característics del primer Josep Tauló vuitcentista.

Signada també per "J. Vilanova. F." hi ha la xilografia de Sant Francesc d'Assís i altres personatges adorant la Immaculada Concepció, probablement feta durant el regnat de Pius VII (1800-29), papa que concedí indulgències per a la jaculatòria que l'acompanya.

Obra d'envergadura de Josep Vilanova són les il·lustracions que féu per a les Fábulas de Esopo que edità Joan-Francesc Piferer a Barcelona el 1821 i que es reedità el 1835 i el 1845. És un conjunt de 107 xilografies, l'última de les quals porta la signatura "JOSE VILANOVA. I^N", i que dintre la general tosquetat de les xilografies catalanes de l'època palesen una cura i una delicadesa que atorguen a algunes de les estampes un cert refinament. Això es degut, però, a que l'autor volent renovar la imatge tradicional dels isopets catalans es basà en les il·lustracions d'una edició setcentista francesa que segons Miquel i Planas podia ser la de Rouen del 1789 (30).

2.2.3. ALTRES PECES D'AQUEST MOMENT

El fet que la majoria de les estampes xilogràfiques de l'època siguin sense signar ni datar impedeix conèixer la personalitat de més gravadors. Tanmateix, bé que anònimes, en aquesta dècada

dels vint, hi ha algunes peces datades explícitament o bé data-
bles inequívocament que completen el panorama de gravats a la
fusta d'aquell moment. Així per exemple una auca de Gimnastes (31),
que porta la data incisa "1824" i una signatura poc clara que
sembla dir "V.V." És una obra tosca, bé que de figures petites
-cosa que fa pensar que pot ser que fos gravada a testa-, i de
no ser datada de segur que hauria estat situada molt abans.

Altres peces es poden datar perquè fan referència a algun
esdeveniment públic conegut. Aquest és el cas de les auques so-
bre l'estada de Ferran VII i la reina Maria Josefa Amàlia de Sa-
xònia a Barcelona (32), que s'esdevingué el 1827; ben diferents
d'estil l'una del'altra però totes dues ja més evolucionades i
sens dubte fetes amb fustes de testa.

També datable és, per exemple, el boix que il.lustra un ven-
tall sobre la Quàdruple Aliança (1834) amb text de *Josep Robrenyo*
(1780?-1838). D'aquest tipus n'hi ha tota una sèrie editada per
Josep Lluch del carrer de la Llibreteria de Barcelona, que recull
un aspecte important de la poesia satírica popular que Robrenyo re-
presentà al seu temps, però alhora ha fet pensar que els boixos
que l'il.lustren puguin ser també del mateix polifacètic autor de
qui és sabut que era també gravador (33).

També esmentaré aquí, bé que és anterior (Làm. 11), el segell
de la Junta Municipal de Sanitat d'Arenys de Mar que apareix al
peu de les patents despatxades per aquella Junta. És una obra
molt remarcable, dissortadament d'autor de nom tampoc conegut do-
cumentalment, obrada amb una perfecció, una perícia i també una
excel.lent composició encara impròpies de la xilografia catalana
del moment. Degué ser gravada poc abans de 1811, un any en què

començà a utilitzar-se (34) i és mostra gairebé solitària d'un nivell que en la xilografia catalana trigaria encara prop de mig segle en generalitzar-se.

Força digne és també el nivell xilogràfic del segell (Làm. 12) similar de la Junta de Tortosa, almenys de 1821 si no anterior, però en general casos com aquest i el d'Arenys són excepcionals a Catalunya ja que la gran majoria de Patents de Sanitat coetànies van segellades o encapçalades per marques de matrius ben tosques, inclòent en aquesta qualificació les que utilitzava la Junta de Barcelona (35).

En aquesta època, també, es generalitzen molts segells municipals, d'utilització manual amb tampó, gravats a contrafibra en un fragment de tija de boix o d'una altra fusta que dóna també forma al mànec: coincideix amb l'esclat municipal modern que es produí en la dècada dels trenta. N'és un exemple el segell municipal de de Coborriu de la Llosa (Làm. 13) conservat a Can Espanya d'aquella localitat, avui agregada a Llès, però se'n poden trobar molts altres exemples en les planes de la Geografia General de Catalunya dirigida per Carreras Candi, on els articles sobre cada municipi són il·lustrats amb l'estampació del seu segell, molts dels quals eren encara els primitius.

Esmentar peces soltes, però, pot fer la impressió inexacta de que la xilografia en aquest moment era una activitat rara. I no és així: és rara l'obra signada, com ho és l'obra datada, però en general de xilografia n'hi ha molta, circumscrita sempre a l'estrat més popular dels impressos. I si el nom de molts xilògrafs no ens ha arribat, en canvi sí que podem conèixer el de diversos impressors que feien el paper d'editors d'aquells fulls.

Un dels més destacats fou en aquesta època el barceloní *Ignasi Estivill Cabot* que entre 1819 -o una mica abans- i els primers anys 60 publicà centenars de goigs, auques i sobretot romanços pràcticament sempre acompanyats de boixos il·lustratius. Per a Estivill treballaren segurament alguns dels xilògrafs més destacats de la Catalunya del seu temps perquè moltes de les peces sortides de la seva impremta porten xilografies fetes exprofés (Jácara nueva... doncella de la Ciudad de Trujillo, 1823; Cansó nova de la Teclera, 1826; Doña Inés de Alfaro, 1831; Trobas a nuestra amada reina doña Maria Isabel 2ª..., c. 1833, i la petita obra mestra (Llám. 14), El dominio del amor, 1833; etc.); tanmateix són encara molt més els romanços d'Estivill il·lustrats amb boixets intercanviables, de vegades força antics, pràctica d'altra banda habitual en l'època.

Al costat d'Estivill, d'aquesta època podriem esmentar al ciutadà Josep Lluch, als *Gaspar*, dinastia que s'estén entre 1817 i 1860 com a mínim i de la qual possiblement sortí el gravador i després editor Josep Gaspar i Maristany; també es pot esmentar a *Ignasi Abadal i Bohigas*, de Manresa, l'hereu de la important casa barroca (36) i també a la *Vda. Pla* i els seus hereus (37), *August Roca*, *Josep Rubió*, *Manuel Texero* de Barcelona -a part dels *Tauló* i *Torres* ja esmentats com a gravadors-, *Joan Alzine* de Perpinyà, *Francesc de P. Compte*, de Reus, *Puigrubí* de Tarragona, *Pau Roca* de Manresa (38), *Ignasi Valls* de Vic; però detenir-me en l'obra de tots aquests impressors seria apartar-me del tema central de la xilografia: només val la pena consignar alguns dels seus noms i saber que, noves o velles, empraven xilografies en els seus impresos.

2.2.4. EL CAS TORNER

En la imprecisa i escassa documentació que tenim sobre la xilografia d'aquest temps hi ha una informació d'Apel.les Mestres (39) a partir de la qual se'ns posa sobre avís de la importància d'un nom en els inicis del gravat català en fusta del segle XIX. L'afirmació d'Apel.les Mestres, textualment és la següent: "En les auques antigües me sembla descobrir-hi el ferm buril d'en Torner, gravador en fusta de finals del segle XVIII i conenços (sic) del XIX, el mestre de tots en aquella època."

En aquestes paraules d'Apel.les Mestres, actor i observador privilegiat de la vida artística i editorial de la Barcelona vuitcentista, hi ha l'expressió d'una possibilitat: la de que les auques antigues poguessin ser gravades per Torner; però hi ha una altra afirmació inequívoca: que aquest *Torner*, gravador en fusta de la transició entre els segles XVIII i XIX era el mestre de tots els gravadors xilògrafs d'aquella època.

L'afirmació de Mestres és, doncs, taxativa i ben creïble. Tanmateix, si revisem els llibres i impresos diversos d'aquell moment trobarem poques peces datades d'aquells anys que portin la signatura Torner: els boixos que il.lustren la traducció d'El nuevo Robinson - Historia moral (Làm. 15) de Campe, en traducció de Tomàs de Iriarte, de l'any 1821 (40), que foren molt reeditats en impressions successives de la mateixa traducció; o un retrat del Rector de Vallfogona, signat i datat per un "M. Torner" de 1823, que apareix al frontis de l'edició de les poesies de l'esmentat clergue-poeta, feta per Josep Torner -una altra dada a subratllar- a Barcelona el 1830; aquest retrat, però, no es tracta d'una xi-

lografia sinó d'un gravat calcolgràfic.

El cognom Torner és, realment, un dels més repetits en el camp de la xilografia catalana del vuitcents, però d'acord amb peces signades i datades, es tracta normalment d'artífexs d'època posterior, que al seu moment ja tractaré. Així és que documentalment l'existència d'aquest primer Torner xilògraf no té una entitat massa gran, però l'avis d'Apel.les Mestres ens porta a haver-lo de tenir en compte i localitzar.

Possiblement aquest Torner no solia signar les seves obres i per aquest motiu la delimitació de la seva personalitat és molt difícil. Hi ha però en la mateixa època el Josep Torner impressor radicat a Barcelona documentat des del 1797, a qui podem atribuir, com a possibilitat, la paternitat dels boixos anònims, molts d'ells evidentment nous, que formen part dels impresos editats per ell (41). I hi ha també el "M. Torner" que gravà al coure l'esmentat retrat del rector de Vallfogona per a un llibre editat per Josep. Fou "M. Torner" l'autor de tantes xilografies anònimes en impresos de Josep? Encara que d'ell només coneguem ara un coure i no un boix, la possibilitat és perfectament vàlida, ja que més endavant, als anys 30, ja es veurà, la signatura "M. Torner" apareixerà al peu d'alguns boixos i es perfilarà darrera d'ella la sòlida personalitat de Miquel Torner i Germà, de qui parlaré en un capítol posterior. Però anul·la això la possibilitat molt estesament considerada de que l'incògnit xilògraf fos el propi Josep Torner? Evidentment, no.

Així aquest Josep Torner o el seu probable parent "M" (Miquel?) autor dels boixos d'El nuevo Robinson, seria l'autor de les il·lustracions al boix de llibres editats amb el peu d'impremta del pri-

mer, com Ordenanzas y prontuario para el régimen, constitución, servicio e instrucción de la Milicia Nacional local en la Península e islas adyacentes (Barcelona, 1822), en el que les diferents postures i figures militars referents al tema del llibre són reproduïdes en boixos un punt arcaics però ben treballats, les fulls dels quals molt fines, així com la petitesa de les planxes, ens indueix a creure que eren fetes a testa. I seria també autor dels boixos apareguts als fulls solts de diverses menes que edità: goigs de Santa Margarita de Sant Martí Sescorts, de Sant Jeroni Emilià de Barcelona, "voces" de Nostra Senyora de la Bona Mort de Barcelona, un dels quals denota un origen de composició d'algun quadre barroc (goigs del Naixement i Infantesa de Jesús, de Barcelona).

Entre els fulls profans cal remarcar el Diálogo entre Feliu y Jaumet abitants de Barcelona (Làm. 16) editat en 1822 amb motiu de l'epidèmia de l'any anterior i en el qual es presenta una composició primàriament elaborada però detallada i iconogràfiament molt rica en la que es recollia l'opressiu ambient que es vivia a la Barcelona d'aquell moment: malalts portats en llitera, clergues portant el viàtic als moribunds, animals domèstics morts pel carrer, soldats, civils... Algunes figures soltes fan pensar evidentment en les que il·lustren l' Ordenanza y prontuario... abans esmentada: són figures força àgils i expressives. El que falla en aquesta xilografia és la composició, molt elementalment disposada i amb les perspectives inhàbilment resoltes. I és de ressaltar que es tracta d'una de les composicions xilogràfiques més grans d'aquell temps, almenys de tema profà, cosa que fa pensar que la matriu original fos encara de les tallades a fil. Fora de tota altra considera-

ció, però, aquesta visió de l'epidèmia barcelonina de 1821 constitueix sens dubte un dels més vius i directes testimonis de la vida de la Barcelona del seu temps, i en sigui o no l'autor material del gravat, és a Josep Torner, almenys com a editor, a qui cal responsabilitzar-ne.

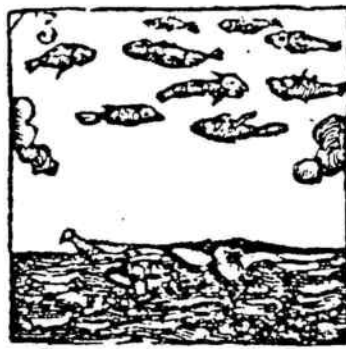
EL MUNDO AL REVES



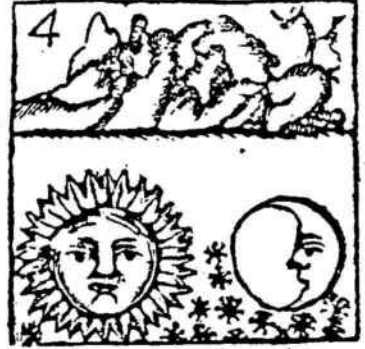
La figura que aquí ves es nuestro mundo al revés.



Si un asno tiene dinero siempre sora caballero.



Los pescados van volando, y los pájaros nadando.



Arriba se sube el mundo; los astros en lo profundo.



Que una vez vaya el caballo an coeho, justo lo hallo.



Muchos como ese fontaño caen pronto en el anzuelo.



Hile V. D. Juan Devasa, que á mí me me da la gana.



Tambien en el siglo nuestro el simple ensaña al mas diestro



Aquí vemos al carnero que es señor del matadero.



Dios me libre de mujer que come esta quiera ser.



La campana es verdadera cuando lo por el año suena.



Al otro esas posaderas, maestro, que va la vez



AZOTAN AL MAESTRO.



QUE BAYA BIEN.



ESTE COCHILLO NO BALE NADA.



SUERTE DEL CASADO.



Y QUE SORDA ERES.



BUSCA EN AQUEL RINCON.



EL PERRO CAZADOR.



HOY NO BAS A COMER.



EL PERRO CASTIGA AL AMO.



LA MALA MUGER.



LAS PALOMAS LADRONAS.



RECIT JOSE NOGUERA
DONDE ME LLERAS PICARO.

calle del Bou de la Plaza Nueva, núm. 13.—Imprenta de los hijos de Domenech, calle de Basea, número 30. Barcelona.

Josep Noguera (Noguera II): fragment d'una altra versió de l'auca El mundo al revés (Barcelona s.a.).

Làmina 9

Josep Vilanova: auca de la Constitución (Barcelona c. 1822)

CONSTITUCION.





Josep Vilanova: Mare de Déu del Carme (Barcelona? s.a.)



LOS SS. DE LA DIPUTACION DE SANIDAD DE LA
Villa de Arenys de mar, Corregimiento de Gerona, Salud.

Por tenor de la presente certifican como en este dia parte de dicha Villa la qual (gracias al Señor) está libre de peste, y todo mal contagioso para las ciudades el P. Fr. *Francisco Jivas* que lo es de su Salud nom.^{do} *partigen de un Dolores*, con seis *manereros en todos diez individuos.*

Y paraque conste donde conenga se dá la presente firmada y Sellada con el Sello de dicha Diputacion Arenys de mar á 18 del mes de febrero a 1814

V. B.

Banab

De Su Acuerdo

Ante el Señor Secre.

Prey - 2.



Nº 758.

EL MUY ILUSTRE AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL de Alcalde y Regidores de la Fidelísima, y Exemplar Ciudad de Tortosa, en Junta de Sanidad.

Certifico, como el dia de hoy infraescrito parte de esta Ciudad (la cual y sus Puertos están libres (á Dios gracias) de Peste, y todo mal contagioso, y se guarda de los parages que le padecen, segun Reales Ordenes) para *Arenys de Mar* *Punta Camus, con el Patron* *Franco Talladas el sand nom de* *el Panto oriol*

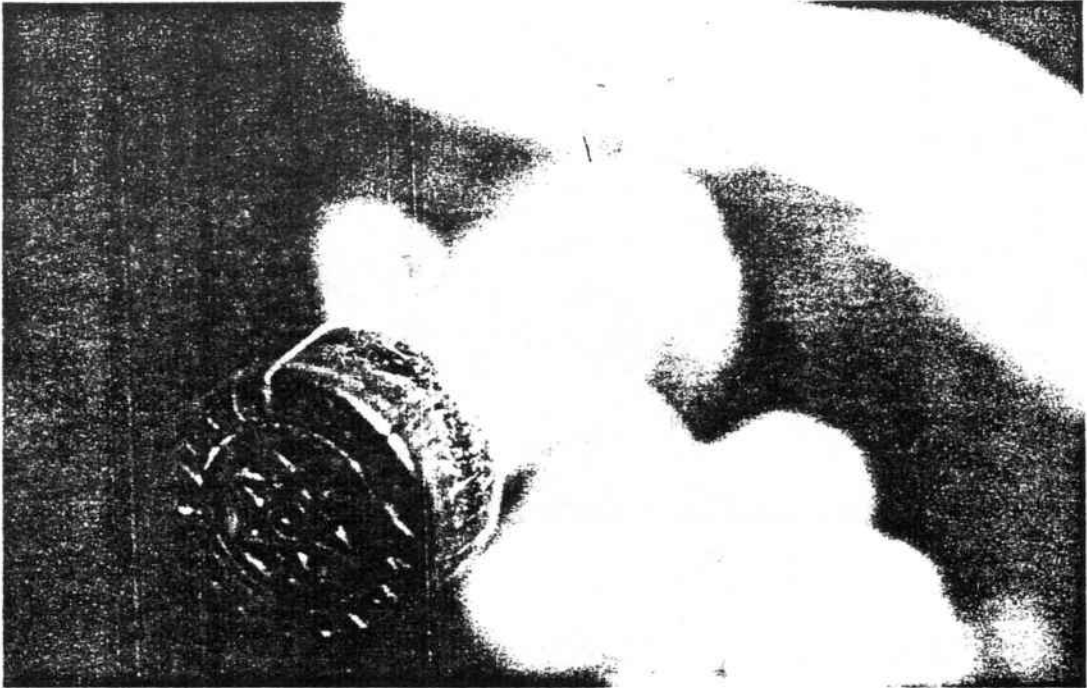
Y para que conste, mandamos despachar la presente, firmada de nuestro Secretario. Dada en Tortosa á 2. de *Febrero* de 1821.

Por indisp. de
Gregorio Melich de Buedo. *Sec.*

M. D.

Darrera

Int. Aut. P. no y Pl. inent



Anònim: Matriu del segell municipal de Coborriu de la Llosa (Cerdanya) (s.a.) (Coborriu de la Llosa, Can Espanya).



CANCION.



EL DOMINIO DEL AMOR.

Del dominio de Cupido
 nadie piense libertarse,
 que el que mas lo ha pretendido
 al fin vino á sujetarse:
 Desde el clima mas ardiente
 hasta donde no hay calor,
 todo ser, todo viviente
rinde, rinde homenaje al amor.

El profundo literato
 encerrado en su rerete,
 estudiando pasa el rato
 sin temer que amor le inquiete:
 Mas si por algun acaso
 ve de amor lo seductor,
 abandonando el estudio
rinde, rinde homenaje al amor.

Aquel pastor inocente
 que va á pacer el ganado,
 cantando tranquilamente
 vive sin ningun cuidado:
 Pero junto á las zagalas
 llenas de gracia y candor,
 abandonando el ganado
rinde, rinde homenaje al amor.

El marino ó navegante
 cuando en alta mar se siente,
 los placeres de un amante
 averiguar no pretende:
 Mas de una ninfa mirando
 el aspecto encantador,
 su bajel abandonando
rinde, rinde homenaje al amor.

TARDE VICÉSIMAPRIMERA.

El padre. ¡Qué bella noche de verano hemos pasado en vela! Hacia una parte del cielo veíamos la luna; hacia otra parte, aunque á lo lejos, nubes oscuras que despedían fuegos fatuos, como si fuesen relámpagos. Qué suave y templado el aire! ¡Qué tranquilidad manifestaba la naturaleza, cual si estuviese dormida! Con razón decíais esta mañana, que nunca habíais pasado un día tan agradable como esta noche.

Pero volvamos á *Robinson* y á *Domingo*, que ya lo habían embarcado todo, y tenían viento favorable. Bien podeis despediros de ellos para siempre, porque ¡quién sabe si volveremos á tener noticias suyas!

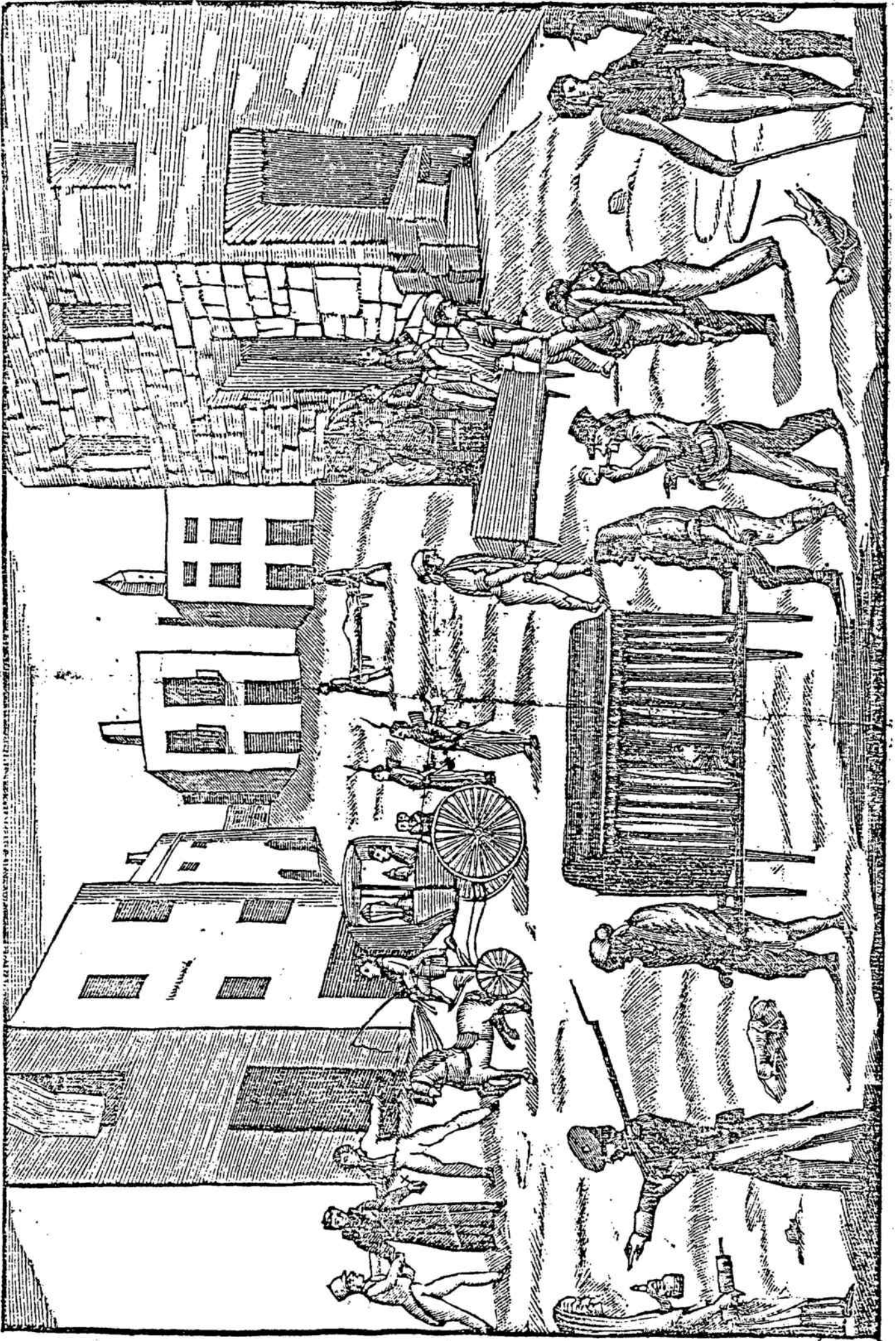
Todos. Ay, papá!—¡Cuánto nos allige esta partida!

El padre. A tales sinsabores estamos los hombres espuestos; y es error lisonjarnos de vivir siempre con las personas que mas amamos. Tal vez nos vemos precisados á



DIALOGO ENTRE FELIU Y JAUMET ABITANTS EN BARCELONA:

refereix cada qual lo que li succehí durant la epidemia en la ciutat lo any 1821. El total de n.orts pasan de 9500.



Josep Torner (?): il.lustració del Diálogo entre Feliu y Jaumet abitants en Barcelona (Barcelona 1822).

2.3. - LA GENERACIÓ ROMÀNTICA

Fins ara hem vist que la xilografia del primer terç del segle XIX deixa de ser un mitjà al servei gairebé exclusiu de l'església, en la seva vessant del foment de les devocions populars, per incidir molt més en el món laic. Tanmateix continuà essent una tècnica eminentment vulgar: a part d'estampes religioses i goigs, en aquest període s'han intensificat les il·lustracions d'auques, alguns romanços primerencs i l'ornat senzill de cert tipus de paperassa burocràtica. Els llibres il·lustrats amb boixos segueixen essent pocs i encara solen ser d'obres de gran difusió però d'escasses pretensions tipogràfiques.

Tot això comporta, com un cercle viciós, que per regla general la qualitat tècnica dels xilògrafs no s'elevi. En no ser sol·licitats per col·laborar en empreses més refinades els xilògrafs es mantenen en un nivell baix de perícia, i alhora, en romandre en aquest nivell baix de perícia ningú no pensa en ells tampoc com il·lustradors de peces de més categoria.

Aquest fenomen començà a canviar en el moment que en la història de la cultura anomenem època romàntica, que si bé té arrels molt clares i directes anteriors, no es manifesta de manera plena a Catalunya fins la dècada dels 30. No m'estendré en aquest tema, però, perquè ja ho he fet en un altre lloc (42).

Així com en els inicis d'un nou gravat estudiats en els anteriors capítols hi havia una data històrica clau, la del Trienni constitucional, ara una altra data clau determina, o si es prefeix coincideix, amb el nou tombant de la cultura que tant influirà en l'evolució de la xilografia vers un estat diferent. Em

refereixo a l'any 1835, al bell mig de la dècada que caracteritza el Romanticisme, i que a Catalunya té una importància històrica, i subsidiàriament artística, molt gran. El juliol de 1835 es produí la gran crema de convents a diversos indrets de Catalunya, a mans de les faccions més radicals de la militància liberal; conseqüència d'això fou la ruïna de moltes obres mestres de l'arquitectura medieval catalana així com de moltes de les pintures, escultures i altres peces que contenien. Els convents barcelonins de Santa Caterina i Sant Francesc foren arrassats, els monestirs de Poblet i Santes Creus i la cartoixa d'Escaladei greument damnificats, i moltes altres obres menys importants foren igualment destruïdes totalment o parcialment.

Aquelles pèrdues, absolutament irreparables, que minvaren substancialment el patrimoni històrico-artístic de Catalunya, foren però un gran revulsiu que s'ajuntà a les naixents activitats reivindicatives de la personalitat autònoma del país. La història política, l'art, les llegendes, la literatura de l'època en què Catalunya era un país esplendorós, és a dir l'Edat Mitjana, començaren a ser difosos, valorats i fins i tot mitificats pels homes d'aquella generació romàntica que d'altra banda entroncaren de ple amb l'anhel generalitzat de tot el Romanticisme europeu de girar-se vers el món medieval.

Per aquest motiu la nova onada de xilògrafs catalans amplia el camp de la seva temàtica precisament cap aquest sector. Així es produí una necessitat i en conseqüència una demanda d'imatges monumentals, històriques, literàries que trencà el cercle viciós de que parlava abans, ja que aquesta major demanda, no solament quantitativa sinó qualitativa, impulsà el perfeccionament

dels xilògrafs que en poc temps deixaren de ser els simples subministradors d'imatges elementals i rústegues i passaren a ser ja també il.lustradors de peces literàries cultes, "retratistes" de monuments artístics i -això és molt important- col.laboradors gràfics de revistes intel.lectualment ambicioses.

2.3.1. "EL MUSEO DE FAMILIAS"

A part d'iniciatives individuals o bé escadusseres i aïllades en la línia de la renovació xilogràfica del Romanticisme, hi ha un esforç col.lectiu especialment significatiu en la implantació del gravat al boix com a tècnica culta d'il.lustració: és la revista barcelonina "El Museo de Familias" fundada el 1838 (Là.m. 17).

Fou una revista d'èxit relatiu (43); n'arribaren a sortir cinc volums fins 1841 i tenia un caràcter miscel.lani, destinat a interessar a una classe mitjana molt àmplia que justificués la denominació de "Pueblo" emprada en el pròleg en referir-se al destinatari de la publicació. Tenia un caràcter entre literari i divulgatiu; en el primer camp solia promoure una literatura neta d'elements "impurs" "que pervierten y descarrían", i en el segon pretenia posar al nivell del carrer novetats científiques rellevants i temes geogràfics, històrics, botànics, astronòmics i també industrials. Anunciaven també en l'esmentat pròleg que "dedicaremos además algunas páginas á la descripción de nuestra Patria y sus antigüedades", afirmació que recull un dels ideals

més típics del Romanticisme: l'estudi de la pròpia identitat nacional i dels vestigis arqueològics d'aquesta i la subsegüent difusió d'aquests coneixements entre el poble.

El model de la nova revista no era únic. Al pròleg ja s'advertia també al lector que, malgrat la homonímia amb una famosa revista francesa, "El Museo de Familias" no pretenia ni de lluny ser una còpia d'aquesta sinó un digne equivalent de moltes altres revistes europees del mateix tipus esmentades amb el nom traduït: "Revista de Edimburgo", la més acreditada segons els editors de "El Museo...", "Transacciones Filosóficas", "Enciclopedia de la Real Sociedad de Londres", "Revista Británica", "Revista de París", "Anales de Viajes", "Anales de nuevos Descubrimientos en Artes y oficios" o l'obra àmplia i complexa de Giulio Ferrario, amb volums d'indumentària, monuments, etc. Sorpren però que els editors no esmentin una altra revista, el "Semanario Pintoresco Español", publicada a Madrid (1836-57) per Mesonero Romanos i que tenia el mateix caire divulgatiu i miscel·lani que havia de tenir "El Museo de Familias" de Bergnes (44); a més, al "Semanario Pintoresco..." hi ha altres punts de contacte amb "El Museo...", com és la presència de boixos estrangers -alguns d'Andrew-Best-Leloir, que ja veurem que jugaren un paper important en la revista barcelonina- i com és també el contrast de qualitat entre aquests boixos importats i la tosquetat de molts dels autòctons, entre els que cal destacar a C. Marquerie i també a un primerenc Torner que fa constar la seva condició d'actiu a Barcelona en signar la fusta.

En l'esquema editorial de "El Museo de Familias" hi jugava però també un paper molt important la il·lustració al boix, i

potser per primer cop en el país la xilografia era esgrimida a l'esmentat pròleg com un argument publicitari de pes en l'enriquiment d'una publicació.

A "El Museo de Familias" aparegueren de fet alguns dels principals noms de la xilografia catalana romàntica. Allà Miquel Torner i Josep Gaspar, que tindrien més endavant, com es veurà, una importància molt gran en el món de les arts gràfiques, publicaren nombroses xilografies al llarg dels cinc volums de que consta la col·lecció sencera. Al costat d'ells, altres noms menors com P. Martínez, Joan Prats o Gabriel completen l'aportació autòctona a la revista de la que cal destacar, a part de quadres costumistes, il·lustracions literàries o aspectes de la història natural, les vistes de monuments i relíquies arqueològiques catalans, alguns dels quals ja d'època medieval i gravats partint de dibuixos de l'arquitecte Antoni Rovira i Trias (Banys àrabs de Barcelona, 1838; Claustre de Sant Pau del Camp de Barcelona (Lám. 18), 1839) o de Jaume Batlle, que seria un dels pintors acadèmics més prestigiosos de la generació romàntica catalana (45).

La personalitat artística de cada xilògraf col·laborador de "El Museo de Familias" ja l'estudiaré en apartats especials i per això no allargaré aquest detenint-me en ells. El que sí que és oportú d'esmentar aquí és un fenomen important en la vida de l'art xilogràfic modern: la importació d'imatges estrangeres per a ser reproduïdes en publicacions autòctones. Aquest fenomen, que com es veurà intensificarà enormement la seva importància a mida que anirà avançant el segle, començà precisament els anys trenta a "El Museo de Familias".

En aquell moment, si hem de fer cas a Lucien Monet (46), els clixés que viatjaren no eren encara electrolítics; devien ser obtinguts, doncs, mitjançant la clàssica estereotípia, el polytypage en plom. Sigui com sigui, la qüestió és que ja el 1838, al primer volum de "El Museo de Familias", trobem una sèrie de boixos tècnicament molt perfectes que porten l'anagrama *AB* o bé la signatura Andrew-Best-Leloir. Aquest gruix de xilografies constitueix en el context en què apareixen una aportació de primer ordre per al perfeccionament de la xilografia catalana, un exemple de qualitat a seguir i per tant un factor a tenir especialment en compte en haver d'historiar el desenvolupament a Catalunya de l'art xilogràfic. Els editors de la revista eren ben conscients del pes que immediatament podria tenir damunt les vendes la incorporació d'alguns xilògrafs estrangers altament qualificats, i per això a l'interessant pròleg del primer volum, tantes vegades citat, curiosament s'avantposava el nom de les ciutats de Londres i París al de Barcelona en esmentar la procedència dels gravats a aparèixer en la recent fundada publicació. El motiu era que a "El Museo..." aparegueren molts gravats de l'obrador anglofrancès d'Andrew, Best i Leloir.

2.3.2. ANDREW, BEST I LELOIR, I ALTRES PRESENCIES ESTRANGERES

Aquest equip de gravadors en fusta estava integrat per l'anglès *Andrew* i els francesos *Adolphe-Jean Best* i *Leloir* (47). Foren els principals consolidadors a França de la nova manera de Bewick, que

Andrew, com a anglès, coneixia bé i Best també perquè havia estat deixeble de Charles Thompson, deixeble directe de Bewick i instal·lat a França des del 1817. De retruc, doncs, foren també els introductors de l'estil de Bewick a Catalunya, bé que aquí ja arribaven revistes franceses, com la mateixa del "Musée de Familles" de la que pren nom la revista de Bergnes de las Casas, que publicava habitualment des de feia ja temps gravats fets amb el detallisme, la cura i els matisos que, de fet, s'havien originat en l'escola anglesa de finals del XVIII i començaments del XIX.

Fos com fos, la presència física de gravats del tàndem ABL a les planes de "El Museo de Familias" representà un estímul molt més gran pels gravadors locals que la simple visió d'obres d'ells en revistes importades. Ara calia que els encara inhàbils xilógrafs catalans a testa s'esforcessin a no desentonar en el veinatge dels seus boixos amb els dels mestres internacionals. Cal dir que Torner i Gaspar, sobretot, s'esforçaren positivament i aconseguiren deixar enrera aquell arcaïsmes de vegades vivaç però matusser dels xilógrafs catalans anteriors. Tanmateix la perfecció i el domini de tota mena de recursos que els gravats del ABL exhibien no eren encara al seu abast (Lãm. 19).

L'equip ABL, doncs, tingué un paper molt preponderant en l'evolució de la xilografia catalana. A part d'ells a "Museo de Familias", on la seva presència es mantingué al llarg de tots cinc volums, només s'hi poden trobar un parell d'altres firmes de gravadors estrangers i tot i això amb un sol gravat cada un: l'obscur Tellier, al volum I (48) i el notable Louis-Henri Brevière, al III (49), un altre dels peoners del gravat a testa a l'anglesa,

a França.

La presència d'Andrew, Best i Leloir en publicacions catalanes, però, no es limità a "El Museo de Familias"; el mateix editor de la revista, Antoni Bergnes de las Casas, vehiculà també imatges d'ells a una important edició de la Historia de Napoleón de Laurent d'Ardeche apareguda el 1840 i que a França havia aparegut només l'any anterior. Aquesta obra pot servir-nos de punt de comparació entre l'estil de la xilografia catalana i la d'uns països on aquest art era en extraordinari desenvolupament, ja que l'obra de Laurent d'Ardeche, a part dels gravats del ABL, estava plena d'altres il·lustracions xilogràfiques -fins un total de 500- degudes als millors burins de França i Anglaterra, Brevière, Lacoste, Porret, Sears, Roux, Thos Williams, Ch. Thompson, Verdeil, I. Chaucefoin, Cherrier, Orrin Smith, F. Grenan, J. Cowland, Peypin, Belhatte, Piaud, Nivet, Rouget, Leloir -tot sol-, Loutrel i altres, tots ells al servei, en aquest cas, dels dibuixos d'Horace Vernet. El resultat és una mostra del panorama esplendorós ja en aquesta època de la xilografia europea i la confrontació amb el panorama català té uns resultats inqüestionables: mentre a França hom podia aconseguir mig centenar de gravats de la màxima qualitat -amb la participació de grans especialistes anglesos per donar-hi encara més relleu-, a Catalunya amb prou feines es podien trobar en aquesta època un parell o tres de xilògrafs d'un nivell mínim acceptable i uns quants més situats ja en categoria encara inferior.

Per això no és d'estranyar que sovint les edicions il·lustrades del Romanticisme a Catalunya o bé recorrin a altres tècniques (calcografia, litografia) o bé emprin clixés de xilografia

estrangers: fins i tot en el cas d'obres de tema hispànic com el Quijote de 1839, o el Gil Blas de 1840, ambdues edicions de Bergnes de las Casas. I també per això, després de l'intent que significà "El Museo de Familias", la revista successora, el "Album Pintoresco Universal" (1841-43), abandonà pràcticament els il·lustradors autòctons per entrar de ple en l'ús de la imatge forana.

A aquesta imatge forana s'hi recorria doncs per obtenir il·lustracions potser de més qualitat que les habituals però diríem-ne "de sèrie" mentre les que havien de tenir una temàtica o un motiu molt concret normalment s'encarregaven als xilògrafs del país; tot i amb això de vegades fins i tot en aquests casos més específics era requerida la col·laboració forastera, i així succeeix per exemple en la capçalera del "Boletín Enciclopédico de Nobles Artes" de Barcelona (1846-47), una al·legoria de l'art i els progressos tècnics molt ben feta, que està signada pel tándem *L. Clavel* i *Chambaron*, el segon dels quals era un notable xilògraf de Tolosa del Llenguadoc.

El fet que l'encapçalament d'una revista precisament de caràcter acadèmic fos encarregada a gent de fora del país, pot ser simptomàtic de que en els ambients oficials de l'art on la xilografia no era tinguda en consideració, es preferís buscar, en haver-la d'utilitzar, uns professionals estrangers abans de recórrer als catalans, marginats com estaven del món acadèmic. De fet, pel que sembla, ambdós gravadors estigueren instal·lats a Barcelona a mitjans de la dècada dels quaranta, ja que la seva signatura apareix per exemple al peu de boixos -i acers!- molt ben traçats que il·lustraren obres de moda d'Eugene Sue, com Los misterios de París que edità Tomàs Gorchs, o El judío errante publi

cat pels germans Llorens, les dues obres estampades a Barcelona el 1844, i en les esmentades signatures després dels cognoms afegien l'aclariment "SC. en Barcelona".

2.3.3. ELS TORNER DE L'ÈPOCA ROMÀNTICA: MIQUEL TORNER I GERMA

Ja hem vist en un altre capítol (2.2.4) que el cognom Torner va ser un dels més coneguts en el camp de la xilografia i la impremta del dinou. Vèiem que l'actiu impressor Josep Torner podia ser també un xilògraf i que hi havia qui afirmava que aquell primer Torner havia estat el mestre de tota la nova generació de xilògrafs catalans.

En haver de tractar l'època romàntica, el cognom de Torner ens continua apareixent, i ara d'una manera massiva. Entre 1836 i 1863 -i és possible que aquest dintell de dades es pugui ampliar cap enrera- la seva activitat fou molt fecunda. Normalment el seu cognom, al peu dels seus boixos, apareix tot sol, però altres vegades apareix precedit d'una J. i altres d'una M. (inicial, com s'ha vist, que apareix al peu d'algun gravat datat als primers anys vint). Ens tornem a trobar així amb el problema que ja se'ns plantejava amb els Tauló o, ja ho acabarem de veure, amb els Noguera: i és el de que ens consta l'existència de més d'un membre d'un llinatge de xilògrafs però no tenim de moment possibilitat de destriar exactament la personalitat artística de cada un d'ells

Ja des del començament d'aquest període, hi ha boixos coe-

tanis gravats amb estils un tant diferents, signats escuetament "Torner". Això dóna peu a pensar en el funcionament d'un obrador familiar en el que hi hauria el ja conegut Josep Torner, cas de ser viu encara, i el seu possible fill Miquel Torner i Germà. Aquest, bé que se li dóna com a any de naixement el 1813 (50), naixeria en realitat cap al 1802, a Barcelona, ja que en morir-hi el 14 de juny de 1863 consta al registre d'òbits com de seixanta-un anys (51). Ell és l'únic Torner xilógraf consignat a les guies de forasters de Barcelona de 1842 i 1849, en ambdues de les quals (52) consta com a "grabador de boj" i "al box" (sic) i resident, els dos anys, al carrer Simó Oller nº 1.

La troballa del registre de la seva defunció ens permet a més de confirmar que era fill de Josep Torner, impressor i saber que aquest era originari de Cervera. En morir d'apoplexia Miquel, que era casat amb Carme Bruguera, vivia al carrer d'Ataulf, 22, de Barcelona.

L'atribució de la majoria d'obres al pare o al fill és molt difícil, ja que si bé n'hi ha moltes de signades, de fet molt poques d'aquestes, en canvi, porten inicial de nom de fonts. El problema encara s'agreuja si acceptem la possibilitat, generalment difosa, de que el Josep Torner titular de la impremta fins poc abans de 1857 no sigui el ja al·ludit sinó un hipotètic fill homònim, conegut en la bibliografia sobre el tema com Josep Torner II. Per fi, la complicació encara és més gran quan trobem a la dècada dels 50 gravats signats "TORNER HIJO" que, per l'època ja un tant tardana en què apareixen, no poden correspondre a un "hijo" de la primera generació, sinó de la segona, lògicament a un fill de Miquel Torner. Per tot això que he exposat crec preferible referir-me

als Torner d'ara com una unitat, sense provar d'individualitzar-los, que d'altra banda, tractant-se d'un llinatge d'artesans, molt possiblement llur tasca fos veritablement més col·lectiva, fruit d'un obrador en marxa, que no individual.

El que sí és possible de fer, és remarcar la importància que al seu temps es concedia a un d'aquests Torner, Miquel Torner i Germà, que en morir el 1863 era considerat com el "decano de los grabadores" i de qui s'afirmava que quaranta anys abans, és a dir a començament dels vint, ja feia gravats, ofici en el que ell ja destacava "cuando el grabado de madera estaba atrasadísimo, no sólo en España sino en el extranjero; cuando los grabadores en general sólo sabían hacer las viñetas de los romances, sellos y grabados de este género." (53). Miquel Torner, doncs, fou el millor gravador del seu temps, gairebé l'únic si creiem a aquesta font: això i la data en què sembla que començà a gravar ens pot fer pensar si Apel·les Mestres es confonia, i el "Torner" mestre de tots que ell esmentava, a finals del XVIII i començaments del XIX, no seria una mica més modern en el temps i coincidiria amb la personalitat precisament de Miquel Torner. Tampoc es pot acabar d'afirmar això, però el que sí cal concloure és que tot i admetent l'existència d'uns Torner gravadors anteriors a Miquel, és a aquest a qui cal donar el màxim protagonisme de la xilografia catalana d'aquest temps, i pensar que normalment cada boix signat Torner en aquells anys segurament és a Miquel a qui correspon.

2.3.3.1. Els inicis

La que podria ser la primera xilografia signada per Torner en aquesta època té un gran contingut històric: representa la crema de convents de Barcelona del 1835 (Làm. 20), l'esdeveniment que marca una fita clau en la història política però també cultural de la Catalunya vuitcentista. La conec però per una prova sense datar (54) i sense cap inscripció impresa, motiu pel qual no puc afirmar que es tracti d'una obra coetània als fets, o bé la reinterpretació posterior d'un esdeveniment tan important com aquell. És un fet, però, que és idèntica de composició al gravat calcogràfic d'Antoni Roca sobre el mateix tema que il·lustra la novel·la de Fernando Patxot Las ruinas de mi convento (Barcelona 1858); tanmateix ara per ara no puc dir si realment la xilografia de Torner és el model de l'altra o si contràriament el gravat de Roca fou copiat per Torner per a il·lustrar algun romanço tardà sobre el tema, que no ha arribat a les meves mans.

Sigui com sigui, l'any següent al de la gran crema de convents ja podem trobar Torner col·laborant a la nova revista madrilenya "Semanao Pintoresco Español". La seva participació en aquella important, que seria, revista madrilenya obeeix clarament a l'inferior nivell en què en aquell moment estava el gravat al boix a la capital de l'estat. Un anònim cronista madrileny ho explica inequívocament: a Madrid només hi havia aleshores la casa estrangera dels germans Marquerie dedicada a fer gravats al boix i encara d'una qualitat no gaire alta; a conseqüència d'això, segons l'esmentat cronista, "acudióse a Barcelona, ciudad en la que la profesión y extensión de sus industrias y de su comercio

marítimo creaba necesidades sobre algunas artes de dibujo, que las colocaban en grado de mayor perfección que en Madrid. De Barcelona respondió Torner con sus grabados, algo mejores que los de Marquerie" (55). La necessitat, però, fomentà el perfeccionament del gènere i molt aviat Madrid ja desenvoluparà uns xilògrafs de correcte nivell de professionalitat.

Les xilografies més antigues d'aquesta sèrie torneriana (56) tenen, malgrat la seva voluntat de ser il·lustracions cultes i madures, un aire encara un tant primari que contrasta amb la sòlida habilitat amb que està feta l'esmentada vista de la Crema de Convents de 1835; això i la signatura a pal sec d'aquell boix, que contrasta amb les de lletra com d'impremta dels gravats del "Semanario Pintoresco..." -que a més són més complexes ("Torner g^o Barna" o "Torner g^o Barcelona")- m'indueix a pensar que el boix de la Crema de Convents és molt posterior a l'any en què els fets reflectits es produïren.

Aquell Torner primerenc signà "M. Torner" a l'inici del 1837, quan publicà la Catedral de Córdoba al mateix "Semanario Pintoresco..." (57), com també ho farà el 1838 i 1839 -ja n'he parlat en un altre capítol- en alguns gravats del "Museo de Familias" barceloní editat per Bergnes de las Casas.

A "El Museo de Familias" aparegueren cinquanta-una xilografies signades per Torner, de les quals només en dues consta explícitament la inicial "M.". És una col·laboració que centra l'activitat professional de Torner durant els quatre anys que dura la revista (1838-41). La il·lustració de "El Museo de Familias" recolzarà bàsicament en tres punts: les imatges d'importació, els boixos de Gaspar i els de Torner; això tingué com a

conseqüència una important promoció del nom de Torner pel fet de ser un dels principals il·lustradors de la gran revista catalana del seu temps. Allà ell féu la il·lustració geogràfica i literària, gravà els monuments que havia dibuixat Rovira i Trias, visites de Barcelona, retrats; no s'especialitzà doncs en res, i si bé alguns d'aquests boixos porten també la signatura o les inicials d'un dibuixant, moltes altres no porten altra signatura que la seva, cosa que permet creure en la possibilitat de que ell mateix fos el creador de moltes de les composicions que gravà, cosa, d'altra banda, que sembla confirmada per la necrologia sobre ell apareguda a "El Museo Universal" de Madrid, quan s'explica que era "mayor su mérito por cuanto entonces no había artistas que se dedicasen a dibujar en la madera como ahora y el buril suplía al lápiz". (58).

Durant aquests quatre anys l'evolució de Torner fou sensible. El seu burí s'afinà físicament de manera considerable, el que li permeté ser cada cop més capaç de reflectir composicions molt matitzades: així el Torner del primer volum (1838) seria molt difícilment creïble com autor dels boixos que publicà a l'últim (1841) per a il·lustrar diversos romances sobre el tema del Cid. És evident que en això hi té una influència molt forta el dibuixant que dissenya cada làmina, i en el cas dels romances esmentats la personalitat del dibuixant, curiosament anònima (59), és molt acusada i es manifesta clarament fins i tot a través de gravats de tres xilògrafs diferents; tot i amb això, és evident que la traducció que el Torner de 1841 féu dels dibuixos anònims al·ludits, amb les seves tres intensitats de traç i els minúsculs detalls preciosísticament plasmats, no hauria esta capaç de fer-la igual el

Torner de 1838.

Un altre canvi que es produeix durant la publicació de "El Museo de Familias" és l'abandó de la manera inicial de signar de Torner, amb minúscules tipus cursiva. Ja al primer volum apareix la nova signatura amb lletra tipus versal que s'imposarà ràpidament.

2.3.3.2. La definició d'una imatge romàntica

Torner té una importància especial en la història de l'art català, que depassa el fet d'haver estat un dels xilógrafs més prolífics del seu temps: és la de definidor i difusor d'una iconografia que ja per sempre més quedaria identificada amb l'espirit del Romanticisme. Tant se val que algunes d'aquestes obres només fossin "traduïdes" per ell partint de dibuixos fets per altres; el fet és que els noms dels possibles dibuixants quan hi eren, o bé varien o bé no ens han arribat, i el seu, que en definitiva era l'autor material de les composicions que ara ens interessen, en canvi sí que ens ha arribat molt sovint, al peu d'escenes ben romàntiques.

A Torner se li pot atribuir, per similitud tècnica del boix i per figurar en un llibre editat per Josep Torner, una al·legoria de la pintura (Làm. 21) en la que tots els estris d'un taller de pintor i aquest mateix, vestit a la moda contemporània, es situen sota les voltes d'una estància gòtica. Aquesta és només una de les trenta-vuit xilografies que figuren en el llibre -Curso completo teórico práctico de diseño y pintura, de Josep Soler i

Oliveras i Antoni Ferrer (o Antoni Ferran)-, totes les altres són de caire didàctic i acadèmic, però n'hi ha prou amb aquesta per constatar ja el nou gust per l'art medieval patent a Catalunya ja en 1837 -data de publicació del llibre-, fins i tot en ambients acadèmics.

De Torner són també, i aquest cas es inequívoc, les figures amb vestits històrics, que parlen o actuen davant fons ogivals (Làm. 22) o de cementiri que apareixen en el primer volum de "El Museo de Familias" (1838) (60) i d'ell també és la imatge ideal d'un Pe-re Serafí escrivint mentre contempla melancòlicament Barcelona (Làm. 23) (1840) estesa als seus peus (61), potser el millor emblema del Romanticisme català.

El dibuix original d'aquest boix és signat per Puiggarí, el Josep Puiggarí erudit i dibuixant, que seria també autor dels dibuixos que Torner passaria a la fusta per l'edició coetània d'obres del Rector de Vallfogona (62). D'aquesta manera veiem que Torner es vincula a dues empreses filles d'un mateix sentiment, en les que, recuperant dues figures importants de la literatura catalana renaixentista i barroca, aflora de manera incipient el germen de la Renaixença i en ambdues de la mà d'un dels seus màxims promotors, Joaquim Rubió i Ors, corresponsable, amb Josep Maria Grau i Codina, de les esmentades edicions.

L'oportunitat d'aquells gravats, apareguts just als inicis de la desclosa decidida d'un Romanticisme català i en algunes de les principals empreses editorials del moment, convertiran Torner si no exactament en el definidor sí en el nom que anava íntimament lligat a les imatges que per la seva vocació melangiosa del medievalisme quedaren fixades com emblemàtiques del nou moviment a Ca-

talunya.

També participà, bé que sense especial dedicació, en alguna de les empreses destinades a la reivindicació dels monuments catalans, que en aquesta època saberen descobrir el poder de l'arquitectura medieval, menystinguda pels neoclàssics. Torner participà en la il·lustració del volum dedicat a Catalunya, únic que aparegué, de l'obra España obra pintoresca en láminas (...) de Francesc Pi i Margall (Barcelona 1842), on a més d'una obra ben neoclàssica, com el Cementiri de Barcelona, gravà la porta de la Pietat del claustre de la Catedral de la ciutat, bell exemple d'estil gòtic, en el gravat de la qual -com en l'altre- no hi ha més signatura que la seva. Tanmateix la participació de Miquel Torner a aquesta obra -reutilitzada anys després a la Guia de Barcelona, de Saurí i Matas (1849)-, és tan escassa que ni tan sols el seu nom apareix a la portada, contràriament al que succeeix amb el d'altres gravadors, fins i tot en fusta, que hi tenen una intervenció més gran. En canvi és molt fecunda la feina que va fer per l'edició de la Historia del esforçado Cavallero Partinobles, conde de Bles (...) de 1842, llibre publicat pel seu parent Josep Torner a Barcelona i que està ple d'imatges d'aquell medievalisme sentimental i ensomniat típic de la plàstica romàntica; en aquesta obra, curiosament "traducida de la lengua catalana en la nuestra castellana", Torner signà amb el cognom sense cap inicial de nom o bé amb la inicial del cognom tot sol, setze gravats, alguns dels quals sobre dibuixos de Josep Puiggarí, el dibuixant erudit que signava simplement "J.P."

El poeta ensomniat que ja posà al llibre de Pere Serafí, fou reinterpretat el 1846 en la vinyeta que acompanya la capçalera de

la revista barcelonina "El Trovador", des del seu número 5. Bé que obra menor, aquell trovador, amb la lira al costat, per ser encara més característicament romàntic, encapçala una revista literària que evidentment juga amb el record d'una de les més famoses obres teatrals del Romanticisme històric, El Trovador de García Gutiérrez, set anys abans, però, que el seu argument fos internacionalitzat gràcies a la famosa òpera de Verdi que s'hi basà.

Aquest Romanticisme temàtic Torner no el reserva només per a publicacions destinades a la élite més culta sinó que també l'aplicà en fullets divulgadors de personatges i situacions històriques com Lucrecia Borgia. Historia de los crímenes y liviandades de esta célebre cortesana, editat per la casa Antoni Bosch de Barcelona en data ignorada; "J.P." (Josep Puiggarí) fou també en aquest cas el dibuixant sobre l'obra del qual Torner féu el seu gravat. També a la Historia de los comuneros de Castilla, de la mateixa casa, hi ha una xilografia de regust medieval seva. Aquestes obretes i altres de temàtica menys romàntica, són signades amb les inicials "B.M." i tot i que són editades segurament més tard de l'època a què m'estic referint, tenen el valor de testificar la permanència de la iconografia romàntica en el gust popular i el paper, sembla que modest però real, que jugà Miquel Torner en la vulgarització d'aquelles inquietuds.

Encara podria afegir, en referir-me a la imatge romàntica de Torner, una obra en la que ell només traduï el dibuix de l'autor. Es tracta d'una de les moltes il·lustracions del Catecisme de la Doctrina Cristiana (Barcelona 1848) d'Antoni Maria Claret, futur Sant. Les làmines d'aquesta obra tenen un caràcter realista tradicional, destinat a fer comprensible al poble baix els prin

cipis elementals de l'Església Catòlica; n'hi ha una, però, la que il·lustra els dons de l'Esperit Sant, que adopta en canvi una forma absolutament allunyada de l'anècdota realista i molt pròxima a un tipus de Romanticisme simbòlic a ultrança conreat per figures europees com Blake, Runge o Schinkel, però inusitat a Catalunya. Aquell colom blanc -tradicional representació de l'Esperit Sant- que centra darrera seu una perfecta clariana de núvols mentre envia set llenques de foc a un cor triangulat que es posa damunt la bola del món, és una composició que podria figurar en els repertoris de prefiguracions del surrealisme. Malgrat ser obra conceptual del propi pare Claret -antic alumne de l'Escola de Llotja i per tant dibuixant amb estudis-, Torner fou qui la gravà, i conscient de la seva singularitat hi assajà, en la composició de la bola del món, un traçat en espiral en la línia del tour-de-force ja clàssic de Claude Mellan.

2.3.3.3. Ubiquïtat de Torner

Torner fou un professional complet; per aquest motiu els seus treballs no es limiten a un camp definit sinó que col·labora en publicacions d'indole molt diversa. La seva perfecció tècnica, superior a la dels seus coetanis, almenys als primers temps, el feia ser un retratista adient: així a "El Papagayo" de Barcelona (1842), amb motiu de l'aniversari de l'afusellament del general Diego León, hi publicà un retrat (63) molt historiat d'aquest personatge, que signà, contrastant amb les nombroses xilografies satíriques publicades en aquella revista,

força ben fetes bé que un punt arcaïques, algunes o moltes de les quals possiblement siguin atribuïbles també a Torner i que en tot cas constitueixen un corpus interessant en la història de la xilografia catalana per la varietat dels seus temes i la riquesa de testimonis sociològics que ofereixen. També d'aquesta època és el retrat, naturalment imaginari, de Sant Tomàs d'Aquino destinat a il·lustrar tesis (1847) i en el que emmarcant la figura del Sant hi ha una mena d'orla d'un barroquisme inconsistent molt en la línia del segle XIX (64). Igualment imaginaris són els retrats de grans figures històriques que publicà a La civilización de Lamartine. (Barcelona 1852).

Podem trobar també a Torner il·lustrant el Catecisme del P. Claret (1848) ja comentat més amunt en parlar de la imatge romàntica; el podem trobar il·lustrant la capçalera d'una revista com "La Asociación del Trabajo Nacional y de la clase obrera" (1850) (Là. 24), en la que fa una molt interessant panoràmica de Barcelona des de fora port; i també podem trobar-lo posant imatges a felicitacions de Nadal com la de Mus Burrull, sereno (Imp. Joaquim Bosch, Barcelona 1844), fulls de propaganda comercial com el de la Fundición Barcelonesa de Bronces y otros metales (s.a.). (Là. 25), fulls religiosos com Cofradía de la Minerva (...) coloquio amoroso dirigido al Divino Jesús Sacramentado (Narciso Ramírez, Barcelona 1833), que reinterpreta un dibuix ja gravat per Noguera (Gozos al Santísima Sacramento, 1832), i a romanços i goigs. Si bé, pel que sembla, a aquests gèneres populars s'hi dedicà preferentment una mica més tard, com ja es veurà.

2.3.3.4. Josep Torner, el "Torner hijo"?

Els anys 50 aparegueren diverses xilografies en publicacions catalanes que anaven signades "Torner hijo". Són peces tècnicament molt ben resoltes, fruit d'algú que havia arribat al nivell més alt de domini de la tècnica del gravat en fusta en relació amb el context del moment. Així trobem les il·lustracions de maquinària i utillatge agrícoles de la "Revista de Agricultura pràctica" (Ll. 26), publicada en 1853-54 per la casa Antoni Brusi de Barcelona, o una imatge que amb el pas dels anys i la seva repetició anual esdevindria emblemàtica: el Sant Isidre de la portada del "Calendari del Pagès", també publicat per Brusi per encàrrec de l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre, aparegut des del 1856.

Donat que en aquells anys i també des dels 30 el Torner gravador per excel·lència és, com s'ha vist, Miquel Torner i Germà, no és gens arriscat afirmar que aquest "Torner hijo" ha de ser fill precisament d'ell (65). La majoria de les firmes seves que conec utilitzen caràcters de lletra majúscula de pal sec molt semblant a la que emprava per signar el seu pare. Hi ha, però, algun boix a la "Revista de Agricultura pràctica" amb la inscripció "Torner hijo Barña" escrit en caràcters enllaçats, com si de cal·ligrafia manual es tractés (66). Aquestes maneres de firmar, tant la de pal sec com l'altra, s'assemblen també molt a un altre grup de xilografies signades "José Torner" o "J. Torner" que il·lustren alguns números (1849-50) del "Boletín de la Asociación del Trabajo Nacional y de la clase obrera" de Barcelona (67) o l'edició pòstuma de les Obras prácticas de

José Robreño, publicades per J.A. Oliveres el 1855. Així els boixos de Lo hermano Buñol, El Trapense (Lám. 27), Lo jayo de Reus, El hombre Papatachi o Deprecaciones que dirigen al Supremo Criador un servil y un liberal (aquesta només signada amb les inicials "J. T." a part de les del dibuixant "R. P."), que formen part d'aquell recull de Robreño (68) eren obra d'un mal conegut J. Torner que, per coincidència en el temps -els anys 50- i similitud cal·ligràfica, podríem identificar amb el que altres vegades firma "Torner hijo".

L'obra d'aquest nou representant de la dinastia *Josep Torner*, però, sembla reduïda a aquest breu període 1853-1856. Després d'això o bé morí, o bé es retirà o bé s'integrà al taller familiar optant per no individualitzar més la seva signatura. En tot cas els vestigis que hi ha ens parlen d'una encara intensa activitat de Torner però mai no és, que jo sàpiga, com un Torner voluntàriament singularitzat respecte al majoritàriament conegut.

2.3.4. JOSEP GASPAR I MARISTANY

L'únic rival de talla de Miquel Torner com a xilógraf a la Catalunya dels anys 30 fou *Josep Gaspar i Maristany*. Es donà a conèixer a la revista barcelonina "El Museo de Familias", on des del volum primer (1838) signà diversos gravats al boix, sempre però en nombre lleugerament inferior als signats per Torner. Els temes a que es dedicà són també molt diversos; els primers coneguts (69) són visions molt acurades i detallistes del món animal.

(Llám. 28), clarament inspirades en les col·leccions zoològiques gravades per Bewick i els seus seguidors anglesos, aleshores molt admirats per la resta de xilògrafs europeus per haver estat el descobridor i els difusors de la nova tècnica de gravat a testa que havia recolucionat el món de la xilografia. Féu també, a la mateixa publicació, vistes de monuments històrics catalans clàssics, com la torre dels Escipions (70), l'arc de Berà (71), l'amfiteatre de Tarragona (72), però també medievals com la sala capitular del monestir de Poblet (73), basats sempre en dibuïxos de Jaume Batlle i Mir, artista de formació acadèmica que tindria una carrera notable en l'òrbita de l'escola de Llotja. Aquesta presència de Batlle i Mir a les planes de "El Museo de Familias" ha donat origen a certs equívocs en el sentit de que hi participà en qualitat de gravador (74), segurament confonent-lo amb un oscur xilògraf d'igual cognom que estava establert en 1832 al carreró de les Estampes, prop del carrer de l'Argenteria (75) i del qual tanmateix no es conserva res firmat. En realitat cap de les vegades que el nom -sencer o abreujat- de Batlle apareix als peus d'un gravat en "El Museo de Familias", hi apareix com a gravador sinó com a dibuixant, i encara dibuixant amb una especialització concreta: la dels monuments i peces arqueològiques.

Gaspar tenia però a la revista altres dedicacions temàtiques: retrats, il·lustracions costumistes i il·lustracions literàries. En aquest últim apartat cal destacar els gravats que féu per il·lustrar el Romancero del Cid, a partir del tercer volum (1840), que tenen -com els de la mateixa sèrie fets per Torner o per altres- un acusat caire germanitzant ja que es basen en les il·lustracions de l'edició alemanya d'aquest romancero del

1838 (76). Aquests gravats de Gaspar s'acabarien integrant, com la resta de materials d'aquest Romancero del Cid, en l'edició barcelonina de 1842 feta per Bergnes, editor també, com és sabut, de "El Museo...".

Trobem també la signatura de Gaspar, o bé les seves inicials "J.G." a llibres com La Tierra Santa, traducció publicada per l'editor Joaquim Verdaguer de Barcelona (1840), les Aventuras de Gil Blas de Santillana de Lesage (Madrid, 1840-42), o el Compendio de la Historia de España (...) de Cándido Nocedal (Madrid, 1841), a la portada del "Album Pintoresco Universal" (1841), al peu d'una mena de logotip avant-la-lettre de la casa editora Francisco Oliva, i molt freqüentment a la publicació madrilenya "Panorama español" (Llám. 29) (1842-45), que recollia els esdeveniments de la història contemporània d'Espanya. Allà traduí sense preciosismes però amb un professionalisme creixent dibuixos de Van Hallen, Urrabieta, Miranda, especialment al primer dels quatre volums de que es compona aquesta obra en la que la xilografia hi té un paper importantíssim.

Han de ser d'ell, també, encara que no vagin firmades, almenys algunes de les xilografies costumistes que acompanyen alguns fulls -felicitarions, petits impresos de circumstàncies- que porten el peu d'impremta "Librerías de Gaspar calles del Obispo y Daguería" (77), que segurament es refereix a una empresa familiar.

La seva relació amb Madrid es va fer tan estreta que el 1845, conjuntament amb el seu germà Ferran i un soci anomenat Josep Roig, fundà allà una editorial -Gaspar y Roig, editores- que assoliria una notable importància. Això l'apartà de la pràctica del gravat (78) tot i que de manera esporàdica n'anem trobant

alguns exemples al llarg dels anys següents, com per exemple a "La Ilustración. Periódico Universal" (1849) (79), o a l'edició de les Escenas matritenteses de Mesonero Romanos que la seva editorial féu el 1851 (80).

Posteriorment l'aparició de la firma de Gaspar al peu d'un boix esdevingué cada cop més rara, i encara, quan això es produïa (vinyeta a la capçalera de la "Gaceta Universal", 1862 de Barcelona, goigs de Sant Roc, 1868), possiblement es tractava de reutilitzacions d'antics boixos, com de vegades és fàcilment corroborable (Víbora y viboreznos, boix de "El Museo de Familias" reutilitzat a "La Abeja") (81). Morí a Madrid el 9 de setembre de 1879 (82).

2.3.5. JOAN PRATS I JAUME (?) GABRIEL

Hi ha dos altres xilògrafs vinculats a "El Museo de Familias" o a l'editorial de Bergnes. Un d'ells *Joan Prats* que comença a publicar alguns boixos a la revista al segon volum (1839) i al tercer (1840). Tècnicament molt rudimentari, molt inferior a Torner i a Gaspar, la seva activitat fou també molt més limitada que la d'aquests. Començà gravant peces arqueològiques dibuixades per Batlle (83) (Lâm. 30) i que signà abreujadament ("P^S"), i després, a part d'alguna altra cosa menor, amb el cognom sencer gravà una escena de duel medieval (84) i una escena musulmana (85), composicions ben romàntiques de temàtica en les que no consta el nom de cap dibuixant. Malgrat l'escassa qualitat de la seva obra coneguda i també l'escassa quantitat d'aquesta, és un dels quatre únics xilògrafs -amb Gaspar, M. Torner i J. Noguera- esmentats a

la Guia de forasters de Barcelona de 1842 (86), on consta que està establert a la Baixada de Santa Eulàlia. La seva activitat, però, degué ser breu, ja que el seu nom no l'he trobat més en gravats posteriors, ni tampoc en la següent edició de la Guia esmentada de SAURI-MATAS, la de 1849, apareix ja el seu nom com a gravador al boix actiu a Barcelona.

Molt més tècnic que ell fou el xilògraf que signava Gabriel, que apareix a les planes de "El Museo..." als volums IV i V (1840-41), sempre en il·lustracions del romancero del Cid (Llám. 31), ja esmentat en parlar de Torner i de Gaspar. En conseqüència, quan en 1842 la mateixa editorial de Bergnes edità aquells materials, complets, en forma de llibre, Gabriel també hi figurà. El mateix any Gabriel col·laborà, només amb un parell de boixos, a l'edició del Partinòbles (1842) que ja he esmentat en parlar de Torner, el seu principal gravador. Aquestes són les úniques col·laboracions que li conec, circumstància estranya donada la qualitat de Gabriel com a xilògraf. Gabriel no apareix a cap de les guies de Barcelona d'aquells anys i d'altra banda tampoc l'he trobat en repertoris de gravadors forasters. Segurament deu ser el *Jaume Gabriel* que Duran i Sanpere esmenta com autor de felicitacions nadalenques en aquests mateixos anys (87).

2.3.6. ELS MARTINEZ

L'altre nom amb una certa presència a "El Museo..." és el de *P. Martínez*, un xilògraf present als volums III i IV (1840), i que es caracteritza, sobretot en el retrats, per una factura molt

més nerviosa i "impressionista" que la general dels seus coetanis. En un d'aquests retrats, el de Fenelon (88), afegeix en lletra molt petita damunt del seu nom la precisió "español" (Làm. 32), possible reivindicació de la seva condició d'autòcton davant la proliferació de xilògrafs estrangers que apareixien en publicacions locals.

Al volum IV només hi publica una sola il·lustració; és per a la coneguda sèrie del romancero del Cid, després reunit en un gran llibre. En aquest cas però signà sense cap inicial, només "Martínez", signatura que apareix al peu d'altres il·lustracions xilogràfiques de publicacions catalanes de l'època: el 1842 aparegué aquesta firma a España. Obra pintoresca. Cataluña, de Francesc Pi i Margall, en un sepulcre del segle XIV i una vista del claustre de Sant Pau del Camp (89), i el 1843 a un excel·lent boix a La mort de St. Lluís, rei de França, per "El Solitario" (90) o el 1849 en diverses escenes sobre la condició dels nens expòsits al "Boletín de la Asociación Defensora del Trabajo Nacional y la Clase Obrera" (91).

Anys després un xilògraf "Martínez" col·laborarà a "La Ilustración Barcelonesa" (1858) o a "La Abeja", també de Barcelona (1858-62) i féu boixos força perfeccionats tècnicament però amb cal·ligrafia diferent. Aquest Martínez d'ara destacà especialment a Las glorias nacionales (1852-54), col·lecció sobre la història de'Espanya coeditada per La Publicidad i La Cuesta de Madrid i Librería Històrica i Luis Tasso de Barcelona, pel perfeccionament que assoleix en la representació de les mitges tintes. A Las glorias nacionales (Làm. 33) la xilografia havia començat essent un gravat complementari perquè els gravats principals eren

calcografies, molt probablement a l'acer, d'Antoni Roca, però a mida que avança l'obra el boix, de la mà de Martínez, va assolint un paper més important al servei de les típiques escenes històriques romàntiques, però també de plasmacions més documentals dels fets històrics que signifiquen ja una evolució cap a posicions més realistes. I aquest realisme es fa evident no sols en el concepte sinó en la tècnica, i així aquesta bona traducció de les mitges tintes no era una tendència particular de Martínez sinó una nova manera generalitzada arreu de concebir la xilografia: és el que s'anomenarà "gravat d'interpretació" que es contraposa al clàssic gravat facsimilar que reproduïa només dibuixos de trets uniformes i clars. El gravat d'interpretació, en canvi, traduïa amb certa llibertat les ombres que el dibuixant feia a l'aiguada, a base d'un entramat de traços de diferents intensitats que donaven en conjunt la il·lusion de mitges tintes i una aparença molt més pròxima a la realitat. Per això aquest fou el camí que acabà imposant-se en la xilografia de l'època, el que amb més o menys perfeccionaments arribaria fins al moment en què el fotogravat acabà dràsticament amb la pràctica habitual del gravat en fusta.

Desconec si aquest Martínez pot ser el mateix P. Martínez de "El Museo de Familias" o un altre gravador coetani del mateix cognom, possibilitat a tenir en compte perquè el 1844 un "A. Martínez" gravava al boix la capçalera de la revista "El Genio" (Lam. 34), dirigida a Barcelona per Víctor Balaguer, i entre 1847 i 1849 un "A. Martínez" il·lustrava amb molt nombrosos boixos -retrats, caplletres i al·legories diverses- el llibre de J.M. Bosch i R. Medel Varones ilustres de Mallorca (Lam. 35) (92). La identitat en-

tre aquest xilògraf i el de "El Genio" sembla possible ja que a totes dues obres apareix la mateixa factura d'incisions àmplies i gens dubitatives bé que exhibint sempre una certa precipitació en el traç. Moltes de les xilografies aparegudes en l'obra de Bosch i Medel porten al costat del nom de l'artista la indicació "Palma" que ens informa de que, ni que fos temporalment, aquell gravador residí a Mallorca; altres tenen una cal·ligrafia molt pròxima a la del gravador de "El Museo de Familias" tot i que un, abans del "Martínez", hi posarà una "A." i l'altre una "P.". La similitud de les firmes pot indicar que, malgrat les inicials diferents, només hi havia un Martínez?. La resposta és una de les moltes incògnites que es plantegen en tractar de la xilografia d'aquesta època.

El que és important però és que en el llibre de Bosch i Medel sobre els Varones ilustres de Mallorca el nom del gravador il·lustrador apareix ja a portada amb la indicació "Obra adornada con retratos grabados en madera por A. Martínez", circumstància no pas habitual, ja que la xilografia seguia gaudint d'una consideració menor en el conjunt de les arts gràfiques. Anteriorment ja altres obres havien anunciat els noms dels xilògrafs en portada, en la España obra pintoresca... de Pi i Margall, però era a remolc dels noms dels gravadors al metall. Aquesta obra mallorquina ens serveix doncs per a adonar-nos de que la consideració d'aquest art començava a canviar positivament, camí tanmateix que mai seria, almenys a Catalunya, definitiu fins la renaixença del gravat al boix ja en el segle XX.

2.3.7. ALTRES XILOGRAFS "CULTES"

Els altres xilògrafs d'aquesta època que es dediquen preferentment a la il·lustració de publicacions cultes són gent que sol estar a cavall entre Barcelona i Madrid. La manca de dades biogràfiques -ni Ossorio y Bernard que fou contemporani d'ells els identifica quan els esmenta al seu diccionari- ens impedeixen saber si eren realment catalans o si contràriament eren madrilenys o d'origens diversos però establerts a Madrid. És el cas de *Ramon Sáez*, del que es coneix algun treball editorial a Madrid el 1840, col·laborador de la España, obra pintoresca... Cataluña, de Francesc Pi i Margall (1842), per on gravà vistes d'antics monuments- medievals i no- dibuixades per Lluís Rigalt (Lám. 36), i escenes històriques dibuixades per Josep Puiggarí. Sáez, que en aquesta obra es mostrava molt més sòlid fent architectures que conjunts humans, traduïria en canvi amb molta agilitat els dibuixos de Gavarni per il·lustrar, el mateix any, la Filosofia del enamorado de Neufville que edità Bergnes de las Casas i que fou després reeditada més vegades per Oliveres, i la Filosofia del estudiante, del "Licenciado Borrajos" també publicada per Bergnes (1842). També el 1842 va fer una esporàdica aparició a l'edició del Partinobles editada per Josep Torner (Barcelona 1842).

Al mateix temps, però, aquest Sáez també col·laborava amb empreses editorials de Madrid (93): així a les Aventuras de Gil Blas de Lesage publicades el 1840-42 -que a diferència de l'edició coetània de Bergnes a Barcelona no utilitzava clixès importats sinó autòctons- o a les últimes entregues de la segona sèrie de Los Españoles pintados por sí mismos publicada per Boix el

1843 on traduï dibuixos de Vallejo, Brabo i Ortega (El celador del barrio, el diputado a Cortes, el Portero).

Després d'aquesta època l'activitat de Ramon Sáez sembla acabar-se i així si trobem algunes il·lustracions seves en publicacions més tardanes, resulten ser sempre de fustes reutilitzades (M. Sauri i J. Matas: Guia General de Barcelona (1849), Aguiñaldo: Almanaque para todos. 1860 (1859)).

Uns inicis molt semblants als de Sáez foren els d' *Ildefons Cibera* que col·laborà com ell a l'obra de Pi i Margall (Llám. 37), (1842) i -tot i que no consti a portada- al Partinobles de Torner (1842), i a la Filosofia del músico (1843) barcelonines. També, com Sáez, el trobarem a la segona sèrie de Los españoles pintados por sí mismos (1843) que edità Boix a Madrid (El retirado sobre dibuix d'Ortega). A l'inrevés que Sáez, però, la carrera de xilógraf de Cibera perdurà ben bé fins ben entrada la dècada dels seixanta, sempre tanmateix a Madrid (94), motiu pel qual tot i no saber els seus orígens familiars, que pel seu cognom poden ser perfectament catalans, cal incloure'l obertament a l'escola madrilenya de xilografia.

Molt més prolífic i igualment a cavall entre Barcelona i Madrid és el gravador *Antonio Carnicero*, que també està a cavall entre la il·lustració culta i la popular, ja que, com es veurà més endavant, il·lustra nombrosos romanços a Barcelona. A Madrid ja el trobem, molt esporàdicament però, a les planes del "Panorama español" (1845), a les de la traducció de Los prometidos esposos de Manzoni (1850), o a l'edició de 1851 de Los españoles pintados por sí mismos. Als Recuerdos de un ciego de Jaume Aragó (1851), la seva presència ja es fa notar més, i a Flo-

rinda o La Caba de Juan de Dios Díaz de Mora (1852) es posà al servei d'una iconografia extremadament romàntica. Seguint aquesta mateixa línia -molt sovint amb Vicente Urrabieta com a dibuixant- seria un dels més freqüents gravadors d'una sèrie de novel·les produïdes en coedició Madrid-Barcelona (especialment entre les editorials Salvador Montserrat d'allí i Innocenci López Bernagossi d'aquí). Tanmateix si bé diverses d'aquestes novel·les tenen una inequívoca filiació romàntica, pertanyen ja cronològicament a una etapa posterior i allí m'hi referiré amb més atenció.

Molt aprop d'ell trobem a *Nicolau Vilaplana* que participà en moltes de les obres que també il·lustrà Carnicero (les esmentades d'Aragó, Manzoni, Díaz de Mora, "Los españoles pintados por sí mismos") i a Solimán y Zaida d'A. Ribot i Fontseré (1849), les Escenas matritenses de Mesonero Romanos (1851) (Là. 38), El Diablo mundo d'Espronceda (1852-54) o les planes de la revista també madrilenya de "La Ilustración" (1849 i 1853).

Vilaplana, com Cibera i com Gaspar -i com el Joan Abadal primerenc, de qui parlaré en un altre capítol-, pertany possiblement a aquesta sèrie de catalans que a mitjans del segle passat trobaren a Madrid un gran terreny per córrer en el món editorial. De la mateixa manera que els cognoms catalans invadeixen els peus d'editorial de molts llibres madrilenys d'aquell moment -el mateix Gaspar, el seu soci Roig, Manuel Rivadeneyra, Isidor Boix, Salvador Montserrat o Miquel Prats-, també en el camp específic de la xilografia és lícit veure que Madrid, igual que havia importat un valencià com Vicent Castelló i l'havia gairebé entronitzat, també havia fet venir uns quants catalans, menys brillants potser però altament efectius, que col·laboraren en un veritable boom

editorial centrat en el llibre majoritari però alhora digne -novel·la històrica, quadre costumista- que visqué el Madrid del Romanticisme tardà.

També ara apareix en revistes la signatura "Laurent Deberny", de qui ja diré alguna altra cosa més endavant, quan la seva (?) producció sigui més àmplia.

Al costat d'aquests noms coneguts cal recordar també la gran quantitat de gravadors anònims actius a l'època; si bé l'anonimat és més freqüent entre els que es dediquen al gravat popular que no al culte. Amb tot, cal esmentar aquí, per la seva significació política o social, l'al·legoria de la Constitución de 1837 -matrona que representa Barcelona, clavant la llança constitucional en els cossos del despotisme- il·luminada per un sol amb el nom d'Isabel II (95), i les capçaleres de dues revistes, peoneres del periodisme en català, "Lo Pare Arcàngel" (1841) i "Lo Verdader Català" (Làm. 39) (1843) i d'una tercera en castellà "El Republicano" (1842), que tot i ser anònimes es possible que siguin degudes al burí d'algun xilógraf conegut. A "Lo Pare Arcàngel" el catalanisme matiner de la revista no es deixa veure en la viñeta de la capçalera que representa un frare aïrat, simple però ben compostat; en canvi, a "Lo Verdader Català" la capçalera és tot un emblema de Romanticisme catalanista, amb la figura d'un català amb vestit autòcton malencònicament recolzat en un pilar que porta gravat l'escut de les quatre barres, mentre per terra jauen els símbols de la indústria, el comerç i l'agricultura catalans. A la capçalera de "El Republicano" un home tocat amb un gorro frigi -que pot ser també una barretina- trepitja els símbols de la monarquia alhora que foragita un grup de nobles

i burgesos, mentre una Justícia cega alça la seva espasa i la balança i l'ull diví dins el triangle simbòlic il·lumina tota l'escena.

2.3.8. L'INICI DEL BOOM DEL GRAVAT POPULAR EN EL ROMANTICISME

La xilografia aplicada a publicacions "cultes" tingué, tanmateix, a Catalunya, una fortuna irregular. És cert que sorgiren al país xilògrafs com els que acabem de veure però també ho és que la seva activitat no fou tan viva com podia haver estat. El gravat en fusta no acabava de trobar el seu lloc en els plantejaments editorials de Barcelona com, sens dubte, l'havia trobat a Madrid: obres madrilenyes tan plenes de boixos com Los españoles pintados por sí mismos (1843), Panorama español (1842-45) o l'edició d'Obras de Don Francisco de Quevedo de 1841-45 no són freqüents a Barcelona, com tampoc ho són revistes com "Semanao Píntoresco Español" (1836-57) o "El Siglo Píntoresco" (1845-47).

A Barcelona, en una revista de característiques similars com la ja prou esmentada de "El Museo de Familias" (1838-41) la xilografia original hi començava amb força però als últims volums baixà molt en quantitat i encara els boixos que hi apareixen són majoritàriament destinats a altres publicacions de la mateixa editorial. Aquesta tònica es confirma en examinar la revista que succeí oficialment al "Museo de Familias", és a dir, l' "Album Píntoresco Universal" (1841-43), que bandejà pràcticament de les seves planes la col·laboració autòctona per recórrer als clixés d'importació.

D'altra banda, si ens fixem en les principals produccions editorials barcelonines del moment veurem també que la xilografia no acaba de tenir-hi un paper mínimament destacat: a España. Obra pintoresca (...) Cataluña de Pi i Margall (1842), tot i que es precisa que la il.lustració fos a l'acer i al boix, i així es feia constar a la portada del llibre, de fet els boixos -sempre com una mena de complement de les làmines a tota plana gravades al metall- desapareixen cap a la tercera part del llibre i el seu paper d'apunts més frescos i vius del monuments i paisatges descrits passa a ser desempenyat per planxes gravades a l'aiguafort. A Recuerdos y Bellezas de España (1839) la litografia tenia tot el protagonisme i el boix no hi tingué pràcticament entrada. Fins i tot una revista satírica que havia nascut, sembla amb vocació xilogràfica, "El Papágayo" (1842-43), no trigaria a caure en el refregit o fins i tot a recórrer a treballs també posteriorment reutilitzats del madrileny d'adopció Castelló.

En definitiva que si a Madrid el boix coneixia un període del tot floreixent i els llibres s'omplien d'il.lustracions de totes mesures fetes exprofés per un nodrit col·lectiu de xilògrafs, a Barcelona el món editorial no acabà mai de trobar un paper específic a la xilografia i hom seguia preferint utilitzar el gravat al metall o bé donar entrada a la litografia per les il.lustracions de més compromís. Això però no vol dir que el gravat al boix en general gaudís de mala salut a la Barcelona de l'època: en el món del gravat culte ja hem vist que tingué un paper moderat però respectable, però en el món del gravat popular tingué una incidència més gran i més desinhibida, preàmbul de l'esplendor que viuria el gènere en l'etapa següent.

2.3.8.1. Miquel Cabanach i la popularització de la imatge romàntica

En la florida del gravat popular català en aquesta època, hi ha un nom que, dedicant-se preferentment al gravat en fulls destinats al públic de menor nivell cultural, serví de vehicle en canvi per a que la mitologia i la iconografia romàntiques, d'origen evidentment culte, arribessin a la sensibilitat de la massa. Era el xilògraf *Miquel Cabanach* conegut des dels primers anys quaranta, quan il·lustrà amb un grup de milicians perfectament gravat, un full esparterista titulat La milícia Nacional. Himno patriótico (Làm. 40), editat a Barcelona per Bosch, i que tot i no estar datat ha de correspondre, per les circumstàncies històriques que recull, a l'any 1840 (96).

No devien ser però aquests els inicis de Cabanach, ja que obres com l'auca no datada Vida del hijo malo (Làm. 41), publicada per Llorens, signada amb nom i cognom i cal·ligrafia diferent a l'habitual, és acusadament més arcaica de factura que l'himne de la Milícia Nacional, pel que es pot suposat, malgrat que Amades-Colominas-Vila la daten vers 1845 (97), que es tracta d'una peça del final de la dècada dels trenta.

Les auques foren una dedicació de notable importància en la carrera xilogràfica de Cabanach. També dels anys 40 (entre 1844 i 1849) es la de la Processó de Corpus (98) editada per Llorens, hom diu que dibuixada per Ramon Puiggarí, i n'hi ha altres sense datar, no sols de Barcelona sinó també de Madrid (Historia de Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno, Vida de la mujer buena y la mala).

Cabanach féu també goigs (Goigs del glorios noy S. Teófilo martir, 1848; de St. Benet; de la Divina Pastora), i fins i tot participà en la il.lustració d'alguna revista ("La Ilustración", Madrid, 1850) i d'alguns llibres com D. Juan I de Castilla o las dos coronas de José Ribot y Fontseré (Madrid, 1852) o Las Glorias Nacionales (Madrid 1852-54), on tanmateix el seu paper és episòdic ja que el control dels gravats requeia en el ja esmentat Martínez. De la seva participació en la il.lustració de llibres destaquen també els gravats que féu per a les Obras poéticas de Josep Robreño (Barcelona 1855), empresa que aplegà els principals xilógrafs catalans del moment i en la que, malgrat la forma de llibre que adoptà el recull, tant pel tipus de textos com pel format i les característiques de les il.lustracions en realitat no era altra cosa que una llarga sèrie de romanços i sainets juxtaposats; és a dir no una mostra del que comercialment qualifiquem de literatura culta sinó popular. Dels gravats signats per ell en aquest llibre, a part del que il.lustra Zumalacárregui cuando fue herido, els altres tenen un caràcter costumista molt ben captat: és especialment destacable Al señor de Cajigal, porque reprueba que se impriman romances -rèplica a un detractor de la qualitat de la literatura popular- per la varietat de tipus que recull, vivament disposats, i per l'hàbil manera que té per representar la profunditat, gravant amb línies més fines els personatges de segon terme i més gruixudes els del davant.

De Cabanach són també les il.lustracions de les Fábulas de Esopo editades per la Casa Saurí de Barcelona el 1857 -i reeditades el 1880 i el 1882-, àmplia sèrie de gravats copiats dels que ja feia anys havia gravat Vilanova per l'editor Piferrer, que eren,

al seu torn, còpies d'un model francès com ja s'ha indicat al seu moment (99).

Tanmateix, el que proporcionà més renom a Cabanach i el que és més significatiu en la seva obra és la seva dedicació a la il·lustració de romanços, molts dels quals no estan datats i foren reiteradament reeditats, pel que es fa difícil d'ubicar-los cronològicament. Als romanços és on es té la millor ocasió per observar amb amplitud i deteniment les característiques estilístiques de Cabanach, xilògraf de traç fi i suau, més arrodonit que el d'un Torner o un Noguera, però alhora també menys vigorós, més tímid. Temàticament Cabanach també té una característica que si bé no és obsessiva sí és prou freqüent com per conferir-li una interessant personalitat cultural: és la seva tendència als temes romàntics. Les escenes i personatges del folklorisme hispànic tan car a cert romanticisme europeu -bandolers, manoles, guitarristes, cavallistes- els trobarem en romanços com Los Caléseros, Canción del pajarito, Historia de Diego Corrientes, Colección de canciones andaluzas... Ara bé el gran tema romàntic de Cabanach fou sens dubte el de la Baixa Edat Mitjana i primera Edat Moderna, tan pròximes a la sensibilitat romàntica. S'adverteix, a part de en l'esmentada obra de Ribot y Fontseré, en romanços com Historia de Pizarro o Historia del Rey y el labriego, que formen part de la col·lecció de fullets de divulgació cultural que publicava la casa Bosch, o Valz de la Zarzuela Las Campanas de Carrión, Las dos canciones del nuevo Trovador. Però l'obra de més pes en aquest sentit fou l'àmplia sèrie de més de seixanta romanços (100) titulada El Cantor de las hermosas de la que conec edicions i reedicions datades entre 1853 i 1878 (101). Cabanach en aquesta llar-

ga sèrie divulgà entre el públic més popular les imatges misterioses del Romanticisme ja convencional: trovadors armats d'espasa i lira (Làm. 42), castells foscos, nits de lluna, cementiris, enamorats, guerrers amb armadura, gitanos, escenes folklòriques... que contribuïren decisivament a que aquesta temàtica, que entre els intel·lectuals començava a perdre força en favor de concepcions més realistes de l'expressió artística, arrelés entre el poble i esdevingués una iconografia plenament assimilada a tots nivells. Una de les xilografies és especialment paradigmàtica: la que il·lustra el romanço número 5 de la sèrie, titulat La Aurora (Làm. 43). En ell la composició i el tema traeixen clarament que Cabanach s'inspirà en la il·lustració del tàndem Josep Puiggarí-Miquel Torner per les obres de Pere Serafí (1840). Així una dècada més tard de que aquella evocadora imatge creés una atmosfera romàntica entre els lectors cultes, una altra imatge que indubtablement era derivada d'ella vulgaritzava la mateixa atmosfera entre el lector plebeu de romanços i plec de fil i canya.

2.3.8.2. L'eclosió de Noguera III

En aquesta florida del gravat popular català de l'època romàntica cal destacar un altre nom, el de *Josep Noguera*, que tot just començava aleshores una carrera que en l'etapa posterior seria, amb molt, la més densa d'un gravador català del seu temps. Noguera era possiblement descendent d'aquells Noguera a què m'he referit en un altre capítol (102) i és el que podríem anomenar, a falta d'altre distintiu, Noguera III.

L'obra més antiga d'aquest Noguera III que conec és una matriu xilogràfica per a un simple fris amb un cercle al mig dins el qual figura l'any 1840 o 1846 (103). Aquesta peça tan senzilla, porta la signatura "Noguera la g^{ro}", cosa que en aquells temps difícilment podrè trobar, ja que tot i que el nom de "José Nogueras" (sic), gravador "al boj" ja apareix a la Guia de fusters de Barcelona de 1842 (104) i com a domiciliat al carrer Conde del Asalto, al llarg de la dècada dels quaranta són molt poques les xilografies conegudes que portin la signatura d'ell.

El 1842 té una única intervenció en la rica il·lustració del Partinobles editat per Josep Torner de Barcelona, en una incursió als temes romàntics raríssima en un home que s'havia de caracteritzar precisament pel realisme de les seves composicions. El Calendari ó pronóstich català per lo any 1845 editat per la casa Mayol de Barcelona té en la seva coberta una petita però excel·lent vinyeta (Llám. 44) signada amb la mateixa "N." que anys a venir iniciaria tantes signatures seves. És una xilografia molt més sòlida que les que el mateix Noguera féu al Pronostich català històric, geogràfic, astronòmic, instructiu y religiós per lo any 1847, editat per Agustí Gaspar i Roca el desembre de 1846; aquestes il·lustracions -una per mes- corresponen a efemèrides de la guerra del Francès i es basen en dibuixos d'un tal Lluch al que possiblement s'hagi d'atribuir la tosquetat de les composicions, d'altra banda però molt evocadores i vitals. El 1848 signà la composició alegòrica del frontis de les Lecciones de moral de Miguel Pusalgas y Guerris (105) que no serà altra cosa que la repetició barata del gravat al coure d'Amills que apareix a la primera edició de 1839.

De 1849, any en què lògicament torna a aparèixer esmentat a la llista de gravadors al boix de la nova edició de la Guia de Barcelona citada abans (106), és una matriu xilogràfica signada i datada, d'una Aparició de la Mare de Déu a un pastor. És una fusta molt ben composada i treballada, amb destresa i soltura, que a part dels seus mèrits intrínsecs ens aporta una dada important per la biografia de Noguera: tan aquesta fusta com la que representa els Sants Celdoni i Hermenter, que està signada "NOGUERA F.", però no datada, i és més tosca d'execució, es conserven a la Secció de Gravats de la Biblioteca de Catalunya (107) i provenen del fons de la casa Abadal de Manresa. Això prova una relació de Noguera amb els Abadal que pot ser de mestres-alumne o en tot cas d'una confiança prou gran dels Abadal amb ell en els seus inicis com per sol·licitar-li matrius a incloure en llur catàleg de gravats. És curiós a més constatar la diferència estilística que hi ha entre les dues peces: la de la parella de Sants tot i ser gravada sobre un bloc tallat a testa insisteix en el barroquisme popular típic de les produccions d'Abadal, mentre la de l'aparició de la Verge està resolta en un estil realista depurat inequívocament vuitcentista. Això és degut a que el gravat de la parella de Sants estava destinat a substituir-ne un d'anterior que havia quedat molt deteriorat per l'ús i els corcs (108) i convenia que el nou gravat que es fés no trenqués brusquement amb l'estil a què la clientela dels Abadal estava acostumada.

Del mateix 1849 son la capçalera de la revista "El Cultivador", de Barcelona, amb un correcte pagès llaurant sobre un fons de poble, i diverses il·lustracions per al "Boletín de la Asociación Defensora del Trabajo Nacional y la Clase Obrera" (1849-50),

alguns dels quals exhibeixen una agilitat insòlita en ell, a l'estil de Gavarni (109), cosa que ens pot fer pensar en qué potser reinterpretà alguna estampa d'aquest gran il·lustrador francès.

Amb Noguera III, doncs, s'assegura amb força la continuïtat a Catalunya de la presència de la xilografia en nivells populars. Si Torner, Sáez, Gaspar o els altres s'havien dedicat a un públic com a mínim prou culte com per a consumir revistes de divulgació científica i històrica, aquest Noguera assegurava la continuïtat de la il·lustració en els impresos típics de la cultura popular: les auques, els romanços, els goigs, les estampes religioses. Això però no estava pas renyit amb un acostament del xilògraf a la cultura de moda d'aquella època, en forma d'adaptació de certs mites romàntics, com el del Trovador, la famosa obra de García Gutiérrez estrenada el 1836 i convertida en auca per Noguera en data no posterior a 1849 (110), auca que curiosament exhibeix una factura arcaïtzant que no concorda amb el nivell tècnic que Noguera III ja tenia ben acreditat. Caldrà veure potser en aquest arcaïsmes bé el signe de que l'auca del Trovador i el gravat abans esmentat dels dos Sants són peces -recordeu que no datades amb certesa- realitzades en els anys d'aprenentatge d'aquest Noguera, o senzillament, com abans apuntava, expressament estafetes per acontentar el gust conservador del públic per una il·lustració ingènua i senzilla (111).

De poc més tard que aquesta auca del Trovador són un grup d'auques de Noguera caracteritzades per ser temes històrics. No són datades a la fusta, i les edicions més antigues que en conec pertanyen a la forta campanya dels anys seixanta. Tanmateix en

ser els esdeveniments que narren interromputs molt abans, lògicament la datació inicial d'aquestes auques ha de recular. Així una d'elles, la Historia de España, desde el reinado de Carlos IV al de Isabel 2ª (fons Llorens, abans Estivill), força arcaica de factura encara, no pot ser gaire posterior al 1849, data de la pacificació d'Espanya amb que acaba la narració dels esdeveniments. Al mateix punt se situen la Historia del General Cabrera -que era del fons Llorens- i la Vida del Caudillo carlista Don Ramon Cabrera (Marés, Madrid), d'estil però ja més madur, mentre que la Historia del General Espartero -fons Llorens, abans Estivill- s'interromp amb l'inici del Bienni Progressista (1854).

Sigui com sigui la personalitat gràfica de Noguera, que serà molt definida i alhora molt forta, s'orientaria cap a un costumisme satíric del que les primeres mostres que conec són romanços editats per Ignasi Estivill de Barcelona en 1850 (El Casino de los viejos, amigos del dios Baco, Cambio de la suegra Tadea por un sacco de langonizas con lo demás que verá el lector no ciego, Casamiento de Doña Pintero y Don Sotero). Són il·lustracions àgilment copades i eficaçment gravades que mostren ja clarament l'estil que serà característic de l'autor durant tot el llarg període posterior en què Noguera s'erigirà en el gran gravador popular català del seu temps. Són peces en les que l'únic nom que hi apareix és el de Noguera, però que han estat tradicionalment atribuïdes, en el que es refereix al dibuix original, al dibuixant Ramon Puiggari.

Noguera III, ja ho veurem al capítol que tractarà de la seva època de plenitud es dedicarà també al que podríem considerar com un precedent del reportatge gràfic, amb gravats com els que féu pel romanço titulat Horrorosa refriega (Làm. 45) (Ignasi Esti-

vill, 1851), que narra una sagnant lluita entre dues colles de segadors a un poble valencià (112), fet esdevingut el 12 de juny de 1851, és a dir rigurosament contemporani del romanço que inspirà, que adquireix així caràcter de crònica d'actualitat.

La versatilitat de Noguera III en el camp de la il·lustració popular fou absoluta, i tant podia il·lustrar, amb tipus perfectament caracteritzats d'indumentària i expressió, edicions de sainets (Sainete, o chistosa conversa entre Carlets y Felipó, 1852, imprès per Josep Tauló de Barcelona, com auques (Edificios notables de Barcelona, c. 1850-54, editada per Llorens), o ventalls (Tertulia nocturna en la Rambla de Barcelona i El viejo paciente enamorado, J. Llorens (Tauló 1852), o peces dialogades religioses (Representació i conversió de La Samaritana, 1852, Estampa de F. Vallés). Aquesta dicotomia no serà infreqüent en l'activitat de Noguera: xilografies religioses per impresos de la casa Vallés, del carrer del Pi (Gozos al Santísimo Sacramento, 1852) o per la casa Llorens (Los mandamientos de la ley de Dios, entre 1850 i 1857), coexisteixen amb altres de profanes editades per Joan Llorens, del carrer Palma de Santa Catarina, i impreses per J. Tauló (el suburbial El cansoné de las Barraquetas, 1853, n'és un perfecte exemple), casa tanmateix que també produïa fulls bucòlics (Las pastorcillas, 1853), també il·lustrats per Noguera.

De vegades aquests romanços tenien un èxit tal que originaven segones i terceres parts, com succeï amb el Sainete nou del aprenent sabater magre y burleta (Llorens-Tauló, Barcelona 1853) on Noguera ens deixa testimoni vivíssim d'un aspecte destacat de la menestralia barcelonina, o El nuevo tango americano (Llorens-Tauló, 1854) on imagina escenes de la vida dels negres esclavits-

zats d'Amèrica.

La crònica bèl·lica o la glosa d'història coetània també és objecte de romanços il·lustrats per Noguera, com Turcos y rusos. Canción coreada (1854) o Asalto a la torre de Malakoff (1855), episodis de la guerra de Crimea, editats també pel tàndem Llorens-Tauló. L'activitat de Noguera però no es limità a Barcelona, sinó que fou requerit també per il·lustrar fulls editats a altres ciutats de Catalunya. (Trobos nuevos, Impremta i Llibreria de Joan B. Vidal, de Reus, 1854).

De fet entrem ara ja en el Bienni Progressista, fita important en l'evolució històrica de l'Espanya del segle XIX; i l'obra de Noguera es fa ressó també d'aquest esdeveniment. El trobem, per exemple, il·lustrant la capçalera d'una mena de sermons de caire liberal assenyat, un d'ells titulat A la voluntad Nacional, (Làm. 46), editat per Llorens-Tauló (1855) amb una al·legoria glorificadora de la llibertat, temàticament convencional, amb la maldat esclafada, l'idíl·lic pagès llaurant a la llunyania i el sol naixent il·luminant la composició, força àgil i ben disposada. Altres d'aquests sermons, en bona part dialogats, són un full d'homenatge Al memorable D. Pascual Madoz, també editat per Llorens i imprès per Tauló (1854) o el dedicat Al invicto Espartero, també Llorens-Tauló, que si bé no està signat ni datat és sens dubte d'aquest moment i gravat per Noguera. En el mateix context d'exaltació progressista cal situar l'edició de les obres poètiques de Josep Robreño, comediògraf i humorista de clara significació política antiabsolutista. En aquesta edició -al seu moment ja he fet esment de les xilografies que hi publicaren J. Torner i Miquel Cabanach-, també hi participà Noguera il·lustrant

com a mínim el Diálogo entre Napoleón y su secretario i La vuelta del espatriado amb la seva ja habitual agilitat.

Tanmateix hem entrat ja en una època en què l'idealisme romàntic ja va quedant desplaçat com a corrent cultural preeminent. El Bienni Progressista coincideix amb una decidida evolució de l'art i el pensament cap a posicions explícitament realistes, afavorides per un acusat viratge cap al Realisme que es produeix internacionalment.

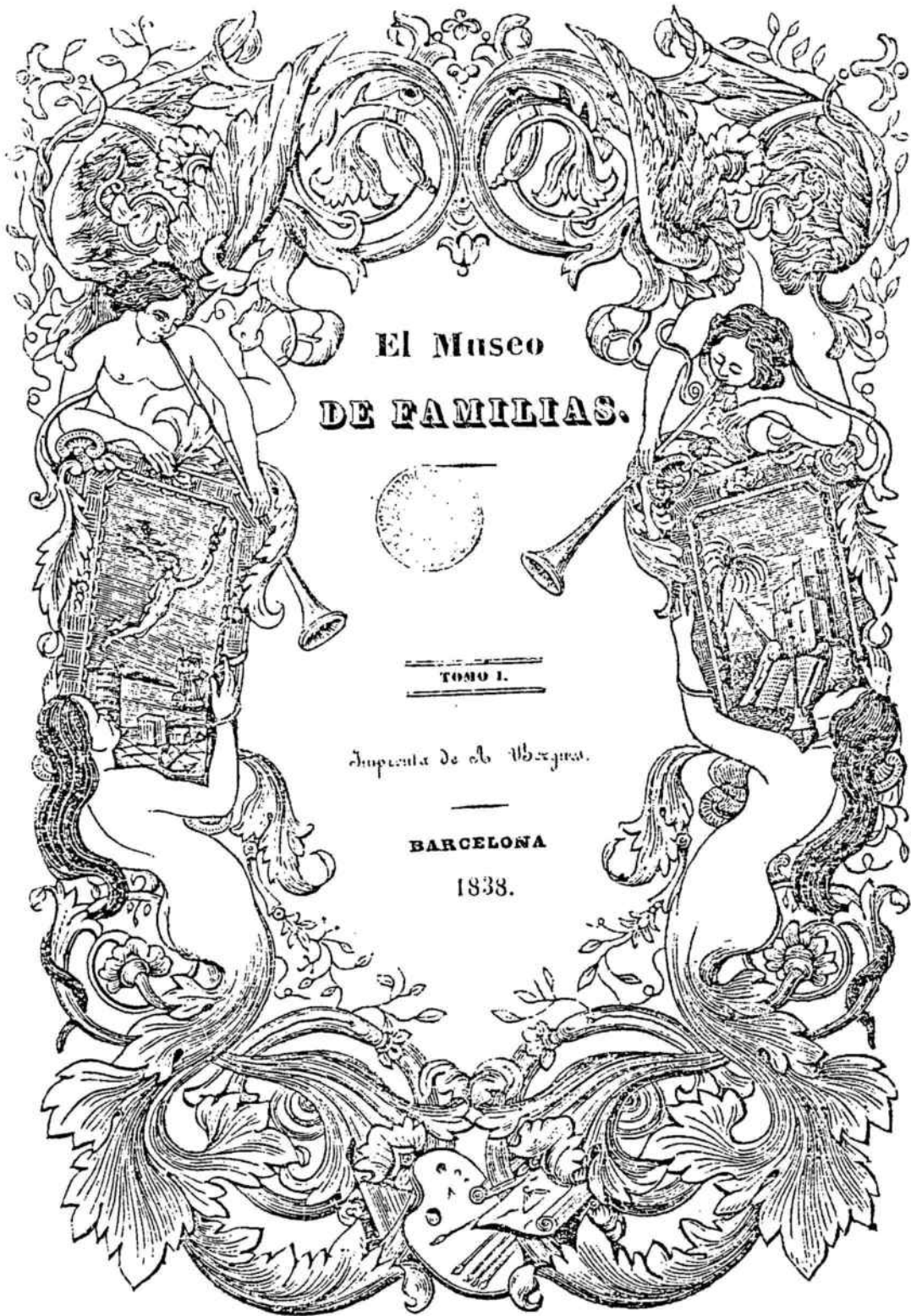
2.3.8.3. Altres xilògrafs populars

La xilografia popular era cada cop més estesa en aquest període de l'art català, tanmateix aquest caràcter de popular portava aparellada molt sovint la condició d'anònimes de les seves peces. L'artista sentia un cert orgull de posar el seu nom al peu de les il·lustracions d'una novel·la culta o d'una revista de divulgació científica, però no de fer-ho al peu d'un acudit o d'una vinyeta purament utilitària. Per això a part dels dos noms esmentats, Cabanach -de fet un divulgador dels mites cultes- i Noguera -que estava posant les bases d'una insòlita fama sense sortir del camp del full "vulgar"- conec molt pocs noms de xilògrafs no populars d'aquest moment. Un tal *Rafel* m'és conegut pel boix força tosc que presideix el volumet La cuynera catalana (Llám. 47), del que en sortiren diverses edicions (1835, 1843, 1851-52) (113); d'ell també conec un boix a mida de goig, de Santa Eulàlia, sense datar (114).

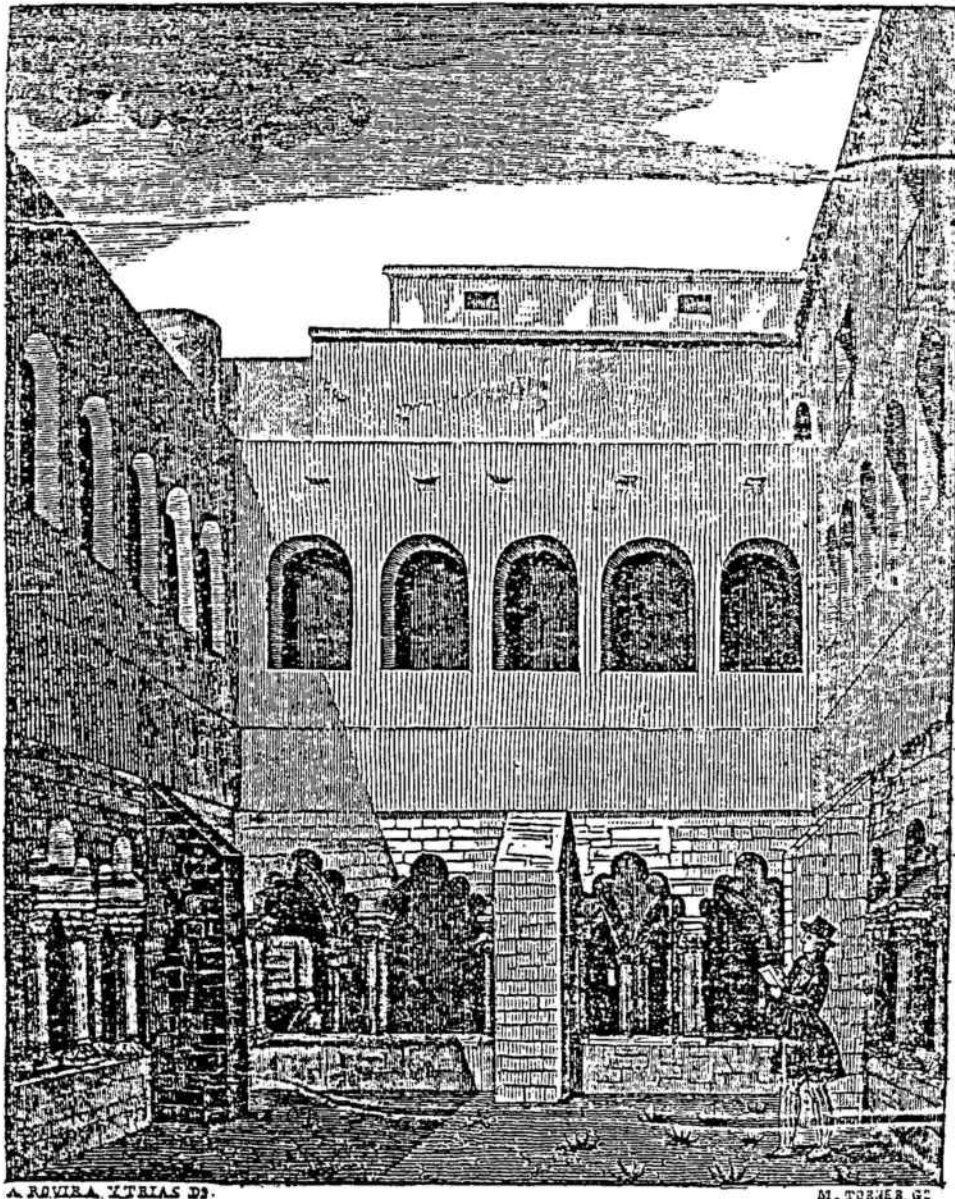
Té més activitat en aquest moment un gravador que signa els

seus treballs amb el pseudònim de *Dey*, que no apareix a la llista de gravadors al boix de les guies de Barcelona de 1842 a 1849 sovint esmentades. Féu capçaleres de revistes com el "Boletín de la Asociación Defensora del Trabajo Nacional y la Clase Obrera" (Lám. 48) (Barcelona 1849), on també il·lustrà tota mena de temes, des d'història medieval a moda femenina, cosa que fa que el seu "popularisme" hagi de ser matisat. També féu la capçalera de "El Albeitar" (Barcelona 1854). Va fer també publicitat, com l'anunci de la fàbrica d'arques i balances Gayetano Pié de Barcelona (115), simple i correcte (1859), i féu també goigs (Nostra Sra. de la Ajuda, per la llibreria dels Successors de Font, de Barcelona) i felicitacions nadalenques de serenos (Impremta J.A. Oliveres i Matas; impremta A. Marcobal de Barcelona), en general un tant més tosques que les xilografies dels altres coetanis esmentats fins ara.

Cas simptomàtic de la situació de la xilografia catalana popular de l'època és el de *Joan Farré*, el nom del qual coneixem com a gravador al boix perquè apareix a la guia de Barcelona del 1849 (116), on consta també que estava establert al carrer del Vidre nº 2. Malgrat aquesta indiscutible corroboració de la seva activitat xilogràfica, cap xilografia de les que jo he pogut consultar d'aquesta època porta la seva signatura. Per aquest motiu cal considerar que de segur Joan Farré, si no és el nom autèntic de l'incògnit Dey, deu ser l'autor de moltes de les peces conegudes d'aquesta època que no tenen gravat nom d'autor. Amades-Colominas-Vila arriben a aventurar, sense cap indici, però, que potser havia fet auques (117).



Anònim: portada de "El Museo de Familias" (Barcelona 1838).



A. ROVIRA. TRIAS D.

M. TORNER. G.

CLAUSTROS DE LA IGLESIA DE SAN PABLO EN BARCELONA (I)

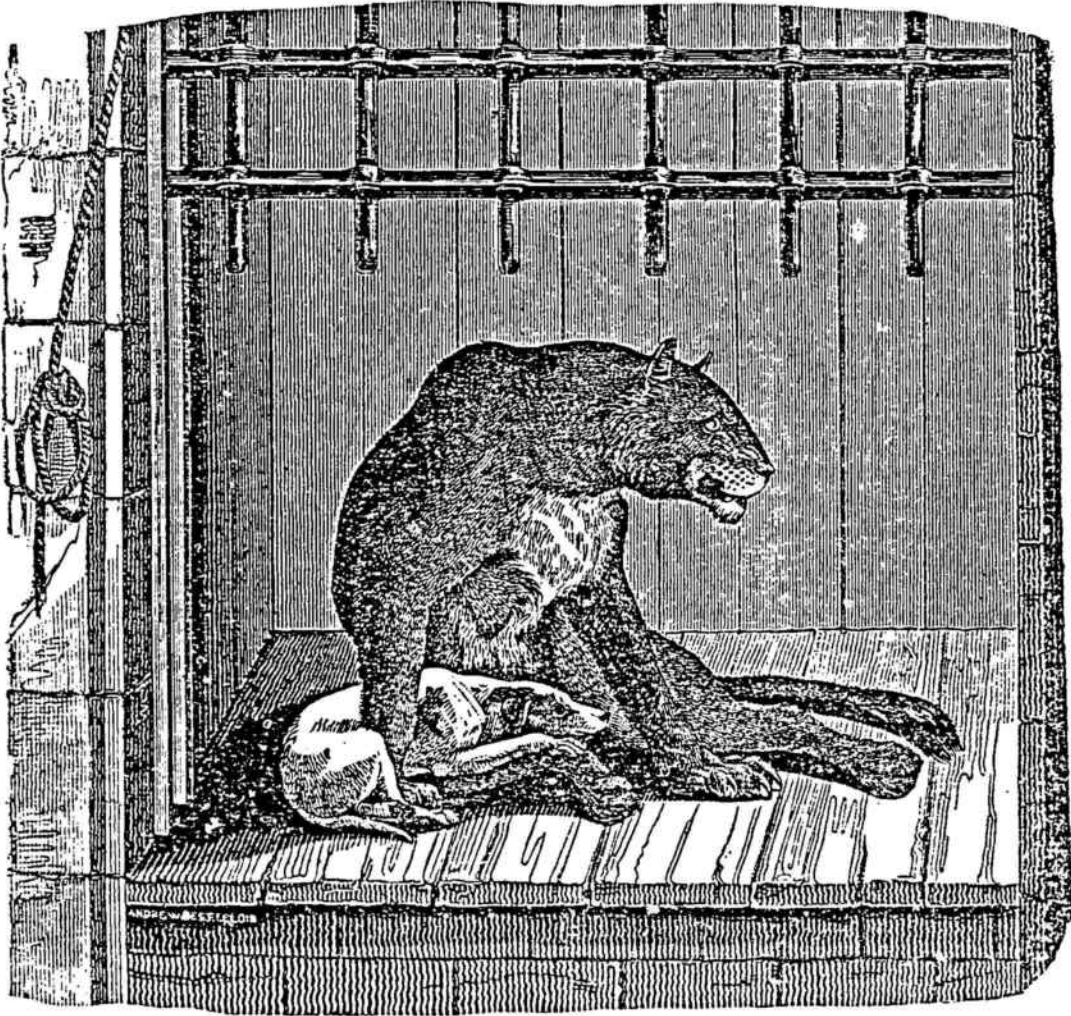
La arquitectura es tan antigua que se puede com-
parar con el mismo hombre; cuando aparecieron las
razas que existen en los var-

mencias del tiempo y librarse de la ferocidad de las
fieras: de aquí se deduce - con guaridas, pa-
ra neutralizar los - en cue-

Miquel Torner (sobre dibuix d'Antoni Rovira i Trias) Claustros de la iglesia de San Pablo en Barcelona, a "El Museo de Familias" (Barcelona), vol. II (1839), p. 304.

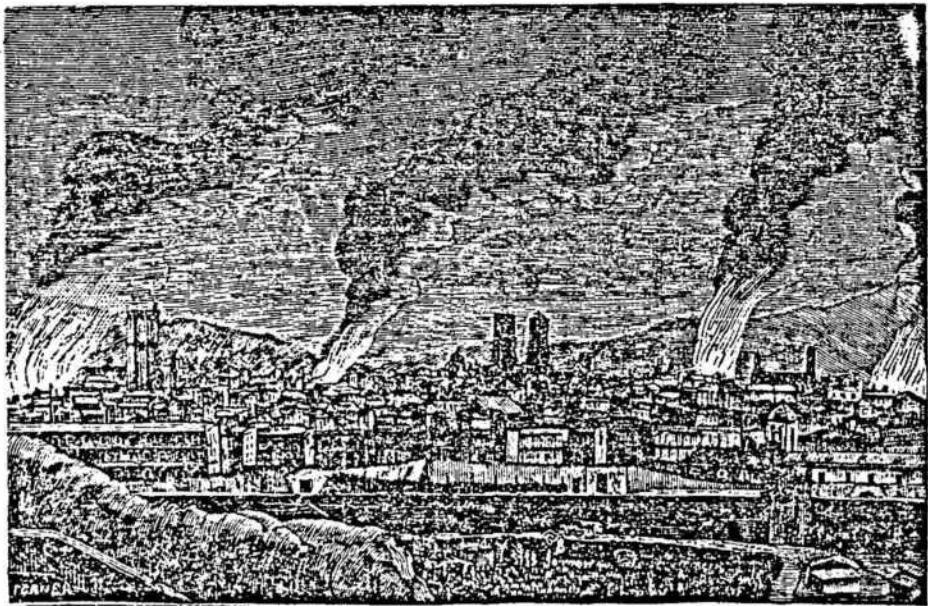
sueño. Un día su tiranillo se airó de tal modo con ella, que por poco le quita los ojos, y ella, para libertarse de sus arañes, tuvo que rechazarlo con sus patas, y darle á entender, pero con mucha suavidad, cuán desvalido era su enojo. El gozque se enfureció mas y mas, y lanzándose á la cola de Constantina, se la mordió con tanta furia y alevosia, que llegó á medio cortársela y á estropearla para toda su vida,

como ya lo he dicho. Ahora, habeis de saber que la pata sola de la leona era mucho mayor que todo el cachorro junto, y que sus uñas tenían cinco pulgadas de largo. El día que se las cortaron, porque la incomodaban, se necesitaron doce hombres para echarla al suelo y sujetarla con las cuerdas con que le habían atado sus cuatro patas.



Al cabo de algunos años, murió el perrito, medio de vejez y medio de un arrebato de cólera, y la pobre Constantina se apesadumbrió en tanto grado, que estuvo muchos días sin querer tomar alimento. Su nuevo guardián Ricardo equivocó el motivo de su desconcierto, pues creyó que echaba menos un compañero, y no un amigo; y pensó que se consolaría fácilmente, si le daba otro perro que le hiciera compañía. Por consiguiente, introdujeron uno en la jaula, y al momento lo destrozó. Diéronle un segundo, un tercero, y hasta una docena, y todos tuvieron la mis-

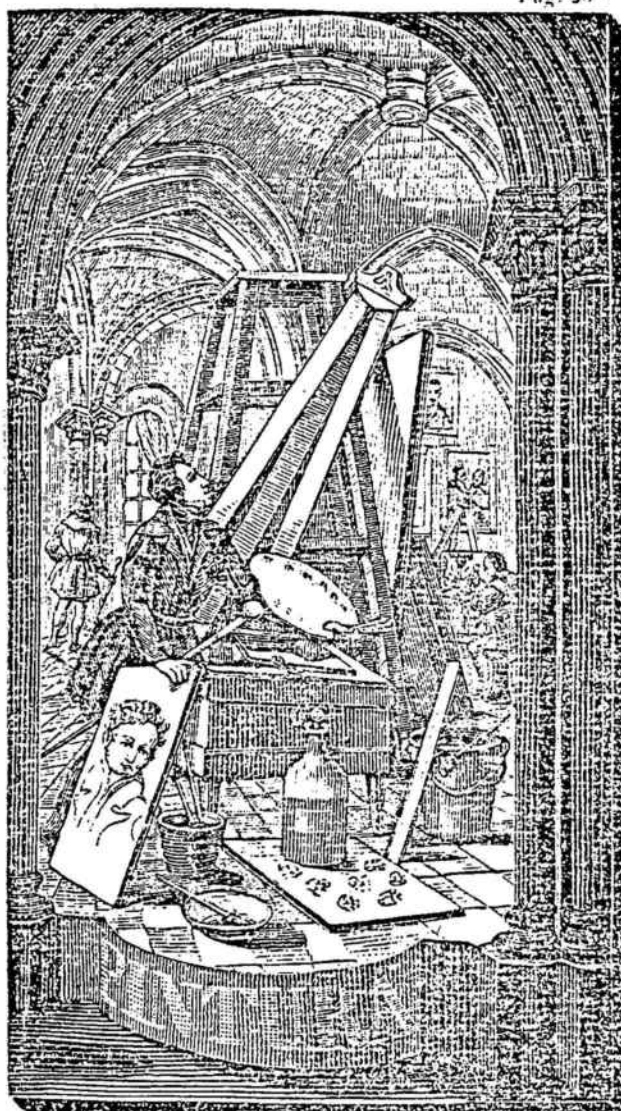
ma suerte. En fin, Ricardo encontró uno de la misma casta que el difunto gozquecillo, y se le parecía perfectamente. Hizo con él la última experiencia, echándole en la jaula de la leona. Constantina se lanzó sobre él, antes de haberlo mirado bien, y luego, cuando lo hubo considerado atentamente, le perdonó la vida; pero nunca tuvo con él las condescendencias ni la amistad que había tenido con el primero. Desde el día en que perdió al amigo que ella había adoptado, quedóse triste y languida, y al cabo de pocos meses murió.



Barcelona el 1835

Miquel Torner: la crema de convents de Barcelona el 1835.

Pág. 30.



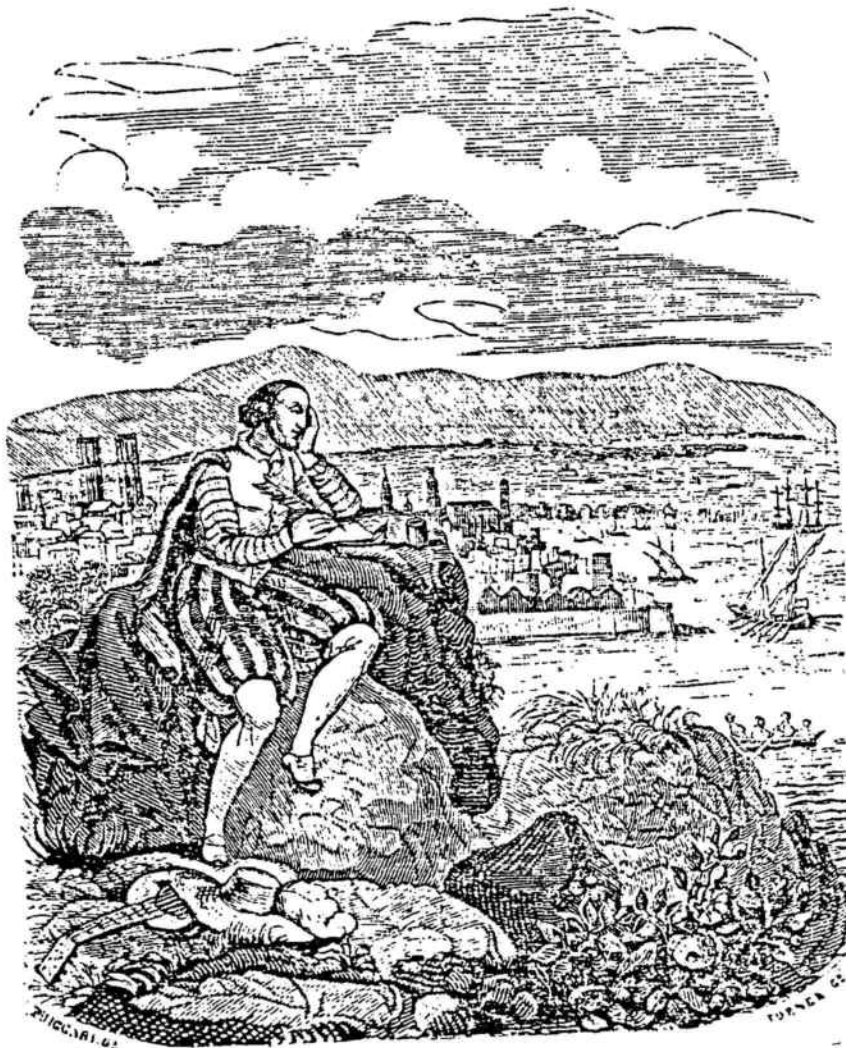
Tomo 2.º

Miquel Torner (?): alegoria de la Pintura, al Curso completo teórico práctico de diseño y pintura de J.S.O. i A.F. (Barcelona 1837), vol. II, p. 30



EL SOLDADO RUSO SALVANDO A LA JÓVEN ARMENIA.

Miquel Torner: El soldado ruso salvando á la joven armenia, il.lustració a "El Museo de Familias" (Barcelona), vol. I (1838).



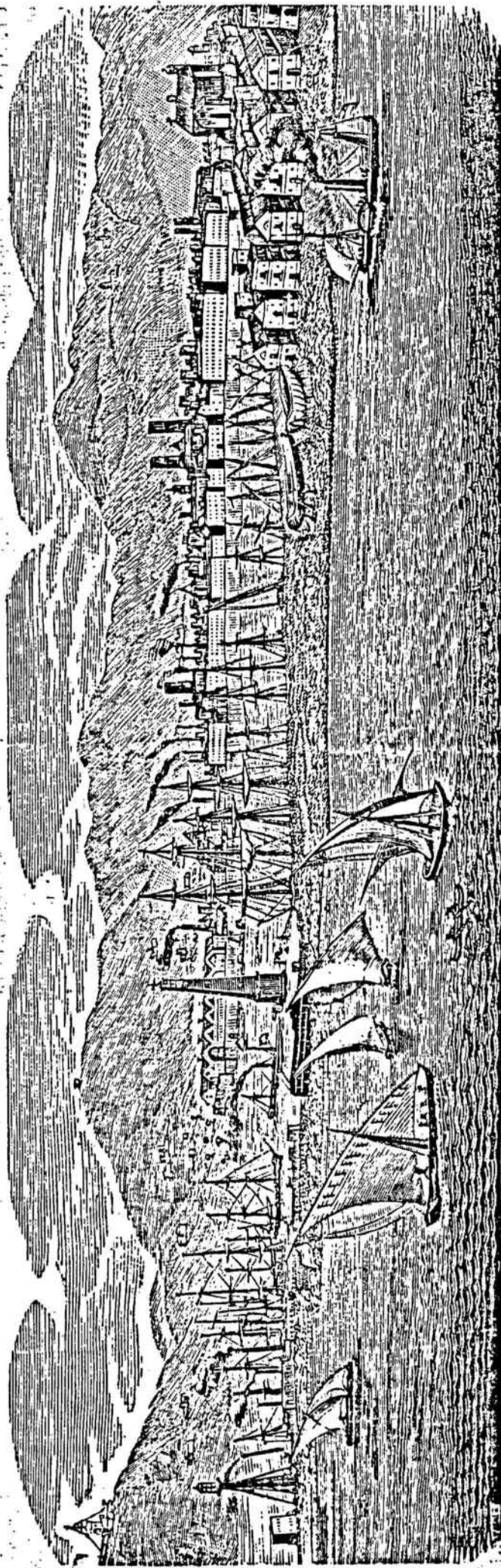
LLIBRE PRIMER DE AMORS.

Plana 7.

Miquel Torner (sobre dibuix de Josep Puiggarí): frontis de les Obras poéticas de Pere Serafí (Barcelona 1840).

LA ASOCIACION

DEL TRABAJO NACIONAL Y DE LA CLASE OBRERA.



Barcelona: Mes 4 reales.
 Provincias: Mes 6 reales.
 Números sueltos: 1 real.

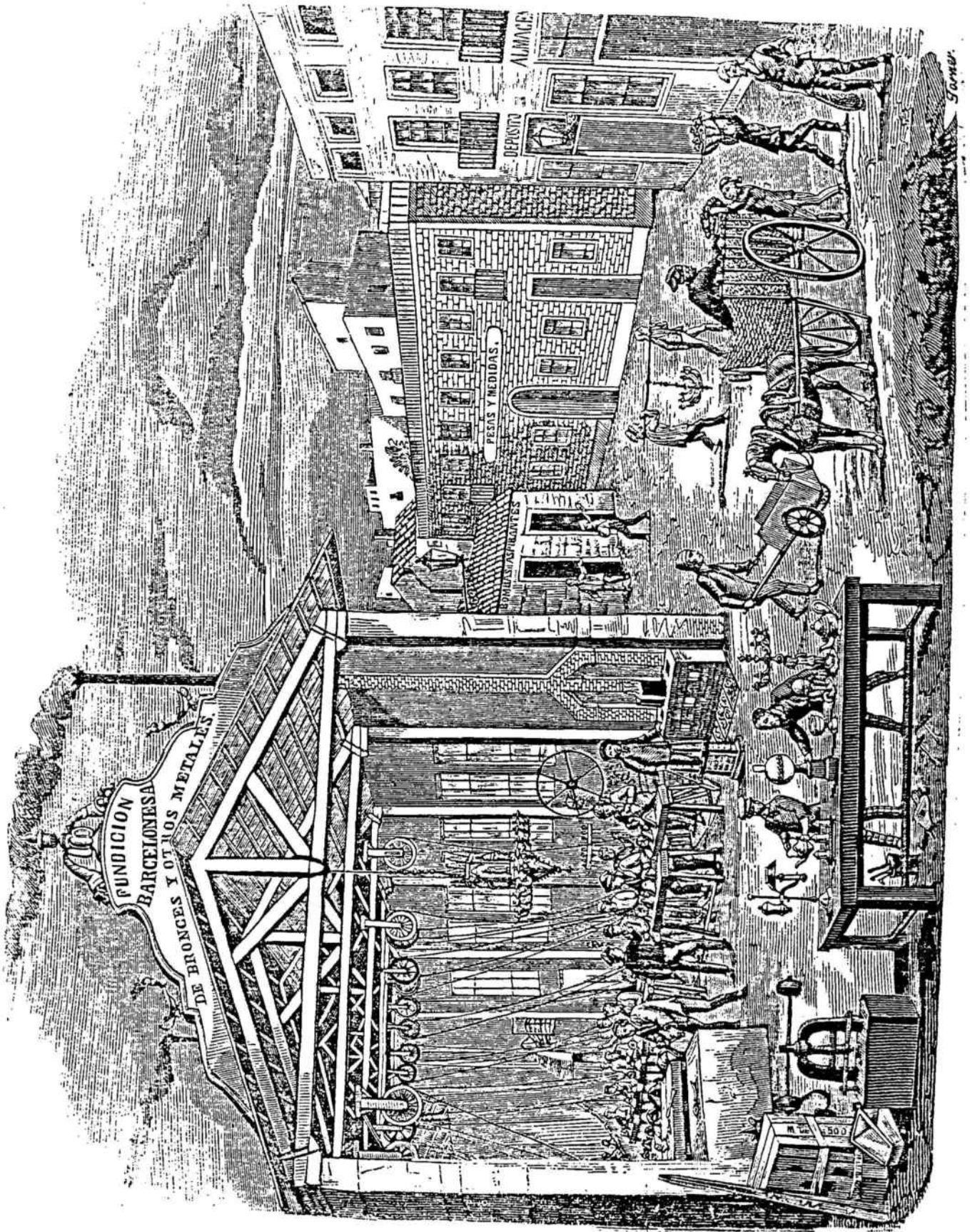
NUM. 39. — DOMINGO 30 DE FEBRERO DE 1850.
 BARCELONA.

ANUNCIOS A LOS SEÑ. SUSCRITORES. GRATIS.
 A LOS NO SUSCRITOS, 4 MES. POR LINEA.
 Se suscribe EN LA ADMINISTRACION; CALLE DE BAUBICH,
 N.º 6, PISO 2.º

PREFERENCE A LOS PRODUCTOS DEL PAIS.

de los pañuelos de la India, como un ensayo, dicen estas lo que han hecho las demas naciones, y reflexionen que en pos del lujo desmesurado, en la multitud de comprar el fuego, como un gran aviso de lo que pudie-

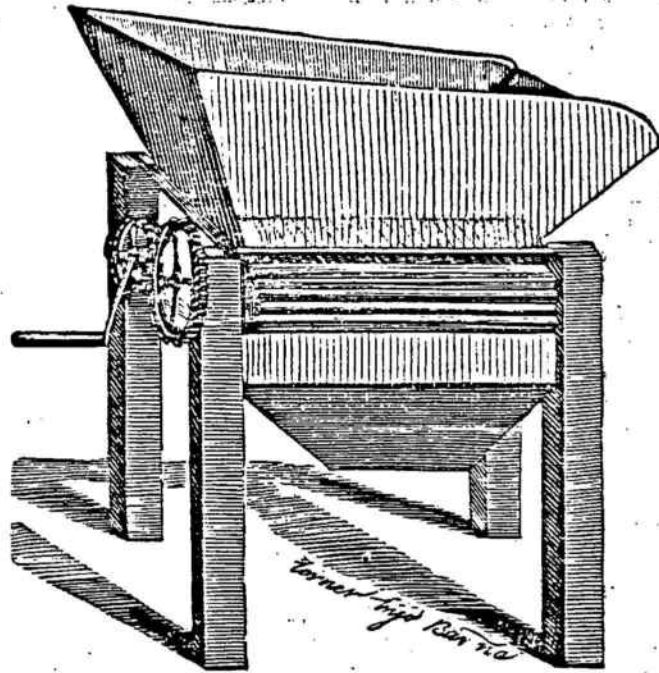
comendables sentimientos. ¡Ojala que da! ¡ojala que S. E., pueda hacer que licen estas simm-



Miquel Torner: il·lustració publicitària de la Fundició Barcelonesa de Bronces y otros metales (Barcelona s.a.).

— 150 —

DESGRANADERA.



Esta máquina, originaria del mediodía de Alemania y bastante estendida en Francia donde ha sido perfeccionada, sirve para estrujar las uvas y esprimir su jugo. La caja ó embudo de madera que se vé colocada encima y sujeta á la armazon que la sostiene, puede contener una carga de racimos, los que depositados allí, gravitan y pasan por entre las hendiduras de los dos cilindros horizontales que se encuentran debajo, quedando con su movimiento completamente chafadas. Para efectuar esta operacion, debe colocarse dicha máquina sobre un lagar ú otro recipiente cualquiera, resultando de este modo el vino limpio y fabricado con mucha prontitud; pues la Desgranadera no solo funciona sin que la mano del hombre haya de tocar para nada las uvas, sino que

tiene la ventaja de poder ser movida con mucha celeridad.

En esta ciudad, en la calle de la Cera, hay un carpintero que construye la máquina en cuestion, y su precio no escede de unos veinte duros.

Aunque no dudo que la Revista se ocupará á debido tiempo de todo lo concerniente á la industria vinera, creo sin embargo que podrá ser útil el conocimiento anticipado de este aparato, que puede tener muchísimas aplicaciones en distintas circunstancias, mayormente en nuestro pais, donde abundan las propiedades reducidas, y no siempre se hallan provistas las casas de los labradores de los utensilios y demas medios necesarios para la confeccion de los vinos

EL MARQUÉS DE LA QUADRA



EL
TRAPENSE.

SAINETE BILINGÜE.

*Plaza del lugar, con la lápida. Salen Don Juan,
Roca, y Perera.*

Roca. ¿Tan mateix marxem?
D. Juan. Sens dupte,
Van á tocar la llamada,
y la tropa que ha arribat
está també preparada
per sortir.
Perera. Voto á neu
Don Juan, y quinas ganas
tinch de veurer á cixos pillos
de fastigosos la caral
Si arribo á topá l' Trapense,



LA CAMUZA SALVANDO A SU HIJUELO.

Josep Gaspar: La gamuza salvando a su hijuelo, il.lustració a "El Museo de Familias" (Barcelona), vol I (1838).



1 Valdespina.
 2 Echeverría. 3 Uranga.
 4 La Torre.

Creemos que nuestros lectores leerán con gusto las biografías de estos sujetos, y por lo mismo las ponemos á continuación. D. José Ignacio de Uranga, nació en Aspetitia el 7 de octubre de 1788, y manifestó grande afición á la milicia cuando Napoleon tuvo sus pretensiones al trono de España. En aquella época en que tantos jóvenes cambiaban la sotana y los libros por la casa, el morrion y el fusil; Uranga entró en

Josep Gaspar (sobre dibuix de Zarza): retrats de Valdespina, Echeverría, Uranga i La Torre, "Panorama Español. Crónica contemporánea" (Madrid), vol. I (1842), p. 55

cion. Hasta en el aria de *bravura* dió á conocer su alma de fuego y la gracia de su ingenio. En cuanto á su instrumentacion, siguiendo el gusto de la época, ya la hizo sencilla y parlante ó ya brillante, segun lo requerian los efectos que debiese producir, pero siempre fluida y variada.

Siendo pues nuestro compositor, en su principio, tan fiel intérprete del gran Bellini, podemos considerar que hubiera llegado á ser otro de sus sucesores; y por lo que se traslucía de su gran talento, hubiera dado dias de gloria á su patria.

A mas de la *Fattucchiera* y de la otra ópera que dejó por acabar, segun hemos mencionado, ha dejado tambien escritos cinco ó seis duos, para diferentes voces, un himno laudatorio, tres coros, una larga escena, tres grandes sinfonías y alguna otra pieza bosquejada en su cartapacio; cuyas composiciones llevan la chispa de su fecundidad y los destellos de un número creador. La primera, particularmente, es una creacion sublime, un rico diamante que no seria el menos luciente en la corona de los compositores líricos mas célebres, y una frondosa hoja que hubiera ceñido Cuyás en lo venidero. Pero ha sido ilusion pasajera para los Españoles la futura gloria de nuestro compatriota; pues la mina que tan fecunda hubiera sido en diamantes se ha hundido con todos sus tesoros; apenas se habia asomado á nuestro horizonte este nuevo astro, cuando desapareció con la rapidez de un fenómeno celeste; y la hermosa flor cuya fragancia empezaba á esparcirse, se ha mustiado cuando apenas desarrollaba su lozanía. ¡Tan breve ha sido la carrera de nuestro malhadado y apreciable compositor! El corto tiempo en que tuvo que escribir la *Fattucchiera* le atropelló, porque mientras lo verificaba habia de atender, a mas, á sus obligaciones, que le ocupaban la mayor parte del dia, de cuyo improbo trabajo se resintió su constitucion debilitada, agravándosele el mal con las fuertes y encon-

tradas sensaciones que causaron á su sensible corazon el natural sentimiento de la pérdida de su adorado padre, acaecida pocos dias antes de su tan completo triunfo, y la dulce y grande conmocion que sintió en este dia (1). Declarósele por fin una tisis que lo llevó al sepulcro, despues de una enfermedad de siete meses, á la edad de 23 años (2), dejando en las artes un hueco difícil de llenar; por cuyo motivo le han de llorar cuantos lleguen á conocer sus producciones.

Así se convirtió en lúgubre ciprés el laurel que ya crecía para el artista; y el resplandor que habia de adquirir su nombre se trocó en el de la antorcha fúnebre. Una casual coincidencia sucedió á su muerte, y es, que el dia en que acaeció, se cantó por última vez en el teatro su *Fattucchiera* (3), y en el mismo momento de acabarse la ópera, se acabó tambien la vida de su autor, recibiendo su espíritu los ángeles para llevarlo, al son de su dulce música, á la mansion de los escojidos, al mismo tiempo que una nube bajada del cielo se llevaba el de Ismalia (4), segun la suposicion del poeta. — A. F. S.

(1) El público, entusiasmado al oír la hermosísima ópera del artista, pidió unánime repetidas veces que saliese el autor á las tablas para conocerle personalmente y aplicarle el lauro debido á su número y conocimientos. La autoridad, simpatizando con los ilustrados Barceloneses, accedió á tan justos deseos, y habiéndose presentado Cuyás en el proscenio, acompañado de los artistas filarmónicos de la compañía italiana, recibió varias coronas de las manos de los inteligentes, en medio de las aclamaciones del concurso arrebatado.

(2) Murió en 7 de marzo de 1833.

(3) Esto es, por última vez, en aquella temporada que se estaba acabando.

(4) Ismalia, personaje de la ópera (la *prima donna*) habiéndose reunido con la sombra de su amante en una cita preparada por la maga (la *fattucchiera*), iba á ser victima de los maleficios de esta. cuando el cielo, por medio de una nube, la libra de su venganza.



BAIX RELLEU CLAUSTRAL DE LOS MUÑOS QUE SE VEN EN LOS CLAUSTROS DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA

Joan Prats (sobre dibuix de Jaume Batlle): baix relleu del claustre de la Catedral de Tarragona, a "El Museo de Familias" (Barcelona), vol. II (1839), p. 50.

cabalgó sobre Babieca,
 muchos en su compañía:
 todos eran fijosdalgo
 los que Rodrigo traía,
 armas nuevas traían todos,
 de una color se vestían:
 amigos son, y parientes
 todos los que le servían,
 trescientos eran aquestos
 que con Rodrigo venían.
 El Rey salió á recibirlo,
 que muy mucho le quería,
 y dijo el Rey á Rodrigo:
 Agradézcoos la venida;

aquesta Jimena Gomez
 por marido vos pedía,
 y la muerte de su padre
 perdonada vos tenía;
 Yo vos ruego lo fagáis,
 dello gran placer habría,
 faceros he gran merced,
 muchas tierras yo os daría.
 Pláceme, Rey y Señor,
 Don Rodrigo respondía,
 en esto y en todo aquello
 que tu voluntad sería.
 El Rey se lo agradeció,
 desposado los había.



ROMANCE IX.

A Jimena y á Rodrigo
 prendó el Rey palabra y mano
 de juntarlos para en uno
 en presencia de Lain Calvo:
 Las enemistades viejas

con amor las confirmaron,
 que donde preside amor
 se olvidan quejas y agravios.
 El Rey dió al Cid á Valduerna
 á Saldaña y Belforado,



FENELON.

Francisco Salignac de Lamotte Fenelon nació de una antigua é ilustre familia, en el castillo de su nombre, en Perigord el 6 de agosto de 1651. Hizo sus estudios literarios con tan buen éxito como rapidez bajo la direccion de su padre virtuoso, y versado en los preceptos de la clásica antigüedad, y educado en la soledad sobre los modelos de la Grecia, dejó ver desde su infancia, así su noble y delicado gusto como su amable carácter. Llamado á Paris por su tío, el marqués de Fenelon, para terminar sus estudios de filosofia y emprender el curso de la teología, necesario á su naciente vocacion, sostuvo á quince años el mismo exâmen que Bossuet. Ese brillo alarmó al marqués de Fenelon, el cual,

tomó III.

para sustraer al jóven apóstol á las seducciones del mundo y de la gloria, le hizo entrar en el seminario de San Sulpicio. En ese retiro fué donde se penetró Fenelon del espíritu evangélico, y logró merecer la amistad de un hombre virtuoso, Mr. Tronson, superior de San Sulpicio. Allí recibió tambien las órdenes sagradas, y por entónces fué cuando su fervor religioso le inspiró el intento de consagrarse á las misiones del Canadá. Hallando obstáculos para este proyecto en los temores de su familia y en la debilidad de su temperamento, dirigió luego su atencion hácia las misiones de Levante, hácia la Grecia, donde llamaban su imaginacion poética y religiosa sus recuerdos sagrados y profa-

51



El teniente general don Ramon Garcia de Leon, primer marqués de Casa Pizarro; y una escena de la revolucion americana, en el virreinato de Buenos Aires, en donde aquel dió de sí las mas relevantes muestras.

Martínez: retrat de Ramon Garcia de León, a Las glorias nacionales (Madrid-Barcelona 1852-54), vol. VI, p. 581.

N.º 1. Domingo 13 de Octubre. Año 1844.



SEMANARIO

DE

LITERATURA, ARTES, TEATROS Y MODAS.

BIOGRAFÍA.

D. JAIME TIÓ.

Tristes son las exéquias celebradas á un difunto cualquiera, triste es el rezar por el alma del que *fué*; pero es amargo llorar por un amigo cuya mano fria no puede estrechar la nuestra y cuya alma está apagada por el helado soplo de la muerte.

Mas, deber es de la amistad recordar sus bellas cualidades, sus grandes acciones. Cuando el hombre es desconocido, los parientes entre sí hablan de él, recuerdan sus hechos. Cuando en la posición social está elevado á un rango cualquiera, el público tiene derecho á saber sus glorias y á lamentar la pérdida de lo pasado ó las esperanzas del porvenir. Tió fué el primer poeta catalan de su época. Nosotros admiramos los monumentos de su gló-

A. Martínez (sobre dibuix de P.M.): capçalera de "El Genio" (Barcelona), nº 1. (13-X-1844).



Joannes Abrines

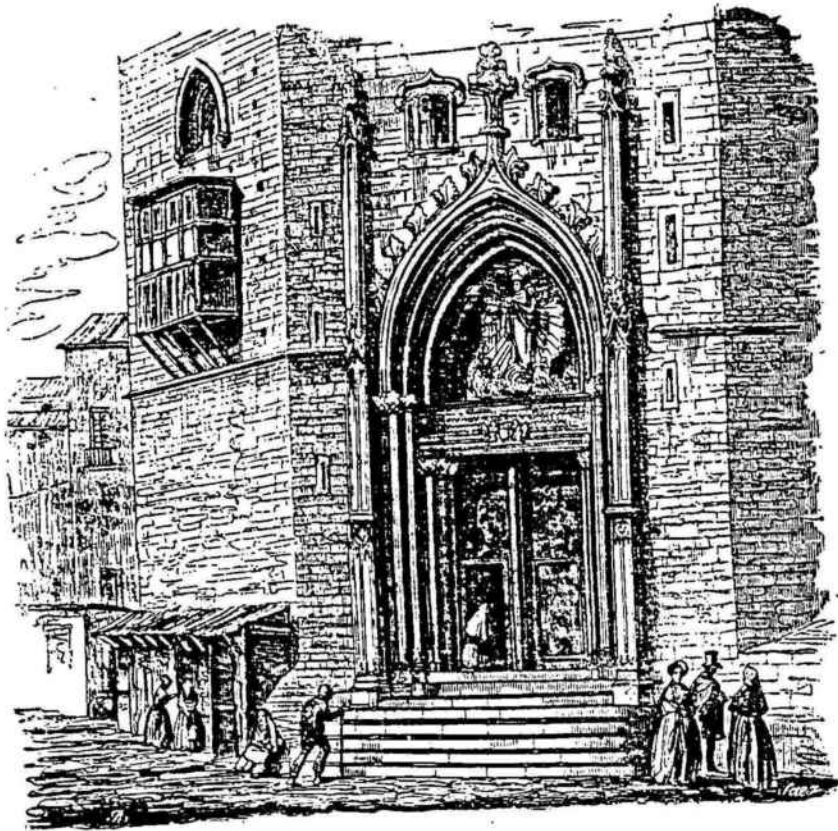
ABRINES

(JUAN.)



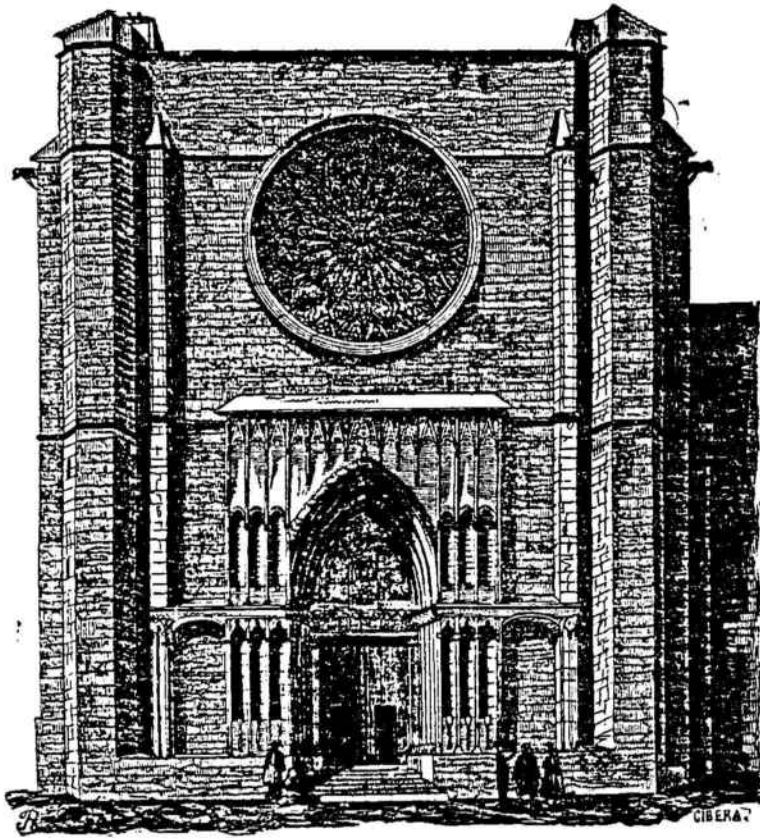
ESTINO es de muchos grandes hombres, que varias poblaciones se disputen el honor de haber nacido su cuna. Unas se apoyan en los escritos de los que fueron contemporáneos del personage que pretenden por hijo, y otras alegan tradiciones, que transmitidas de generacion á generacion conservan una idea

obra de un desmesurado trabajo : ¿pero como vestir una estatua griega con las joyosas vestimentas de nuestras ninfas caprichudas? Con todo no son estas aun barbaridades de cuantia : enjalbegóse el templo y doráronse los capiteles de los diez y nueve pilares, las claves de los arcos. ¿Será obra de nuestro siglo? Nuestro siglo ha visto caer la primera piedra del monumento, estremecerse las tumbas al choque violento de una de sus ventanas que se desgajó al impetu del viento, oyó el chasquido de los cristales de colores que cayeron sobre el pavimento, saltando como menuda lluvia de oro : tal vez no supo reedificarla ; emparedóla : de aqui aquella gran mancha blanca junto á un ángulo del templo. Nuestro siglo destruyó una mala capilla, pero hizo de sus ruinas otra mas espaciosa y galana que aventaja en gusto y delicadeza á las demas del monumento : capilla rica y sencilla con bellas pilastras corintias, ricos damascos entre ellas, bóveda de arteson dorado, una linda media cúpula que cobija á Jesueristo en la cruz, al pié de la cruz la virjen, al pié de la virjen el sagrario. Resintióse la capilla del gusto de la época que viste sus casas de una sencilla camisa blanca y disfrazá la de sus templos con juguetes de oro y plata ; contrasta mal con la grandeza del conjunto, es un anacronismo en el templo, pero es el sello de su siglo.



Ramon Sáez (sobre dibuix de Lluís Rigalt): porta posterior de Santa Maria del Mar a Barcelona, a España, obra pintoresca (...). Cataluña, de Francisco Pi y Margall (Barcelona 1842), p. 72.

se sobre sus ruinas con nuevos atavíos y más osadas formas. Enfervorizados los hombres de aquellos siglos con lo misterioso de la religión de Jesucristo, pretendían trazarlo en sus páginas arquitecturales, creía deber entallar en la piedra los sentimientos de su corazón, las ideas de su frente, hicieron de la arquitectura una poesía y de cada monumento un poema. Sus fachadas parecense á una de aquellas sagradas sinfonías de Rosini en que nuestra alma oscila entre sus misteriosos sonidos, son un canto bíblico, fragmentos del Apocalipsis. La inmensa fachada de Santa María del Mar, la portada de la Ynquisición en la catedral, sus delicadas puertecitas de la Piedad y de San Severo conservan cierto aire místico que nos hunde en fervorosa tristeza; sobre ellas la de Santa María del Mar que vista en noche oscura á la luz blanca de los faroles que se alzan al pié de su última



grada, alumbrando tétrica y desigualmente las sombrías piedras, no semeja sino la misteriosa puerta de la eternidad. La fachada de Nuestra Señora de los Reyes es también grande, inmensa, tiene también su encanto, su poesía; pero sobre ser incompleta es tosca, pesada, asaz monótona y de mal gusto: parecen en

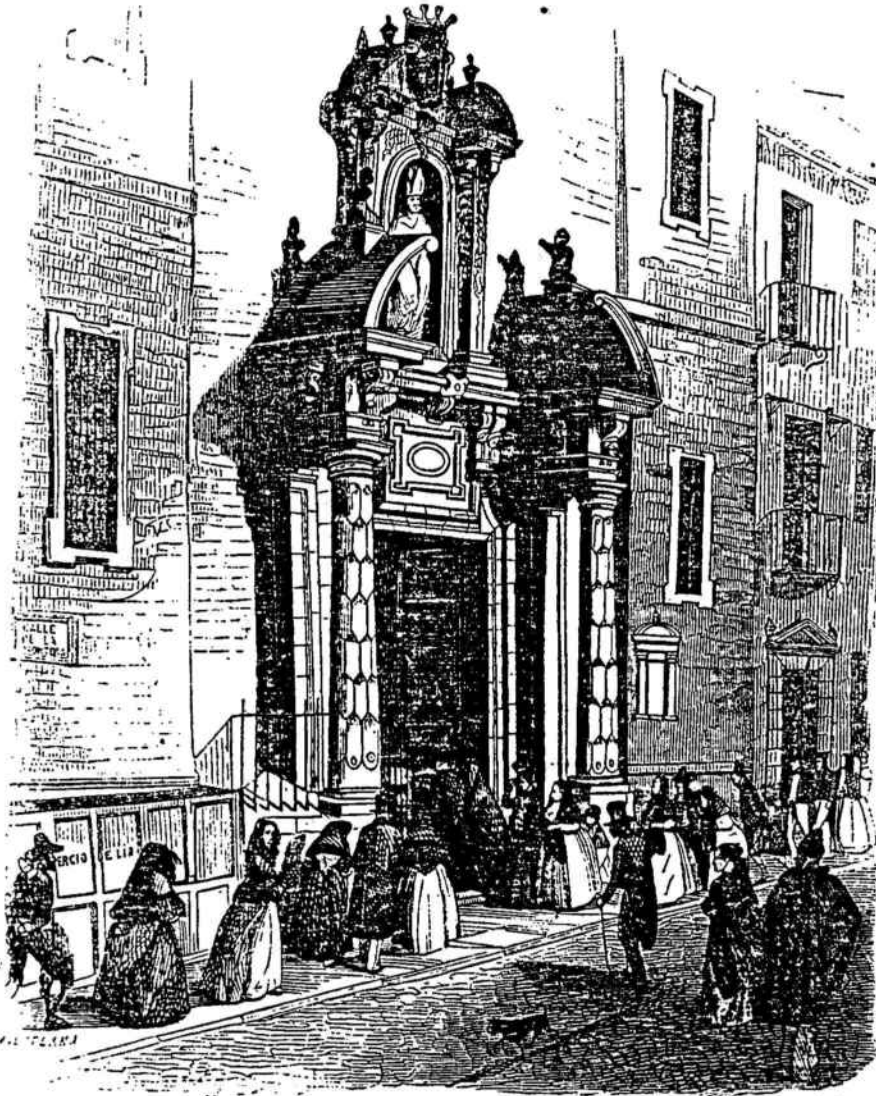
Ildefons Cibera (sobre dibuix de Lluís Rigalt): façana de l'església del Pi a Barcelona, a España, obra pintoresca (...) Cataluña, de Francisco Pi y Margall (Barcelona 1842), p. 88.

ESCENAS MATRITENSES.

73

— Y qué, ¿es á fiesta ese tañido?
 — Mire V., de todo hay : esas que se sienten á los
 lejos son las de San Ginés, donde se celebra el santo
 del día, y por eso tocan á vuelo, y las de mas cerca son
 las de Santa Cruz, y tocan á muerto, sin duda por aquel
 droguero gordo de la calle de Postas, cuyo entierro se
 verifica hoy.
 — Cierra, cierra bien los balcones, que voy á es-
 cribir.
 — ¿A escribir, señor? no verá V.
 — Tanto mejor, con eso no subré lo que me escribo,
 y entraré en la moda del día.

Ahora, pues, leamos despacio mis notas, y escoju-
 mos materia conveniente.... pero han llamado.
 — Muchacho.
 — Señor.
 — Mira quién llama.
 — Es el vecino de arriba que va á caza, y viene
 por V.
 — ¿A cazarme á mí?
 — Quiero decir, á que V. le acompañe.
 — Buenos días, señor *Postas*.
 — Buenos días, vecino; ¿qué tal, he cumplido la
 palabra?



Iglesia de San Luis.

— Si; pero, hombre, salir así, tan de mañana....
 — Pues mire V., por mucha prisa que nos demos,
 llevaremos por delante cien escopetas que habrán
 estado esperando á que abrieran las puertas.
 — ¿Con que es decir que habré de vestirme?
 — De cualquier modo; mireme V. á mí, ¿qué sen-
 tido! zapato blanco, botines de estezado, pantalón

gris, chaqueta corta, sombrero de calaña, mi mor-
 ral, mi frasco, y... nada mas; lo que importa es ir li-
 gero para poder andar mucho.

— ¡Ah! ¿con que en eso consiste la diversion? Pe-
 ro... ¿calle! ¿otro convidado mas?

— No señor; es el vecino de la tienda, el señor
Liga, que viene armado con su caña y demas arreos

TOMO I.

LO VERDADER CATALÀ.
REVISTA RELIGIOSA,
POLÍTICA, CIENTÍFICA, INDUSTRIAL Y LITERARIA.



*Per terra observa l' Catalá ab tristura
Sa industria, son comers y agricultura.*

PROSPECTE.

Mes de cent vint y set anys corren ja que la gloriosa Patria dels Berenguers jau en un estat lo mes vergonyós de abatiment y postració. Mes de cent vint y set anys corren ja que la immortal Catalunya víctima de



LA MILICIA NACIONAL.

HIMNO PATRIÓTICO.

Miquel Cabanach; capçalera de l'himne La Milicia Nacional (Barcelona c. 1840)

Miquel Cabanach: auca Vida del hijo malo (Barcelona c. 1839)

VIDA DEL HIJO MALO.

7-38

Núm 54.



1 Vida del hijo malo.



2 No obedece a su abuelo.



3 No quiere dar la lección.



4 El maestro le reprende.



5 No quiere ir á la escuela.



6 Su padre lo reprende.



7 Desde el balcon hace mofas.



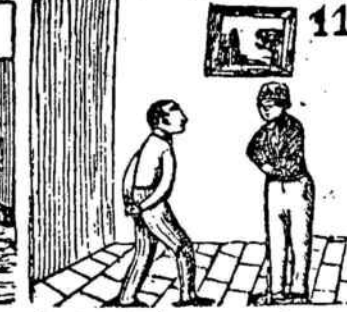
8 Se burla de los pobres.



9 Inquieta á unos gallos.



10 Un perro le ha mordido.



11 Lo cuenta á su compañero.



12 Inquieta á su hermana.



13 Disputa con la criada.



14 Hace burla de su madre.



15 Alborota á un caballo.



16 Se marcha de sus padres.



17 Asaltan un jardin.



18 Riñe con un compañero.



19 Se desafía con otro.



20 Lo llevan preso.



21 Huye de la cárcel.



22 Va rondando de noche.



23 Va con mujeres malas.



24 ¡Sienta plaza de soldado.



25 Lo participa á un amigo.



26 Ya se cree será general.



27 Le enseñan el ejercicio.



28 Se despide para marchar.



29 Se embarca con su regimiento.



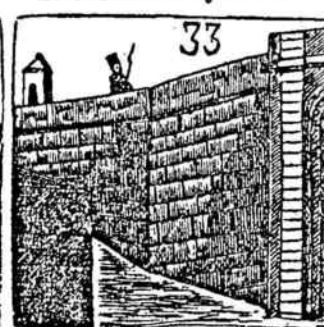
30 Sigue su viaje.



31 Ya desembarca.



32 Sube al castillo.



33 Está de centineta.



34 Marcha con su regimiento.



35 Hace centineta al campo.



36 Forman una bateria.



37 No quiere entrar en combate.



38 Por cobarde es reprendido.



39 Se desafía con otro soldado.



40 Huye de su regimiento.



41 Lo pujan por desertor.



42 Ya está en presidio.



43 Huye de presidio.



44 Roba los pasajeros.



45 Tiene reunión en una cueva.



46 Roba y asesina.



47 Es muerto por desertor.

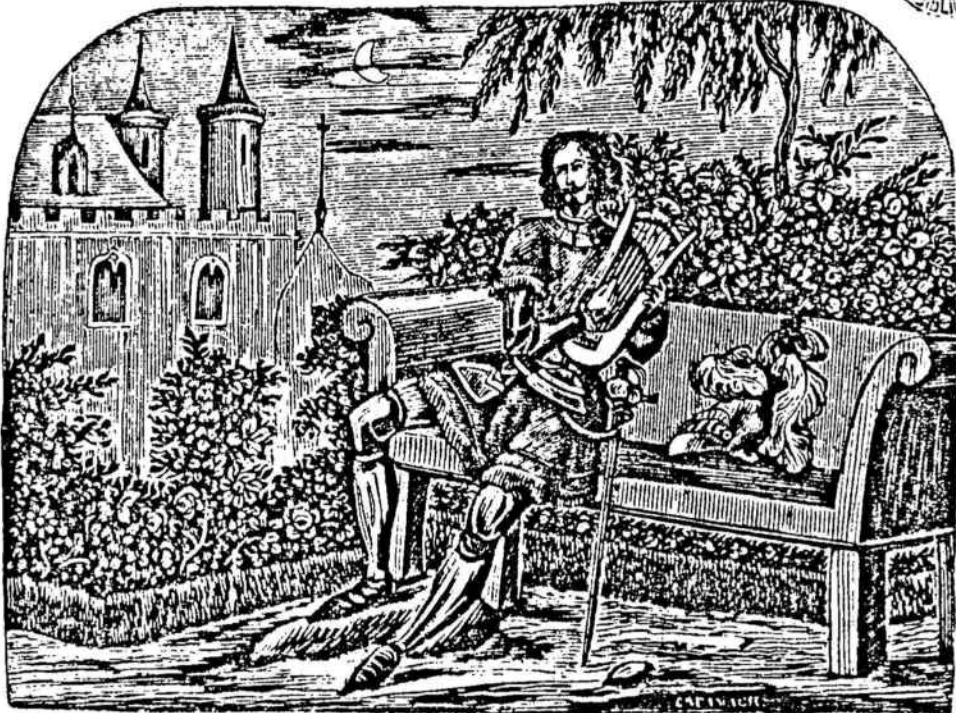


48 Fin del hijo malo.



CANTOR DE LAS HERMOSAS.

TROBAS DE AMOR DEDICADAS AL BELLO SECSO POR UNOS AFICIONADOS.



Á UNA INGRATA.

I.

¡Cual se exhala de mi lira
Triste y lánguido rumor,
Cuando el númen solo inspira
Melancólica canción!
Porque ¡ay! cruel, de mi tormento
Nunca habiendo compasión,
Un suspiro diste al viento
Ni un consuelo á tu cantor!

II.

Si de noche entre el misterio
A tí alcé mi débil voz,
Cual en vasto cementerio
Triste el eco se estinguió:
Y del buho funerario
Solo el canto de dolor,
Llevó á mí desde el osario
Soplo airado de aquilon.

EL
CANTOR DE LAS HERMOSAS.

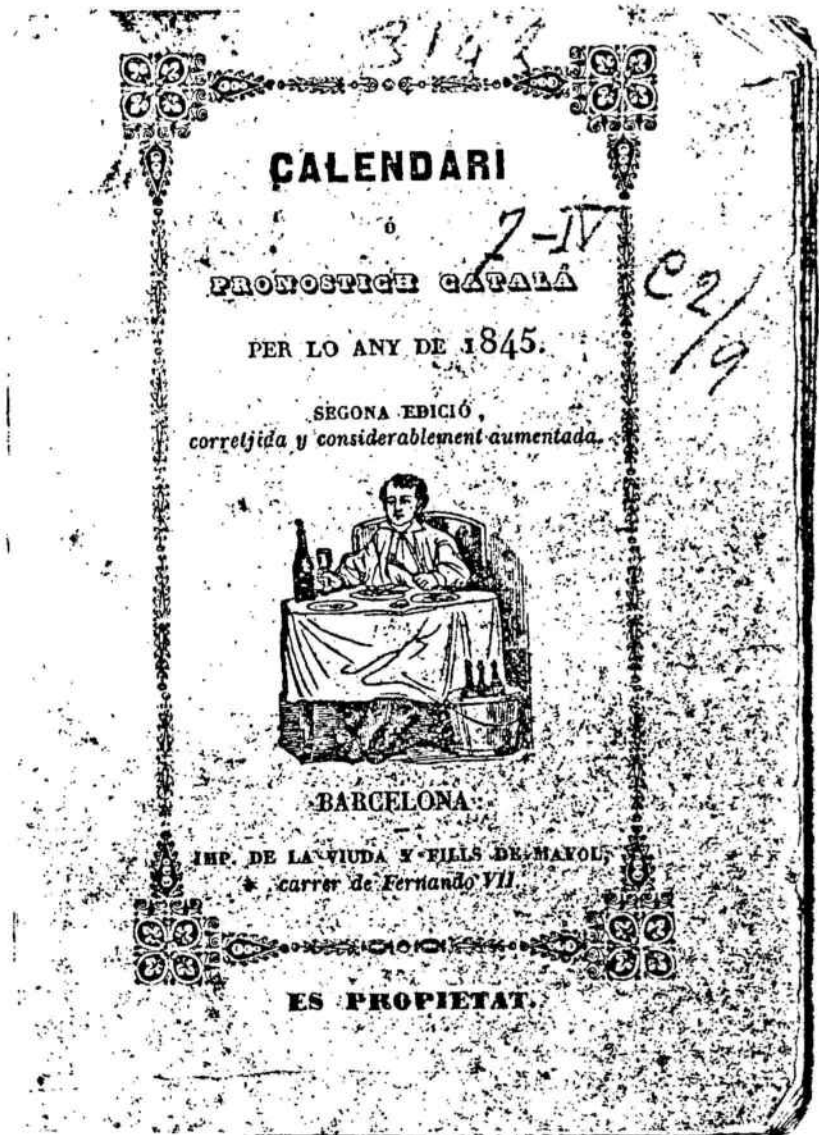
TROBAS DE AMOR DEDICADAS AL BELLO SEXO POR UNOS
AFICIONADOS.



12 **LA AURORA.**

Quando en el llanco Oriente
En nubes de oro y grana
Hermosa la mañana
Muestra el primer albor

1.^a
Con voz desfallecida
Repito en mi cancion:
— «Oh! Blanca de mi vida,
«De mí ten compasion!!»



Josep Noguera (III): vinyeta del Calendari o Pronòstich català (Barcelona 1845).



Habida entre dos cuadrillas de segadores el día doce de Junio de 1851 en el término del pueblo de Alquimiri, reyno de Valencia; resultando de ellos, siete bárbaramente asesinados incluso el labrador propietario que los había ajustado para segar su mies, y quien por faltar á su palabra ocasionó tal catástrofe, y demás resultados que se espresan.



Guíeme el Ser Criador
para dar publicidad
á una escena de terror,
de barbarie y crueldad
que causa espanto y horror.

En un pueblo de Valencia
que es Alquimiri nombrado,
tubo lugar la pendencia
y el mas atroz resultado
que conoció la inclemencia.

En dicho pueblo se hallaba
un labrador propietario,
de cuyos bienes sacaba

con el cultivo ordinario
todo alimento y sobraba.

En el mes de junio estaba
del año cincuenta y uno
cuando la mies esperaba
que en su tiempo oportuno
su vida del campo acaba.

El doce de dicho mes
tomó los preparativos
para segar dicho mies
con los cuidados activos
que se requieren despues.

A cuyo intento ajustó



Á LA VOLUNTAD NACIONAL.

Á LOS DERECHOS DEL PUEBLO Y SIN QUE LA LIBERTAD SE SACRIFIQUE AL ORDEN,
NI PASE Á LA LICENCIA.

Oye pueblo la voz independiente
Del que jamás vivió de tu trabajo,
Que te avisa el peligro consecuente
Sin que piense medrar con tu agasajo.

Orden y libertad sea tu emblema,
Santo pendon que llevarás triunfante,
Si lanzas contra el díscolo anatema,
Por venir á turbar tu paz radiante.

Cuida que la discordia, vil ponzoña,
Entre tus huestes cautelosa meta,
Que á veces con política gazmoña
Te han solido jugar pesada treta.

Nunca vencido fué pueblo que unido
Sus derechos pidió tranquilamente,
Jamás los alcanzó si desunido
A la anarquia humilló su frente.

Que la anarquia el enemigo azecha
Y solo en ella, su triunfo espera,
Que en la tormenta popular desecha
La ocasion favorable considera.

Si libertad y órden se apetece,
Órden y libertad no han de faltarnos,
Pues solo así tan útil planta crece
• Sabiéndola gozar sin rebajarnos.

Cuarto Sermon patriótico, que dirige Cosme á su amigo Blas y otros, sobre lo que conviene en el dia.

MEDITA PUEBLO!!!

Blas. Sr. Cosme, ya hace algun tiempo que despues que V. nos ofreció el segundo sermon y nos dió el tercero esperamos el cuarto; porque á la verdad, V. ha entendido algo lo que habia de ocurrir en esta desgraciada patria, en que tantos piensan en cobrar mas y tan pocos en gastar menos.

Cosme. Que quieres Blas, eso de escribir sin objeto y darle al pueblo cada dia una racion de política, no me parece del todo bueno, porque como el pueblo no puede estar al corriente de todo, es muy fácil que en el estado de educacion en que se halla, se le estravíe por el camino que debia dirigirsele, porque como los hombres son los que todo lo corrompen, pue-

de emplearse mal el sacerdocio de la prensa, y de otra parte como mi objeto no es sino hacerle sentir una voz verdaderamente patriótica, no llevo prisa, porque no quiero tampoco que gaste los cuartos, mucho mas en el dia que todos los comestibles se ponen caros por mil causas que fueran largas de explicar.

Blas. Tiene V. razon, pero el pueblo oye con gusto los sermones, se leen y se releen, y ya no es el pueblo solo, personas muy instruidas han solicitado saber quien era el autor de esos sermones.

Cosme. De veras Blas?

(Vegi's dors)

Josep Noguera (III): il.lustració del full polític À la voluntad nacional (Barcelona 1855)



LA CUYNERA CATALANA

Ó SIA

REGLAS ÚTILS, FACILS, SEGURAS Y ECONOMICAS PER CUYNAR BÉ.

ESCULLIDAS

dels Autors que millor han escrit sobre aquesta materia.

CUADERN I.



BARCELONA



Llibreria dels srs de Font, baixada de la Font, presó.

No miras nostre profit
ni menos nostre ganancia.
kastant oli en abundancia
no t' saps mouer del fregit:
atent lo que t' tinch dit.

o mira lo que est llibret diu;
sabrás de guisar per diu
moltó, cal'inas y bou.....
Va, mestressa, ja n' tinch pron
de gustos ningú n' escriu.

BOLETIN DE

LA ASOCIACION

**DEFENSORA
DEL
TRABAJO NACIONAL Y DE LA CLASE OBRERA.**



**BARCELONA: MES 4 REALES.
PROVINCIAS: MES 6 REALES.
NUMEROS SUELTOS: 1 REAL.**

**Núm. 4. — Domingo, 14 de Octubre, de 1849
BARCELONA.**

**ANUNCIOS: A LOS SEÑORES SUSCRITORES,
2 MARAVEDIS POR LINEA.
A LOS NO SUSCRITOS, 4 MARAVEDIS POR LINEA.**

A LOS SS, SUSCRIPTORES,

beres, el bien y el mal; la virtud y el desenfreno. ¡Ojalá la empresa pueda llegar al colmo de su pensamien-

todos los domingos en el Boletín, se publicarán en el mismo número en forma de folletín, ó se entregará

esto que lo ha elevado? ¿Qué diréis otras si su personificación no acata la ella misma ha prestado juramento? P.

2.4. LA XILOGRAFIA DE L'ÈPOCA REALISTA

El període romàntic, o almenys la part més característica i genuïna d'ell, el podem donar per acabat amb el Bienni Progressista (1854-56), quan a conseqüència de la Vivalcarada, un de tants pronunciamientos de l'Espanya del segle XIX, arribà al poder una coalició progressista-liberal encapçalada per Baldomero Espartero, que si bé no pogué fer massa canvis en profunditat en la societat del país sí que generà un clima polític diferent més obert i positivista que deixa a poc a poc fora de lloc les actituds de reivindicació nacional de caire medievalista pròpies del Romanticisme.

Coincidint amb aquest canvi polític Barcelona sofrí també un canvi, aquest sí que radical, en la seva mateixa estructura urbana; la nova situació afavorí el compliment d'una reivindicació molt pròpia de l'higienisme de l'època: l'enderrocament, el 1854, de les muralles que encara constrenyien la ciutat en el seu perímetre medieval. A partir d'aquesta definitiva caiguda de les muralles Barcelona començà a pensar en el seu desenvolupament, ara però en un marc molt més ampli, i hagué de plantejar-se urgentment la planificació del seu futur en termes d'un urbanisme modern, cosa que l'acostava a una il.lusionada realitat immediata i l'allunyava de condicionaments, ja físics, medievals. A tot això hi podem ajuntar el fort sotrac que a l'Exposició de París de 1855 produí l'activitat de Gustave Courbet que exposà fora de la mostra oficial les pintures que li havien estat rebutjades d'ella. Courbet consagrà així un estil fortament definit per la realitat immediata que fou anomenat aviat Realisme i que no passà

inadvertit als artistes catalans, ja que una representació molt selecta d'ells era també a París a participar a l'exposició. Davant de tot això haurem de concloure, doncs, que els anys en els que a Espanya es produí el famós Bienni Progressista tingueren un paper essencial en la definició d'una nova etapa de l'art català.

Concretament en el camp de les arts gràfiques, tota aquesta confluència de símptomes es produeix en el moment en què un auge dels gèneres populars, especialment el romanço, està tenint lloc de manera clara. És cert que bastants d'aquells romanços que ara coneixien un moment d'autèntic esplendor, no eren altra cosa que vulgaritzacions dels grans temes romàntics que el teatre i l'òpera havien introduït entre el gran públic però també és cert que la gran majoria d'aquells fulls tenien per "arguments" fets -sovint sagnants- esdevinguts realment, històries de la vida vulgar, fets polítics i socials, cosa que situava als seus il·lustradors, eminentment xilógrafs, en les coordenades del corrent realista que començava a triomfar en l'art europeu.

2.4.1. NOGUERA III, CAS EXTRAORDINARI

Com hem vist, *Josep Noguera -Noguera III-*, fou el principal avançat de la xilografia realista encara en ple període romàntic. Als anys quaranta i sobretot als primers cinquanta, com ja ha estat exposat aquí, la seva firma apareix en nombrosos fulls po-

pulars al peu de les xilografies que les ornaven; però a partir de la meitat de la dècada dels cinquanta, quan es produeix el canvi polític i social tan simptomàtic que descobria a l'anterior apartat, la producció de Noguera s'intensificà progressivament fins a desembocar en la dècada dels seixanta que és, sens dubte, l'edat d'or d'aquell gravador.

2.4.1.1. Cap a l'hegemonia personal

Els primers anys d'aquesta nova època veiem Noguera gairebé exclusivament centrat en fer il·lustracions per romanços i, malgrat que Amades-Colominas-Vila, generalitzant, diuen que Noguera fou "l'eix de l'auquística" (118) des dels anys 20 al 80, la veritat és que mentre els romanços datats entre 1856 i 1860 són molt nombrosos es fa difícil trobar aques datades en aquest moment; hi ha la del Reinado de Isabel II, algun exemplar de la qual és datable ja el 1857 -que no aparegué a Barcelona sinó a Madrid, a l'establiment dels impressors catalans Marés-, o bé les Flores de la Doctrina Cristiana (Llorens/Tauló 1859), però no en trobarem un nombre massiu fins la dècada següent.

També d'aquest moment és algun boix signat amb la seva característica "N" inicial per l'almanac Pronostich català (...) per lo any bisiest 1856 editat per la casa Miquel Sala de Barcelona, o alguna vista monumental barcelonina (Monument a Galzeran Marquet, c. 1850; Font del geni català o del Marquès de Campo Sagrado, al Pla de Palau de Barcelona, c. 1856) (119); però són veritablement els romanços el gènere més freqüent en la producció

nogueriana. Aquest romanços podien tenir tota mena de tècniques: hi havia els que recollien de manera quasi periodística esdeveniments naturals contemporanis, com Terrible desgracia. Erupción de un volcán situado en la Isla de Sangir en el monte Awu en la Oceanía occidental (...) editat per Joan Llorens i imprès per Tauló (1856) amb una composició gran de Noguera, de caire manifestament imaginat, o Triste y lastimosa desgracia, sobre el cas real d'un capellà devorat pels llops, editat per Valentí Torruella i imprès per Antoni Flotats (1858). Hi havia també els que descrivien escenes costumistes, d'origen escènic o no (Sainete nuevo. Los palos deseados, F. Vallés, 1857; Crítica suau, cansó nova y divertida, en la que se critican algunos abusos que han introduit en la sociedad los amichs de la Fortuna, Josep Torres, 1858; Nuevo y divertido romance (Zapatero Camorra), escrit per Vicente Vallesteros, A. Bosch, 1860; Lamentos de las fadrinas ocasionats per la marcha dels fadrins, Torras, 1860). La història contemporània també tenia un paper en la temàtica habitual dels romanços que Noguera il·lustrava (Gran batalla y gran victoria -la que després ha estat coneguda com de Solferino i que aquí és anomenada de Cabriana-, Joan Llorens, 1859; Toma de Tetuán, Joan Llorens, 1860). Altres temes dels romanços de Noguera són el religiós (Profecia de S. Vicente Ferrer (Lám. 49), Torras, 1855 -en la que hi ha una clara mostra del graó perdut entre la filactèria medieval i els globus dels comics-; Los más finos amantes de Jesús y María, Torras, 1856), el sempre intrigant de les profecies (El granprofeta de los Pirineos. Bug de Milhas, Cristòfol Miró, 1857), les festes populars (Sermó en vers de Carnestoltes, Llorens, 1859); però el tema predilecte del públic, el

més preferentment tractat, era el que avui en diríem la crònica negra: el món del delicte i la punició d'aquest delicte. D'aquest tipus de romanço, que vindria a ser una especialització del costumista, n'hi ha nombrosos exemples: Ultimos momentos de los reos Pedro Cammajó y Ramon Lluch (Llorens-Tauló 1857); Relación del robo y horroroso homicidio (...) en el manso Guinardó (...) (Llorens/Tauló, 1857), Terrible y ejemplar castigo (Joan Llorens 1858), Asesinato del alcalde de Ripollet (Llorens-Tauló 1858) (120), Cruel é inicua venganza (...) por (...) Mahomet-Ben-Nadle-Mula (Llorens-Tauló 1860). Alguns esdeveniments d'aquests tenien una ressonància tal que generaven més d'un romanço, com és el cas del múltiple assassinat d'unes noies de Folgueroles (Atroz y horrible asesinato, Segunda parte del horroroso asesinato de las seis jóvenes de Folgarolas, els dos de Joan Llorens 1858, Verídica relación de los horribles asesinatos (...) de las seis jóvenes de Folgarolas, Josep Torras, 1858).

A l'entorn d'aquests treballs de Noguera es plantegen una sèrie de consideracions que convé remarcar. Una és el grau de prestigi professional que havia de tenir Noguera quan era encarregat per dos editors diferents d'il·lustrar al mateix temps un mateix fet: és el cas aquest de l'assassinat de Folgueroles que el gravà per Joan Llorens i per Josep Torras fent-se, per dir-ho així, la competència a si mateix. Un altre cas semblant el trobarem en el també esmentat romanço Lamentos de las fadrinas... que il·lustrà el 1860 per a Torras quan ja havia il·lustrat un romanço en castellà exactament del mateix tema per Llorens (Los solteros 1858).

En aquests casos de coincidència de tema en editora dife-

rent lògicament els gravats no són els mateixos, en canvi, dins d'una mateixa editorial un mateix gravat pot servir per a il·lustrar dos romanços que no tinguin res a veure l'un amb l'altre. És el que s'escau, per exemple, amb el gravat ja esmentat per a Crítica suau... de 1858, que Torras, el seu editor, aplicà, el mateix any, a un altre romanço intitulat Cansó chistosa en la cual se critica la vida y costums d'un dibuixan (...). Aquesta, que era una pràctica comuna en les impremtes d'èpoques anteriors, ja començava a anar de baixa en el moment que estem examinant. Abans els gravadors feien personatges arquetípics d'aplicació intercanviable a l'hora d'il·lustrar un full popular general; ara en canvi el públic demanava ja més exactitud i més "veritat" en la imatge: l'escena descrita al text ja no solia refer-se unint dos o tres elements xilogràfics del repertori de la impremta, sino que s'encarregava a un dels bons gravadors en fusta que començava a haver-hi que la interpretés el més ajustadament possible amb els seus detalls concrets. Tot i això el cas que he posat com exemple testimonia una certa supervivència encara d'aquests hàbits ja antics, que a l'obra del Noguera d'aquests primers anys del període del Realisme, tenen altres aparicions a destacar.

Així ens trobem, per exemple, en el gravat que encapçala el full del Terrible y ejemplar castigo de 1858 editat per Llorens amb que la matriu consta clarament de set peces: una de gran amb el pes de l'assumpte, que és una execució pública d'un reu al garrot, i cinc de verticals petites que reproduïxen amb detalls diferents cada cop un ajusticiat a dalt, damunt la tarima, i un soldat a baix fent guàrdia. Aquestes diferents peces xilogràfiques concebudes unitàriament permetien ampliar el nombre

dels ajusticiats d'un gravat afegint a l'esquerra del gravat primer tants complements verticals com reus totalitzaven l'execució descrita. Un últim element xilogràfic més prim encara es situava a l'extrem esquerre per arrodonir, acabar la composició i no deixar-la aparentment amputada (121).

L'artifici xilogràfic de Noguera que he descrit ens testimonia dues coses: que a mitjan del segle XIX encara quedaven restes dels hàbits tradicionals en el món de la xilografia aplicada a un text a que abans em referia (122) i d'altra banda que el tema de les execucions era tan morbosament interessant pel públic que un gravador d'èxit popular com Noguera es va veure obligat a fer un gravat tipus d'aquest tema, ampliable a voluntat, en previsió de les moltes vegades que hauria d'il·lustrar un ajusticiament més o menys múltiple. Però no para aquí la cosa, ja que un altre dels romanços de Noguera del mateix any arribat a les meves mans i que també requeria la il·lustració d'una execució -l'esmentat Verídica relación de los horribles asesinatos (...)- demostra que el gravador va utilitzar un artifici molt semblant per acomplir les necessitats d'il·lustrar la pena del garrot que tingués un altre editor, Josep Torras. En aquest cas Noguera canvià un tant la composició del que envolta la tràgica escena central (123) però repetí exactament el mateix dibuix dels personatges del damunt de la tarima: el capellà, el grup ajusticiat-botxí i un altre ajusticiat, tots tres formats igualment per tres fustes diferents (Lám. 50 i bis). Aquest gravat practicable encara s'utilitzava vint anys més tard (vegeu Sentencia y ejecución en 4 de Enero de 1879 del regicida Juan Oliva Moncusí) (124).

Noguera encara havia fet un altre boix d'una execució al

garrot per Llorens, lògicament d'estil semblant a les altres, bé que aquesta no donava joc a combinacions ja que la formava una sola fusta i representava la mort d'un sol ajusticiat (Làm. 51 i bis). (125).

2.4.1.2. La dècada prodigiosa de Noguera III

La dècada dels seixantes significà una intensificació impressionant de la tasca xilogràfica de Noguera III. Si ens fixem en la producció coneguda de Noguera datada, veurem que, tot i ser força abundosa en els anys 50, als 60 pràcticament la trobarem duplicada, i, ara sí, no limitada pràcticament als romanços sinó amb una important dedicació també a les auques i també als goigs. Fora d'aquests gèneres, però, és molt rar trobar boixos signats per Noguera, i alguna col·laboració d'ell en publicacions periòdiques -capçalera de "Fray Sin Embargo" (1862) de Barcelona (126)- caldrà considerar-la com una circumstància excepcional.

La meitat de la dècada següent, en canvi, és a dir el període que s'estén fins la Restauració borbònica, la producció de Noguera baixà ja considerablement respecte a la dècada anterior. És aleshores però quan se situa el seu moment amb més fama a València (127), cosa que potser indicaria alguna especial relació no coneguda de Josep Noguera amb aquell país.

2.4.1.2.1. (auques)

Aquesta és, doncs, la dècada en què la producció auquística de Noguera esclata amb gran força (128). Treballa els temes populars i festius (Entrada y entierro del Carnaval en Barcelona, 1862, Llorens; Colección de monos filarmónicos -de 20 viñetes-, 1862, Llorens; Corrida de toros y novillos, 1865, Llorens), els temes didàctics (Silabario pintoresco para los niños, 1862 [aquest cop amb l'any gravat a la fusta], Llorens) i una bona sèrie de temes religiosos (Vida y martirio de Santa Eulalia, 1862, Llorens; El Padrenuestro y el credo, 1863, Llorens; Historia de la vida del Glorioso San Roque, 1866 [a la fusta], A. Bosch; Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, 1866, Llorens; Vida y milagros de Santa Catalina de Sena, 1867, Llorens; Procesión de Ntra. Sra. de la Cinta, 1867, A. Bosch; o Vida y milagros de San Antonio de Padua, 1868, Llorens, la última, de dibuix més tosc que les altres).

També fa noves versions de temes clàssics de l'auquística, com Nuevo Mundo al revés (1867, A. Bosch), que quaranta-cinc anys abans ja havia fet un dels Noguera d'aleshores, o Bandoleros en -o de- Barcelona (1868, Llorens), que es remunta també originàriament als anys vint i que fou reutilitzada com a Juego de lotería para los niños quan ja era titular de la impremta Antoni Llorens. I també participà en l'edició de "clàssics" de l'auquística més moderns (Historia del enano D. Crispín, 1864, Llorens). Cal esmentar també la Historia de Pierres y Magalona, adaptació de la famosa novel·la cavalleresca, que denota una pervivència clara de l'esperit romàntic (129).

2.4.1.2.2. (goigs)

Ja hem vist que entre els temes de les auques de Noguera no hi faltaren els religiosos. Els fulls d'aquest gènere per excel·lència eren però els goigs i altres fulls pietosos similars, i Noguera en signà també uns quants en aquesta època. Així veiem el seu nom al peu dels fulls Jesucrist Nostre Senyor. Coplas místicas y piadosas (Llorens 1856), crucifixió molt reutilitzada posteriorment, Coblas nuevas que enfervorizan á ser devotos de rezar el Santo Rosario de la Aurora (Llorens 1865), o els Goigs (...) del (...) protomàrtir San Esteve (Torras, 1871), i també en fulls editats fora de Barcelona, com els Goigs dels Gloriosos martirs Sants Cosme y Damiá (Imp. Olotense, Olot, 1863), els Consells útils que los P.P. Missionistas de la Congregació del Immaculat Cor de Maria donan a una donsellà (...) (Imp. Anglada, Vic, 1862), il·lustrat aquest amb una Puríssima, o fulls semblants com el de la Verge de Montserrat (Lám. 52) datat a la fusta el 1863 (o 68), que publicà la impremta Roca de Manresa.

2.4.1.2.3. (romansos i sainets)

Tot i amb això, els fulls diversos que Noguera il·lustrà en aquesta etapa queden sempre relegats a un segon rengle si comparem el seu volum amb el dels romansos coetanis.

Treballà, també en aquest camp, per a impressors-editors de fora de Barcelona, com la casa Coromines de Lleida, per a qui va fer els boixos de Juan Portela. Relación puesta en trobos, de los asesinatos y robos (...) (1867) que recull un dels temes més característics de Noguera, l'execució al garrot, i Trobo nuevos, los cuales refieren los tristes sentimientos que tubieron Jesús

y María... (1867), típica xilografia de maduresa, de tema religiós. També per Lleida il·lustrà un Himno patriótico republicano (Lám. 53) (F. Armenteros, 1869), lògic ressó del gran esdeveniment històric de la dècada, la Revolució espanyola. Tanmateix, com era de suposar, la dedicació massiva del seu treball s'orienta cap als establiments de Barcelona.

Els temes d'aquests romanços són els clàssics bé que varien la quantitat. Hi ha alguna profecia (Profecías hasta 1863. El gran profeta de los Pirineos Bug de Milhas, Llorens, 1862). El gènere històric-literari de caire romàntic continuava tenint una certa presència amb romanços com La renegada de Valladolid (1861), Don Jacinto del Castillo y doña Leonor de La Rosa (1864-67) o Los amantes de Teruel (1866-67) de can Llorens, o Don Juan Tenorio (1868) de can Bosch que portava el curiós títol genèric de Teatro económico. El romanço literari pur basat en cançons o poemes sense res a veure amb l'historicisme també fou il·lustrat sovint per Noguera (El prisionero triste y solo, Llorens, 1862), El pastor y la zagala (Llorens, 1866), ¡El ángel del Cielo! i Una tarde de abril (1867) de la sèrie El Cantor de los amores (Magriñà y Subirana 1863), o Amor de madre (Bosch/Ramírez 1869).

També el romanço religiós tenia una notable força en la producció de Noguera: La dama Casimira (1862), Maravilloso milagro que obró Ntra. Sra. del Carmen (1863), Conversión de un africano (1867), Lastimoso ejemplar (...) (1867), La enamorada de Cristo. María Jesús de Gracia (1867), tots de la casa Llorens.

Les imatges que caracteritzen millor aquesta època són però les que il·lustren plecs de contingut realista que recullen escenes de la vida quotidiana. Aquests plecs es poden dividir

en dos grans grups: el dels sainets i escrits costumistes i el de les narracions de fets reals coetanis. Al primer grup pertanyerien romanços de Llorens com El Trapero catalán. Tonadilla bilingüe (1861), Sainete bilingüe titulado Rodríguez y Francisquet (1861), La quinta de las mujeres (1861), Ultim y veridich testament del mol gran y poderós Carnestoltes (1862), El mundo por dentro. Linterna mágica de la Marimorena (1862), Parto del gallego (1864), Sainet intitulat: las astucias den Tinyeta (1864) -que passa al pati de Llotja- o Cansó nova y divertida dedicada a una viudeta (...) (1866). Al segon grup, el dels fets diversos, normalment dramàtics quan no tràgics, pertanyen títols editats per Llorens com Portentós miracle (...) de la Bisbal (Llám. 54) (1861), Admirable y extraordinario prodigio (...) en la corte de Madrid (1863) amb text de Jaime Tarés, Horrible asesinato cometido por (...) Gerónimo Vilardell (1863), Nueva y lastimosa relación (...) de (...) Felisa Montaneda (1865) o Relación del horroroso crimen cometido en la persona de Francisco Llerda y Ciurana (1868), aquest amb un boix que ja havia servit per il·lustrar el romanço de l'assassinat de l'alcalde de Ripollet deu anys abans.

Aquest aprofitament de boixos ja publicats en altres romanços seguia essent no sols pràctica habitual sinó recurs del tot previst. Hi havia escenes, doncs, com les d'aquests assassinats, que passat un temps de la seva explotació primera podien reutilitzar-se. N'hi havia d'altres però, de tema més vague, que ja eren concebudes de manera que fossin intercanviables; moltes d'aquestes fins i tot tenien la matriu feta a peces a fi de que intercanviades amb altres poguessin compondre noves escenes

aptes per a hipotètics temes a venir. En aquest període, potser perquè és el més actiu de la seva vida professional, Noguera concebé més que mai aquest tipus de matrius desmuntables i intercanviables. Així, per exemple, a la Canción del pajarito (Llorens 1862) (Lám. 55) l'ocell que porta al bec una carta i l'enamorat que l'ha escrita provenen de dues fustes diferents totes dues signades amb la "N." inicial de l'autor; al Diálogo entre un teixidór y la Pauleta (Lám. 56) (Imprenta del Comers 1863) les figures de l'home i la dona que mantenen el diàleg són de dues fustes diferents juxtaposades; la il·lustració de La nueva estudiantina (Llorens 1864) està formada per dues parelles juxtaposades de membres de la tuna i La Esmeralda Sevillana (Llorens 1865) és formada per la conjunció d'una altiva manola i un galantejador fatxenda embolicat amb una capa.

2.4.1.2.4. (ventalls)

En aquesta època proliferen també els ventalls, fulls encapçalats per un boix com el dels romanços que il·lustra un breu poema de caire popular que sol constar d'un parell de dècimes. Els fulls dels ventalls apareixen normalment de dos en dos, de manera que amb un mateix full es pugui revestir l'anvers i el revers d'un ventall. Algunes vegades els boixos poden ser més estrets de manera que en càpiguen dos a cada cara, aleshores a cada boix li correspon una sola dècima en lloc de dues; és el cas de ¡Caza segura! (...) (Gorgas 1866), que recull quatre escenes de caça.

El costumisme, molt sovint humorístic, sol ser el gènere més habitual en els ventalls del Noguera d'aquesta època. Així

¡Qué desengaño! i Cuánto oculta un miriñaque! (Gorgas/Sala 1865), Sistema globulobombipático i Efectos de la Globulobombipatía (Sala/Gorgas 1866), Pretensiones de las casadas i Pretensiones de los maricas (Lám. 57) (Sala 1866), Seguir la corriente i Llanto del viudo (Sala/Gorgas 1867), Ja som felissas i Un Congrés (Sala 1869) Las coquetas i Las tías (Sala 1870), Juan Soltero i Juan Casado (Sala 1870), Lo borratxo i Junta dels gats (Miquel Sola 1872) o Chatos y narigudos (M. Sala 1872), recullen escenes domèstiques, de feina o de carrer quan no obertament grotesques que són però un retrat molt directe de la vida social de l'època.

El tema amorós derivat de la sensibilitat romàntica encara té un cert lloc en la temàtica dels ventalls d'aquest moment (El juramento i Cupido, Sala 1870). També hi ha ventalls religiosos (Poder de la Divina Gracia i El Divino Maestro, A. Bosch/N. Ramírez, 1871), taurins (Peroy i La lucha de Peroy, Sala 1870) i també de crònica contemporània (El héroe del Niágara, Gorgas 1863 -sobre l'equilibrista Blondin); tanmateix són sempre els temes més intemporals els que apareixen amb més freqüència a les planes dels ventalls, cosa explicable ja que si els romanços eren un producte de consum immediat i per tant l'actualitat hi era molt apropiada, el ventall era en canvi un objete d'ús més constant la utilitat del qual podia depassar àmpliament en el temps el període de vigència d'un romanço sobre un fet concret.

De fet els exemples adduïts aquí segurament es podrien multiplicar, i no sols a mida que s'anessin localitzant i inventariant altres títols sinó també si coneguessim les dates de publicació d'una grandíssima quantitat de fulls, singularment romanços, ja coneguts però en els que no hi consta cap data, molts dels

quals lògicament correspondrien a aquesta dècada, la més prolífica de Noguera.

2.4.2. NOGUERA IV I DIONISIO NOGUERA

Als anys seixanta i setanta apareixen a Barcelona alguns treballs xilogràfics signats Noguera -sencer o abreujat-, que tenen un estil marcadament diferent de les il·lustracions ja conegudes d'aquest cognom. Han de correspondre aquestes peces al burí d'un fill, segons sembla, de Josep Noguera (130). Discernir entre l'obra del pare i la del fill no és, però, fàcil sempre ja que hi ha obres molt clarament diferenciades però altres indiferents. Així, algunes de les que solen atribuir-se al fill poden ser perfectament produccions primerenques del pare estampades de nou en una data molt posterior. N'hi ha diverses, però, que no tenen res a veure amb el Noguera III i que per tant el més lògic serà considerar-les obres del fill, que anomenaré *Noguera IV*.

La més interessant de les obres conegudes del Noguera IV potser sigui l'auca Historia de la Gloriosa. Primer perquè es refereix a un dels fets clau en la història d'Espanya del segle XIX, la Revolució de Setembre de 1868, judicada per cert de manera negativa per l'autor; després perquè al cognom de la firma hi avantposa la inicial "F.", indicatiu del nom del gravador (131), i per fi pel reciclatge que posteriorment sofrí l'auca en ésser muntada de nou sota el títol d'Historia de un mico enredador, i

perdre el seu caire antirevolucionari per adquirir un caràcter d'història absurda i boja. Això, però, ja no és imputable al gravador sinó a l'editor, el successor d'Antoni Bosch de Barcelona.

Aquest Noguera IV il·lustrà també romanços com la Relación del horrible asesinato (...) en la calle de la Aurora (...) (Llorens 1871), signat "No", o Sentencia y ejecución en garrote vil de Victoriano Ubierna y de Gregorio Foix (...) (Llorens 1872), aquest reproduint un tema molt reiterat en el pare i que permet veure clarament les diferències d'estil entre l'un i l'altre Noguera. També il·lustrà portades de sainets com Los padrins improvisats (Llám. 58) de Sever Bohigas (Llorens 1875) o El Sastre burlado (Reus, 1876).

L'estil del Noguera IV en comparació amb el del seu pare es caracteritza pel seu traç més fi i per tant el seu major detallisme. Tanmateix el pare, malgrat valer-se d'una execució més tosca, té un equilibri molt més gran i un aplom, un ofici i una facilitat que al seu costat l'obra del fill destaca per la seva indefinició, pesantor i inhabilitat.

El problema de l'etapa final dels Noguera s'agreuja quan veiem que apareixen a Madrid a començaments de la dècada dels seixanta nombroses xilografies signades "Noguera" a la revista "El Museo Universal". Aquest conjunt d'obres corresponen però a un xilògraf actiu a Madrid i documentat per Ossorio (132) anomenat *Dionísio Noguera*, que havia estat deixeble de l'Acadèmia de San Fernando i dels germans Bernardo i José Rico. La catalanitat d'aquest Noguera però, es també força probable, no sols per l'origen del seu cognom sinó pel de l'empresa editora de "El Museo

Universal", la fundada pels catalans Gaspar i Roig, que hi feien participar un gran nombre d'artistes i col.laboradors catalans fins aleshores allunyats de Madrid.

L'estil del Noguera madrileny és refinat de traç i més avesat a il.lustrar espècimens del gènere culte i per tant la seva confusió amb el Noguera III, de talles més amples i separades, no és possible. En canvi pot produir-se el cas de que obres seves puguin confondre's amb obres del Noguera IV, ja que tot i que el madrileny sol signar només amb el cognom i té la inicial molt característica pel seu traç enrevessat, es poden trobar il.lustracions seves a "El Museo Universal" en les que la cal.ligrafia del seu cognom al peu d'un treball sigui molt similar a la que he caracteritzat com de Noguera IV (133). És una coincidència? Es tracta d'un sol gravador que viu a Madrid els anys 60 i a Barcelona els 70? En aquest cas la superior qualitat dels treballs madrilenys sobre els catalans caldria atribuir-la a una millor qualitat dels dibuixants de "El Museo Universal" pel damunt dels que treballaven amb les editores catalanes de fulles populars. Hi ha però un altre punt fosc: si són una mateixa persona el Dionisio Noguera de Madrid -nom que d'altra banda jo mai he vist gravat- i el Noguera IV de Barcelona, com s'explica la "F." amb que signà el barceloní abans del cognom en l'auca de la Gloriosa o la "N." que com veurem apareix documentada en un altre lloc?

Per a tot això no hi ha cap resposta sòlida. Tanmateix jo m'inclino a creure que malgrat la semblança cal.ligràfica d'alguns treballs el Noguera madrileny i el Noguera IV català són dues persones potser parentes, i així totes dues descendents d'aquells Noguera xilògrafs de la primera part del segle XIX, però dues persones diferents.

2.4.3. ÚLTIMS TEMPS DE MIQUEL TORNER I GERMÀ

El principal gravador català de l'època romàntica, *Miquel Torner i Germà*, vivia ara els últims anys de la seva vida sense deixar de treballar. El tipus de boixos que féu en el període central de la seva carrera no coincidí però exactament amb la seva dedicació actual. Havíem vist al seu moment que Miquel Torner i Germà era eminentment un gravador culte, tot i treballar la fusta i no el metall, compromés de fet amb el moviment romàntic. Ara veiem, però, que el Miquel Torner final s'havia convertit en un gravador popular com Noguera III o qualsevol altre dels que constitueixen la generació central de l'època del Realisme. No es tracta però d'un canvi de Torner sinó d'un canvi en el criteri: els anys havien anat marginant la xilografia o més ben dit fent-la tornar a les dedicacions vulgars a que sempre havia estat lligada: la incursió romàntica cap a una àrea més culta de la il·lustració reculava al nostre país davant la brillantor de resultats del gravat a l'acer o la litografia, que donaven una imatge més acurada i "noble". No seria, com es veurà més endavant, una derrota definitiva, però sí prou clara com per empitjorar la imatge del Miquel Torner dels últims temps, que d'altra banda no podia tenir res encara de senil ni decadent ja que morí quan sembla que tot just tenia una cinquantena d'anys.

És cert que trobarem el nom de Torner entre els xilògrafs de l'edició del Quijote que féu Tomàs Gorchs a Barcelona el 1859, però també ho és per una banda que en aquell llibre les xilografies es limiten a les caplletres dels capítols, en general molt historiades i complexes però disminuïdes al costat de la solemnità

fat de les il·lustracions a tota plana que hi ha gravades a l'acer; i per altra banda Torner tingué en aquella empresa una participació mínima: una lletra "T" al primer volum (134) que és d'una pobresa remarcable davant de l'opulència xilogràfica de la gran majoria d'altres caplletres del llibre.

També trobarem la signatura de Torner al peu d'algunes il·lustracions de la revista culta "La Abeja" els anys 1862-63, per exemple la que representa l'interior de la catedral-mesquita de Còrdova (135) o el retrat de Goethe (136); tanmateix no es tracta de fustes recents sinó de l'aprofitament de matrius ja utilitzades més de vint anys abans en altres publicacions (137).

Són també reutilitzades -si no totes la majoria- les il·lustracions seves que apareixen als volumets intitolats Aguinaldo. Almanaque para todos per 1860 i 1861, editats per la casa Juan Oliveres de Barcelona, basats en l'aprofitament del seu fons de matrius: el propi i el que rebé de la disolta editora de Bergnes de las Casas. Això fa que l'editor que il·lustra obretes com aquesta, molt difoses, no hagués de recórrer a stocks estrangers com coetàniament havia de fer la casa Tomàs Gorchs per treure el seu Calendario Ortiz de la Vega per l'any 1860 (138).

La resta de les il·lustracions de Torner que jo conec d'aquesta època són ja de caire popular; per tant si hem vist que les cultes tampoc eren fetes d'aquest moment sinó anteriors, cal deduir que el tomb, de grat o per força, de Miquel Torner cap a la xilografia més modesta fou gairebé total.

D'aquesta època doncs han de ser moltes de les felicitacions nadalènques no datades que conec d'ell, alguna de les quals és, però, datable, com una que representa el Portal Nou de Bar-

celona amb un venedor de galls d'indi en primer terme (Lãm. 60) (139), que segons testimonia Pau Vila (140) fou impresa el 1857, bé que el boix podia ser anterior. Aquesta nadala, publicada per J.A. Oliveres y Matas és molt similar de tipus a altres signades per Torner i impreses també per Oliveres o bé per El Barcelonés, Brusi, que representen escenes de carrer sovint amb la representació d'un sereno ja que moltes eren felicitacions d'aquests vigilants urbans de nit. Tipològicament aquestes nadales no són lluny del gènere dels ventalls: vinyeta que encapçala un parell de dècimes en un full format quartilla.

L'altre gènere que s'enriquí en aquesta època amb la firma de Torner fou el dels goigs, difícilment relacionable amb aquest gravador en anys anteriors. Així ara apareixen fulls com Goigs en alabansa de la gloriosa Verge y Martir Santa Ursula o Gozos nuevos en alabansa del misterio de la Purísima e Inmaculada Concepción (...), publicats per Pau Riera a Barcelona el 1885; Canto que las individuos de la piadosa asociación de Sta. Romana V. y M. dirigen a su insigne patrona (Hereus Vda. Pla, Barcelona (1859) -amb Sant jacent del tipus urna-; Gozos a Ntra. Sra. la Virgen María bajo la advocación de la Gleva (Lãm. 61) (també Hereus Vda. Pla, Barcelona 1861) o Gozos del glorioso patriarca San Francisco de Loyola (Imp. Magriñà y Subirana, Barcelona 1863).

Torner treballà també per Mallorca i féu la vinyeta dels goigs a Sant Antoni de Viana impresos per J. Colomar, de Palma, o els Gois (sic) á los SS. metjes S. Cosme y S. Damiá del mateix impressor (1868). De tots dos exemples conec altres edicions posteriors de data ignorada amb peu d'impremta de Villalonga, també de Palma, si bé dels dos, la fusta de Sant Antoni de can Villa-

longa no és la mateixa que l'emprada per Colomar sinó una rèplica signada també "Torner" seguint fidelment el mateix dibuix.

Els encara nombrosos fulls amb xilografies datats amb posterioritat a la mort de Miquel Torner i Germà el 1863 poden ser reedicions de fulls anteriors, utilització de fustes inèdites o bé obres del Torner fill que hauria continuat el taller potser sense tornar a voler individualitzar la seva firma (141).

2.4.4. UN NOU ABADAL: JOAN ABADAL CASALIUS

Cloent tot aquest cicle de xilógrafs realistes amb forta activitat en el camp popular apareix novament el cognom *Abadal* al peu d'una àmplia sèrie de boixos de romanços, goigs, anuncis; però també, fora ja de l'àmbit popular, revistes i algun llibre apareixen il·lustrats amb boixos signats amb el mateix cognom, iniciant així, per una altra banda, el camí de la renaixença de la xilografia culta després d'uns anys de letàrgia.

En principi no sabem si aquestes firmes corresponen a un -o uns- gravador amb algun parentiu amb el famós llinatge Abadal que protagonitzà la xilografia catalana del XVII i del XIII. I aquest desconeixement actual sobre la figura o figures d'aquestes noves aparicions de la signatura Abadal al peu de xilografies no es pas pròpia del nostre temps, allunyat de l'època en què aquells gravats foren produïts, sinó que també es donà ales-

hores: així quan Manuel Ossorio y Bernard publicà la primera edició del seu famós diccionari biogràfic d'artistes espanyols vuitcentistes, el 1868-69 (142), en referir-se a la nova aparició del cognom Abadal constata explícitament que totes les investigacions que ha fet per conèixer detalls de la vida de l'artista han estat del tot infructuoses així com els esforços de diversos amics de l'autor en el mateix sentit; afirmacions que causen estranyesa si pensem que encara als anys 64-66, és a dir en l'època en què Ossorio estava a punt de començar el seu llibre si no l'havia començat ja, apareixen amb certa assiduitat revistes i fulls diversos amb boixos signats Abadal, cosa que situa al gravador en una estricta coetaneïtat amb Ossorio. Els motius d'aquest caràcter introbable o amagat de la personalitat que hi ha sota el cognom Abadal els desconec però el que és un fet és que malgrat ser un xilògraf força actiu no era una figura coneguda, cosa en part també imputable a la consideració que els xilògrafs tenien aleshores de simples artesans traductors d'unes imatges que havia fet un "artista" de debó.

Comencem a trobar xilografies signades de nou Abadal a la dècada dels cinquanta: fa timidament un dels bustos de la història universal biogràfica de La civilización de Lamartine (1852) gravada en la seva quasi totalitat per Torner; el mateix any té ja una participació més àmplia al D. Juan I de Castilla o Las dos coronas de José Ribot y Fonseré editat a Madrid per Repullés sobre dibuixos de Ramon Puiggarí, i l'any següent col.labora a la novel.la Isabel Primera de Orellana (1853). El 1854 el cognom apareix al peu d'una Concepció de Murillo apareguda al volum VI de Las Glorias Nacionales (143), la important obra madrilenya en

la que s'havia destacat com a gravador en fusta Martínez i també tradueix a la fusta diverses escenes caricaturesques de Moli-né per a la Guia Satírica de Barcelona de Manuel Angelón.

Poc després intervé en el significatiu recull d'Obras poé-ticas de Josep Robreño (144), on gravà un interessant dibuix de Ramon Puiggarí que representa Robreño saludant al públic des de l'escenari d'un teatre, i és el principal xilògraf de la Galeria seráfica... (145) de F. de A. Mestres, on "tradueix" diversos olis d'Antoni Viladomat de la sèrie de la vida de Sant Francesc d'As-sís.

En 1858 trobem la seva signatura a peces de tot tipus: des de llibres cultes literaris, com les Obras selectas (...) de Fran-cisco de Quevedo (146) o històries com la Historia de Italia de Julio Zeller (147), fins fulls populars: romanços, com Lo cunill y l'andiot (Làm. 62) (Llorens 1858) i goigs, com Goigs en alabansa del Gloriós Sant Joan Batista (Pau Riera 1858), passant per il-lustracions de revista com "La Ilustración Barcelonesa" (148) on ja demostrà la seva excel·lent capacitat tècnica.

Aquests podriem considerar que són els anys del seu cim: la seva signatura deixa el traç rígid que fins aleshores l'havia caracteritzat i sovint presenta una cal·ligrafia un tant lliure: va fer bona part de les il·lustracions de la Historia de Luís XVI y de María Antonieta de Dumas pare, coedició Madrid-Barcelona (López-Benagossi) de 1858, en la que les seves fustes resisteixen del tot la comparació amb les del tàndem Philippoteaux-Trichon també recollides al llibre; participà en la il·lustració de la Historia de Italia de Julio Zeller (Madrid-Barcelona 1858); és el principal xilògraf de la gran edició del Quijote feta per Tomàs

Gorchs (Barcelona 1859); publicà algun anunci per l'Almanaque para todos. 1860, d'Aguinaldo (149); tingué una gran activitat a la revista barcelonina "La Ilustración" (1859) -que no s'ha de confondre amb la ja esmentada "La Ilustración Barcelonesa"- on féu quasi tots els nombrosos gravats que hi apareixen al llarg de la seva relativament breu vida (150), i participà també, un entre molts, en la revista satírica "El Café" on signà només amb la inicial "A" o bé amb les dues primeres lletres del seu cognom "AB".

Aquest és un moment en el que la xilografia culta catalana, per dir-ho així, contraataca. Després de l'intent d'afiançar-se que havia representat vint anys abans "El Museo de Familias", el fracàs que se'n seguí havia relegat la xilografia altre cop a la simple condició d'il·lustradora de fulls vulgars. Encara el 1857, en emprendre's una revista literària com "La Semana. Lectura de las Familias" a la casa Verdaguer de Barcelona, els boixos que hi apareixen són d'importació en lloc d'autòctons, i aquesta actitud era obertament proclamada per la revista en dir "para obtener una perfecta ejecución de los grabados, hemos apelado al buril de los mejores artistas europeos" (151).

Ara però es produïa una nova reacció, gràcies a llibres i revistes com els esmentats que donaren pas novament a la xilografia autòctona sense deixar però d'emprar clixès forasters. Aquest procés es veu molt clar en una altra revista coetània barcelonina, "El album de las Familias", publicada pel "Diario de Barcelona" com a obsequi pels seus subscriptors (1859-61); en ella tot el primer volum es nodreix de xilografies estrangeres, però al segon (1860) ja comencen a aparèixer boixos de gravadors autòctons, cosa que es generalitza molt aviat. I entre aquests gravadors, tots

ells nous, és a dir sense un passat mínimament sòlid en el món de la xilografia catalana, destaca també Abadal que al llarg d'aquest any 60 -bé que ja no al següent- publicà diverses il·lustracions sempre, però aquí signant-les en col·laboració amb Surroca (Llám. 64), un altre xilògraf nou al que ja em referiré al seu moment. El mateix tàndem Abadal-Surroca el veiem també esporàdicament il·lustrant una plana d'El reinado del Terror de Dumas pare (El Porvenir, Barcelona 1859) -moltes altres les il·lustrà Abadal tot sol- i també a la capçalera de la revista "El pájaro verde" (1860) i en una altra revista, entre política i humorística, com "El cañón rayado" (editada per Clavé i Bosch a Barcelona el 1859-60); en ella el tàndem grava tota una pàgina de viñetes dibuixades per Moliné amb el títol de Los siete pecados capitales (152) i, el que és més de remarcar, llur paternitat és explícitament reconeguda en un peu tipogràfic.

Així és que la revitalització del paper culte de la xilografia en el període postromàntic és obra de l'empenta dels nous xilògrafs en contrast amb l'actitud decadent i esmortuïda de noms consagrats com un Miquel Torner, en els últims anys de la seva vida centrat com estava en el gravat més rutinari i vulgar.

En anys successius Abadal signà obres com dues capçaleres de la revista "El Periquito" de Barcelona, uns excel·lents i depuradíssims gravats zoològics a "La Abeja" (1864), llibrets com Un tip de riurer, sobre dibuixos de J. Aleu (El Porvenir, Barcelona 1866), la capçalera de considerables dimensions de la revista "La Campana Eulalia" (1866) que sintetiza gràficament els problemes de la Barcelona del moment, i també signà novament goigs: Goigs dels gloriosos màrtirs Sants Aciscle y Victoria (Olotense, 1865)

o Goigs del Gloriós evangelista Sant March (J. Valls, Vic 1868).

Segons el diccionari de Ràfols els Abadal xilògrafs d'aquesta època són dos: Ramon Abadal, de qui només es diu que aconseguí una gran reputació a Madrid on s'havia traslladat, i Joan Abadal Casalius, més conegut, fill de Joaquim Abadal Casamitjana, (153) impressor de la branca dels Abadal mataronins. Manquen elements per destriar la personalitat de cadascú, però el fet que el tal Ramon no aparegui documentat enlloc m'indueix a creure que pot ser una confusió en la informació del Ràfols, com altres vegades ha succeït. En canvi l'atribució *Joan Abadal Casalius* té tots els pronunciaments favorables i a més hi ha un element clau que deixa la possible discussió pràcticament tancada: diversos goigs editats a Igualada per Joaquim Abadal -el pare de Joan- porten boixos il·lustratius amb la signatura "ABADAL" (Goigs del Sant Crist de la Ditcha; del màrtir Sant Barthomeu, 1858; de la Verge y martir Sta. Càndida (1859), mentre alguns altres (Goigs de Sta. Margarida) porten com a signatura "JA" -és a dir les inicials del gravador- cosa que ens augmenta el panorama de la seva obra amb altres treballs igualment signats "JA" com la capçalera de la revista barcelonina "La Víbora" (1864) o els boixos per la revista "Un tros de paper" (1865), també de Barcelona, on traduí dibuixos de Tomàs Padró i signà amb unes inicials més "cal.ligràfiques" que apareixen també al peu d'una sèrie de romanços no datats de la casa Llorens de Barcelona (Historia del hijo pródigo, El sabaté afortunat, El inglés enamorado, Americana. Los voluntarios de Cuba, sobre dibuix d'un cert Emilio).

Aquest Joan Abadal, però, no limità el camp de la seva activitat a la xilografia sinó que almenys des de les acaballes

de la dècada dels 50 portà una forta activitat, també, com a litògraf amb establiment obert al carrer de la Tapineria 32 de Barcelona (154), després d'una etapa segurament molt breu d'estar establert al carrer de Mirallers 14.

La traça de Joan Abadal Casalius desapareix en 1873 en quedar implicat en un afer de falsificació de documents.

2.4.5. PERVIVÈNCIA I RELLANÇAMENT DE LA IMATGE ROMÀNTICA

La introducció del realisme en el món de la xilografia no eclipsà però del tot l'estètica romàntica. Aquesta estava fortament arrelada en el gust col·lectiu per la fascinació que les coses llunyanes apassionades i misterioses tenen sobre certes sensibilitats un tant primàries o simplement somniadores. Així, per exemple, tot i que hagi estat esmentat en un capítol anterior, cal recordar que la part més gran de la sèrie d'El Cantor de las Hermosas que gravaren *Miquel Cabanach* -i, en menor nombre, *Josep Noguera*, *M. Quesada* i un desconegut xilògraf que signava amb la inicial *R* (Ricord?)- aparegué precisament després de 1855 i perdurà fins els primers anys 80. A alguna d'aquestes il·lustracions hi apareixen, a part de la firma del xilògraf, les inicials *R.P.* que corresponen a les del dibuixant Ramon Puiggarí, l'home possiblement més actiu en el camp del dibuix popular català d'aquesta època (¡¡Era un sueño!!, N. Ramírez, Barcelona 1866).

Altres sèries similars també són d'ara, com la d'El cantor de los amores editada per Llorens (1865-67), on hi ha, a part de diverses mostres de l'omnipresent *Noguera*, treballats boixos medievalistes o exòtics de tema signats per *EF.*, *Sadurni*, *R.* i *J. Miquel*, aquest un correcte xilògraf col.laborador en aquells anys de la casa Llorens; també trobem a la sèrie la signatura de Tubau (La Querella) (Làm. 65) *-Ignasi Tubau Albert-* deixeble de l'Acadèmia de San Fernando de Madrid, de Pasqual Serra i de J. Noguera, compaginant així el gravat "vulgar" al boix com Noguera i el "noble" com Serra amb qui treballà de gravador al Depósito Hidrográfico.

Sense sortir dels gèneres més populars però, pertany també a aquest moment l'auca que es féu molt coneguda i reeditada de Don Juan de Serrallonga (Làm. 66), gravada per un artífex poc conegut anomenat *Samuntà* (155); l'edició més antiga que conec, feta per Joan Llorens porta data del 1866, però es tendeix a creure que l'auca és dels volts de 1858. És una obra típicament romàntica plena de moviment, acció, misteri, passió, i tècnicament és força ben resolta jugant quan cal els contrastos violents de llum i ombra. Del seu autor no en conec cap altre rastre.

La mateixa aparició de llibres com Las Glorias Nacionales (Madrid, 1852-54), ja al.ludit en pàgines precedents, en el que col.laborà també Cabanach, representava una pervivència en l'època ja avançada de l'historicisme heroic que el mateix títol de l'obra ja accentua prou clarament. Però el més important és que no sols representa això sinó també una reconducció del tema cap a terrenys més "dignes". La història patriòtica ja no era un motiu de poemes d'un romanticisme residual sinó objete d'estudi i d'il.

lustració. La finalitat era la mateixa: el negoci editorial; un a base del més barat dels gèneres i l'altre a través de produccions d'envergadura; però és important de constatar que als dos nivells aquesta temàtica funcionava comercialment bé.

Tanmateix entre el romanço i l'obra densa en diversos volums hi havia encara un estadi intermedi de producte d'origen romàntic que en aquesta època rebé un gran impuls: era la novel·la històrica. És ara precisament quan es produeix el gran boom de la novel·la romàntica il·lustrada que ja havíem vist aparèixer encara tímidament en dècades anteriors.

Totes aquestes novel·les o relats més o menys històrics, que rebien un tractament similar per part dels editors, eren publicades a Barcelona o bé, i això és freqüent, en coedició amb Madrid. Fins i tot n'hi ha que apareixien amb el peu editorial només de Madrid però el d'impremta de Barcelona. N'hi ha moltes d'aquestes medievals però també n'hi ha força d'ambientades en segles posteriors, fins i tot al propi XIX. El que les uneix és llur caràcter històric i d'acció, i que en general porten diverses il·lustracions en fulls sense numerar, de paper més gruixut, intercalats en la paginació. Bona part d'aquestes il·lustracions sortien del llapis de Vicente Urrabieta, tant se val qui fos l'editor, i en segon lloc, a força distància, de l'incògnit Lechard, mentre Eusebi Planas i Manuel Moliné començaven a aparèixer com a dibuixants en les escasses ocasions en què ni Urrabieta ni Lechard eren els autors. Els xilògrafs que passaren aquests dibuixos a la fusta -quan no eren passats a la pedra litogràfica que en aquest moment està intensificant el seu paper- eren també sempre els mateixos. A part del conegut xilògraf romàntic *Cibera*

que mantenia una presència discreta en aquella nova sèrie de llibres, els principals eren els nou vinguts *Antonio Carnicero*, autor ja d'il·lustracions per novel·les romàntiques en els primers anys cinquanta però a Madrid, i *Ricard* o *Salvador Llopis*, actiu també a Madrid en llibres i revistes abans d'instal·lar-se a Barcelona vers 1857 (156). Després trobem també *Manuel Ricard*, *Piquer* i *Otero*. Tots aquests gravadors coincideixen però a molt poques obres, potser només als Crímenes célebres de Dumas pare, sobre dibuixos de Léchard i Moliné, editat per Salvador Montserrat de Madrid i López Bernagossi de Barcelona el 1858, any clau per aquest tipus de llibres, almenys a Barcelona. Altres gravadors que treballen amb freqüència són *Tomàs-Carlos Capuz* i *José Severini*, que pertanyen però al món madrileny tot i ser valencià el primer (157) i que si són presents en edicions com les que estem veient és a causa de l'al·ludit caràcter de coedició Barcelona-Madrid de molts dels llibres d'aquest moment, i també a l'escassetat de xilògrafs autòctons madurs que es produeix durant alguns anys.

Carnicero i Llopis, més prolífic al començament el primer que el segon, gravaren, sols -no conjuntament sinó repartint-se les planxes-, Don Felipe el Prudente (158) de José M. de Andueza (1856), Los secretos del Protestantismo (159) i El último suplicio de las libertades catalanas (160), de José Hernández del Mas (1858), El Príncipe de Viana (161) de Alvar Méndez de Ribera, Espanoles y marroquies. Noticia de la Guerra de Africa (162) (Lam. 68) d'Evaristo Ventosa (1859) o las Memorias de un liberal. Fernando el Deseado (163) de Diego López Montenegro i Víctor Balaguer (1862), sobre dibuixos d'Eusebi Planas.

Acompanyats d'algú mes, Carnicero i Llopis gravaren en molts

altres llibres com El conde de España o la Inquisición militar (164) de Francisco J. Orellana (1856), on també col.laborà Cibera; Galeria seráfica... (165) de F. de A. Mestres (1857) -no pas una novel.la sinó un llibre de religiositat franciscana- amb Abadal -nom bàsic d'aquest volum- i Martínez; Felipe Quinto el Animoso (166) de Juan de Dios Mora (1857), amb Severini; Un Corpus de Sangre o los Fueros de Cataluña (Làm. 69) (167) de Manuel Angelón (1857), on coexistiren amb Capuz (Làm. 70) i Severini; El Pendón de Santa Eulàlia (Làm. 71) (168) també d'Angelón (1858), on els seus noms se situen entre els de Ricord, Severini i Otero. A la Historia de Luis XVI y de María Antonieta (169) de Dumas (1858), ambdós xilògrafs acompanyen les fustes d'Abadal, a Caïn y Abel. Crónica Provenzal del Siglo X (170) de G.S. i F.J.O. (1858), l'acompanyant és Ricord, i a Don Juan de Serrallonga (1858) de Víctor Balaguer (171) l'altre gravador és Piquer.

Llopis participà en la il.lustració de diversos llibres: Ramon Berenguer (el Viejo) Conde de Barcelona (172) de Juan de Dios Rada y Delgado (1858), amb Cibera i Martí; Historia de las Escuadras de Cataluña (173) de José Ortega y Espinós (1859), amb el veterà Martínez -nom bàsic d'aquest volum- i un primerer Brangulí; La Rusia antigua y moderna (174) de Carlos Romey i Alfredo Jacobs (1859), amb Piquer, Ricord, Brangulí, Otero i Abadal; Cantos del trovador (175), de Zorrilla (1859), amb Piquer y Brangulí, o ¡Atrás el extranjero! (176) d'Angelón (1861), amb Ricord.

Gairebé en solitari, només amb un parell o tres d'intervencions del jove Brangulí, es va fer càrrec de la il.lustració -més de vint boixos- de la col.lecció de comèdies espanyoles Museo Dramático ilustrado (177) editat el 1863 i on tan aviat s'havia

de mostrar realista com romàntic (Làms. 72 i 73). Sense altres gravadors que hi intervenguessin es va fer càrrec també de gravar dibuixos d'Urrabieta a Los misterios del juego (178) de Miguel Dubá y Navas (1855) i a El Campanero de San Pablo (179) de Rafael del Castillo (1862), i també de Planas, Padró i Aleu per a la novel·la romàntica La campana de la Unión (180) de Vicent Boix (1866).

Manuel Ricord també participà en diversos altres llibres: la Historia de Italia (181) de Julio Zeller (1858), amb Abadal i Piquer; El reinado del Terror (182) de Dumas pare (1859), amb Abadal, Surroca i Otero; Vida y aventuras de José Garibaldi (183) d'Alfredo Delvau (1859), amb Piquer. I aquest últim gravador participà amb Abadal a Obras selectas de Quevedo (1858) i amb Otero i Martí a la il·lustració d'El Corsario Rojo (184) de Fenimore Cooper (1859) o a la d'un clàssic de les lletres castellanés, els Trabajos de Persiles y Segismunda (185) de Cervantes (1859), que fou publicat dins un format i sistema semblant a totes aquestes altres novel·les i relats pertanyents a una sèrie impresa pel barceloní Tasso; al Persiles Piquer es repartia l'autoria de les fustes amb Brangulí, sobre dibuixos de Gironella.

Al mateix any una altra edició cervantina té un gran valor per la història de la xilografia catalana. Es tracta del Quijote que edità a Barcelona Tomàs Gorchs, en el que coexistien els gravats calcogràfics amb els xilogràfics. Aquests si bé estan destinats a donar cos només a caplletres i culs de llàntia assoleixen una importància molt considerable per la mida i la complexitat que tenen: sobre dibuixos entre manieristes i romàntics de Estevanillo, Tomàs Moragas, Gironella i Lechard, deu gra-

vadors al boix hi treballaren. El més actiu fou Abadal, que féu quaranta-dues peces, seguit del jove Brangulí amb vint-i-cinc; després venen Carnicero, Martínez, Mullor i Ricord rondant la desena, als que s'afegeix la presència gairebé simbòlica de Surroca, Llopis, Piquer (Là 74) i l'històric Torner, amb menys de cinc obres cada un.

Una altra obra, molt important per la seva significació, Cataluña vindicada. La ciudadela de Barcelona (1858), de Lluís Cutchet i Víctor Balaguer, amb dibuixos de Lechard i Hebert, va ser gravada pel Martínez ja esmentat aquí i -tot i no poder-se precisar ben bé la seva identitat- en un capítol anterior.

També de Víctor Balaguer i igualment inserta de ple en la sensibilitat romàntica nacionalista, és l'obra Las calles de Barcelona que publicà Salvador Manero el 1865-66. Llopis, Capuz i Carnicero hi gravaren escenes històriques, algunes de forta significació catalanista -com l'episodi de Joan Fiveller amb el rei Ferran d'Antequera- sobre dibuixos de Tomàs Padró i Eusebi Planas, així com algunes vistes de monuments ciutadans no sempre originals (186). Des del punt de vista xilogràfic aquesta obra és interessant perquè els boixos hi alternen amb metalls en pla d'absoluta igualtat: uns i altres apareixen en làmines fora text i amb protecció de paper fi.

Un altre tour-de-force editorial, l'antologia Textos Selectos preparada per Orellana i després per G. Vidal i Valenciano en un volum (1866-69) i editada per Manero, comptà també amb la participació de mols dels xilògrafs catalans del moment com ja es veurà en un capítol posterior.

El gravador més actiu, tanmateix, d'aquesta sèrie va ser

l'esmentat Llopis que hi gravà gairebé noranta vinyetes, moltes més que el gravador que li seguia en nombre, Celestí Sadurní, de qui ja parlaré extensament en el seu moment i amb qui l'obra permet de fer alligonadores comparacions entre dos estils aparentment semblants però que en poder-se posar de costat manifesten clares diferències.

Les il·lustracions a novel·les de caire romàntic arrelaren doncs amb força al món editorial català dels anys 50 i primers 60. Va ser una moda que havia començat a produir-se amb força a Madrid i que Barcelona seguí a través de les coedicions o simplement de la producció plenament pròpia. El resultat va ser una consideració de la xilografia com a medi de difusió d'imatges de categoria: les fustes eren cada cop treballades amb més perícia, cada cop eren més aptes per recollir matisos de tons i ombres. Encara que no d'una manera definitiva el gravat al boix estava ja aleshores encarrilat vers la modalitat eminentment realista de concepte, del gravat d'interpretació.

El gènere de llibre a que m'he referit en aquest apartat no s'acabà amb els exemples que he esmentat; durant la dècada dels 60 perdurà amb certa força i s'anà adaptant també a altres tipus d'arguments. Per això, l'anàlisi de la xilografia d'aquests anys de fet correspon fer-lo al parlar de la gran època del boix català vuitcentista protagonitzada per una nova generació en la que si bé un Llopis ja s'hi integra, té els seus noms centrals, com es veurà en un pròxim capítol, en els Sadurní, Brangulí i altres d'inferior anomenada però que també demostraren que havien assolit pràcticament la perfecció amb la fusta i el burí a les mans.

2.4.6. L'OBRA REALISTA DELS ROMÀNTICS TARDANS

Tota la fornada de xilògrafs coetanis de Noguera III que es consagren a la il·lustració de novel·les històriques tingueren aquest gènere com activitat principal però no per això cal pensar que foren insensibles a la tendència realista, la més genuïna de l'època, o simplement al gravat utilitari.

En parlar del problemàtic i potser no única *Martínez* o de *Joan Abadal* ja he fet esment de llur participació a revistes d'aquesta època com "La Ilustración Barcelonesa" (1858) o "La Abeja" (1858-62). *Carnicero* també presentà alguna fusta a "La Ilustración" de Barcelona (1859) i *Manuel Otero* a El Carnaval de Barcelona en 1860 (Llám. 75) de J.A. Clavé i J.M. Torres i també a "La Abeja" (1863), entre altres. Cal tenir també en compte, però, que aquelles revistes il·lustrades, peoneres d'una fórmula que esdevindria de la major importància dintre de la producció editorial de l'època, acollien sovint més que il·lustracions originals, boixos destinats a il·lustrar llibres, que en ser publicats a les revistes feien un doble paper: omplien a bon preu el cupo d'imatges d'aquelles publicacions i alhora feien publicitat, indirecta més que directa, dels llibres d'on provenien les fustes. El *Carnicero* aparegut a "La Ilustración", per exemple, prové de la Historia de Luis XVI y de María Antonieta de Dumas (1858).

El que sí que té una activitat específica de premsa, a part de la que ja li coneixem com il·lustrador literari, és *Manuel Ricord*, valencià d'origen (187), que col·laborà a la revista satírica barcelonina "La Caricatura" (1858) i tingué una participació intensa a "El album de las Familias" de Barcelona normalment so-

bre dibuixos de Gironella. Aquí hi féu -només però al volum II de l'any 1860- tota mena de boixos: retrats de personatges i escenes d'actualitat, entre les quals destaquen, per llur importància documental i les seves considerables dimensions, les vistes de la Casa de la Ciutat (Làm. 76) i el Palau de la Generalitat durant la celebració de la presa de Tetuan; també féu il·lustracions literàries per als relats que la revista incloïa. Així mateix il·lustrà fullets d'actualitat com la Reseña de los festejos (...) del regreso de los voluntarios catalanes (...) (Barcelona 1860) de Víctor Balaguer, on gravà dibuixos de Felipó sobre l'aspecte dels carrers i dels actes en homenatge a aquells homes, o El Carnaval de Barcelona en 1860 de J.A. Clavé i J. de Torres (Barcelona 1860) (Làm. 77), de caire humorístic. Aquesta activitat forta però, tan d'il·lustració literària com d'actualitat, es circumscriu en Ricord al període 1858-61, després del qual la seva activitat aparentment desapareix per reaparèixer un any més tard com ja es veurà.

Llopis també té una certa activitat al marge de la il·lustració literària: una col·lecció de retrats de personatges dibuixats per Simó Gómez per a l'àmplia Historia de los franceses (1859) de Teófilo Lavalée (188); alguna estampa religiosa i alguns monuments i retrats dibuixats per Gómez a "Revista de Cataluña" (Làm. 78) o "El Somatén" (1868), ambdues revistes barcelonines; la capçalera d'alguna altra revista ("Gaceta Universal" de Barcelona 1864) i il·lustracions per llibres com Prisiones de Europa (1862) escrit per una anònima "Sociedad Literaria" (189) i on ell fa més de quaranta boixos, més de trenta més que el seu company de volum Francesc Brangulí, o Historia del reinado del último Borbón de Es-

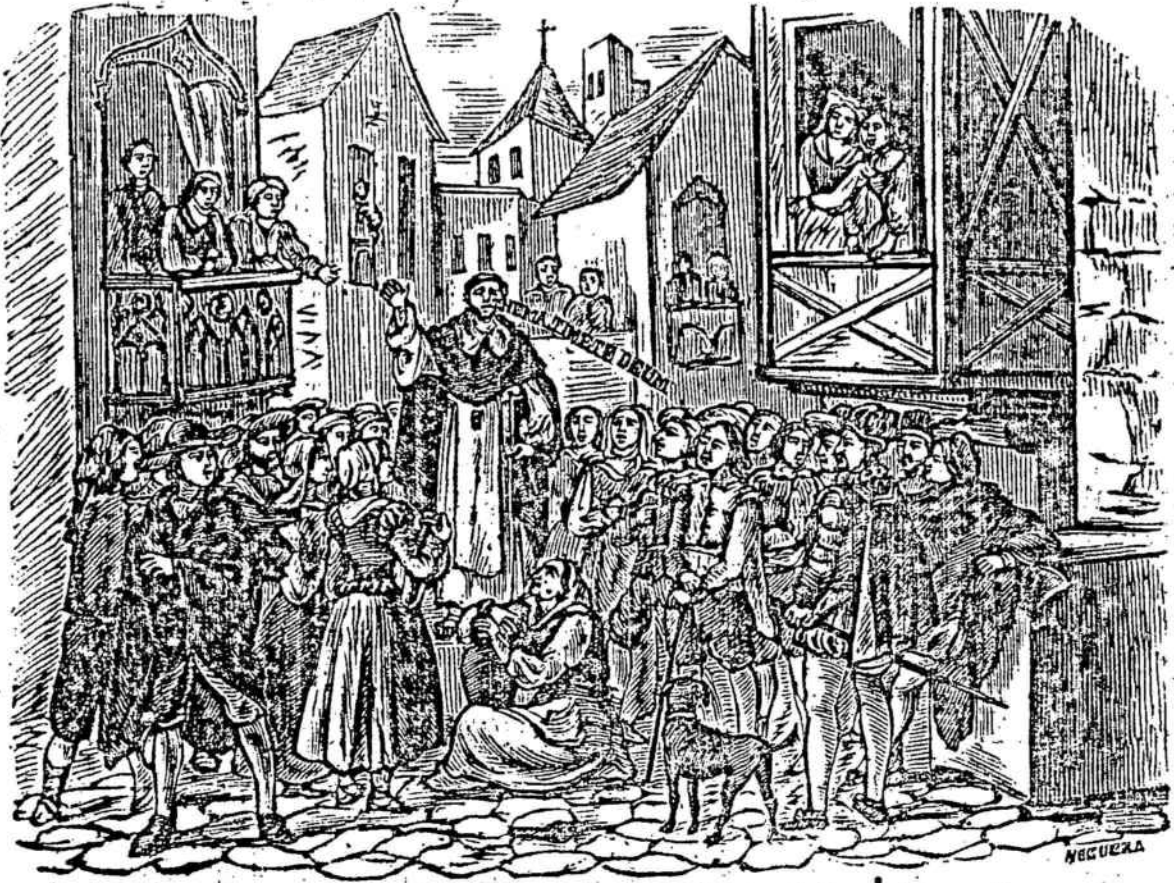
paña de F. Garrido (190) on fa retrats de personatges i escenes que són a mig camí entre la il·lustració literària i la crònica gràfica, ja que corresponen a esdeveniments reals molt recents en el temps però tractats amb la retòrica literària pròpia de l'època. Tanmateix també hi ha algun llibre sense rerafons literari en el que Llopis col·laborà com a gravador, és el cas de El Mundo pintoresco (1868) de José Comas, divulgació gràfica dels Estats Units en la que Llopis participà només, però, amb dos boixos de Nova York i Nova Orleans (191).

Joan Surroca que, segons sembla, era gravador només aficionat ja que la seva professió era la de procurador (192) participà a la revista "El Cañón rayado" (Barcelona 1859) on col·laborà amb Abadal en uns gravats que ja he comentat en referir-me a aquest altre gravador. Tanmateix segurament el lloc on pogué demostrar millor la seva capacitat, similar a la de qualsevol dels professionals del moment, fou a "El Album de las Familias" de Barcelona, on al començament feia els gravats també en col·laboració amb Abadal (1860) però més tard ja els realitzà tot sol (1860-61). També sol, féu il·lustracions xilogràfiques per la Guia General de Barcelona (Lám. 79) (1860) de J. Matas i M. Saurí: la portada i quatre monuments a dins, sobre dibuixos de Felipó. Més endavant, però, la seva obra sembla decaure: hi ha participacions una mica posteriors com a gravador d'il·lustracions d'història (Historia popular de los Estados Unidos d'Eduardo Laboulaye, Librería Ibérica de Víctor Pérez, Barcelona 1873), de novel·la (Don Francisco de Quevedo [c. 1874] de Manuel Fernández i González, Espasa Hnos. Barcelona), gèneres en els que en tot cas no tingué una activitat mínimament relevant. A La batalla de la vida (1872-73) de F. So-

ler féu una làmina al boix en col.laboració amb Brangulí (193).

També *M. Quesada*, un dels autors de la sèrie tan romàntica de El Cantor de las Hermosas, realitzà il.lustracions xilogràfiques per altres romanços, com Lo Fill Prodich (Làm. 80) (194), del 1859 i destacà sobretot per una coneguda auca de la Vida del valiente D. Juan Prim (195), la primera de les editades per Antoni Bosch, i que és mostra típica del seu estil, més fi de traç que el d'un Noguera però menys àgil de composició, cosa en tot cas atribuïble al desconegut dibuixant autor de l'original. De *J. Miquel*, un altre més o menys "romàntic" tardà n'han quedat també romanços realistes (Décimas por un reo) (196).

Pertany també a aquesta generació *Joaquim Cortada*, gravador d'estampats establert a la Plaça de Sant Pere de Barcelona (197). Deu ser també el Cortada que signa el gravat de la capçalera de "El Teatro Barcelonés" (1858) (Làm. 81), amb les façanes dels teatres Principal i del Liceu entre altres elements al·legòrics, editada per Josep Gaspar, així com una Mare de Déu coronada per la Santíssima Trinitat d'un barroquisme eclèctic (198), sense datar. No li conec obra qualificable de romàntica i malgrat ser una figura molt grisa té un nivell tècnic equiparable, o gairebé, al dels més actius xilògrafs del moment a Catalunya.



PROFECIA

DE

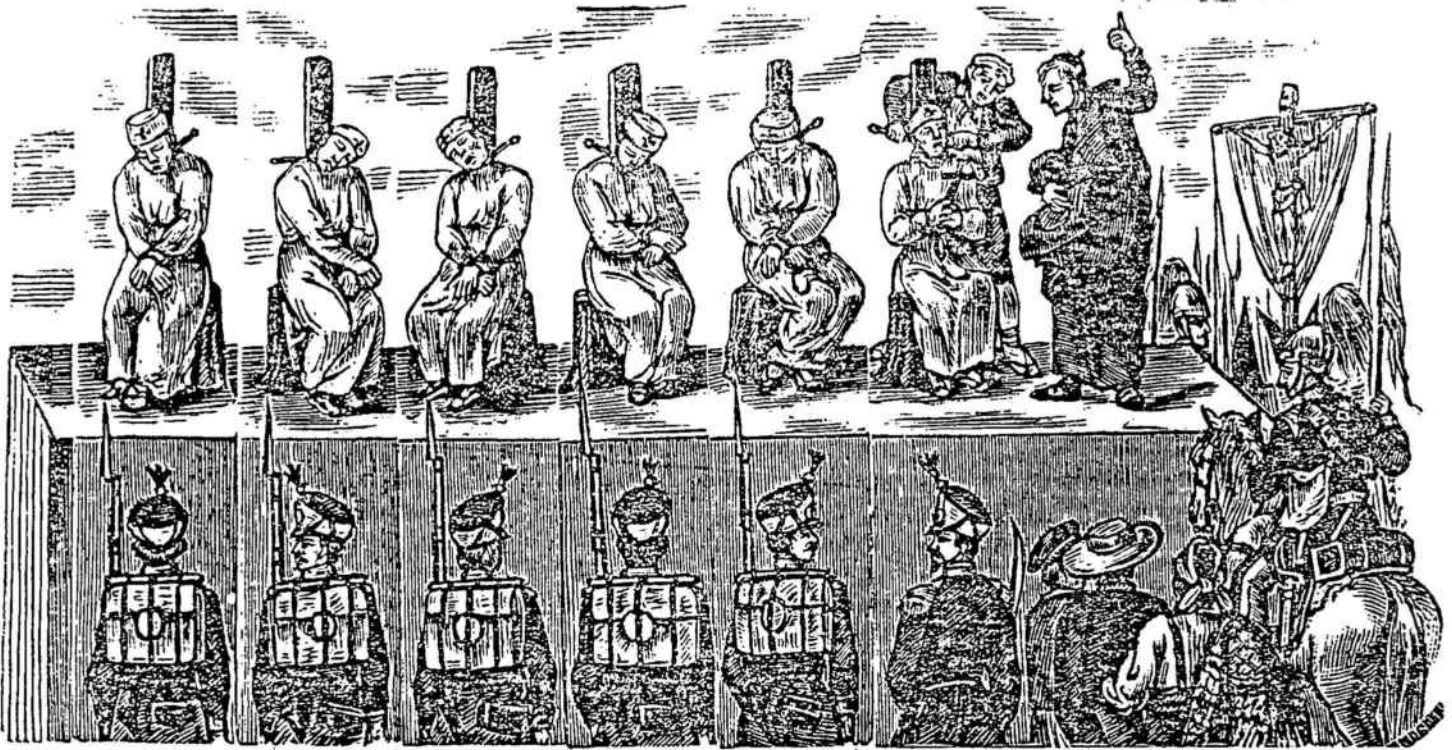
S. VICENTE FERRER

Acompañada de una Santa y devota receta compuesta por el mismo Santo, para que las mugeres esteriles obtengan fruto de bendicion, siguen además otras oraciones muy saludables y principalmente una para procurarse una buena muerte.

Está fundada en un sermon de S. Vicente Ferrer, con el Thema: TIMETE DEUM, que predicó en la ciudad de Barcelona, conservándose en conmemoracion de este suceso, una señal grabada sobre una piedra del palacio de los Reyes, encima de la fuente (hoy dia de Santa Clara) á los 13 de setiembre de 1403.

Llegará un tiempo, nunca visto hasta ahora, la Iglesia llorará, se levantarán las viudas golpeándose los pechos, y no encontrarán consuelo. Remoto está por ahora, pero llegará sin falta y esto sucederá en aquellos tiempos en que dos mil...

geres. Llorando los grandes, los pequeños se levantarán hasta perderse de vista, en ellos estará la fuente de la gracia y la influencia del cielo. Su Princesa mostrará el esplendor de su reyno: esto levantará mucho...



TERRIBLE Y EJEMPLAR CASTIGO.

Relacion del robo y asesinato cometido en el manso San Ramon (pro-
Josep Noguera (III): il.lustració del romanço Terrible y ejemplar castigo
(Barcelona 1858); i

Làmina 50 bis



TERCERA PARTE.

Continuacion de la segunda parte que comprende los horribles asesinatos de
las niñas de Folgarolas, y sentencia ejecutada en el día 29 de diciembre
del mismo año de 1858.

Tercera parte (...) asesinatos de los niños de Folgarolas (Barcelona
1858).

El do instanto s'acaba.
 Toman averiguaciones
 y de ellos claro sacó
 que el que hizo la muerte
 no es otro que Vilaró.

Tratan pues de ir á prenderle,
 mas temen que prevenido
 al que lo intente será

y su cruel agonía.

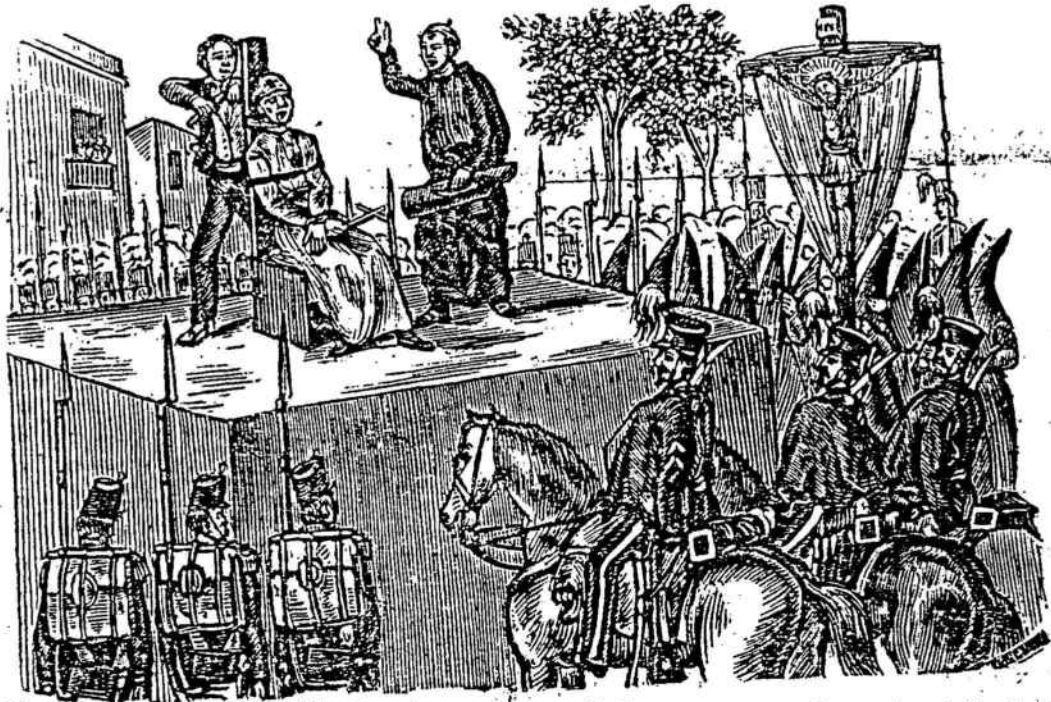
Que por matar aquel hombre
 Juan Bordas le habia instado,
 y que por ochenta duros
 su muerte habia comprado.

Que diez duros le entregó
 como pago adelantados,

Lâmina 51
 tan atroz, fué consumado.

Y aquí da fin esta historia
 con la muerte del malvado
 que sin freno, ni ley vivia;
 á la edad de sesenta años.

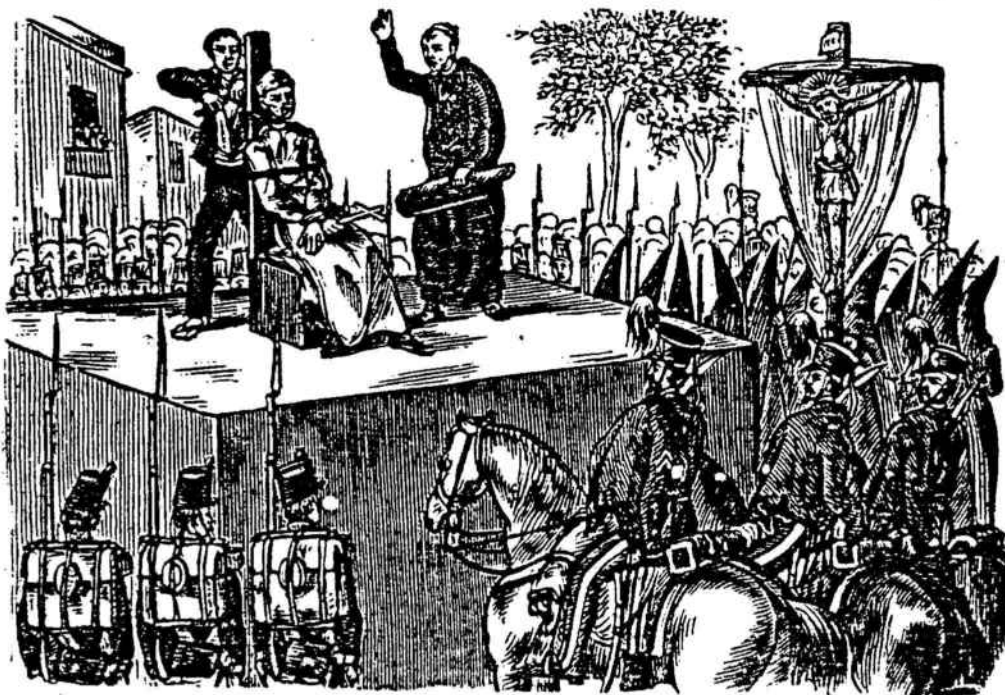
FIN.



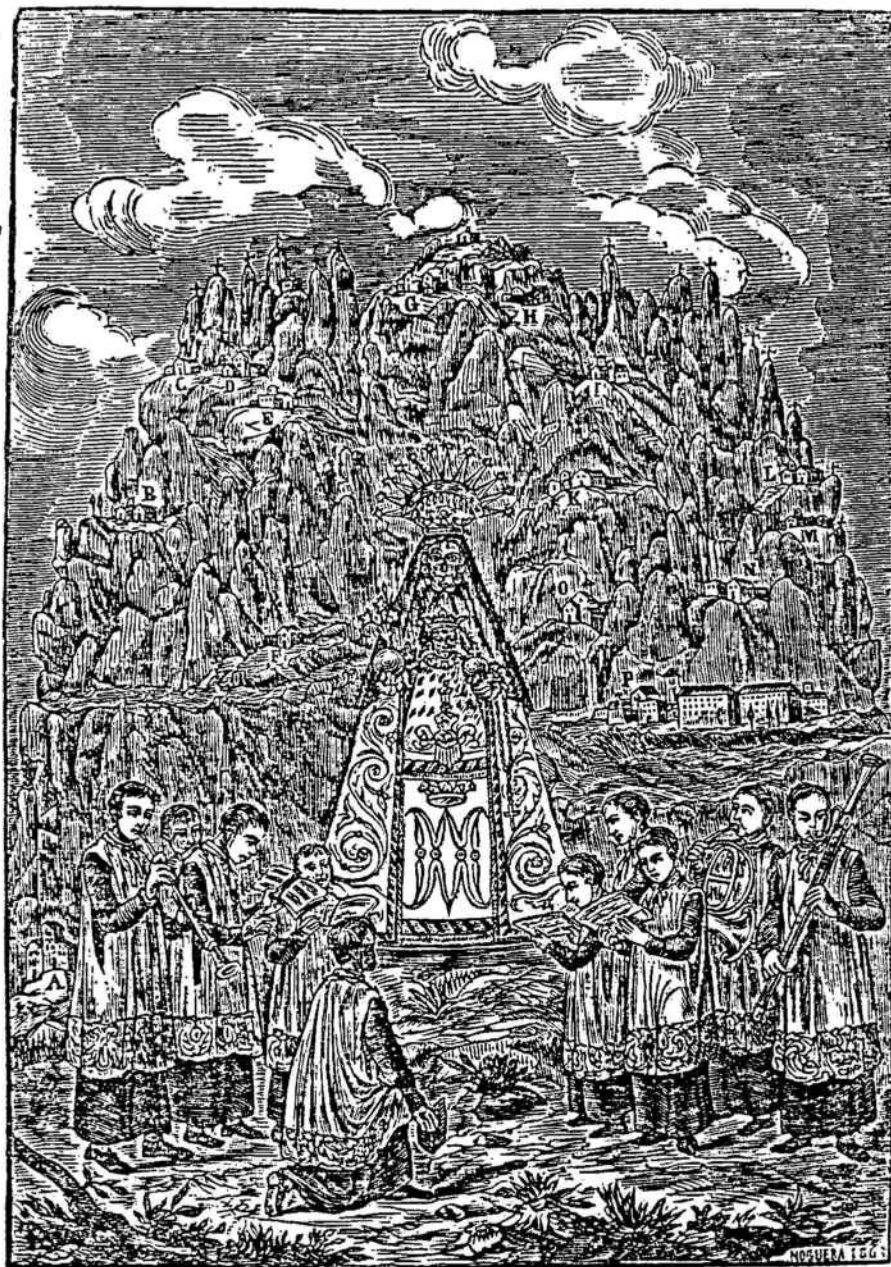
Josep Noguera (III): il·lustracions del romanço Asesinato del alcalde de Ripollet (Barcelona 1858); i

Barcelona: En casa Juan Llorens, Calle de la Palma de Santa Catalina.—Imp. de José Tauló. 4858.

Lâmina 51 bis



Relación del robo y horroroso homicidio (...) en (...) San Martín de Provensals (Parcelora 1857).



AUESTRA SEÑORA DE MONTSERRAT.

Esta Imágen se venera en Cataluña en la montaña llamada MONTSERRAT. Aquí fué hallada por unos Pastores, que recogiendo al anochecer su ganado, repararon que bajaban del Cielo luces brillantes y paraban en cierto lugar de la montaña. Oyendo en aquel lugar celestial música, avisaron à sus amos, y estos al Cura del lugar, el cual enterado por si mismo de la verdad, dió parte al Obispo de Manresa, este Prelado bien acompañado se fué à Monistrol, y observando desde aquí el milagro lleno de admiracion hizo reconocer el lugar, hallando la sagrada Imágen; y cuando quisieron llevarla à la Catedral de Manresa, al pasar por el parage donde está el Monasterio no pudieron moverla, y por este prodigio allí mismo se le edificó el suntuoso Templo. En el año 895 era Monasterio de Religiosas Benitas, y desde 976 lo es de Monjes. Es continua la alabanza que dá à la Virgen la gente que de continuo va à visitarla. Este monte tiene de circunferencia cuatro leguas y de elevacion una y media. Se hallan en él 13 hermitas, cuyos nombres y lugar que ocupan son: A. la Santa Cueva.—B. Santa Catalina.—C. San Juan.—D. San Onofre.—E. San Jayme.—F. Santa Magdalena.—G. San Geronimo.—H. San Antonio.—I. San Salvador.—K. San Benito.—L. La Sma. Trinidad.—M. San Dimas.—N. Santa Cruz.—O. Santa Ana.—P. Monasterio.

MANRESA: IMPRENTA DE ROCA.

Josep Noguera (III): Nuestra Señora de Montserrat (1863 o 68)
(Manresa s.a.).



HIMNO PATRIÓTICO REPUBLICANO

Dedicado al Triunfo de la Libertad , manifestando su victoria , con la agonía y testamento de los moderados.

1.^a

En Europa la fama ha volado
del caudillo que supo salvar
á su patria de la tiranía
y á los pueblos, les dió libertad.

Proclamando la soberanía
en España por la voluntad
soberana del pueblo, que rompe
las cadenas de la iniquidad.

Porque el pueblo quiere ser libre
lo consigue y goza libertad.

CORO.

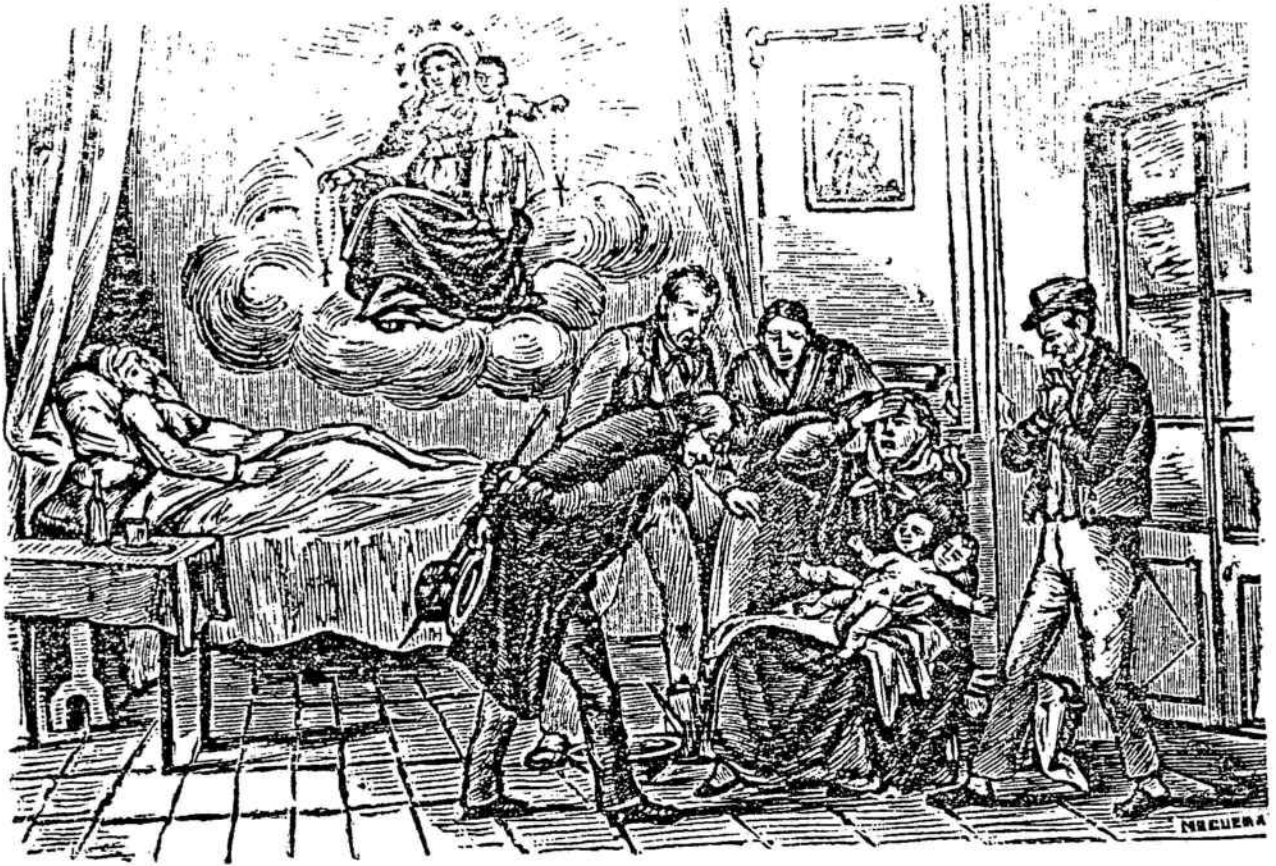
*Libertad Españoles videntes
dice nuestro Emilio Castelar
viva D. José María Orens
gloria, gloria al General Pierrad.*

2.^a

Liberal es constante y valiente
D. Blas Pierrad que lleva buen fin
el caudillo que pasó dos años
sentenciado por libre á morir.

En cadalso como murió Riego.





PORTENTÓS MIRACLE

que acaba de sucsehí en la vila de la Bisbal (Provincia de Gerona) ab una dona que doná á
 llum un fenómeno; y com va salvarse per la intercesió y amparo de
 Maria Santísima del Roser.

A vos Verge del Rosé,
 amparo y consolació
 ha de

tenia dos pams de llarga
 y mitx, que foren marcats.
 Al me

Acabadas estas coblas
 y verídica relació,
 "Aves"

No 1051



CANCION DEL

PAJARILLO

Compuesta de una carta discreta y amorosa que dirige un galán a su querida, y la contestacion de ella despreciando su falso amor.

Pajarillo que volando
 surcas el viento ligero,
 aquí te estoy aguardando,
 que has de ser el mensajero
 de una alma que está penando.

Este papel con cuidado
 has de llevar en el pico
 á mi dueño idolatrado,
 y advierte que te suplico
 se lo des disimulado.

No te has de sobresaltar
 sino con tu discrecion
 trátala de suavizar,
 díla que de mi pasion
 jamás llegue á dudar.

Si la encontrases dormida
 no la interrumpas el sueño,
 que aunque de dolor reudida
 es siempre el unico dueño
 de mi alma y de mi vida.

Llega rendido á sus pies.

háblala con mucho tiento
 y con tu vista, cortés,
 observa los movimientos
 para que a vicio me des.

Si pone alegría el semblante
 cuando le digas mi amor,
 vete volando al instante
 no aguardes á mas favor,
 que esto para mí es bastante.

Si demuestra algun enfado,
 ó la vieras desdenosa,
 ¿por qué he de ser yo el culpado?
 ¿por qué ha de estar rigurosa
 con quien mucho no ha dado?

Pero no, no se lo digas,
 díla que de su mano espero,
 díla que tengo fatigas,
 en fin díla que la quiero,
 y si es su gusto prosigas.

Si muestra su indignacion
 porque con otra deidad

Josep Noguera (III): il.lustració composta per Canción del pajarito (Barcelona 1862)



DIÀLAGO

ENTRE UN TEXIDÓR Y LA PAULETA.

está aumentat per segona edició.

Texidó. ? Digasme hermosa Pauleta,
apart not vols casá ab mi ?

Paule. Marcha, marcha, surt de aquí,
sempre estás per plaguejá,
! á mi me vols agafá ;
! quey tens brut , ah ! ah palet ;
! á mi estafám ! pobret,
tu has de llevá mes matí.

T... Com y á Deu tinch lo fi

de volerme casá ab tu.

P... ! Calla calla, ! á mi ! ! bu ,
! com me omplas ; com me este
me rebento ó esternudo.
ú fas un gran bufech
! valentisim ximplet ;
vesten vesten , tira ab altra ;
surt , surt , atxich . marcha alla

T... ? Pauleta vols escolta ?



PRETENSIONES DE LAS CASADAS.

EL DIOTAGIVANEL MAS

No hagas caso de razones...
 Si quieres hacer papel,
 Póble, querida Isabel,
 De Juanito los calzones:
 Tira, no te desazones
 Ni te ablandes a su queja;
 Tira, amiga, que ya ceja,
 Y así calzas un marido
 Es calan, es muy cumplido,
 Y más manso que una oveja.

No entres, Juan, en condiciones
 Deja que lllore y que grite
 Hasta que se desganite,
 Pero guarda los calzones:
 No hagas caso de ficciones,
 Que el llanto y la risa toma
 La mujer siempre por broma;
 Ya ves, Juan, yo como estoy,
 Como caminando voy
 De Baholias hasta Roma.



PRETENSIONES DE LOS MARICAS.

Pues no lo dejo, mujer,
 Y acábase la jarana;
 Por un tanto la semana
 Yo te daré de comer.
 Pesetas pueades cojer,
 Magdalena, trabajando:
 Con que así vé preparando
 El modo de manejarle,
 Que yo no he de preguntarte
 Cómo, ni dónde, ni cuándo.

No dejo el aventador,
 Que es costumbre de la vida
 El que arregle la comida
 La mujer: vaya un valor;
 No lo dejo, no señor;
 Que siendo yo tu mujer,
 Todo tn empeño ha de ser
 El trabajar para mi,
 Que yo con cuidarte á tí
 Bastante tengo que hacer.





LOS
PADRINS IMPROVISATS.

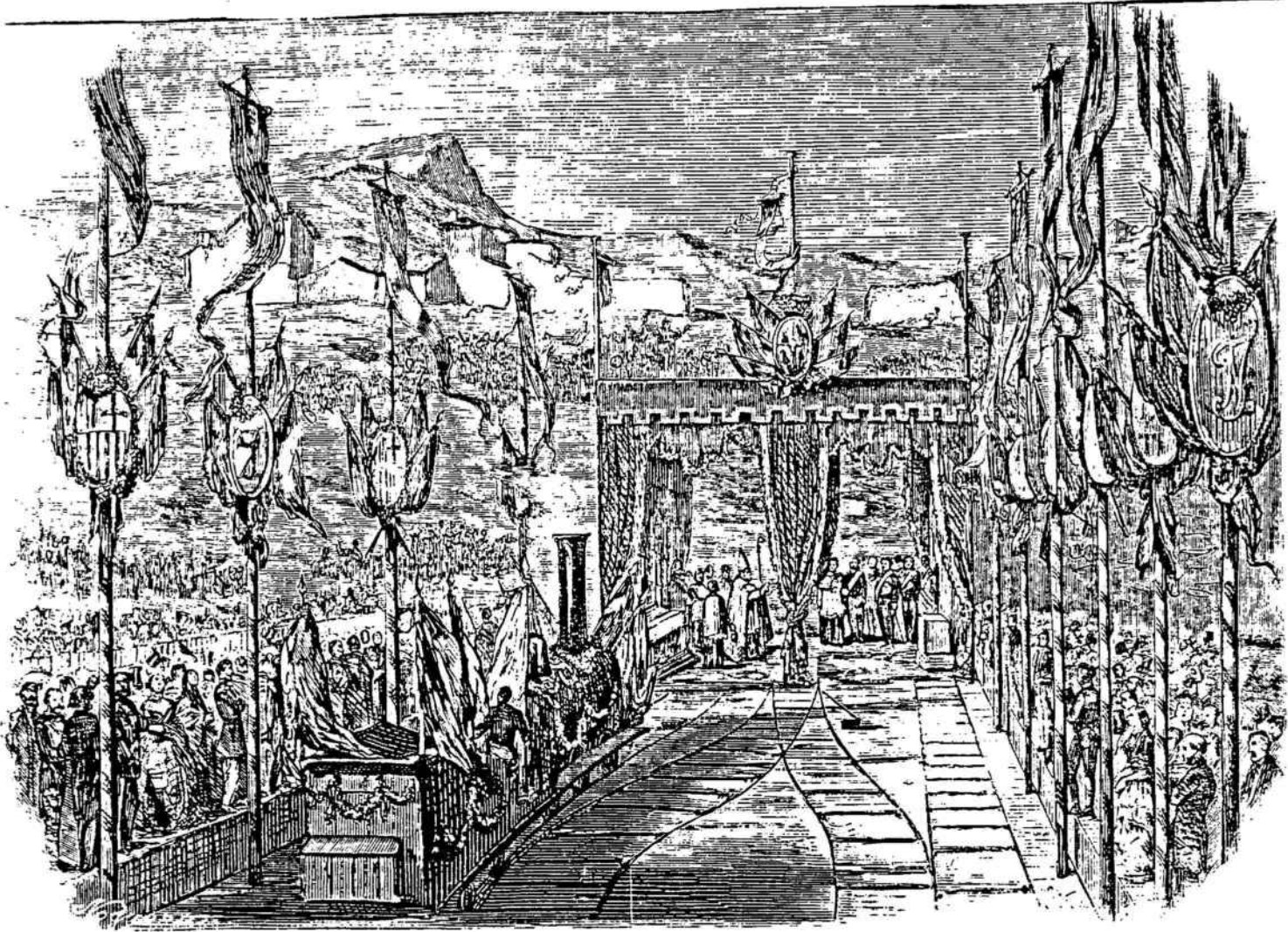
PESSA EN UN ACTE.
PER SEVER BOHIGAS.



Segona part de la pessa titulada:

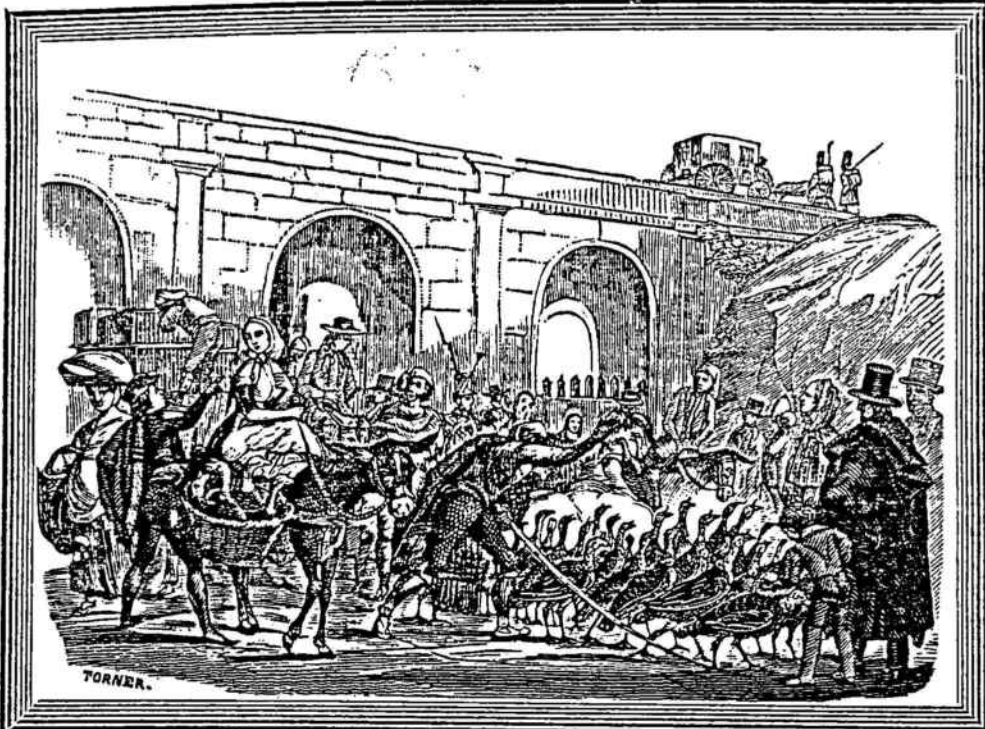
AB UN TIRO DOS PARDALS.

BARCELONA:
Imprenta de Florens, Palau de Sta. Catalina, 6.
1873.



COLOCACION DE LA PRIMERA PIEDRA EN LA VIA FÉRREA DE MARTORELL Á TARRAGONA (CROQUIS REMITIDO POR EL SEÑOR SANTACANA.)

Dionisio Noguera (sobre un croquis de Santacana): Colocación de la primera piedra en la vía férrea de Martorell á Tarragona, "El Museo Universal" (Madrid), nº 39 (29-IX-1861), p. 312.



Felicitaciou.

Este año con mas placer
 Felices Pascuas espero ,
 Y el porvenir lisonjero
 Al fin se deja entrever.
 A todos ha de traer
 La paz y felicidad :
 Goze V. esta Navidad
 Cual principio de esperanza ,
 De alegría y confianza,
 De dicha y prosperidad.

En un dia el mas glorioso
 Y para mi el mas festivo ,
 Mis deseos os escribo ,
 Que son veros muy dichoso :
 Sed feliz , sed venturoso ,
 Pues un sujeto apreciable
 Y de todo el mundo amable
 Nunca debiera acabar ,
 Antes por siempre gozar
 De una fortuna envidiable.

CUARTETA.

Los Mozos Reconocedme Señor *de la revista*
 En cuanto bien os parezca *bersided*
 Y siempre que se os ofrezca
 Por humilde servidor.

Barcelona : Imp. de J. A. Oliveres y Matas. — Véndese en la tienda de J. Gaubert ,
 frente la bajada de la Canonja.

GOZOS Á NTRA. SRA. LA VÍRGEN MARIA BAJO LA ADVOCACION DE LA GLEVA,

QUE SE VENERA EN LA
DE LOS SANTOS
DE BAR-

GLISIA PARROQUIAL
JUSTO Y PASTOR
CELONA.



A vuestras plantas postrada
La Cofradia os adora.
Amparadnos, gran Señora
De la *Gleba* titulada.
El hallazgo milagroso
De vuestra imágen, por cierto
Indica quedar abierto
Aquel tesoro abundoso,
Que á quien ferviente os implora,
Franqueais agraciada.
Amparadnos etc.
Apacentaba un ganado
Tierna y devota doncella,
Y tenia reparado,
Siempre se alejaba de ella
Un buey, el cual sin demora
Se iba á una gleva apartada.
Amparadnos etc.
Allí con tenaz porfia
Escarbaba con el pié
El terreno sobre el que
Gleba aquella se escondia;
Repitiéndolo á toda hora
Con fuerza mas empeñada.
Amparadnos etc.
De la niña al padre plugo

Arar en un cierto dia,
Y al uncir el buey al yugo,
Rebelde él se retraia,
Y con voz espantadora
Huyóse á toda escapada.
Amparadnos etc.

A la gleva nuevamente
Se fué el bruto enfurecido,
A donde habia acudido
Ya mucho anteriormente
La jovencita pastora,
Que se estaba arrodillada.
Amparadnos etc.

Por un grande boqueron
Que el buey hiciera escarbando,
La niña estaba mirando,
Cual si bajo un pabellon,
De la Empírea emperadora
Una imágen ocultada.
Amparadnos etc.

La devota doncellita
Al padre lo cuenta todo,
Y fervorosa le incita
A que él escogite un modo,
Que á la imágen que enamora
Una capilla sea alzada.

Amparadnos etc.

El padre lleno de encanto
Saca debajo la gleva
La bella imágen, que lleva
De Hipólito mártir santo
Al pueblo, en el cual él mora,
Para que sea allí adorada.
Amparadnos etc.

Mas ¡portento de admirar!
El cielo (noche durante)
La imágen, al lugar de ante
Hizo luego trasladar;
Prueba manifestadora
Que ser debia allí honrada.
Amparadnos etc.

Gran santuario, en efecto,
Fué allí mismo levantado,
Donde todos han hallado
Alivio, consuelo y afecto:
Todos una protectora,
Todos una madre amada.
Amparadnos etc.

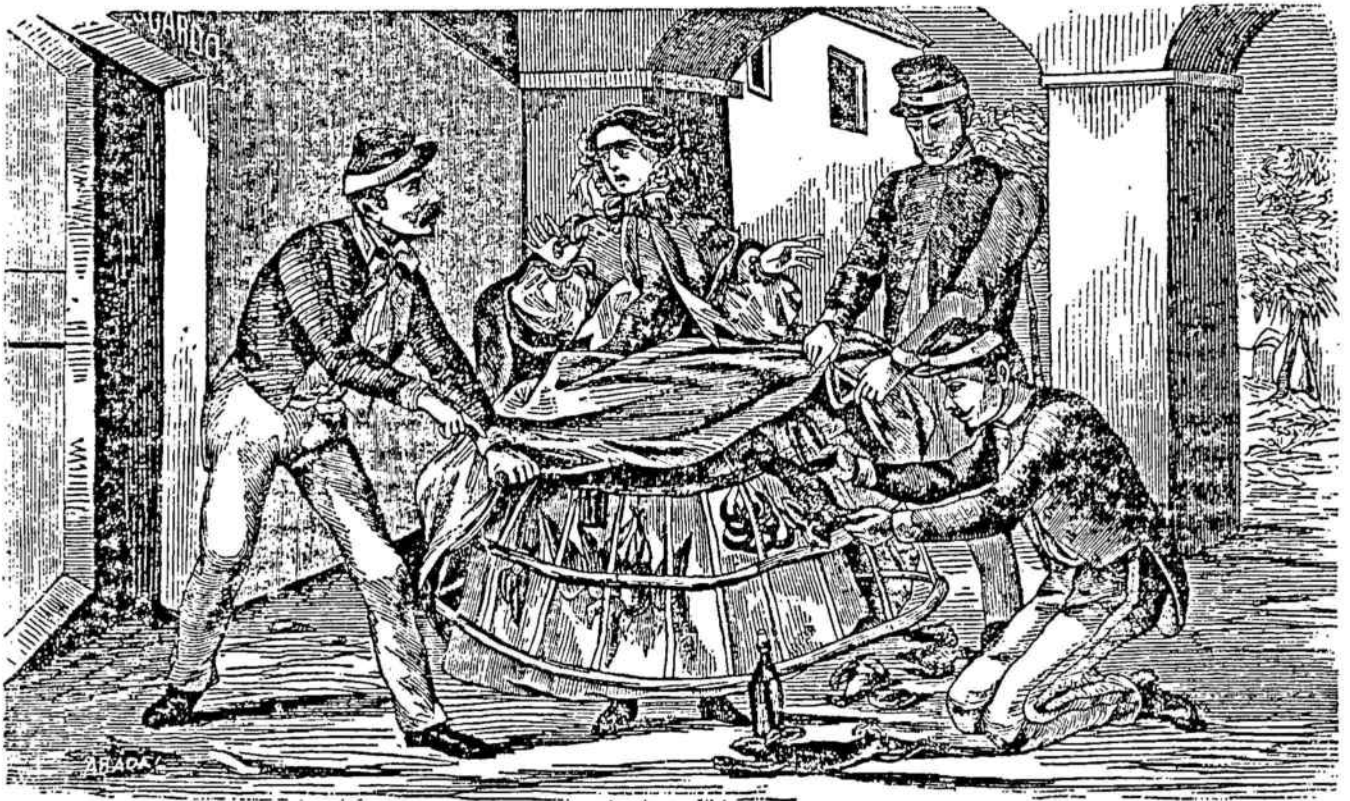
Cataluña entusiasmada
Os aclama y os adora:
Amparadla, gran Señora
De la *Gleba* titulada.

†. *Ora pro nobis sancta Dei Genitrix.*

†. *Ut digni efficiamur promissionibus Christi.*

OREMUS.

*Porrige nobis, Domine, dexteram tuam per intercessionem beate et Glorise semper virginis Dei Genitricis
Marie de Gleba, et auxilium nobis superna virtutis impende. Per eundem Christum Dominum nostrum.
†. Amen.*



LO CUNILL Y L' ANDIOT

O SIA

lo contrabando atrapat á sota del

MIRINYACH.



Cansó nova en la que se declara lo chasco que va pasá á una minyona, que disfrasada de senyora y á sota del mirinyach,



La profecia de Carotte.

Joan Abadal: il.lustració per Historia de Luis XVI y de María Antonieta (Barcelona 1858), p. 168/69.

EL ALBUM DE LAS FAMILIAS.

PERIÓDICO SEMANAL.

Gratis á los suscritores del DIARIO DE BARCELONA. — Un número suelto un real.



DON JUAN PRIM, CONDE DE REUS.
(Fotografía de Molino y Albarada).

Joan Abadal i Joan Surroca: retrat del General Prim, "El Album de las Familias" (Barcelona), vol. II (1860)

252

EL CANTOR DE LOS AMORES.

COLECCION DE CANCIONES DE AMOR, DEDICADAS
Á LAS HERMOSAS.

9



LA QUERELLA.

En la noche silenciosa
arrimadito á tu reja,
deseo espresar la queja

que siente mi corazon.
Oyeme atenta mi canto,
escucha ¡ay! mi querella;

alice example 2/1000



1. Voy á relatar la historia de D. Juan de Serrallonga, digna de eterna memoria.



2. En las armas se ejercita, de jóven, que esta era su diversion favorita.



3. Por políticas querellas en el juego de pelota mata á D. Felix Torrellas.



4. Viendo en peligro una dama mata D. Juan su caballo y el amor su pecho inflama.



5. Doña Juana de Torrellas, escucha de Serrallonga de amor las dulces querellas.



6. Sale de Francia D. Juan, y va hácia Barcelona en busca su dulce imán.



7. En el jardin de su amada entró D. Juan disfrazado por ver su prenda adorada.



8. El Fadri de Sau procura, en el jardin de Torrellas decir la buena-ventura.



9. Le dice el Fadri á D. Juan, si de los bravos que manda quiere ser su capitán.



10. Doña Juana; sol hermoso! á la cita comparece de su D. Juan amoroso.



11. Monblanch su futuro esposo con Serrallonga la encuentra y está de celos furioso.



12. La llave del jardin dá Torrellas á D. Bernardo y no le quiere escuchar.



13. A su hijo dá su espada pidiéndole que su honra por él se vea vencada.



14. Al Fadri dice D. Juan, que de toda su partida quiere ser el capitán.



15. Serrallonga es presentado por gefe de la partida y al momento es aceptado.



16. Juran todos obediencia al valeroso D. Juan mientras dure su existencia.



17. A la quinta ponen fuego los del Fadri; y asesinan los nobles y marchan luego.



18. Serrallonga vá á matar al hermano de su amada y esta le logra salvar.



19. Dentro de las Guillerias las tropas de Serrallonga jugando pasan los dias.



20. Sobre del cesped sentados están D. Juan y su amada contentos y enamorados.



21. Cantando vá un estudiante junto con un mercader y un mozo de pié delante.



22. Dentro del bosque metidos el mercader y estudiante pronto se vén sorprendidos.



23. Serrallonga le compró las mantas al mercader y despues les regaló.



24. Del fondo del corazón el padre de Serrallonga dá su santa bendicion.



25. En el bosque el de Torrellas seducir quiere á su hermana; mas no atiende á sus querellas.



26. De Juana el hermano un dia, en el bosque á Serrallonga con altivez desafia.



27. El gobernador Colmenar y Salvio de Fontanellas, ván el bosque á registrar.



28. Los que fueron decididos á Serrallonga á prender, por él se vén sorprendidos.



29. Juana quiere regalar dinero á los prisioneros, D. Juan les dá libertad.



30. Serrallonga halla un plauton en casa el gobernador, y entra por el balcon.



31. De caballeros vestidos Tallaferro y el Fadri, son los dos bien recibidos.



32. En su despacho sentado Torrellas vé á su enemigo y queda petrificado.



33. D. Salvio y el gobernador de tropas acompañados le arrestan por traidor.



34. Con un valor sobre humano Doña Juana, á Serrallonga; pide le entregue su hermano.



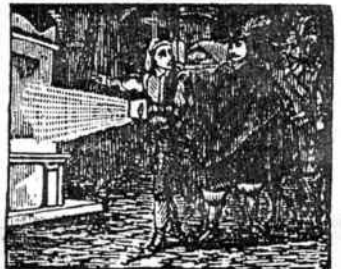
35. Por lograr mejor su intento, Torrellas pide al Fadri lleve su hermana á un convento.



36. D. Salvio desesperado al gobernador explica que Serrallonga ha escapado.



37. Roberto, infame y traidor; entregar á Serrallonga promete al gobernador.



38. Con muy dañada intencion Roberto al gobernador introduce en el panteon.



39. Su padre sobre el panteon á Serrallonga le ordena se entregue sin dilacion.



40. Ya que aquel que le dió el sér que se entregase le ordena, se deja D. Juan prender.



41. A Roberto Doña Juana, dispara un pistoletazo y lo dá muerte villana.



42. D. Salvio manda quitar, á Serrallonga los grillos que no le dejan andar.



43. Ya que no pudo tirar á Serrallonga el Fadri el mismo se vá á entregar.



44. En la capilla su esposa, acompaña á Serrallonga triste, afligida y llorosa.



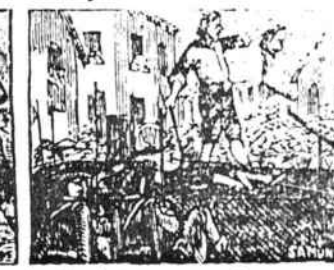
45. Ante Dios crucificado á su esposa Serrallonga, al Fadri la ha encomendado.



46. Al suplicio vá D. Juan, se despide de su esposa tambien del Fadri de Sau.



47. Con ánimo valeroso juran el Fadri y Doña Juana veugar amigo y esposo.



48. Por la ley y la pena sentenciado es Serrallonga á la pena capital.

Samuntà: auca Historia de D. Juan de Serrallonga (Barcelona
(c. 1858?).



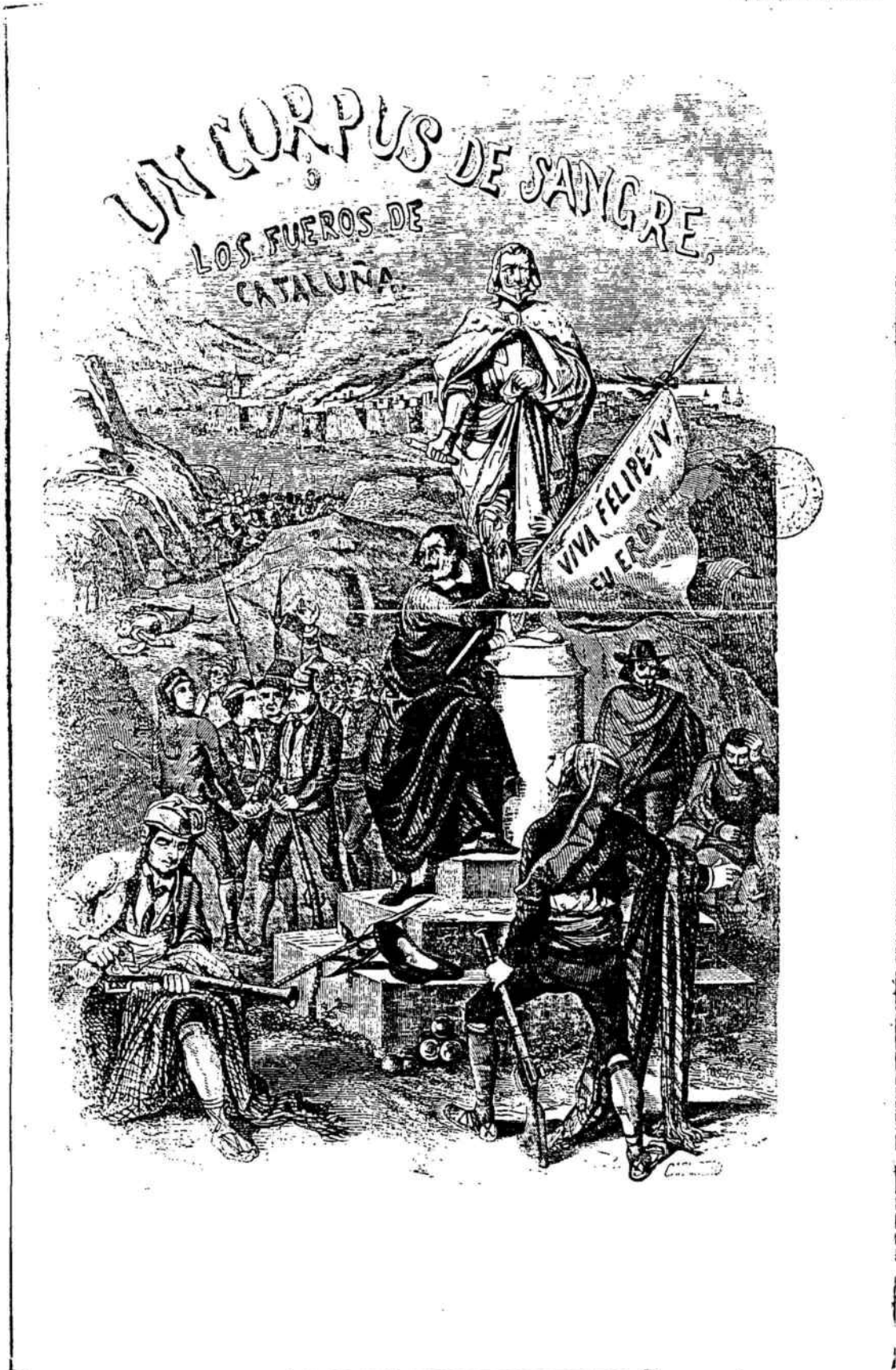
La marca.

Ricard Llopis: La marca, il.lustració per a una novel.la indefinida.

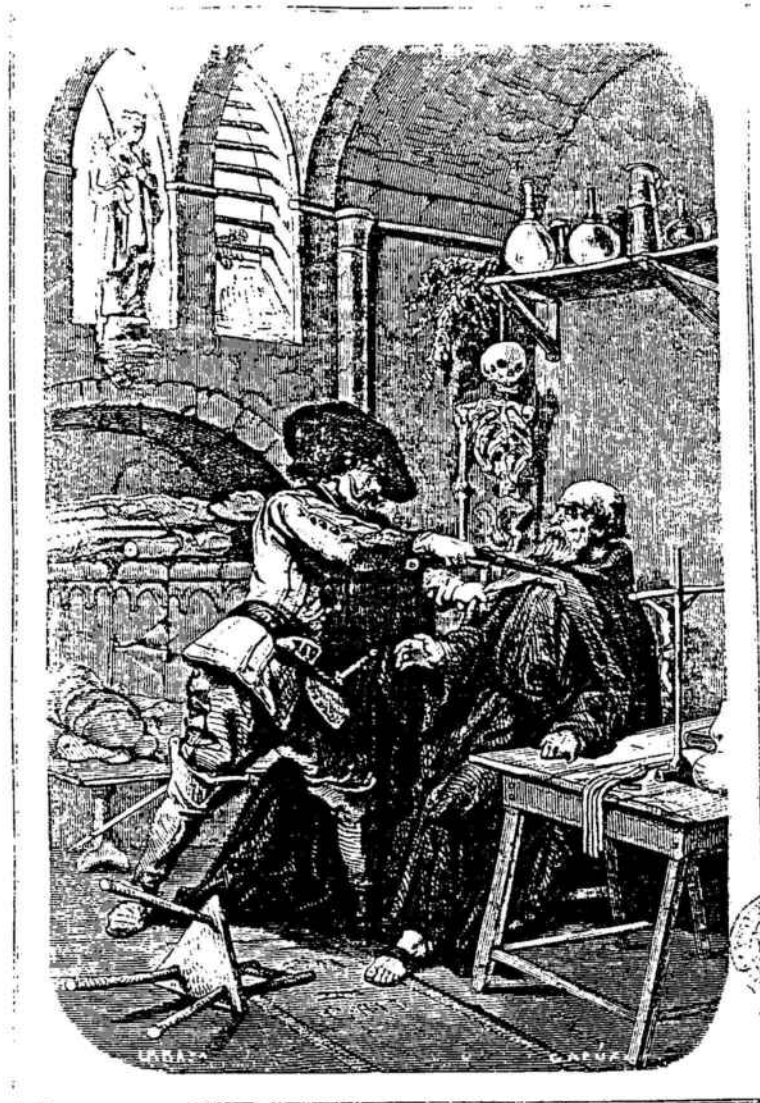


Episodio de la batalla del 12 de Enero.

Llopis: il.lustració per Espanoles y marroquies (d'Evaristo Ventosa) (Barcelona 1859),

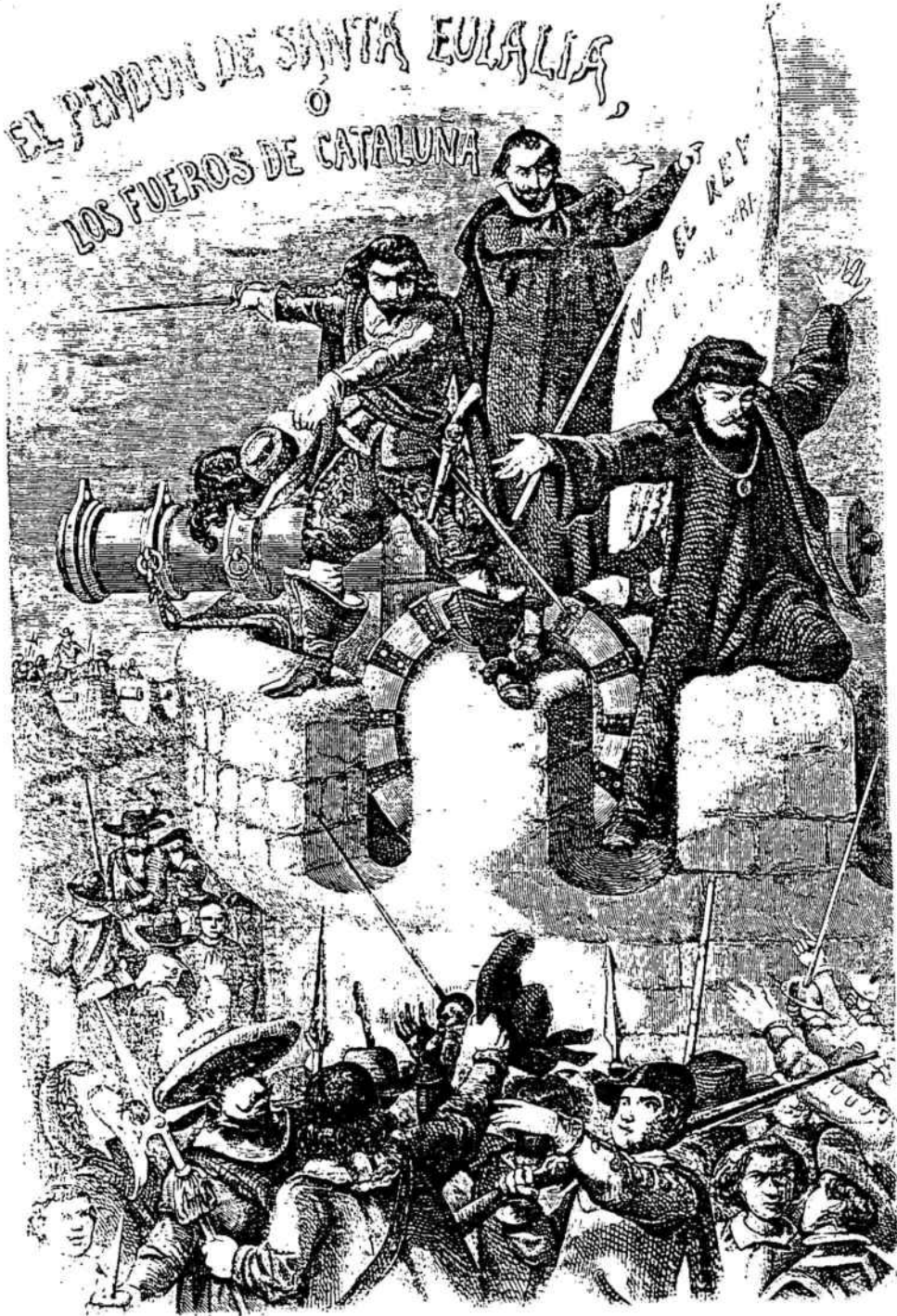


Antonio Carnicero: portada de Un Corpus de Sangre ó los fueros de Cataluña de Manuel Angelón (Barcelona 1857).



Y poniéndole una pistola al pecho, dijo:—Necesito vuestro hábito
ó vuestra vida.

Tomás-Carlos Capuz (sobre dibuix d'Urrabieta): il.lustració per
Un Corpus de sangre ó los fueros de Cataluña de Manuel Angelón
(Barcelona 1857).



Antonio Carnicero (sobre dibuix d'Urrabieta): portada de El pendón de Santa Eulalia ó Los fueros de Cataluña de Manuel Angelón (Madrid-Barcelona 1858).

CADA OBRA UNA ENTREGA.
ENTREGA 70.

MUSEO DRAMÁTICO ILUSTRADO.

CADA ENTREGA UN REAL.
UNA Ó DOS SEMANALES.



LUCIA DE LAMMERMOOR,

DRAMA EN TRES ACTOS Y SEIS CUADROS, ESCRITO SOBRE LA NOVELA

DE

WALTER SCOTT

Y ARREGLADO A LA ESCENA ESPAÑOLA

FOR

D. F. DE LUNA Y D. V. DE LALAMA.

PERSONAJES.

LUCIA.
LADY ASTHON.
ANA.
MYSIA.
ALICIA.
EDGARDO.

LORD ASHTON.
LORD DOUGLAS.
LORD SEYMOURS.
SIR MELVAL.
CALEB.
DONNARD.

BARKLEIT.
JACKSON.
ESCUDEROS, PALAFRENEROS, CABA-
LLEROS, ALDEANOS, PESCADO-
RES, ETC.



La escena es en Escocia á fines del siglo XVI.

(Los derechos de representacion pertenecen á D. Vicente de Lalama.)

ACTO PRIMERO.

Sitio agreste en la orilla del mar. A la izquierda del actor, en primer término, una cabaña rústica.

ESCENA PRIMERA.

ALICIA, ANA, SARA.

ALICIA. Muy tarde vuelves á casa, hija mía.

ANA. No me riñas, abuela: te traigo una buena noticia: el señor canceller, miss Lucia su hija, nuestra querida, nuestra buena protectora, y todos los escuderos, mon-

teros y cazadores, en fin, todos los del castillo de Lammermoor, vienen á cazar al bosque.

ALICIA. ¡Cómo! ¿El canceller, ese personaje de Estado, ese gran politico se ha hecho cazador? Te burlas, hija mia.

ANA. No, abuela, es de veras; mas todavia, este es el lugar de la cita.

ALICIA. ¡En mi casa!

ANA. Si, para almorzar.

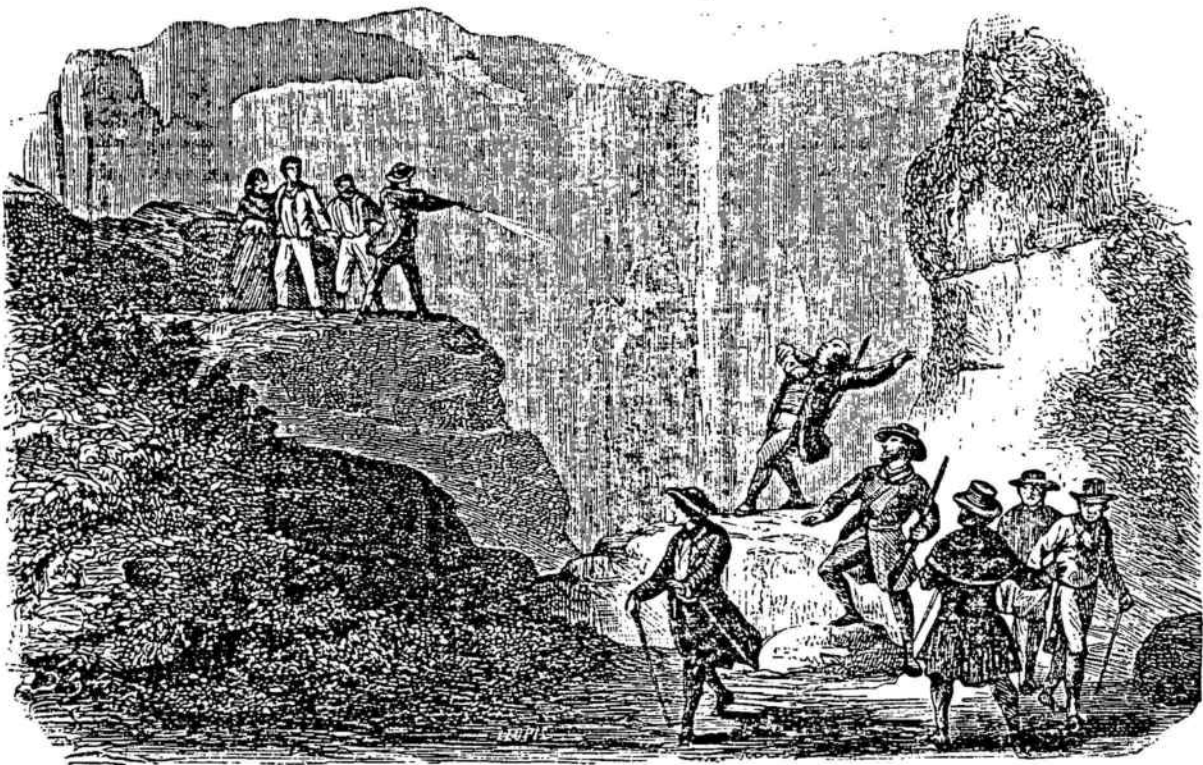
ALICIA. ¡Para almorzar!... ¡Dios mio! ¡Un almuerzo de cazadores! Pero, hija mia, toda la aldea no seria bastante...

ANA. No tengas miedo. ¿Crees que miss Lucia no piensa en

CADA OBRA UNA ENTREGA.
ENTREGAS 73 Y 74.

MUSEO DRAMATICO ILUSTRADO.

CADA ENTREGA UN REAL.
UNA Ó DOS SEMANALES



LA CABAÑA DE TOM, 6 LA ESCLAVITUD DE LOS NEGROS.

Drama de espectáculo, en seis cuadros, escrito en vista de la novela y de los dramas franceses,

FOR
DON RAMON DE VALLADARES Y SAAVEDRA.

Representado con grande aplauso en el teatro del Instituto Español.



REPARTO.

MISTER BIRD, senador, (55 años) . . .	Sr. PACHECO.	UN COMISARIO TASADOR	Sr. SORZANO.
HARRIS, rico propietario, mulato . . .	» ORTIZ.	EL INSPECTOR DE LAS VENTAS . . .	» LOPEZ.
HALEY, traficante en esclavos, (45 años).	» BERZOSA.	UN BARQUERO	» LOSADA.
SHELBY, habitante de Kentuki, (40 años.)	» GASPAS.	JUAN	» HERNANDEZ.
SAINT-CLAIR, habitante de Nueva-Or-	» MORENO.	PEDRO	» PASCA.
leans, (45 años)	» ALCARAZ (menor.)	ELISA, cuarterona al servicio de Shelby.	SRA. MARTINEZ.
EDUARDO, sobrino de Harris, (20 años.)	» MALLI.	ENRIQUE, su hijo, (de 6 á 7 años) . . .	SRTA. LLOPIS.
JORGE, mulato, esclavo de Harris . . .	» ALCARAZ.	EVANGELINA, hija de Saint-Clair . . .	SRA. LOPRZ.
TOM, negro de Shelby, (55 años)	» BANOVIQ.	MARIA, mujer de Bird	» PUIG.
BENGALI, negro, (20 años)	» VIDALES.	CLOE, negra, mujer de Tom	» SEGURA.
FILEMON, negro, (20 años)		NEGRAS, NEGROS, PUEBLO.	

La escena pasa en los Estados-Unidos.

(Los derechos de representacion pertenecen á D. Vicente de Lalama.)

CUADRO PRIMERO.

Sala en la casa de campo de Mr. Shelby. Al fondo una entrada larga, formada por arcos, dejando ver un bello parterre. Puertas laterales. A la derecha, en primer término, una mesa pequeña. A la izquierda un confidente.

ESCENA PRIMERA.

SHELBY; SAINT-CLAIR, hablando desde el fondo.

SHELBY. Meted los caballos en la cuadra... El taller es lo

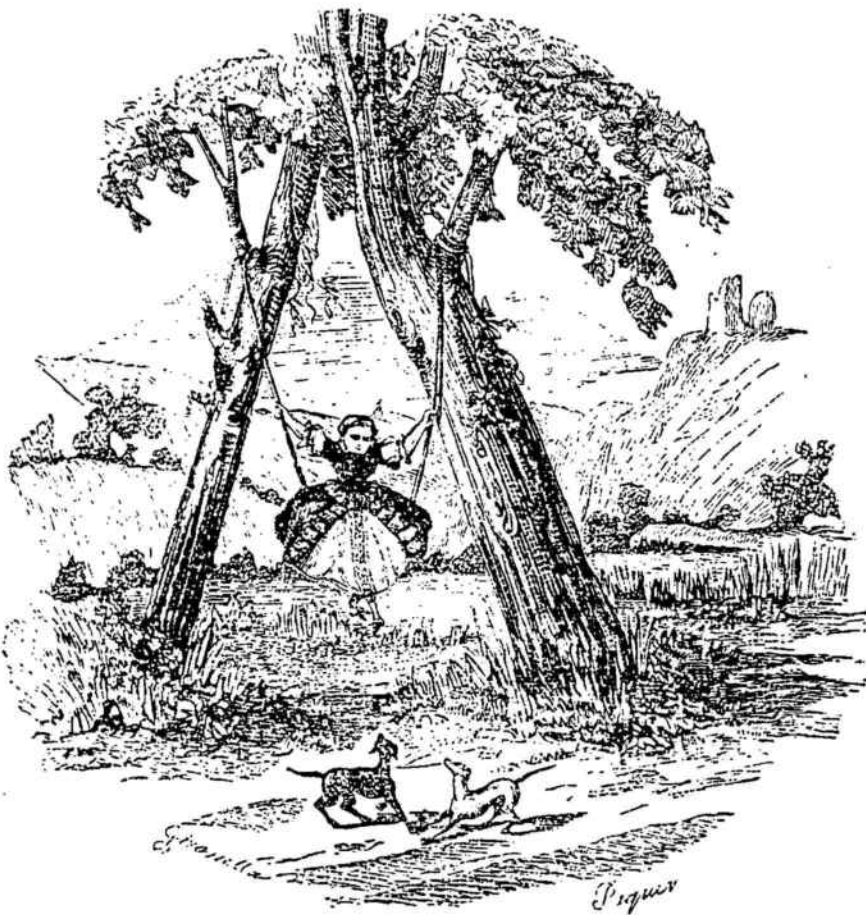
único que nos falta por visitar... (Pone su sombrero y su látigo sobre una silla. Dirigiéndose á Saint-Clair.) Suponiendo, mi querido Saint-Clair, que no os haya fatigado tan largo paseo.

SAINT-CLAIR. ¿Fatigado? Decid mas bien encantado. Un hombre como yo, acostumbrado solamente á pasear las estrechas calles de Nueva-Orleans, necesariamente ha de admirar vuestros rientes y fértiles valles. Me adhiero á la opinion general, mi querido Shelby, de que el estado de Kentuky es el paraiso terrenal.

Llopis: portada de La Cabaña de Tom (del Museo Dramático Ilustrado núms. 73/74) (Barcelona 1863).

CAPÍTULO LXIX.

DEL MAS RARO Y MAS NUEVO SUCESO QUE EN TODO EL DISCURSO DESTA GRANDE HISTORIA AVINO Á DON QUIJOTE.



PEÁRONSE los de á caballo, y junto con los de á pié, tomando en peso y arrebatadamente á Sancho y á Don Quijote los entraron en el patio, al rededor del cual ardian casi cien hachas puestas en sus blândones, y por los corredores del patio mas de quinientas luminarias, de modo que á pesar de la noche, que

se mostraba algo escura, no se echaba de ver la falta del dia. En medio del patio se levantaba un tûmulo como dos varas del suelo, cubierto todo con un grandísimo dosel de terciopelo negro, al rededor del cual por sus gradas ardian velas

— 32 —

tan estupenda fué nuestra precocidad amorosa, que á los ocho años nos cortábamos mutuamente sendos rizitos, bien que nó sea esto hoy día una gran novedad.



Ahora bien, mi infantil beldad, al llegar á los quince años tuvo á bien suplantarme por un cadete.

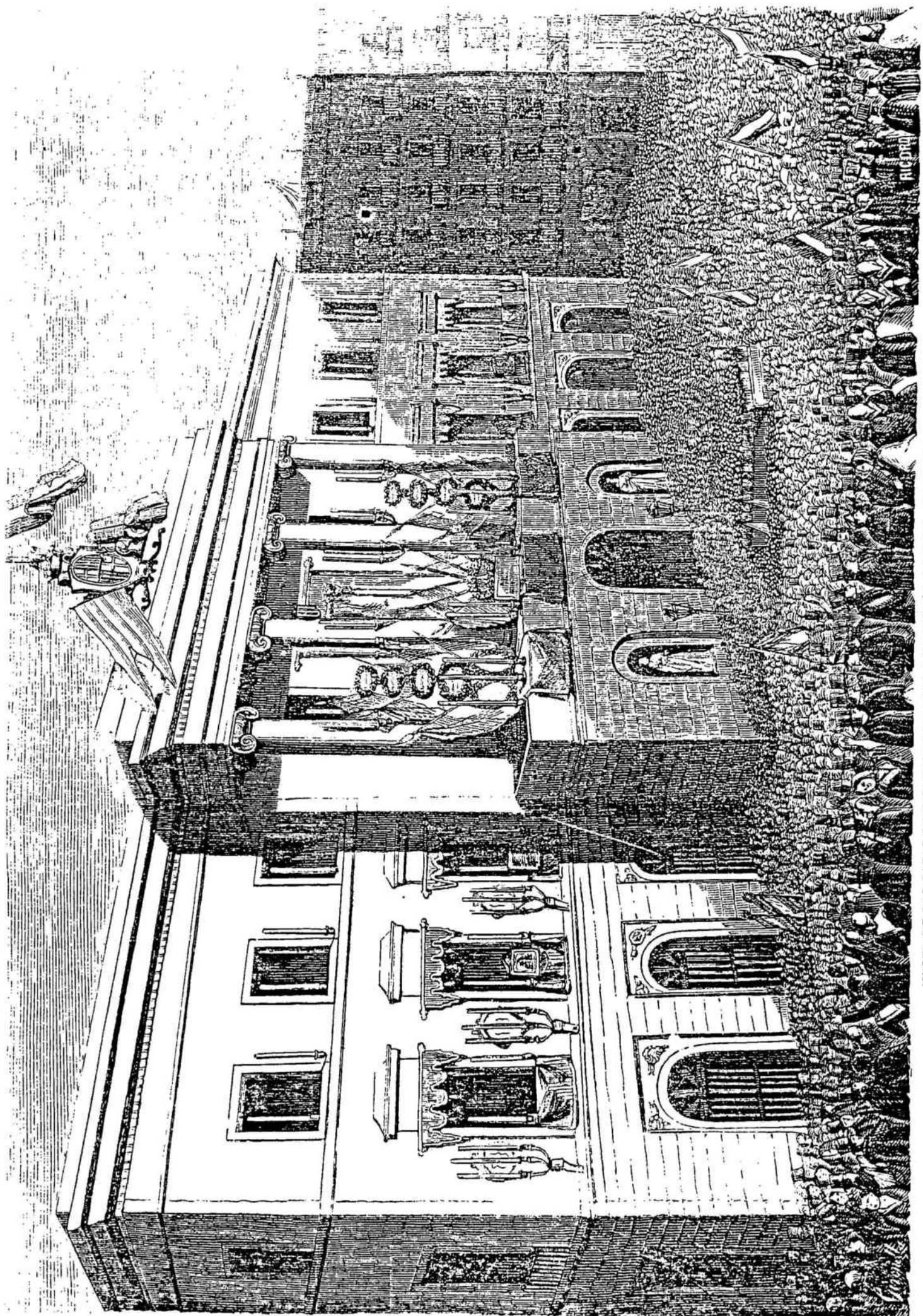
Es menester convenir en que verse uno postergado por un cadete, es una insoportable postergacion.

Desde esta jugarreta siempre estoy con vosotras en guardia sin ser militar.

Por esto os decia que no os temia por aquello de que «*como te conozco ciruelo, no te tengo devocion.*»

Siendo así, por mas que pataleis, bien puedo cantaros las verdades de barquero y asimismo bien puedo asegurar, á despecho vuestro, que no acierto á ver las ponderadas DELICIAS DE UN BAILE DE MASCARAS; ó sino á las pruebas me remito, como soleis decir á vuestros románticos amadores.

Yo hacia años que me hallaba ausente de la capital: la fama de los bailes



VISTA DE LAS CASAS CONSISTORIALES EL DIA QUE LLEGÓ LA NOTICIA DE LA TOMA DE TETUAN.
(De un daguerrotipo de Bellver).

Manuel Ricord (sobre daguerrotip de Bellver): il.lustració a "El Album de las Familias" (Barcelona), nº 17 (1860).

— 84 —

Érase en fin , una ballena enorme,
Érase un LEVIATHAN de carne y hueso.

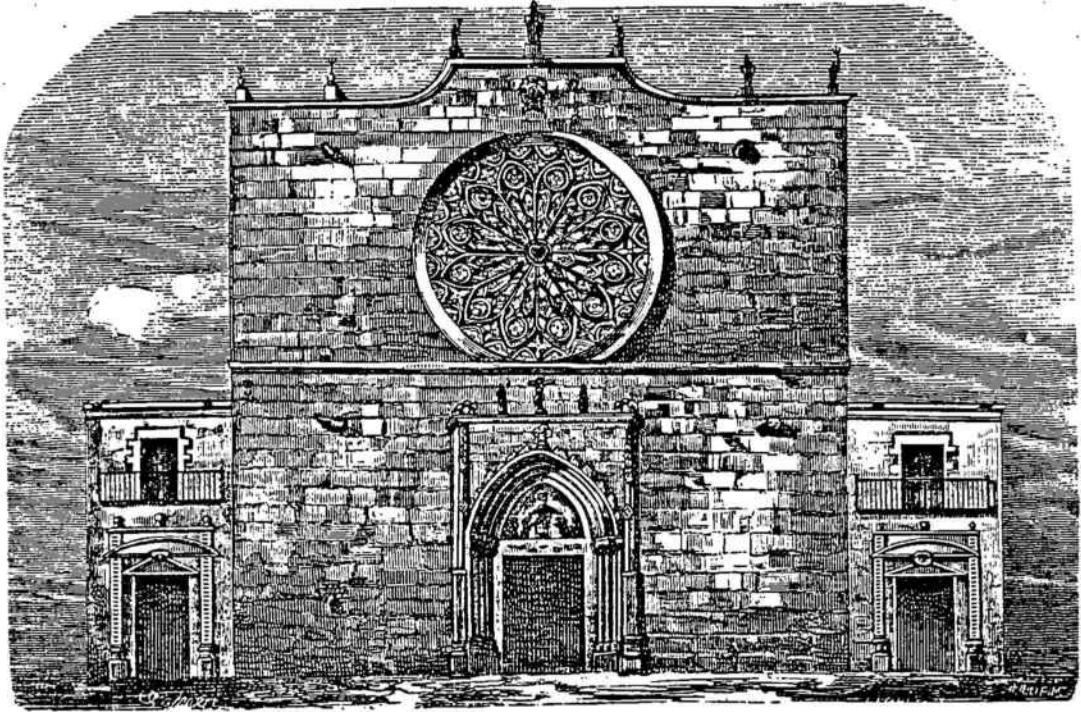


—L'eno completo , dije para mi capote, y siendo á decir verdad, un tantico aficionado á las máscaras, á los apretoncillos, y sobre todo á las señoras respetables senti la tentacion de inmiscuirme en los jaleós de aquella estraña sociedad.

De fijo adivinó mi pensamiento un prójimo barbudo , gabacho por mas señas, que buenamente se acercó á ofrecerme un billete de entrada en cambio de un miserabl. napoleon.

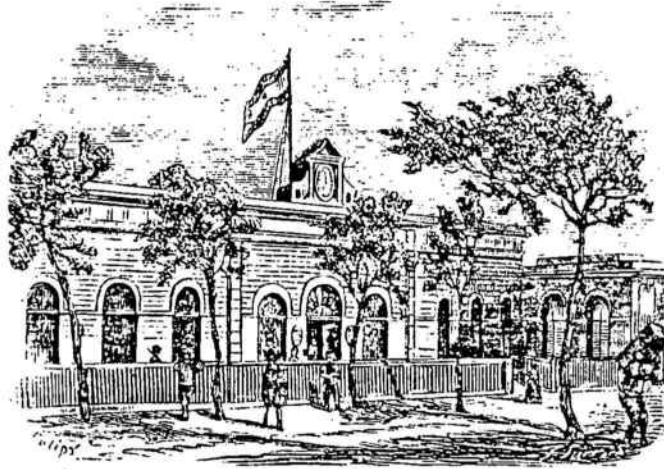
El papel estaba en baja.

Acepto el cange y convertido en un *mansieur* de pefo en pecho, me cuelo en el teatro, como Pedro por su calle, yendo á dar de manos á boca con la ante-

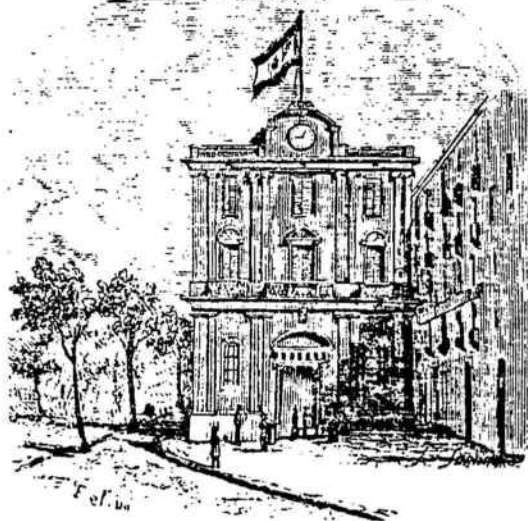


FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTIN, EL VIEJO, EN BARCELONA.

Llopis (sobre dibuix de Simó Gómez): Fachada de la iglesia de San Agustín, el viejo, en Barcelona, a Las calles de Barcelona de Víctor Balaguer (Barcelona 1865-66) i "La Revista de Catalunya" (1862).



Estacion del Ferro-carril de Mataró.



Banco de Barcelona.

Joan Surroca (sobre dibuixos de Felipó): il.lustracions de la Guia General de Barcelona 1861 de J. Matas y M. Saurí (Barcelona 1860), p. 128.

Ro/1191



LO FILL PRODICH.

DIÀLOGO ESPIRITUAL

ENTRE LO FILL Y SON PARE.

Pecador per ta ensenyansa,
per corregir ton abús
nos proposa aquesta historia
nostre Redemptor Jesus:
gran merit en aplicarla
tindrás, si es á tu mateix,
y jo també en explicarla,
y passá tal com segueix.

A un bon Pare, que tenia
dos fills, li digué l' petit:
donaume lo qu'em pertoca,
que jo vull lo pa partit:
com lo pare repugnaba
lo fill atrevit digué,
lo quens conta lo evangeli,
quebreument referiré.

Se suscribe en Barcelona, en la imprenta de José Gaspar, calle de Cervantes núm. 3.

Los señores de provincias que deseen suscribirse, podrán efectuarlo dirigiendo aviso en esa imprenta acompañando el importe de tres ó seis meses de suscripción en sellos ó libranzas de correos.



En Barcelona, Madrid, y demás provincias de España 4 rs. 6 mes.

En París, Londres, Roma, Brusel, Turin, Florencia y demás capitales del extranjero por seis meses 34 rs.

EL TEATRO BARCELONÉS.

Año 2.º Viernes 22 de Enero de 1858. Núm. 47.º

EL TEATRO BARCELONÉS.

Saldrá en adelante dos veces cada semana. Los Sres. suscriptores irán observando las mejoras que nos proponemos así en su redacción.

genio y de la inspiración; pero estos son independientes, creadores, hasta si se quiere superiores á aquéllas, y pueden existir sin tener quien las encadene, ni las describa leyes. Este modo de existir excita la admiración un...

guio como, sin género de duda, lo es el Sr. Frasca, no conserva una indeleble adhesión, un constante entusiasmo por una cosa cualquiera; por más que sea su...

3 - LA GRAN ÈPOCA DE LA XILOGRAFIA VUITCENTISTA

La proliferació al llarg de la dècada dels cinquanta de llibres tardoromàntics il·lustrats significà ja de fet una empenta forta en el creixement de la importància concedida a la xilografia i alhora donà peu a un acusat refinament tècnic que convertiria definitivament aquesta modalitat del gravat en un art de la màxima capacitat expressiva. Martínez havia tingut un paper important en aquesta positiva evolució i Abadal va ser, de fet, el primer gran nom de la nova xilografia. Les aportacions forasteres de Carnicero i Llopis, aquest naturalitzat aquí, però, contribuïren a consolidar el nou nivell del gravat en fusta. De fet, però, per unes circumstàncies o per altres, cap d'aquests noms presidí l'etapa d'esplendor de la nova xilografia. Aquesta etapa, en la que, com veurem, les aplicacions d'aquest gravat al món de les arts gràfiques es multipliquen, seria la presidida per Celestí Sadurní, Francesc Xavier Brangulí, Enric Gómez Polo i tota una sèrie de figures de gairebé la mateixa envergadura.

L'eclosió d'aquesta generació brillant es produí curiosament en un moment, breu però clarament apreciable, de reflux del gravat al boix. Sense arribar a l'exageració de Lluís Labarta, que deia que el 1863 l'únic gravador de boix que hi havia a Barcelona -a part del popular Noguera- era Llopis (199), ja que Abadal i Cabanach, entre els madurs, i Brangulí, Sadurní i Mullor, per exemple, entre els que començaven, eren plenament actius aleshores, la veritat és però que al moment assenyalat per Labarta s'hi pot observar un considerable buid en l'activitat xilogràfica catalana. Els grans encàrrecs, és cert, se'ls enduia Llopis, i sovint també Carnicero que va ser un gravador que no em consta

que hagués deixat el seu Madrid habitual. Per això la confiança que aviat obtenen els nous valors per part de les editorials marca un moment important en l'evolució de la xilografia del país.

Habilitats tècniques a part, els homes d'aquesta nova generació de xilògrafs catalans tenen, en general, una característica comuna que denota tot un canvi d'actitud del "consumidor" en llur consideració pública. Si fins ara el xilògraf, amb molt escasses excepcions, era una mena d'obscur personatge poc més que innomínat i de qui no es sabia res de la seva vida, a partir d'ara els xilògrafs principals tindran un nom més o menys conegut al carrer i les seves dades biogràfiques fonamentals seran més conegudes.

3.1. L'ECLOSIÓ DELS NOMS CABDALS

Uns quants noms d'homes nascuts en la dècada dels trenta i els quaranta seran el protagonistes d'aquesta nova i decisiva etapa de la història del gravat al boix català. El seu moment millor coincidirà, com veurem més endavant, amb l'etapa d'esplendor de les gans revistes gràfiques que responen al nom genèric d' "il.lustracions", etapa que es situa en la dècada dels setanta i sobretot dels vuitanta. Així es produirà un curiós fenomen: el millor moment de la xilografia serà precisament aquell en el que ja s'havia iniciat el camí de la nova tècnica del fotograt, bé que en generalitzar-se acabaria desbancant del tot al gravat en fusta com a mitjà de reproducció d'imatges.

3.1.1. L'ASCENSIÓ DE CELESTÍ SADURNÍ I DEOP

El qui havia de ser el principal xilògraf català del segle XIX, *Celestí Sadurní Deop*, va néixer a Ripoll vers 1830 (200) i es dedicà professionalment un temps a l'ofici de gravador sobre armes, indústria pròpia de la comarca d'on procedia. Per un problema de possible tràfic d'armes amb el que se'l relacionà es veié forçat a abandonar tot contacte amb l'armeria i aplicà aleshores la seva formació tècnica al gravat sobre fusta, art en el que es perfeccionà de manera autodidàctica (201). Aquest auto-



Calle de Trafalgar n.º 30 (Ensanche)

BARCELONA.

CELESTINO SADURNÍ

GRABADOR DE IMPRENTA

CALLE DEL HOSPITAL, NÚMERO 32, PISO 2.º

BARCELONA.

ELEGANCIA BARCELONESA.

— o — s — i — e — s — o — —

SASTRERIA DE JAIME MODRER

Celestí Sadurní i Deop, retratat per Joaquim Diéguez.
Anunci de Sadurní a l'Almanaque artístico barcelonés para el año 1874 de Francisco Javier Alvarez, L. Obradors i P. Sulé, Barcelona 1874, p. 32

didactisme tanmateix es referia només al seu aprenentatge específic de xilografia, ja que com a dibuixant Celestí Sadurní assistí als cursos de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, a Llotja, almenys entre 1847 i 1850, anys en els que va ser fins i tot premiat (202). Això sens dubte l'havia d'ajudar en la necessària tasca d'adequar la seva habilitat amb el burí a les exigències del gravat artístic al que s'havia de dedicar ja tota la seva vida.

El 1855 el trobem il·lustrant, com tans altres xilògrafs vells i joves de l'època, el volum d'Obras poéticas de Josep Robreño que edità J.A. Oliveres. Es trata encara d'una feina gens fora del normal reduïda a un sol boix, el que il·lustra la peça titulada Acaso constitucional que sucedió en la villa de Vinaixa. Corregimiento de Montblanch en Cataluña en el año 1821; forma part del suplement del llibre esmentat, motiu pel qual no apareix en alguns exemplars d'aquest i també és possible que la data d'edició sigui un tant posterior a la de 1855 que figura a la portada. És una escena que succeeix a l'interior d'una església i que està treballada un tant toscament encara; en tot cas menys refinament que les que al mateix llibre eren degudes a Francesc Brangulí, el que havia de ser el gran rival de Sadurní com a xilògraf anys a venir.

També força primari de tècnica encara és el boix que figura a la portada de l'edició de Los ladrones de Londres (Lâm. 82) de Charles Dickens, feta per Joaquim Bosch a Barcelona el 1857, volum en el que la fusta de Sadurní resta solitària en mig d'una notable profusió d'il·lustracions litogràfiques degudes a Eusebi Planas i D. Martínez.

Obres seves signades d'aquella primera etapa no són encara gaire freqüents; ja dels anys seixanta se li coneixen algunes auques en les que si bé la factura no pot considerar-se inhàbil tampoc pot encara considerar-se superior a la de qualsevol altra auca coetània. És el cas de la Historia de la guerra de España con Marruecos editada per Joan Llorens a Barcelona, coneguda també amb el títol de Historia de la guerra de Africa, que edità Antoni Llorens també a Barcelona. La data d'aquesta auca ha de ser 1860 (203), any en què es resolgué aquest conflicte armat que tingué una especial ressonància a Catalunya pel fet d'haver-hi participat voluntaris catalans a les ordres del general Prim.

També produí alguna auca per editors madrilenys. Així la Historia de Napoleón III, també datada però que recull ja la visita de l'emperador a Algèria (1865); fou editada pel despatx del carrer Juanelo i sense sortir de la tònica de les anteriors ja té un gran refinament tècnic superior a elles (204). Un tant diferent d'estil es l'auca Historia de Fausto y Margarita, barcelonina (205), fruit, sens dubte, de la moda que pel tema goethià es produí al país, arrel de l'estrena a Barcelona del Faust de Gounod el febrer de 1864. Segons Canibell, Sadurní en aquells anys primerencs de boixista popular era alhora autor del dibuix i del gravat de les seves composicions (206), però en el cas de l'auca de Faust se sap, per testimoni explícit d'Apel.les Mestres (207), que el dibuix era del que seria famós escultor Manuel Oms i Canet, bé que altres fonts (208) adjudiquen la paternitat del dibuix d'aquesta auca al germà de Manuel, el també escultor Vicenç Oms.

Sigui com sigui, Apel.les Mestres (209) adjudica també al discutible Oms el dibuix d'una altra auca editada per J. Llorens

a Barcelona, Historia de Urganda la desconocida (1868) que malgrat no dur firma del gravador sembla per l'estil perfectament atribuïble a Celestí Sadurní.

Aquesta primera etapa de Sadurní està doncs caracteritzada per una dedicació polivalent però amb forta tendència al gravat popular. D'ara és també algun boix de romanço, com el que il·lustra La Habanera, (Làm. 83), full nº 7 de la sèrie El Cantor de los Amores (1866), que editava Joan Llorens a Barcelona. I també d'ara són diverses participacions en publicacions periòdiques, de caire vulgar com "El Tio Conchas" (1861) (210), on féu la capçalera; el que també va fer a "Fra Diavolo" (1862-63) (211), bé que aquí signant amb el seu segon cognom Deop, i a "Bertoldo" (1865) (212), aquí signant "S^{NI}". A "Un Tros de paper", que editava la casa López, gravà el 1865 la vinyeta que dibuixà Tomàs Padró que presideix el número extra titulat Te-Deum dedicat a la fi de l'epidèmia de còlera (213), i il·lustrà els dotze mesos de l'almanac, també de Padró, destinats a l'any següent (214), fustes que serien reaprofitades per l'almanac de "Lo Xanguet" en 1867, publicació també de can López (Làm. 84).

L'obra de Sadurní tanmateix s'orientà aviat cap a un caràcter més "culte". Il·lustrà a la revista científico-literària barcelonina "La Abeja" La Divina Comedia del Dante, sobre dibuixos de Janet, en nombroses làmines (els anys 1865-66), així com algunes escenes del Faust de Goethe. Col·laborà a la gran obra antològica de F-J. Orellana i G. Vidal i Valenciano del Teatro Selecto que editava Salvador Manero, ja des del primer volum (1866) il·lustrant-hi El castigo sin venganza (Làm. 85), Lo cierto por lo dudoso i La niña de plata, de Lope de Vega, dibuixats per Tomàs Padró. Des-

prés d'això, en edicions successives, continuà col.laborant-hi fins a completar seixanta-quatre gravats fins el volum VIII i últim, de 1869. Allà Sadurní va ser, després de Llopis, el més prolífic dels xilógrafs que participaren en aquella empresa, una de les de més alè editorial de l'època; i com ja he dit en parlar de Llopis la comparació entre els treballs de l'un i de l'altre permeten clarament constatar l'increment de l'agilitat del burí de Sadurní en comparació amb el ja força depurat de Llopis, que tanmateix però donava unes traduccions més estètiques i fredes de les imatges que les del seu jove col.lega.

També col.laborà en la il.lustració d'altres llibres ambiciosos: molt poc encara -algun retrat- a El último Borbón d'Antonio Guzmán de León (1868)(215), tres boixos a La monarquía sin monarca. Grandezas y miserias de la Revolución de Setiembre (1869) d'Antonio Altadill (216), i molt més a la Historia del reinado del último Borbón de España (1868-69) de Fernando Garrido (217); obres, les tres, que aprofitaren l'impacte del gran esdeveniment polític que representà la Revolució del 68. Sadurní però també gravà aleshores escenes d'obres literàries clàssiques, com la Divina Comedia (1871) del Dante (218), en la que participà gravant-hi dibuixos de Tomàs Padró, és a dir fent uns boixos nous i diferents del mateix tema que ja havia abordat a les planes de "La Abeja" cinc anys abans.

En aquests anys primers de la dècada dels seixanta i primers de la següent Sadurní tingué una certa participació en les revistes madrilenyes "El Museo Universal" (1868-69), "La Ilustración Española y Americana" (1870-74) -on curiosament, a part de treballs tot sol signant Deop, realitzà diversos gravats en col.laboració amb

Benigno Moracho-, i "Los Niños" (1871-75), important revista infantil. També data d'ara una participació seva, la única, a les Exposicions de Belles Arts de Barcelona: fou l'any 1870, al costat d'Enric Gómez, que ell sí que repetiria l'experiència.

S'aferma ja ara la tendència esdevinguda habitual, de Sadurní a gravar preferentment dibuixos de Tomàs Padró, de manera que s'establí entre els dos una mena de sintonia especial que dotava les seves realitzacions conjuntes d'un nivell de vigor, expressivitat i agilitat molt difícils d'igualar per cap altre equip d'il·lustradors coetani. La temàtica d'aquests gravats era sobretot la clàssica d'escenes històriques, però també molt sovint el retrat a tota plana d'algun dels protagonistes dels esdeveniments narrats. I precisament amb aquest gènere retratístic Sadurní aconseguí un especial relleu que el feia ser sol·licitat sovint com un especialista; així veiem per exemple que les poques vegades que el seu nom apareix signant gravats a una revista tan popular com "La Campana de Gràcia" (219) era precisament quan aquesta publicació, d'ordinari satírica, havia d'incloure algun retrat seriós d'un personatge: el 1871 hi aparegueren els de Pitarra, Adolfo Joarizti i Roque García. El 1872 trobem també la signatura de Sadurní a la revista "El Relámpago Médico" de Barcelona, traduïnt a la fusta dibuixos de R. Velasco, destinats a l'estudi de la medicina.

La dècada dels setanta veié sovint el nom de Sadurní al peu de gravats de novel·les d'èxit; així la seva participació a El judío errante (1871) d'Eugène Sue (220), a El Remordimiento (1872) de Juan-Justo Uguet, o a Los amantes de Teruel (1877-78) de Manuel Fernández y González, ens mostra la seva discreta però constant presència en obres respectivament de l'editora de La Ilustra-

ción, de la Imprenta y Librería Religiosa y Científica o de la casa Esparza Hermanos, les tres barcelonines, que exemplifiquen la ubiqüitat del gravador i que no exclouen la seva col.laboració amb altres empreses del moment.

El gir decidit de Sadurní cap al gravat seriós anà aparellat a un intent d'esdevenir catedràtic de Gravat a l'Escola de Belles Arts de Barcelona: així el 1873 es presenta a les oposicions per aquella plaça en competència amb un gran calcògraf, Josep Furnó, sense que la plaça fos assignada a cap dels dos (221). Aquest gir cap al gravat seriós no l'apartà completament però, encara, del gravat satíric: a l'almanac de "El Tiburón" per 1873-74 la portada és seva; tanmateix no es tracta de cap escena especialment grotesca sinó d'una visió simbòlica d'Espanya, aïllada al mig del mar, assentada damunt una mina i voltada de perills. També trobem un anunci còmic seu a l' "Almanaque artistico barcelonés para el año 1874" editat per Obradors i Sulé. A un altre almanac, el de "La Campana de Gràcia" per 1874, més dins la tònica satírica habitual, apareix ja una primera referència a l'existència d'un fill del gravador que l'ajudava ("Sadurní e hijo"). (Lám. 87).

El 1875 col.laborà en dues obres notables de l'època, la Historia de la Revolución de Setiembre, editada per E. Riera a Barcelona, on féu quatre retrats i una escena històrica partint de dibuixos de J. Serra, i les Poesies Catalanes de Frederic Soler "Pitarra" (Lám. 88) (222), on al costat de diversos altres gravadors catalans de l'època gravà nombroses fustes dibuixades per Tomàs Padró de temes molt variats, des del medieval a l'al.lègòric.

3.1.2. FRANCESC X. BRANGULÍ, L'ALTRE GRAN VALOR AUTÒCTON

Un altre dels xilógrafs desvetllats amb les Obras poéticas de Josep Robreño (Làm. 89) (1855) va ser *Francesc Xavier Brangulí i Royo*, nascut a Barcelona el 3 de març del 1840, i per tant ben bé deu anys més jove que Sadurní, el que havia de ser principal rival seu. La seva col.laboració a l'obra de Robreño, però, és més àmplia i tècnicament depurada que la del ripollenc, cosa que s'explicaria per la més tardana dedicació al gravat en fusta d'aquest últim.

Segons sembla, Brangulí s'havia format al costat de Joan Abadal (223), és a dir al costat d'un dels dos o tres primers exponents a Catalunya de la nova manera de fer la xilografia que esdevindria la definitiva al segle XIX. Brangulí doncs ja estava familiaritzat amb les mitges tintes i el preciosisme del traç des dels seus anys de formació, i, això hagué de ser un factor decisiu en la seva consagració indiscutible com a figura destacadíssima, al nivell de Sadurní i de potser ningú més, de la història del gravat al boix català.

Brangulí pràcticament no sentí la tentació del popularisme. De bon començament, almenys si ens atenim a l'obra signada, la seva activitat estigué orientada cap a la il.lustració "cultura", i ja les acaballes de la dècada dels cinquanta n'hi ha mostres diverses, bé que esparses. El 1858 gravà la Batalla de Pultava (Làm. 90), dibuixada per Lechard, a La Rusia antiga y moderna de Ch. Romay i Alfred Jacobs (224) i l'any següent participà en diverses iniciatives, des d'un parell de gravats, un tant primaris, sobre dibuixos de Gironella, del Persiles cervantí (225), fins una



FRANCISCO BRANGULI
Grabador en boj
Calle del Conde del Asalto n.º 8 en la litog.
BARCELONA.

Francesc Xavier Brangulí, fotografia.
Anunci de Brangulí (Barcelona, col. Brangulí Claramunt)

romàntica escena -no menys primària però- pels Cantos del Trovador de Zorrilla (226), passant per unes composicions històriques a la Historia de los Franceses de Lavalée -especialment però al vuitè i últim volum, obra de Pablo Lacroix (227)-, unes il·lustracions per la traducció de La bruja del mar de Fenimore Cooper (228), o una escena realista a la Historia de las escuadras de Cataluña de José Ortega y Espinós (229), obra en la que el pes de la il·lustració se l'enduria però Martínez en doble condició de dibuixant i xilògraf.

L'obra, però, que marca l'eclosió de Francesc X. Brangulí com a xilògraf de primera fila no va ser cap d'aquestes, en les que la seva participació encara era tímida y molt limitada, sinó en la luxosa edició del Quijote que l'editor Tomàs Gorchs donà a la llum el mateix any 1859. Allí Brangulí va ser, amb quatre gravats al primer volum i vint-i-un al segon, el més prolífic col·laborador xilogràfic de l'obra després d'Abadal, i a molta distància dels altres. Els gravats al boix d'aquella obra coexistien amb gravats calcogràfics i hi tenien certament un paper secundari: eren de fet les caplletres historiades de cada capítol; tanmateix el caràcter cada cop més complex i treballat d'aquelles caplletres, dibuixades per Estebanillo, Lechard, Tomàs Moragas i J. Gironella- atorgà als boixos que les hi donen cos un protagonisme molt superior al que es podia esperar en principi d'uns treballs presumiblement complementaris (Làrn. 91).

A la mateixa època gravà també, entres altres coses (230), una interessant perspectiva interior del gran Teatre del Liceu (Làrn. 92) -dibuixada per Lechard- a l'Almanaque para todos per 1860, d'Aguinaldo (231), especialment notable perquè mostra l'aspecte

del coliseu abans del gran incendi de 1861.

Ja els anys seixanta l'activitat xilogràfica de Francesc X. Brangulí es multiplica. Va ser un dels primers artífexs autòctons -amb Abadal, Surroca i Ricord- en gravar el 1860 per l' "Album de las Familias", revista fins aleshores nodrida de clixés importats, i fou precisament ell el que hi publicaria un nombre més alt de boixos -disset- al llarg de dos volums il·lustrats ja per artistes catalans (1860 i 1861); la meitat d'aquests boixos són retrats i prop de la meitat també, correspon a il·lustracions de novel·les publicades per capítols a la revista (Dumas, Maria de Mendoza, Alphonse de Lamothe).

Féu alguna esporàdica incursió en el gènere popular -Cobles del Apostol Sant Pere, 1861 (232)- sense renunciar però al seu elaborat estil de perfecte professional; i alguns treballs seus aparegueren en revistes, com la vinyeta de portada de "El Monitor de la Primera Enseñanza" (Barcelona 1861) o esporàdiques il·lustracions a "La Abeja" els anys 1862, 1863 i 1864, alguna d'elles, si no totes, reaprofitada (233).

La seva principal dedicació però va ser la il·lustració literària o històrica. Participà en la il·lustració de llibres com Prisiones de Europa (1862) d'autor col·lectiu -on es mostra encara força inferior en qualitat que Llopis, principal gravador del llibre-; Los pobres de Barcelona (1865) de Rafael del Castillo (234) i Los héroes de la caridad (1866) de Juan Landa (235), sobre dibuixos de Tomàs Padró, Las calles de Barcelona (1865) de Víctor Balaguer, per on gravà la façana de la desapareguda casa Gralla de Barcelona; La ambición de la mujer (1865) d'Antonio Altadill (236), amb dibuixos originals d'Eusebi Planas, El mundo

riendo (1866) de Roberto Robert (237), on només la seva portada és al boix ja que tot el cos del llibre va il·lustrat amb zencografies fetes per Tomàs Padró a qui es deu també el dibuix original de l'esmentada portada que Brangulí gravà. També participà, bé que molt menys que Llopis o Sadurní, en la il·lustració de l'àmplia antologia d'Orellana i Gaietà Vidal i Valenciano Teatro Selecto antiguo y moderno nacional y extranjero (Barcelona (1866-67) sobre dibuixos majoritàriament de Tomàs Padró; també el trobem il·lustrant -seguint d'aprop en nombre de boixos al foraster Capuz- obres d'història religiosa d'envergadura com les d'E. Moreno Cebada Siglos del cristianismo (1867-68) en 4 vols. i Historia descriptiva y filosófica de las religiones (1871) en dos (238); i el seu nom també apareix per una sola vegada com expositor amb la Societat de Belles Arts de Barcelona, el 1868, i a la portada de llibres de divulgació (José Comas: El mundo pintoresco, Juan Pons, Barcelona 1869) i a la difosa crònica contemporània de Guzmán de León: El último Borbón (1868-69) (239). A aquesta última obra, per cert, hi apareix també la signatura Royo, el seu segon cognom, fent funció de criptònim per alguna raó desconeguda.

El 1870 Brangulí anà a París, a càrrec de la casa Espasa (240) per a la qual treballà molt sovint. No se sap, però, si hi va anar a perfeccionar el seu estil amb algun dels grans xilògrafs d'allà o per dur a terme algun afer editorial.

Se sol dir que Brangulí va ser protegit i aupat per Eusebi Planas (241), el que podria suposar una situació de dependència i col·laboració similar a la que Sadurní mantenia amb Tomàs Padró. Aquesta afirmació, però, no és tan taxativament certa com això, ja que d'una banda Padró va ser molt més fidel a Sadurní

que Planas a Brangulí, i de l'altra Planas on trobà el seu mitjà d'expressió ideal va ser més que en el boix en la litografia, motiu pel qual les seves il·lustracions passades a la fusta són menys importants en nombre. A la biografia d'Espartero de M.T. i F. de Burgos (242) editada el 1879 però amb làmines datades deu anys abans -reaprofitades d'El último Borbón- Planas, que sí és (Là.m.94) l'il·lustrador principal, és "traduït" al boix per Brangulí -en dues ocasions també amb el nom de Royo- però també per Gómez i Servat; a La carcajada d'Ernesto García Ladevese (243) del 1872 les làmines de Planas són gravades per Moracho, Ribas, Mullor, i Brangulí, només una; a La Batalla de la Vida, de Federico Soler (244), realitzat entre 1872 i 1873, Planas era interpretat a parts iguals per Brangulí i per Gómez (245); i a Don Francisco de Quevedo (1875) de Manuel Fernández y González (246), Brangulí hi fa quatre boixos, igual que Moracho, al primer volum, mentre que al segon aqwest guanya, per dir-ho així, per set a zero.

Són exemples que basten per demostrar que la relació Brangulí-Planas o Planas-Brangulí a la pràctica existeix només a un nivell molt semblant a la relació que el gran il·lustrador va tenir amb moltes d'altres importants gravadors al boix de l'època.

LOS
LADRONES DE LONDRES

POR
CARLOS DICKENS,

TRADUCCION LIBRE

de J. J. y C.



LIBRERIA Y FABRICA
de Rayados
de **LUIS NIUBÓ**
Copaseria, 14, Barcelona.

1857.

Celestí Sadurní i Deop: il.lustració a la portada de Los ladrones de Londres de C. Dickens (Barcelona 1857).

CANTOR DE LOS AMORES.

COLECCION DE CANCIONES DE AMOR, DEDICADAS

À LAS HERMOSAS.

Nº 7



LA HABANERA.

NUEVA AMERICANA.

Ven hermosa americana
Mira que el sol tropical,
Va à volverte morenita
Tu carita angelical.

Tengo cerquita al arroyo
Una casa de bambú,
Todo en ella está de sobras
solamente faltas tú.

		ABRIL.	
dill.	1	S. Venanci.	
dim.	2	S. Francisco.	
dim.	3	S. Benet de P.	
dij.	4	S. Isidoro.	
div.	5	S. Vicens Ferr.	
dis.	6	S. Celestino.	
Diu.	7	S. Epifani.	
dill.	8	S. Albert.	
dim.	9	Sta. Maria Cleof.	
dim.	10	S. Ezequiel	
dij.	11	S. Lleó el Magn.	
div.	12	Los Dol. de N. S.	
dis	13	S. Hermenegild.	
Diu.	14	Hams. S. Pere G.	
dill.	15	Sta. Basilisa.	
dim.	16	Sto. Toribi.	
dim.	17	S. Aniceto.	
dij.	18	S. Eleuteri.	
div.	19	S. Vicens	
dis.	20	Sta. Ignés.	
Diu.	21	Paq de Resur.	
dill.	22	S. Sotero.	
dim.	23	S. Jordi.	
dim.	24	S. Fidel.	
dij.	25	S. March.	
div.	26	S. Cleto.	
dis.	27	S. Armesgol.	
Diu.	28	de Quas. S. Pro.	
dill.	29	S. Pere mr.	
dim.	30	Sta. Catarina.	

Rosas.

Com no costan caras las flors en Abril, los galans, obsequis podrán fer á mils á las sevas nenas, y 'ls hi podrán dir: «Te faig un regalo com tu de bonich; no 't dong res de plata, de coral, ni or fi, perque aixó no dona aquet perfum rich de las rosas bellas com tu, mon desitj.» Y ellas, per resposta podrán fe un sorrís.



JORNADA PRIMERA ESCENA VII.

LOPE DE VEGA (6).

EL CASTIGO SIN VENGANZA (7).

PERSONAS.

EL DUQUE DE FERRARA.
EL CONDE FEDERICO.
ALBANO.
RUTILIO.
FLORO.
LUCINDO.
EL MARQUÉS DE GONZAGA.
CASANDRA.

AURORA.
LUCRECIA.
BATIN.
CINTIA.
FEBO.
RICARDO.
UNA MUJER.
ACOMPAÑAMIENTO.

La escena es en Ferrara y otros puntos.

ACTO PRIMERO.

Una calle de Ferrara.

ESCENA PRIMERA.

EL DUQUE DE FERRARA, *de noche*; FEBO Y RICARDO.

RIC. ¡Linda burla!

FEBO.

Por extremo.

Pero ¿quién imaginara
Que era el duque de Ferrara?

DUQUE. Que no me conozcan temo.

RIC. Debajo de ese disfraz (a)

Hay licencia para todo;

Que aun el cielo en algun modo

Es de disfraces capaz.

¿Qué piensas tú que es el velo

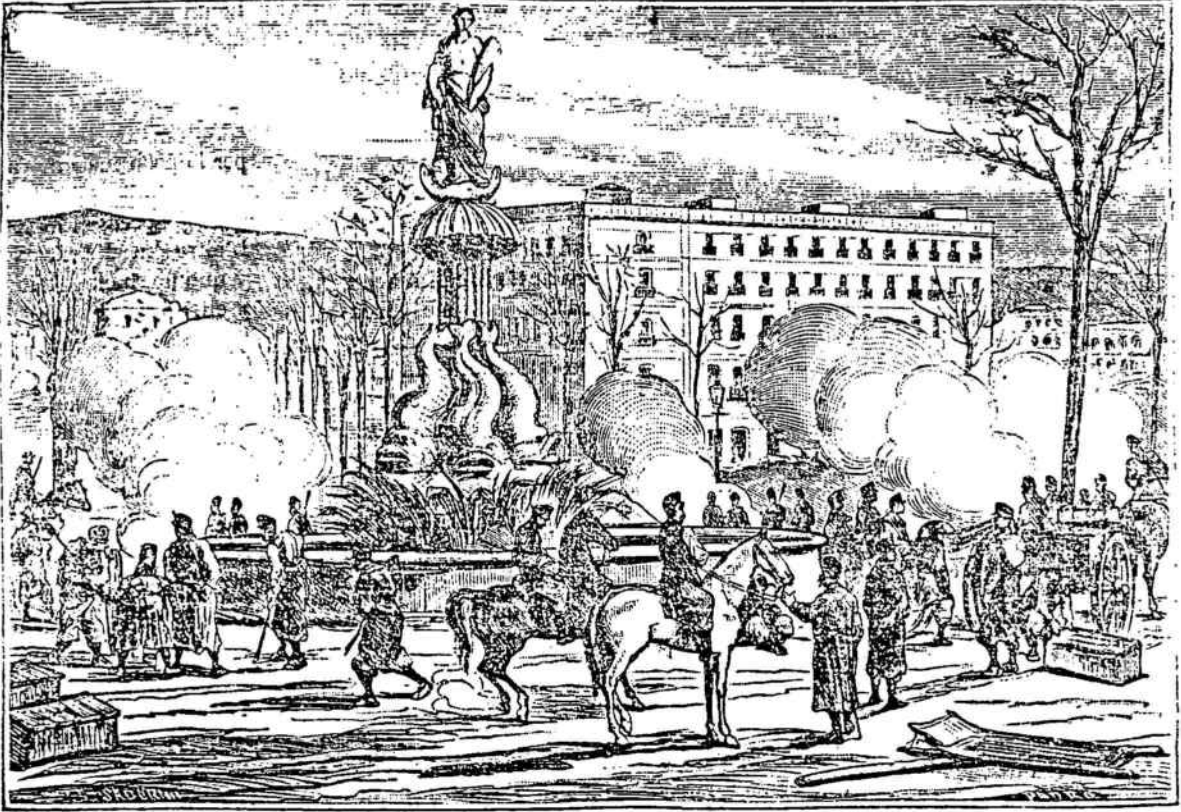
Con que la noche le tapa?

Una guarnecida capa

Con que se disfraza el cielo.

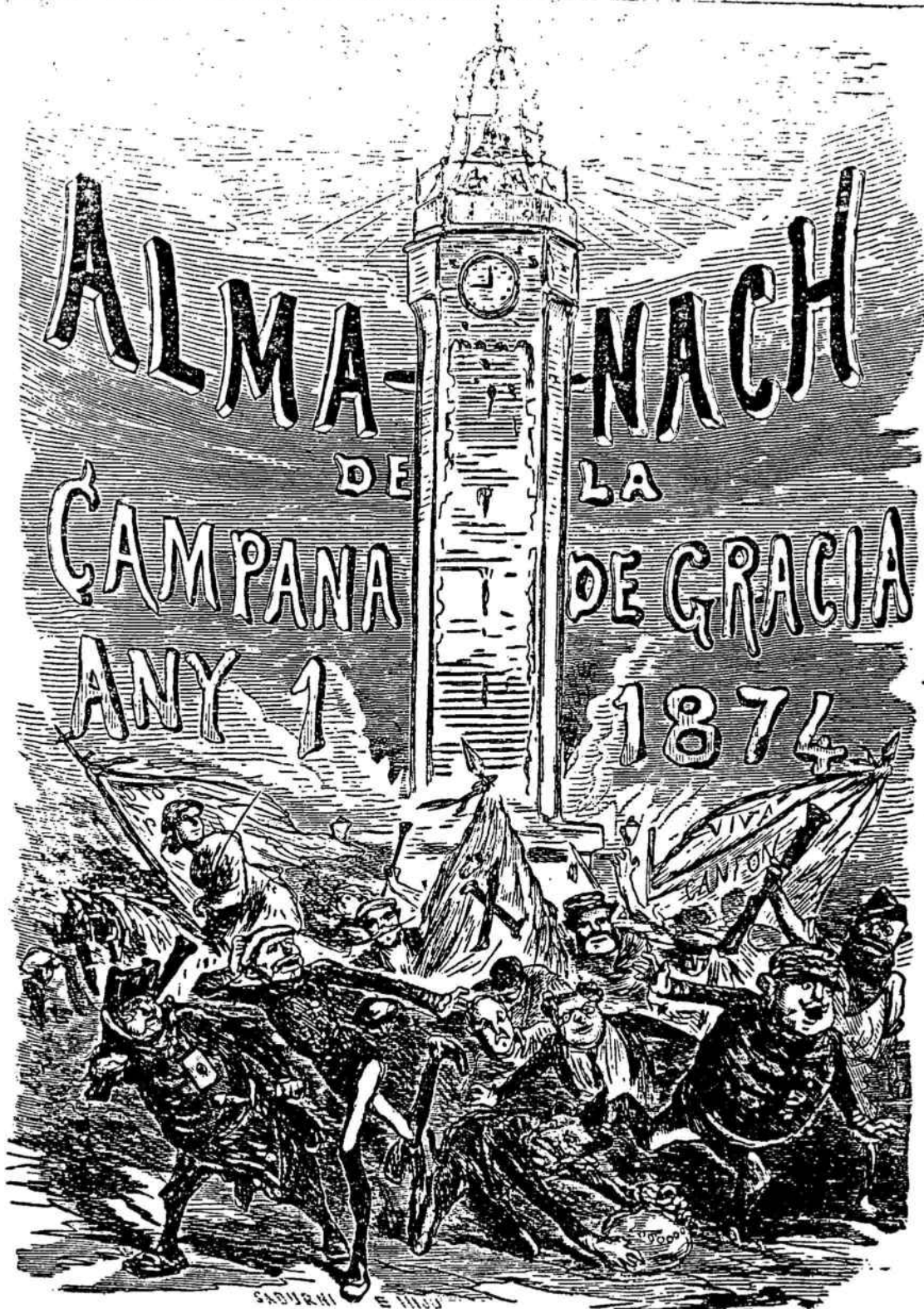
Y para dar luz alguna,

En otras: «debajo de ser disfraz.»



Sublevaci3n contra las quintas. Cañoneo de la villa de Gracia por las tropas liberales.

Celestí Sadurní i Deop (sobre dibuix de Tomàs Padró: Sublevaci3n
contra las quintas. "La Campana de Gracia" (Barcelona), nº 2
(15-V-1870).



PREU UN RALET.

Celestí Sadurní i Deop i Josep o Joaquim Sadurní Gurguí: portada de l' "Almanach de La Campana de Gràcia" (Barcelona), any 1 (1874)



— 254 —



Decimas á un que volia ser tingut per poeta.

Un subjecte, com veurás,
 per poetisar partia
 de Barcelona, y corria
 per ser mes prest, al Parnás:
 pero trobá, quin fracás!
 al exir de la ciutat,
 un Poeta molt honrrat
 de las musas totas nou,
 y li digue cap de bou
 ahont vas tan alterat

BATALLA DE PULTAVA.

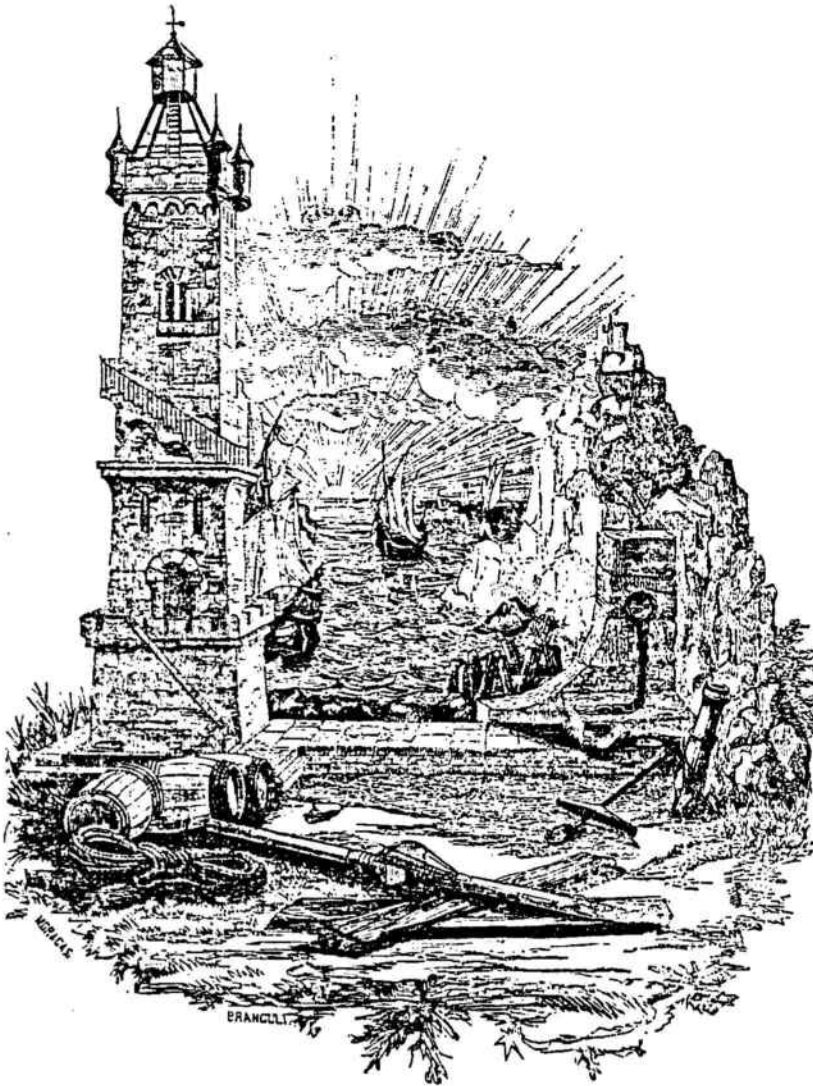


TOMO I

Francesc Xavier Brangulí (sobre dibuix de Lechard): La batalla de Pultava, il.lustració per La Rusia antigua y moderna de Carlos Romey i Alfredo Jacobs (Madrid-Barcelona 1858), vol. I.

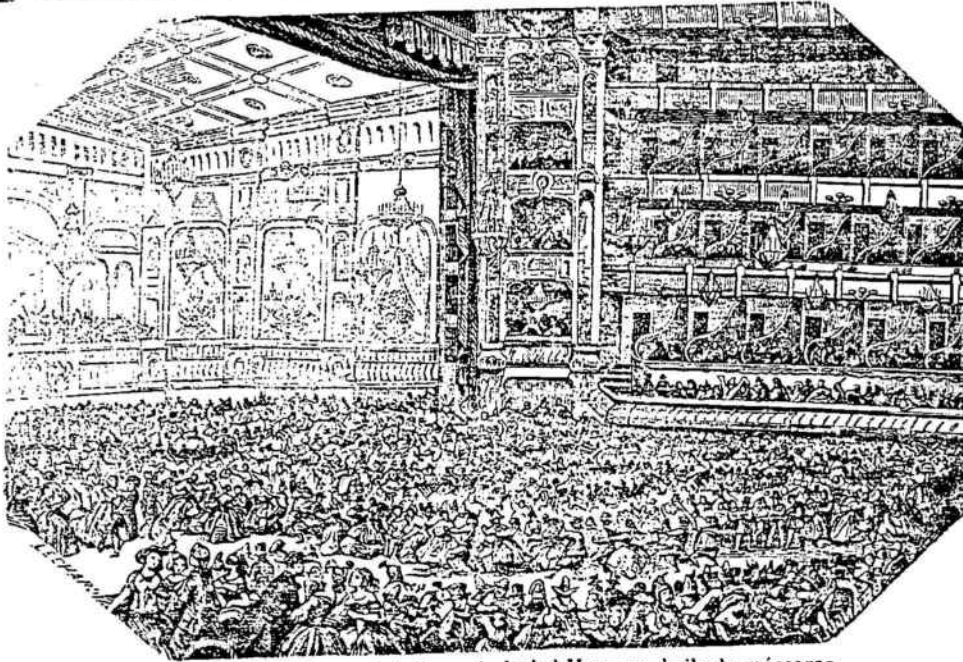
CAPÍTULO XII.

DE LA EXTRAÑA AVENTURA QUE LE SUCEDIÓ AL VALEROSO DON QUIJOTE CON EL BRAVO CABALLERO DE LOS ESPEJOS.



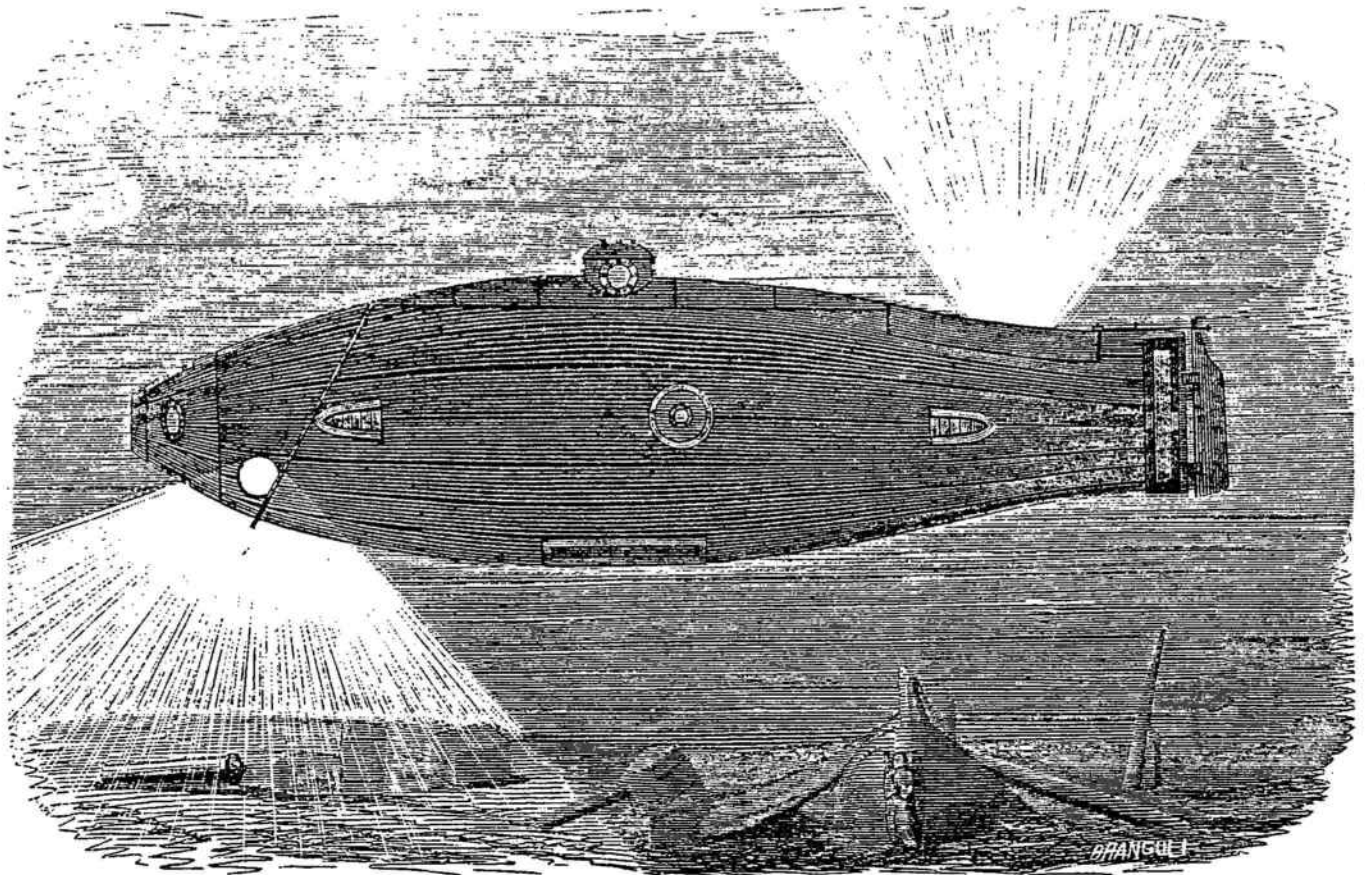
A noche que siguió al dia del encuentro de la muerte la pasaron Don Quijote y su escudero debajo de unos altos y sombreros árboles , habiendo á persuasion de Sancho comido Don Quijote de lo que venia en el repuesto del ruicio, y entre la cena dijo Sancho á su señor : Señor, qué tonto hubiera andado yo si hubiera escogido en albricias los despojos de

la primera aventura que vuesa merced acabara, antes que las crias de las tres ye-



Salon del Gran Teatre del Liceu de Isabel II en un baile de máscaras.

Francesc Xavier Brangulí (sobre dibuix de Léchard): vista interior del Gran Teatre del Liceu, a Aguinaldo. Almanaque para todos (Barcelona 1860), p. 98



ICTINEO VISTO DE LADO.

no, soy mas bestia que un asno, y no me divierto mas que un asno; solo siento una cosa, y es no poder echar coces como este animal.

—Pero no á mi, ¿es verdad, Tom?

—No, Luisa; no quisiera hacerte daño, y recuerda que he empezado haciendo una excepcion á favor tuyo. Yo no sé lo que haria sin tí en esta vieja cárcel tan alegre como..... la peste. Tom se habia detenido un momento á fin de buscar palabras suficientemente lisonjeras y expresivas para decirle....., y la feliz comparacion que calmaba

menos mi ignorancia. Sin embargo, Tom, si no me han enseñado á distraerte cuando estás de mal humor, en cambio me han enseñado una porcion de cosas que preferiria no saber; y diciendo esto, Luisa se levantó, abrazó á su hermano y volvióse á sentar junto á la chimenea.

—Yo quisiera poder reunir todos los hechos de que tanto nos hablan, dijo Tom, mostrando los dientes en señal de ira, y todos los números y todas las cosas que los han inventado, y quisiera..... mil barriles de pólvora á..... una vez al diablo.....

crita, la idea de abandonar el hogar doméstico para ir á casa Mr. Bounderby ¿te causaria una gran satisfaccion?

—Al ir á su casa, respondió Tom levantándose y arrimando la silla á un lado, yo saldré de aquí, y esto es ya algo.

—Entrar en casa Bounderby, repitió Luisa con el mismo tono, efectivamente es ya alguna cosa.

—No..... decir que no sienta mucho, Luisa..... precisamente aquí. Pero..... que será preciso el.....



Francesc Xavier Brangulí (sobre dibuix d'Eusebi Planas): il·lustració (1869) a Espartero de H.T. i F. de Burgos (Barcelona 1879), vol. I.

3.2. APORTACIÓ FORASTERA

El buid momentani de xilógrafs catalans a que abans feia referència continuava exercint un fenomen d'atracció de professionals forasters cap a Catalunya malgrat l'aparició de nous noms importants autòctons. La demanda en aquell moment a Barcelona era molt alta i els nou vinguts no tindrien grans dificultats per trobar il·lustracions a gravar en algun dels molts grups editorials que coexistien en aquella Barcelona tan potent en aquest camp. Forasters ja veterans continuaren també la seva participació en empreses catalanes; és el cas de Capuz o de Llopis, barrejats amb els nous noms catalans.

3.2.1. UNA IMPORTANT INCORPORACIÓ VALENCIANA: PERE MULLOR

Potser seguint les passes de l'incògnit Llopis, que com s'ha vist arribà ser el xilógraf més sol·licitat i destacat durant uns anys a Barcelona, un altre valencià, Pere Mullor i Garcia, nascut a Benilloba, al Comtat, el 1837, s'establí també a Barcelona segurament a les acaballes de la dècada dels cinquanta. A Catalunya esdevindria un dels xilógrafs principals de la seva època malgrat que el seu nom no apareix al Diccionari de Ràfols (247). En fonts valencianes Mullor només és esmentat com a gravador de caire satíric, habitual proveïdor d'acudits per revistes d'humor (248).



Pere Mullor i García, fotografia.

A vint-i-dos anys, però, ja el trobem a Barcelona col·laborant en una de les empreses clau en l'evolució de la presència pública de la xilografia catalana: la ja prou esmentada edició del Quijote (1859) de l'editor Gorchs: allí tingué una discreta participació, deu boixos, molt lluny de la quarantena d'Abadal o dels vint-i-cinc de Brangulí, i tots ells apareguts des de ben avançat el segon volum. Tècnicament, però, aquests boixos estan ja resolts amb un notable refinament de factura, especialment els que tenen com a base dibuixos de Tomàs Moragas.

Poc després va ser un dels gravadors autòctons que treballà per l' "Album de las Familias" de Barcelona, on publicà retrats, (Lám. 95) i il·lustracions per als Tiempos difíciles de Dickens. Bé que ell va ser el que s'incorporà a la revista més tard -l'agost del 1860-, acabaria publicant-hi més boixos que Abadal, Surroca i Llopis, quasi igualaria Ricord -11 contra 12- i només hi seria superat amb certa amplitud per Brangulí.

Després d'una important tasca de col·laboració amb Marià Aguiló (1861-62), que per la seva importància glosaré en un capítol a part, fou requerit novament per col·laborar amb empreses de més pretensió intel·lectual, com quan il·lustrà l'Eustaquio (1863) de Christoph Schmid (249) i després féu el retrat -dibuixat per Tomàs Padró- de Francesc Vicens Garcia, rector de Vallfogona, per a posar com a frontis del volum de Poesías jocosas y serias (1866) d'aquest, editat per la casa López de Barcelona. També a l'esmentada antologia Teatro Selecto... presentada per Francisco José Orellana (1866) i continuada per Gaietà Vidal i Valenciano (1868), Mullor hi tingué una discreta però constant col·laboració: a sis dels vuit volum que comprén l'obra hi ha com

a mínim un gravat seu arribant-n'hi a publicar tretze, cosa que el fa ser el tercer col.laborador, en nombre, de l'obra després de Llopis i Sadurní.

El 1867 donà bona mostra del seu virtuosisme tècnic gravant la capçalera de la revista "La Infancia" (Làm. 96) de Barcelona, de caire religiós; és un boix gran, molt complex, fet sobre un dibuix de M. Teruel i que amb ell sol n'hi hauria prou per acreditar Mullor com a gran gravador a la fusta. Participa també en la luxosa segona edició de l'obra d'Evaristo San Miguel Historia de Felipe II rey de España (1867-68) amb dibuixos de Tomàs Padró (250) (Làm. 97) i en els quatre volums de Siglos del Cristianismo (1867-68) d'E. Moreno Cebada, editats per Espasa a Barcelona.

Com molts dels seus col.lagues, la Revolució del 68 li oferí la possibilitat de treballar en il.lustracions de llibres que amb oportunisme aparegueren aleshores glosant el període clos. Així el veiem col.laborant a la Historia del reinado del último Borbón de España (1869) d'E. Garrido, o a La monarquía sin monarca. Grandezas y miserias de la Revolución de Setiembre (1869) d'Antonio Altadill, tots dos ja esmentats. També en aquesta època gravà la capçalera d'una revista patriòtica, "Las barras catalanas" (1869) de Barcelona, sobre dibuix de P. (Pelegrí?) Talarn, editada pel prolífic Innocenci López.

Els primers anys 70 continuà dins de la mateixa tònica i col.laborà, de vegades en escassa proporció d'obres, a llibres com Los tribunales secretos (1871) de Pablo Feval (251), La carcajada d'Ernesto García Ladevese (252), o Historia popular de los Estados Unidos (1873) d'Eduardo Laboulaye (253). El que és més de destacar, però, és la dedicació que Mullor té paral·lelament

pel gravat de fulls populars, especialment religiosos. Així del primer lustre dels setanta conec una difosa guia de Montse-rrat, su pasado, su presente y su porvenir (1871) editada per Roca a Manresa, amb vinyetes seves molt elementals, i conec tam- bé diversos goigs tots ells editats per Lluís Tasso de Barcelo- na el 1870, com els de St. Alfons M. de Liguori, Beato Bernat d'Offida (Làm. 98), Sant Estanislao bisbe y màrtir, Santa Humbeli- na, abadesa del Císter, Sant Timoteo, bisbe y màrtir, o el 1871 com el de Sta. Florentina, monja benedictina o el del Gran pare y patriarca Sant Bruno.

També conec un altre boix que la casa Tasso féu en castellà per a Navarra -Gozos que la ciudad de Pamplona canta en honor de (...) San Fermín- el 1875 i en el que el boix de Mullor és exac- tament el mateix que havia aparegut il.lustrant els goigs en ca- talà dedicats a Sant Timoteu, trampa o recurs -com es prefereixi- tipogràfic que es remunta de fet als orígens de la impremta.

3.2.2. L'APARICIO DE MÉS VALENCIANS: ALÓS, TRAVER, PÉREZ

La bona escola valenciana de gravadors, amb un prestigi que es remuntava pràcticament als orígens del gènere i de la que ja hi havia hagut bons representants treballant a Catalunya re- centment, tingué aleshores tres nous exponents que es sumaren als Llopis i Mullor que arrelaren tant en el món de les arts grà- fiques de Catalunya. Es tracta dels xilógrafs Traver, Alós i Pé-

rez, de personalitat mal coneguda.

Agustí Traver (254) no té una obra abundosa, almenys signada. El 1867 encara deu residir a València, on il·lustra la llegenda històrica de Vicent Boix Omm-al-Kiram ó la expulsión de los moriscos (255). Més endavant se'l pot trobar col·laborant en publicacions de Madrid, com la revista "Los Niños" (entre 1871 i 1876), i després, ja a Barcelona, li conec un boix, cuidat però tímid de traç, pel Don Francisco de Quevedo (1875) de Manuel Fernández y González (256). Tanmateix serà en un capítol posterior quan caldrà tornar amb una mica més d'atenció a la seva activitat.

L'alcoià *Eugeni Alós i Martí* (257) té una biografia més densa. Totes les fonts habituals el fan deixeble de Capuz i per tant no és estrany que en una primera etapa de la seva trajectòria el seu nom aparegui al peu de boixos il·lustratius de llibres editats a Madrid, on participà a la Exposición Nacional de Bellas Artes l'any 1862 sense rebre-hi -com s'ha dit erròniament- cap premi ni tan sols menció honorífica (258).

S'establí a Barcelona, on el 1871 concorregué a la Exposició General Catalana amb tres quadres amb gravats en fusta estereotipats per galvanoplàstia de fàbules de Samaniego i hi fou l'únic xilògraf en participar-hi juntament amb Enric Gómez, mentre tots els altres foren gravadors en metall (259). El que és curiós de subratllar, ja que dóna la mida de fins a quin punt el gravat al boix era considerat com una manufactura, més que com una activitat artística, és la forma com s'expressa la participació d'Alós en l'exposició: *Eugenio Alós y Compañía* (260).

Degué integrar-se bé a Barcelona perquè l'any següent, essent un dels sis xilògrafs que intervingueren en la il·lustració

del llibre El Remordimiento de Juan Justo Uguet (261), va ser ell precisament qui hi va fer un nombre més gran de fustes (sis en total).

Es dedicà també a un dels gèneres més fidels a la xilografia fins i tot en els pròxims anys d'eclipsi d'aquella tècnica: l'anunci. Així a l' "Almanaque Artístico Barcelonés para el año 1874" (262) per exemple gravà unes màquines agrícoles d'Amador Pfeiffer (Làm. 99) sobre dibuix de Castelucho insertes en un reclam publicitari. També trobem algun gravat d'ell a "La Ilustración Española y Americana" de Madrid (1874) que també sortiria a "La Academia" (1878) de Madrid. (263).

Un altre valencià, *Manuel-Pantaleón Pérez*, originari d'Elx, deixeble de Ricard Llopis (264), participà als últims volums (1868-69) del Teatro Selecto... ja de Vidal i Valenciano, tingué una esporàdica intervenció a l'últim volum (1868) del Siglos del Cristianismo de Moreno Cebada, i va tenir el paper principal en la il·lustració xilogràfica d'una altra obra barcelonina de certa envergadura, El judío errante (Làm. 100) (1871) d'Eugène Sue (265) en la que tot un Sadurní intervingué amb un gravat escadusser. Es autor també de la portada, molt fina i complexa, de Los tribunales secretos (1871) de Paul Feval. Va ser també un assidu col·laborador de la revista madrilenya "La Ilustración Española y Americana" on des del 1871 a 1878 la seva presència és, bé que no molt abundosa, pràcticament anual, i on es fa possible examinar amb claredat l'evolució de la seva firma, des de la inicial "Pérez" o "M.P. Pérez" fins al "Pérez M." (266).

3.2.3. ELS MADRILENYS: SIERRA, MORACHO, TORO

L'aparició a Catalunya de la promoció de gravadors a boix que estem revisant anul.là en gran manera la participació molt assídua de xilògrafs madrilenys en empreses editorials catalanes. Els casos Carnicero, Capuz, Severini ja eren història passada i la gran majoria d'artífexs que treballaven el boix en el món editorial barceloní eren en aquell moment catalans o bé forasters afincats del tot a Catalunya. Subsistien tanmateix casos d'intervenció d'algun madrileny, com el de *Joaquín Sierra Ponzano*, el nom del qual apareix al peu de boixos publicats a la revista "La Abeja" de Barcelona en 1862-63, i que, constituït en editor, encomanà a un dels Padró que li dibuixés il.lustracions per llibres que ell mateix gravaria, com La corona de fuego (267) (Làm. 101).

El cas Sierra, però, tot i ser un dels xilògrafs més actius i reconeguts del Madrid del seu temps, no tingué gaire incidència en el món editorial català. En canvi en tingué molta un altre gravador presumiblement també madrileny, tot i que a la bibliografia madrilenya no hi apareix gaire més informació que la que es refereix a treballs fets a Barcelona (268). Es tracta de *Benigno Moracho*, un home de qui s'ignora la biografia però que ha deixat una considerable i força nombrosa obra de xilògraf. Les obres seves més antigues que conec daten del 1868, any en què tingué ja una activitat continuada i participà discretament a Historia y descripción de los Estados Unidos (Làm. 102) (1868) dins El Mundo pintoresco de José Comas (269) i féu làmines per alguna de les novel·les il.lustrades per Eusebi Planas (270), artista de qui esdevingué un "traductor" potser tan assidu com Brangulí. El 1869 el trobem

signant gravats a les revistes madrilenyes "El Museo Universal" i "La Ilustración Española y Americana", però curiosament en col·laboració amb Sadurní.

Participa també, molt esporàdicament, a altres obres esmentades com El último Borbón (1868-69) d'Antonio Guzmán de León (271) i de retruc a l'Espartero dels Burgos, però quan esdevingué realment prolífic va ser amb la nova dècada quan gravà per Barcelona sis làmines d'El Fraile (1870) de Lewis (272), disset pels Misterios de la Inquisición de España (1870) de M. Fereal (273) o onze per Los Tribunales secretos (1876) de Paul Féval (274), les tres vegades sobre dibuixos d'Eusebi Planas. Per Madrid també treballà, però curiosament el que li conec són vuit boixos també sobre dibuixos del català Planas, per a La Carcajada (historia de un buen hijo) (1872) d'Ernesto García Ladevese (275).

De Moracho conec també alguna estampa religiosa, com una de Nostra Senyora del Sagrat Cor de Jesús, sense datar, però la immensa majoria dels seus treballs són, com s'ha vist, il·lustracions novel·lesques. Com els altres gravadors d'aquesta generació ja el retrobarem en un capítol posterior.

També apareixen a publicacions catalanes boixos del madrileny *Juan Toro* sense que es pugui afirmar si va residir o no al país; entre les seves obres cal esmentar una xilografia per una edició del Quixot de Barcelona el 1869 (276) sobre dibuixos d'Urbabieta -on el xilògraf setabenc radicat a Madrid Antoni Manchón hi tenia un paper més relevant- o algun goig (Goigs en remembransa de la Gloriosa mort del seràfich pare Sant Francesc d'Asís (Lám. 103) (1882) (277), que fan creure que es devia tractar més d'importacions de fustes que no d'una activitat de l'artífex a Catalunya.

3.2.4. DEBERNY, PROLÍFIC I INCÒGNIT

A les acaballes de la dècada dels seixanta s'inicia el que seria amb el temps una molt llarga sèrie de goigs que tindrien com a denominador comú boixos signats per un xilògraf anomenat *Deberny*. Els més antics que conec són majoritàriament escrits en català -en el vacil·lant català escrit de l'època-, daten de 1869 i són els dedicats a Sant Carles Borromeu (Làm. 104), Sant Francisco Caracciolo, Sant Procopi (Làm. 105), i Santa Tàrsila. L'editor és Lluís Tasso que n'edità de semblants al llarg de tota la dècada dels setanta, sempre de boixos d'aquest Deberny que de vegades, com era acostumat, tenien un caràcter intercanviable: així, per exemple, el boix que il·lustra els esmentats goigs de Sant Procopi reapareixerà vuit anys després il·lustrant els de Sant Heladi.

Enumerar tots els goigs d'aquesta sèrie seria excessivament prolix, a part d'innecessari: només diré que en conec prop de quaranta com els que he referit i un nombre molt més alt de similars editats més tard per altres impremtes de Barcelona i d'altres ciutats catalanes.

Deberny es caracteritza per un treball força refinat, amb figures petites de mida -poc més de 6 cm d'alçada- sense emmarcament xilogràfic, en tot cas emmarcades per orles tipogràfiques i que denoten una personalitat clarament diferenciada respecte a l'estil dels gravadors que habitualment es dedicaven a fer aquest tipus de treballs a Catalunya. El seu és un concepte delicat i sentimental, que interpreta les figures dels Sants amb un estil del tot enquadrable en el que se'n diu art "sulpician": aquella mena de representacions religioses estereotipadament dolces que es di-

fongueren a través de les botigues d'objectes religiosos properes a l'església de Saint-Sulpice de París. Aquest art sulpician, que a Catalunya tindria un paral·lel molt exacte amb la imatgeria religiosa d'Olot, no tenia encara carta de naturalesa al país en l'època en què els boixos de Deberny apareixen; per això i pel cognom francès del gravador seria molt creïble la hipòtesi de que Deberny, malgrat no aparèixer als repertoris de gravadors francesos (278), fos un xilògraf transplantat de França a Catalunya, si no fou un proveïdor a distància de clixés estereotipats o galvànics dels seus boixos.

La manca de notícies biogràfiques d'aquest home fan de moment impossible uns aclariments més grans. El fet és, però, que el nom de Deberny apareix al peu d'il·lustracions estampades a Catalunya des de les acaballes de la dècada dels quaranta, molt abans de l'aparició dels primers goigs ja comentats; així per exemple a la "Revista Barcelonesa" (1847) hi ha una vinyeta signada "Laurent Deberny" com si fos un nom i un cognom, a l'Almanaque para todos sovint esmentat (1859) hi apareix una vinyeta al·legòrica signada "Laurent & Deberny" i alguns altres goigs apareixen il·lustrats també amb boixos signats "Laurent & Deberny", com els Goigs del gloriós San Joan Baptista (279) o una sèrie de Cobles de la vida de Crist (280). A l' "Almanaque infantil para 1875" (281) s'hi inclou també un anunci signat "Deberny" (Lám. 106), per a la revista madrilenya "Los Niños" en la que d'altra banda el nom d'aquest gravador mai no hi apareix. La col·laboració que de tant en tant es produeix entre aquests dos xilògrafs desconeguts ha estat l'origen d'alguna mala interpretació de la seva personalitat: així en alguna font ha aparegut consignat com si es tractés d'un "Lorenzo Deberny" (282) que de fet no sembla haver existit mai.

EL ALBUM DE LAS FAMILIAS.

PERIÓDICO SEMANAL.



S. M. LA REINA DOÑA ISABEL II DE BORBON.

Pere Mullor (sobre dibuix de Gironella): retrat d'Isabel II. "El Album de las Familias" (Barcelona), nº 46 (23-IX-1860).



BARCELONA 24 DE AGOSTO DE 1867.

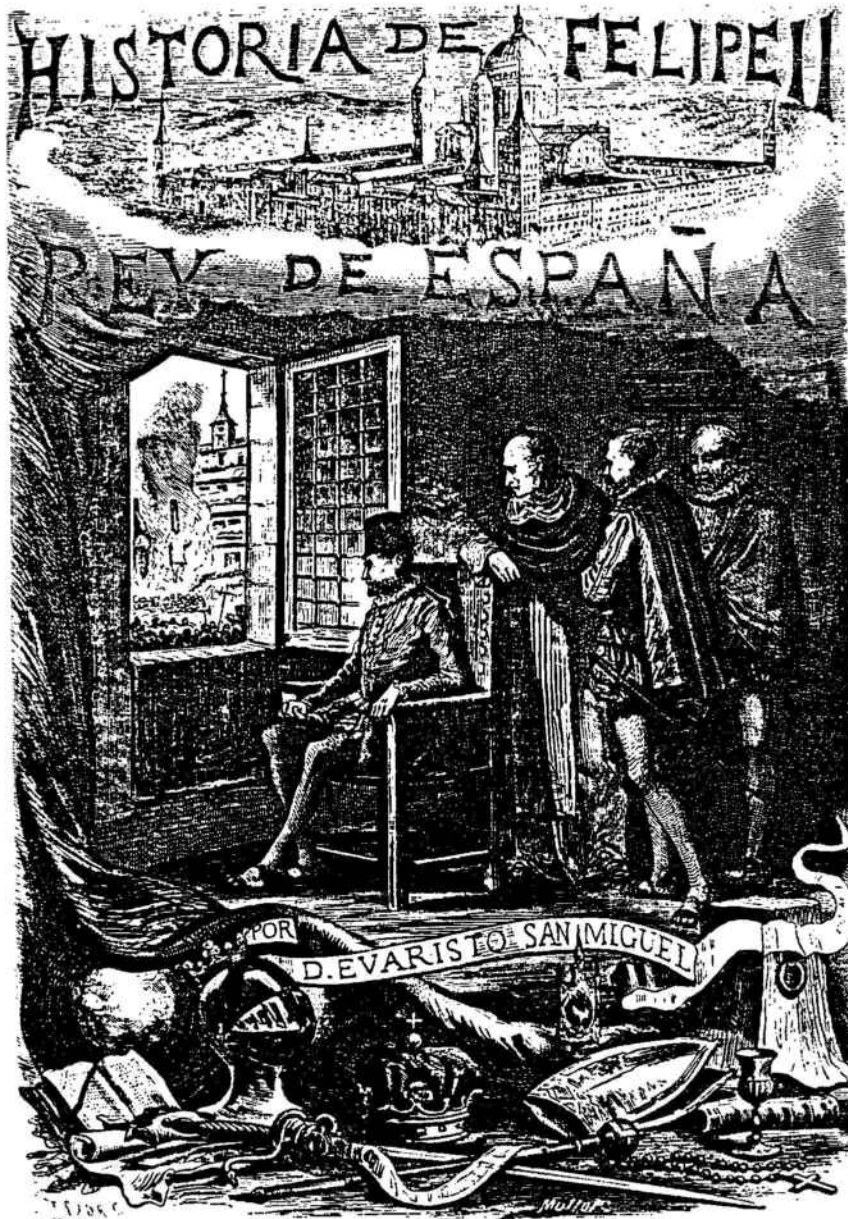
NÚM. 8.

Se publica semanalmente 4 rs. por trimestre, 11 por semestre, y 20 por anualidad, recibiendo los números, en Barcelona a domicilio, y fuera dirigiéndose por el correo.
En Ultramar: 3 pesos fuertes por anualidad.
Al suscribirse por 7 días ejemplares se le dará 4 mas uso gratis.
Números sueltos: 6 cuartitos cada uno.

Se admiten suscripciones en Barcelona en la librería de su Editor el Ilustrado de D. P. M. Rio, calle de Ribador, n.º 24 y 25, y en la papetería suscripciones en las otras librerías de la Caceruela, n.º 12, y fuera de ella racionadas con 61 por cualquier concepto que sea. Puede tambien hacerse la suscripción remitiendo el importe con carta dirigida al Editor en sellos de franqueo, libranzas sobre Tesorería, u otro medio.

AÑO I.

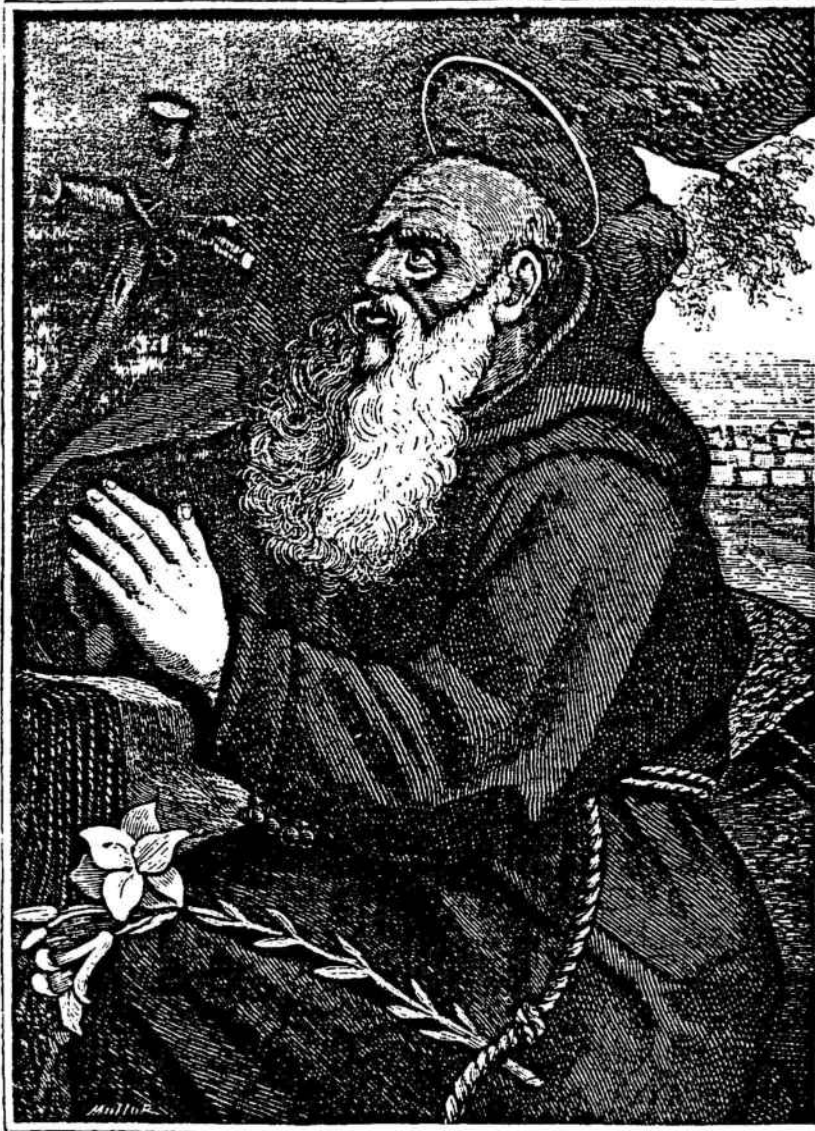
Pere Mullor (sobre dibuix de M. Teruel): Capçalera de "La Infancia" (Barcelona), nº 8 (24-VIII-1867).



Pere Mullor (sobre dibuix de Tomàs Padró): portada d'Historia de Felipe II rey de España d'Evaristo San Miguel (Barcelona 1867-68).

GOIGS EN LLAHOR
DEL BEATO BERNAT D' OFFIDA, LLECH DEL ORDE DELS CAPUTXINS.

Qual festa celebra l' Esglesia en lo dia 11 de Setembre.—Composts per un Estudiant de Teologia.



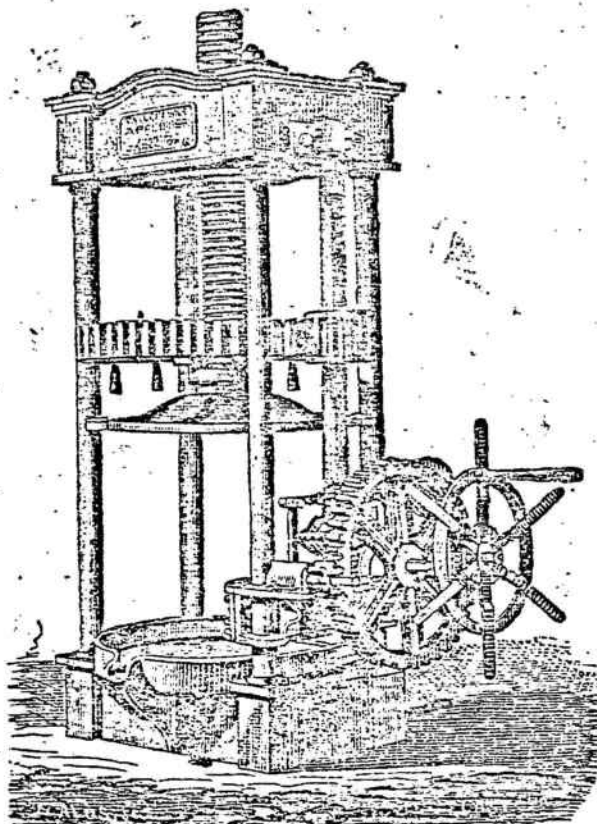
Puix ab tanta reverencia
 Supliquem vostre socós,
 Válgüins la vostr' assistencia,
 Bernat d' Offida gloriós,
 ¡Cel d' Italia afortunat!
 del qual han nascut
 tanta virt'

Sempre devot, sempre humil
 Ple 'l cor de dolçura immensa;
 May á Deu féreu ofensa
 Mantenintvos candorós.
 Válgüins, etc.
 La vida m'

Tant rigor tant' abstinencia,
 Vostra ternura y clemencia
 Entre 'ls pobres resplandia:
 Tot dolor y malaltia
 Cura certa trobá 'n vos.
 Válgüins, etc.

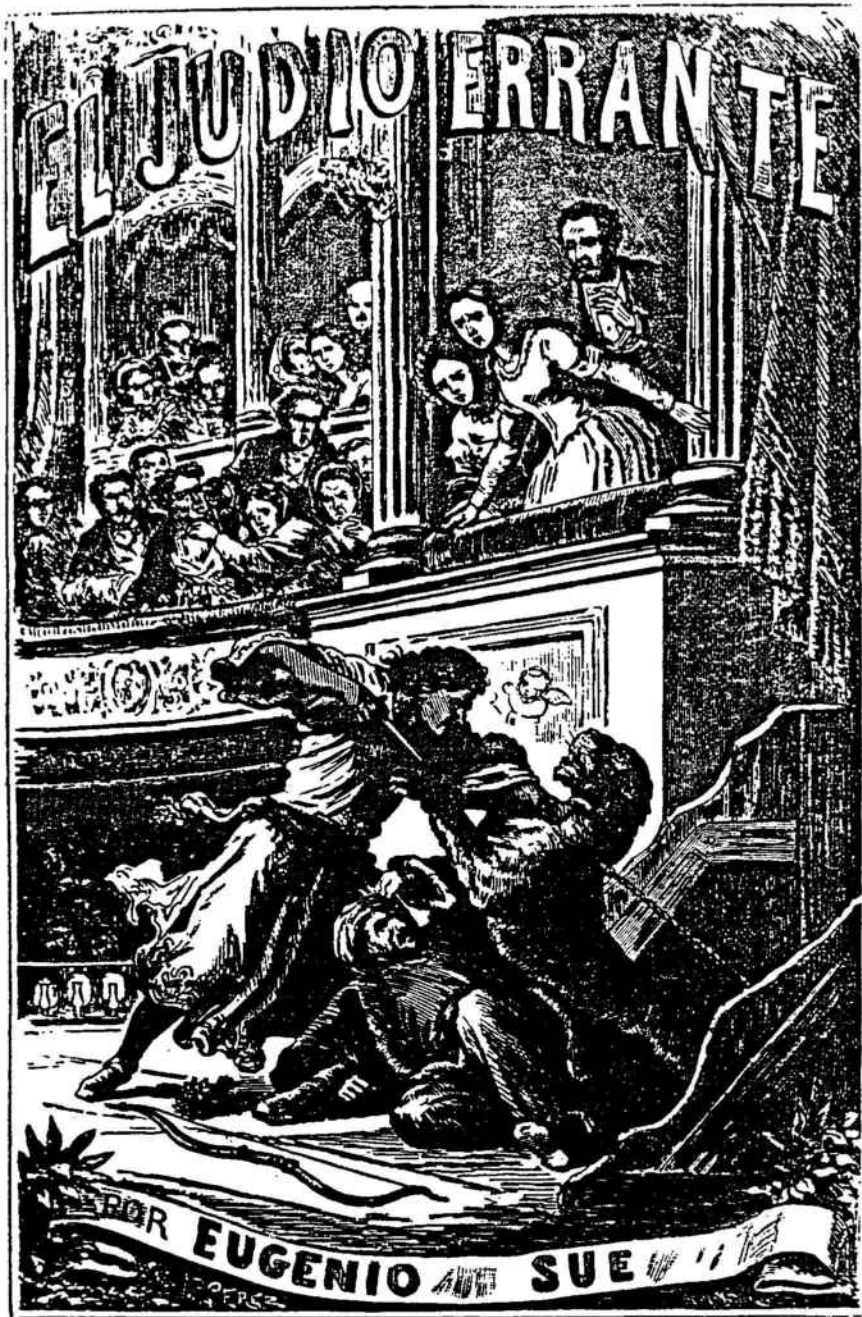
Pere Mullor: il.lustració pels Goigs del Beat Bernat d'Offida
 (Barcelona 1870)

TALLERES DE CONSTRUCCION
DE MÁQUINAS PARA LA AGRICULTURA
DE AMADOR PFEIFFER,
INGENIERO MECÁNICO. — BARCELONA.



Prensas de varios sistemas y dimensiones para la elaboracion del vino y aceite,
estrujadores de uva y trituradoras de aceituna. Aradós, norias, bombas, &

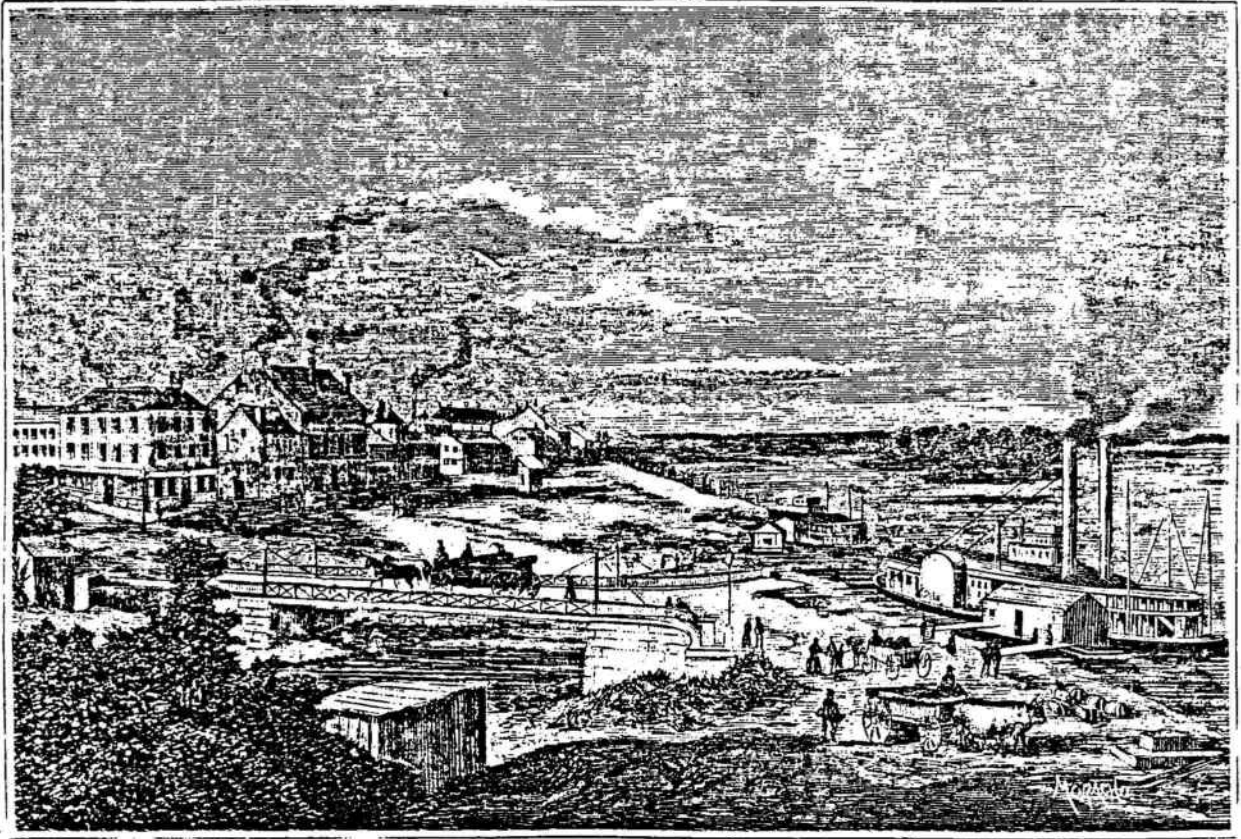
Eugeni Alós (sobre dibuix d'Antoni Castelucho): anunci de les màquines d'agricultura d'Amador Pfeiffer, "Almanaque Artístico Barcelonés para el año 1874" (Barcelona)



Manuel-Pantaleón Pérez: portada d'El Judío Errante d'Eugenio Sue (Barcelona 1871).

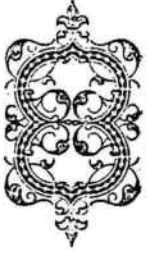


Joaquín Sierra (sobre dibuix de Padró): portada per La Corona de Fuego (s.a.)



Louville Kentukeg .

Benigno Moracho: Louville Kentukeg, il.lustració per El Mundo pintoresco. Historia y descripción de los Estados Unidos de José Comas (Barcelona 1868).



GOIGS EN REMEMBRANSA

DE LA GLORIOSA MORT DEL SERÁFIGH PARE SANT FRANCESCH D' ASIS,

FUNDADOR DE LA ORDRE DE FRA-MENORS,

AB MOTIU DEL SETÉ CENTENAR DE SON NAIXAMENT.

Puix pas per pas vos seguiu
La vida del Salvador;
Nostras súplicas ohíu,
¡Oh Francesch! ¡oh gran Menor!

es la veu

De possehir vostre cos;
A la patria ab tal tresor
Molt generós enriquiu.

Nostras, etc.

Fr

Per la vostre sepultura;
De tot lo poble l' honor
D' ésser venerat teniu.

Nostras, etc.

Quatre d'

Lo santíssim Jubileu:
Ab ell ¡oh Sant confessor!
D' indulgencias nos ompliu.

Nostras, etc.

rituals,

Juan Toro: il.lustració pels Goigs de Sant Francesc d'Assis
(Barcelona 1882).

GOIGS EN LLAHOR
DE SANT CÀRLOS BORROMEU, ARQUEBISBE Y CARDENAL.

QUAL FESTA CELEBRA LA ESGLESIA EN LO DIA 4 DE NOVEMBRE.

COMPOSTS PER UN ESTUDIANT DE TEOLOGIA.



GOIGS
DEL GLORIÓS MÁRTIR SANT PROCOPI,

PATRÒ DE LA POBLA DE CLARAMUNT.

Se celebra la sua festa á 8 de Juliol.



Deberny: il.lustracions pels Gois de Sant Carles Borromeo i Sant Procopi (Barcelona 1869) (Vegeu làmina 146).

LOS NIÑOS.

REVISTA DE EDUCACION Y RECREO

DIRIGIDA POR

P. CÀRLOS FRONTAURA.

Con la colaboracion de distinguidos escritores y de los mejores artistas.



Publica artículos morales, novelas, poesías religiosas, anécdotas, cuentos, comedias infantiles, nociones científicas, biografías, retratos, lecciones de historia de España y natural; todo en forma amena y al alcance de los niños.

Salen 3 números cada mes, ilustrados con preciosos grabados.—Cuesta la suscripción 15 rs. trimestre, 28 semestre y 50 por un año.

Van publicados 8 magníficos tomos, que se venden á 30 rs. en rústica y á 42 rs. en percalina, con plancha dorada.—Contienen originales de los más eminentes escritores y unos 800 grabados.

Esta publicacion es el amigo de los niños y de la juventud, el mejor auxiliar de los padres de familia, por la buena educacion é instruccion de sus hijos, el más honesto, ameno, provechoso y útil recreo.

3.3. ELS HOMES DE LA TRANSICIÓ

La màxima perfecció en el domini de la tècnica del gravat al boix a contrafibra coincidí amb el moment en què la introducció de noves tècniques fotomecàniques de reproducció de la imatge afectà el món de les Arts Gràfiques. El procés de substitució del boix pel fotogavat, tot i que va ser ràpid, produí un breu període de normalització durant el qual, paradoxalment, nous noms de gravadors varen tenir, conjuntament amb els que estaven en plena maduresa, la seva època de major esplendor: aquests noms, en general extraordinaris en qualitat, serien els que patirien d'una manera més crua les vicissituds del canvi de tècnica ja que hagueren de veure com aquell art en el que ells havien assolit treballosament un cim veritablement mai no assolit abans, s'esfondrava materialment deixant als seus practicants en una situació laboral enormement compromesa. És per això que els integrants d'aquesta última promoció de xilògrafs "útils" tingueren una carrera molt diferent a la dels anteriors: mentre uns abandonaren, altres emigraren i altres tractaren de reconvertir els seus tallers mitjançant una renovació tecnològica que si podia podia satisfer les seves necessitats materials els confinava tanmateix en una condició d'operaris allunyats de la noblesa professional que adornava als gravadors clàssics.

3.3.1. ENRIC GÓMEZ POLO

Pràcticament de la mateixa generació que Brangulí, *Enric*



Enric Gómez Polo, fotografia.



Gómez Polo, nascut a Barcelona vers 1842 (283), va ser el més destacat representant dels xilògrafs que hagueren d'adaptar-se a la nova situació de les arts gràfiques. Si estableixo una subtil diferència entre ell i un Brangulí, tot i ser de fet coetanis, és, com es veurà, a part de la més tardana incorporació al boix de Gómez, per la diferent actitud d'ambdós cara a l'evolució tècnica de la reproducció gràfica: a Brangulí, que comença juveníssim, podem considerar-lo un home amb la carrera completa dins el període dominat pel boix tradicional; en canvi Gómez Polo demostrà una vitalitat i una capacitat de reacció que faran d'ell -ja es veurà al seu moment- un dels primers representants de la nova indústria del fotogravat.

Enric Gómez generalment ha estat considerat, més que per la seva obra personal de gravador al boix pel fet de ser germà d'un dels principals pintors de l'escola realista catalana, Simó Gómez. I en realitat la relació d'Enric amb el seu germà Simó va ser molt important, ja que essent el gran Enric tenia una força moral considerable damunt els seus germans, i l'orientació de la carrera del pintor en bona part va ser conduïda per Enric. Així, Feliu Elias ens descriu un Simó Gómez jove i abúlic que acabà triomfant gràcies a l'ajut i l'energia del seu germà gran gravador.

Va ser per acompanyar al seu germà petit que Enric Gómez anà a París el 1862 o el 1863 (284). D'aquesta manera Simó pogué ampliar estudis amb alguns dels pintors mítics en el món artístic acadèmic de l'època, com Cabanel, i el mateix Enric pogué també fer contacte amb alguns dels millors xilògrafs del moment; concretament se sap que va ser alumne del famós Adolphe Gusman, pare del que a part de ser també gravador i pintor seria el gran histo-

riador francès de la xilografia, Pierre Gusman. De retorn de París, el 1865, ambdós germans varen fer també junts un ràpid viatge a Madrid.

Lluny de ser un artesà inculte, Enric Gómez era un home de grans interessos culturals. El seu interès apassionat per la música l'havia portat segons sembla a exercir esporàdicament la crítica musical (285) i a protegir l'etapa formativa del que havia de ser famós pianista Carles G. Vidiella amb gairebé tanta força com protegia la del seu germà pintor. També publicà textos sobre arts plàstiques i coneixia l'obra dels principals escriptors del seu temps: Balzac, Hugo, Taine, els Goncourt, Carlyle...

Com a xilògraf no conec res seu anterior al 1866, any en el que intervingué en la il.lustració de Los héroes de la caridad de Juan Landa (286) i el trobem embarcat en la tantes voltes esmentada gran obra antològica del Teatro Selecto antiguo y moderno nacional y extranjero recopilada per Francisco José Orellana (Lãm. 107); tanmateix, la seva participació en aquesta obra, mai massa nombrosa, es limita als dos primers volums -en realitat tres- corresponents als anys 1866 i 1867. La seva factura, tot i ser primerencs, ens permet ja tanmateix constatar que Gómez estava molt més a prop de Sadurní que no de Llopis, els altres dos principals xilògrafs del primer volum: el seu burí, potser ja per efectes del seu pas per tallers francesos, tenia una fluïdesa i una seguretat que tradueix els dibuixos vitalíssims de Padró molt millor que els de la tímida, premiosa i a estones confusa textura dels boixos de Llopis.

Després participà en el gravat d'alguna novel.la il.lustrada per Eusebi Planas (Lãm. 108) (1867) (287), a les obres d'E. Moreno Cebada Siglos del Cristianismo (1867-68) i Historia descriptiva

y filosófica de las religiones (1871) que edità Espasa, i esdevingué el principal gravador de la ja esmentada obra de circumstàncies El último Borbón (1868-69) de Guzmán de León, obra en la que per cert el principal dibuixant era també Eusebi Planas. El 1869 es pot trobar el seu nom esporàdicament al peu d'algun gravat de "La Ilustración Española y Americana" de Madrid.

Intervingué també en la il·lustració dels Misterios de la Inquisición de España de M. Fereal (1870) com a únic suplent de Moracho, i de Los tribunales secretos de Paul Féval (1871), ambdues obres dibuixades per Planas. També el 1871 va fer tres boixos per l'edició de la Divina Comedia (Llám. 109) del Dante publicada per "La Ilustración" a Barcelona, obra en la qual Tomàs Padró era el dibuixant. El mateix any guanyà una medalla (288) a l'Exposició General Catalana per uns no especificats gravats al boix.

Gravà novament dibuixos de Planas el 1872-73 al llibre La Batalla de la vida de Frederic Soler (289) i també va fer anuncis com el del llibre Juguetes y travesuras de G. Vidal i Valenciano a l' "Almanaque infantil para 1875" (1874) (290) (Llám. 110).

3.3.2. EL DEBUT DE L'ÚLTIMA GENERACIÓ

Al costat d'Enric Gómez apareixen una sèrie de noms nous que es mouen en ambients molt semblants. De moment fan un paper del tot complementari i subsidiari però diversos d'entre ells haurien de jugar des de la segona meitat dels setanta un

paper força més protagonista en l'últim acte de la història de la xilografia utilitària.

3.3.2.1. Servat

Un dels primers xilògrafs d'aquesta generació va ser *Servat*, potser fill de Pau Servat, naiper dels anys 40 que esmenta Ràfols (291). L'època activa d'aquest Servat xilògraf degué ser però breu ja que totes les estampes que li conec són datables a les acaballes dels anys 60 i començament dels 70.

A ell es deu, per exemple, la portada d'un almanac d' "El Tiburón" (Llám. 111) corresponent a 1868, sobre dibuix de Tomàs Padró, curiosa pel fet de que des del 1864 gairebé tot en aquells almanacs, i especialment les portades, ja es feia en zencografia. Col·laborà també en les tantes vegades esmentades obres religioses de Moreno Cebada (1867-68 i 1871) (292), a les històries del darrer Borbó de F. Garrido (1868) i A. Guzmán de León (1868-69) i també participà en la il·lustració de novel·les misterioses com Los tribunales secretos de Paul Féval (1871),

El seu nom tanmateix no apareixerà ja en l'època de major intensitat de la xilografia, quan les revistes il·lustrades catalanes tingueren el seu esclat (293).

3.3.2.2. Noms amb futur

Ramon Ribas i Planas nascut a Terrassa el 1850, sembla ser que

deixà la carrera d'arquitectura el 1869 per esdevenir gravador al boix, tècnica en la que va ser deixeble de Francesc Brangulí i Royo. El mateix 1869 ja publicà dos boixos a La monarquia sin monarca d'Antonio Altadill (294) i en anys a venir tant gravà escesnes de crònica política a "La Campana de Gràcia" (295) o a "Proceso de la Commune de Paris" (1871) (296) (Làm. 112), com il.lustracions literàries a Los tribunales secretos de Féval (1871) -on també col.laborà un boixista amb futur, *Francesc Fusté*-, o La carcajada de García Ladevese (Madrid 1872). També posà la seva signatura al peu d'algunes auques de la casa Antoni Bosch sobre dibuixos de Pahissa o Francesc Masriera entre els anys 1870 i 1876 (297).

Antoni Artigas (298), un altre deixeble de Brangulí (299), havia col.laborat en el Ultimo Borbón de Guzman (1868) si bé no comença a tenir una notorietat fins els primers anys de la dècada dels setanta. Publicà retrats a "La Campana de Gràcia" (300), il.lustracions literàries (El remordimiento de J.J. Uguet, Barcelona, 1872), goigs com el de Sant Bernat Calvó (301) de 1872 o la capçalera i diverses il.lustracions de la "Revista Popular" (Làm. 113) (1872-74). El seu nom va aparèixer també alguna vegada al peu d'algun gravat de la famosa revista madrilenya "La Ilustración Española y Americana" (1874).

A El Remordimiento (Làm. 114) hi col.laboraren també Joan Romeu, S. Floris i *Frederic Caba*. Aquest ja havia publicat a l'almanac d' "El Tiburón" per 1869 una caricatura de Dant i Virgili als inferns i el 1872 participaria per única vegada a una Exposició de Belles Arts de Barcelona amb un conjunt de diversos gravats al boix. S. Floris en aquesta època publicava algun retrat a "La Campana de Gràcia" (302) i un parell de portades de l'almanac de "Lo Xanguet"

(1871 i 1872) (Làm. 115). *Joan Romeu*, nascut a Sabadell i també deixeble de Brangulí, intervingué en l'edició de La Divina Comèdia de Dante del 1871 (303) i gravà entre 1873 i 1876 diversos dibuixos d'Eusebi Planas destinats a alguna novel·la (Làm. 116) (304). Romeu va ser, sens dubte, un dels xilógrafs més ambiciosos de l'època: així veiem que després d'Enric Gómez ell és el gravador sobre fusta que més sovint concorregué a les Exposicions de Belles Arts de Barcelona, concretament en les edicions de 1872, 1873 i 1874 (305), tot i que la seva continuïtat posterior, almenys a Catalunya, no fos important.



ACTO TERCERO, ESCENA XIV.

EL MEJOR ALCALDE EL REY.

PERSONAS.

SANCHO.
DON TELLO.
CELIO.
JULIO.
NUÑO.
ELVIRA.
FELICIANA.
JUANA.
LEONOR.

DON ALFONSO VII DE LEON Y CASTILLA.
EL CONDE DON PEDRO.
DON ENRIQUE.
BRITO.
PELAYO.
FILENO.
CRIADOS.—VILLANOS.
ACOMPAÑAMIENTO.

La escena es en Leon, en un pueblo de Galicia y en sus cercanias.

ACTO PRIMERO.

Campo à orillas del Sil.

ESCENA PRIMERA.

SANCHO.

Nobles campos de Galicia,
Que, à sombra destas montañas,
Que el Sil entre verdes cañas
Besar la falda codicia,
Dais sustento à la milicia
De flores de mil colores;
Aves que cantais amores,

Fieras que andais sin gobierno,
¿Habeis visto amor más tierno
En aves, fieras y flores?
Mas como no podeis ver
Otra cosa, en cuanto mira
El sol, más bella que Elvira.
Ni otra cosa puede haber;
Asi, habiendo de nacer
De su hermosura, en rigor,
Mi amor, que de su favor
Tan alta gloria procura;
No habiendo más hermosura.
No puede haber más amor.
¡Ojalá, dulce Señora,
Que tu hermosura pudiera
Crecer, porque en mi ereciera

Enric Gómez Polo (sobre dibuix de Tomàs Padró): il.lustració per *El mejor alcalde el Rey*, al *Teatro Selecto* de Francisco José Orellana (Barcelona 1866), vol. I, p. 545.



adme cinquenta m. blancos
tant que l' este desdichado volien nació

Enric Gómez Polo (sobre dibuix d'Eusebi Plana): il.lustració de novel.la.



.....Y los dos cayeron en medio de la pez hirviente.
Infierno canto XXIII.

Enric Gómez Polo (sobre dibuix de Tomás Padró): il.lustració del Cant XXIII, *Infern*, de la Divina Comedia de Dante (Barcelona 1871).

JUAN BASTINOS É HIJO, EDITORES.

JUGUETES Y TRAVESURAS.

LOS GRANDES INVENTOS
AL ALCANCE DE LOS NIÑOS.

POR
D. CAYETANO VIDAL Y VALENCIANO.

La Brújula.—La Pólvara.—El Papel.—La Imprenta.—Los Re-
lojes.—El Vidrio.—El Grabado.—La Litografía.—El Vapor.—
La Electricidad.—La Fotografía.—El Gas.—Los Globos
aerostáticos.



Obra ilustrada con 60 grabados, por distinguidos artistas.

Forma: 2 tomos en 8.º, de 300 páginas cada uno, impresos lujosamente en papel glaseado.

PRECIOS: con cubierta cromo-litografiada 5 pesetas; en percalina, con reales 8 pesetas.

Tip. de J. Jepsé.

R. 1871. 12. Vana II

Enric Gómez Polo: anunci per un llibre, "Almanaque infantil para 1875" (Barcelona 1874).



Servat (sobre dibuix de Tomàs Padró): portada de l'almanac "El Tiburón" (Barcelona-Madrid) any 6 (1868)

MADRID:

Librerías de San Martín, Puerta del Sol.—Duran, Carrera de San Gerónimo.—Guijarro, calle de Preciados.

PROCESO DE LA COMMUNE DE PARIS.



Ramon Ribas Planas (sobre dibuix de Tomàs Padró): portada del Proceso de la Commune de París (Barcelona 1871).

Año IV.

Sábado 17 de enero de 1874.

Núm. 160.



...omni gratia Domini, et ipse det vobis gratiam et fortitudi-
nem ad adversanda jura sua et Ecclesiam.

Batallad las batallas del Señor, y El os dé gracia y fortaleza
para defender sus derechos y los de la Iglesia.

(Pío IX á la REVISTA POPULAR en 2 de mayo de 1873).

Antoni Artigas (sobre dibuix de Tomàs Padró): capçalera de la
"Revista Popular" (Barcelona), any IV, nº 160 (17-I-1874).



Eneas Venturi.

Frederic Caba (sobre dibuix de Joan Serra i Pausas): Eneas Venturi, il.lustració per El Remordimiento de Juan-Justo Uguet (Barcelona 1872), vol. II, p. 524/25.

I. LOPEZ, editor—Rambla del Mitj, 20, Barcelona.

ANY VII

LO XANGUET

DE
1871

1
RAL



VAL MES AQUI QUE A CAL APOTECARI

J. Floris; portada de l'almanac "Lo Xanguet de 1871" (Barcelona) any VII.



Joan Romeu (sobre dibuix d'Eusebi Planas): matriu de fusta gravada per a il.lustrar una novel.la (1876?), (Barcelona, Secció de Gravats de la BC, RP: 1693).

3.4. UN POPULARISME RESIDUAL

A mesura que havia anat passant el temps el gravat al boix que a començaments de segle tenia un caràcter eminentment popular havia anat depurant-se en la tècnica i en la destinació fins a esdevenir una imatge de connotacions plenament cultes. Tanmateix els impressors de caire popular subsistents, bé que adoptaren paulatinament la més fàcil i barata tècnica de la zencografia, conservaren també en menor mesura la tendència a la il·lustració al boix.

Pocs o cap noms nous sorgeixen en aquest apartat. El cas ja esmentat d'un Deberny tot i dedicar-se gairebé exclusivament a un gènere originàriament tan popular com els goigs, és més propi que sigui tractat entre el gravat culte ja que els seus goigs són ja molt lluny d'aquella espontània expressió de religiositat que caracteritza tradicionalment el gènere, i tècnicament els seus sants són d'una perfecció que no deixa marge ni a un mínim de matusseria.

Naturalment seguim trobant en aquesta època a *Noguera III*, el gran fenomen del boix popular català del XIX, que sembla així tenir una activitat més duradora que la del seu fill *Noguera IV*. Ara, però, la seva producció ja ha minvat molt i trobem datats alguns goigs com els de Santa Escolàstica (1875) (306), Santa Maria Magdalena (1876) (307) o Sant Cristòfol (1879) (308), amb els boixos més toscament realitzats que de costum. També trobem diversos romanços o sainets com La casa de los abates locos, El sutil tramposo (Lám. 117) o La varita de virtudes (tots tres del 1877) (309), El maestro ruso (1884) (310), La boca del

dios Plutón (1886) (311) o Azañas del Tirabeque (1890) (312).
Hi ha també alguns fulls religiosos (Profecia de Sant Vicents Ferrer (1883) (313) i auques, les que conec d'ara, però, editades a Madrid: Mujeres de todos los países del Globo (1881) (314), Escenas grotescas contemporáneas (1882) (315) o Historia de Atala o la flor del desierto (1884) (316).



SAINETE
EL
SUTIL TRAMPOSO.

PERSONAS.

D. PANCRACIO.

PERICO. SU HIJO.

RUPERTA. MUJER DE

UN ESCRIBANO DE D. PANCRACIO.

Mujer de

de la sala con una silla, y una mesa con un plato de harina y un cuchillo.

Salen D. Pancracio, Ruperta y Perico.

Rup. Picaro para aguantarte
me falta ya la paciencia.

D. Panc. Pues toma la que me sobra.

UN MÉDICO.

UN MANCHEGO.

UN GALEGO.

Rup. Despues que como una negra
me vienes siempre.

D. Panc. Es mentira.

3.5. EL NOU CONCEPTE INTRODUÏT PER MARIÀ AGUILÓ

A començaments de la dècada dels seixanta es produí un primer símptoma de que el gravat al boix podia tenir novament al país un paper diferent al que el costum al llarg del segle XIX li havia anat conferint.

Marià Aguiló i Fuster, erudit i poeta mallorquí de formació romàntica, bibliotecari de la Universitat de València des del 1858, emprengué la redacció d'una Bibliografia Catalana destinada a establir l'inventari més complet de les obres publicades en català des dels orígens fins el 1860, any en què la Biblioteca Nacional de Madrid premià el treball en un concurs públic. L'obra no seria publicada fins 1923, quan Aguiló ja feia un quart de segle llarg que era mort, amb el títol Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860 (317), però de fet estava preparada per a editar des de poc més tard d'aconseguir l'esmentat premi.

En aquesta preparació Aguiló hi incloïa la reproducció d'algunes vinyetes característiques de les obres catalogades. La primera sèrie d'aquestes reproduccions -som al 1860 i per tant el fotogравat encara queda lluny- Aguiló les va encarregar a xilógrafs, com també els encarregà alfabets gòtics en majúscula destinats a compondre títols i encapçalaments. Primer encarregà treballs, quan encara era a València, a *Apolonio Galvien*, pagats entre l'abril i l'agost del 1861 (318).

Apolonio Galvien y Salazar va ser un gravador notable que uns anys després d'aquella esporàdica col.laboració amb Marià Aguiló s'establiria a Madrid on opositaria amb èxit a una plaça

a la Fàbrica Nacional del Sello i després a la Casa de la Moneda.

Els més destacats dels boixos que va fer Galvien són dues vinyetes de Lo somni de Johan Johan de Jaume Gasull, la famosa composició dels poetes d'El procés de les olives (Llám. 118) i les marques de Diego Gumiel i Jorge Costilla. Són boixos que, lògicament, difereixen molt de l'estil habitual de la xilografia de l'època: en lloc de les talles nombroses i complexament combinades pròpies del perfecte gravat a contrafibra ja del tot habitual, Galvien havia de reinventar la tècnica pròpia del boix a fil per traduir a la perfecció el caire característic d'aquells gravats dels anys inicials de la impremta, tasca que dugué a terme amb força exactitud si bé amb una certa tendència, pròpia d'un gravador expert del XIX, de regularitzar alguns trets que en l'original eren més toscos.

Precisament el 1861, any en què Galvien va fer per ell totes aquestes matrius xilogràfiques, Marià Aguiló passa a Barcelona, com a oficial primer de la Biblioteca de la Universitat, de la que n'esdevindria director el 1871. Aquest canvi de residència comportà també un canvi de col·laboradors, i així el juliol del 1861 ja trobem que Aguiló ha contactat amb el gravador valencià establert a Barcelona *Pere Mullor*, a qui satisfà la quantitat de 105 rals per quatre boixos que aquest li ha fet: les marques de Carles Amorós (Llám. 119), Diego de Gumiel i Gabriel Pou i un cuiner del Libre de doctrina pera ben Servis i de Tallar y del art de Coch (319). Poc després encara satisfaria, com s'ha vist, un pagament a Galvien, però seria l'últim, i al desembre de aquell mateix 1861 tornarà a tractar amb Pere Mullor,

a qui va satisfer el pagament de tres nous boixos: el de la portada de Flor de virtuts e de costums i les marques de Claudi Bornat i Jaume Cortei (320).

Mullor faria una nova sèrie de boixos per Aguiló el 1862. Eren una vinyeta de Paris i Viana, una altra d'un llibre de cuina, un tercer dels Consells y bons avisos d'Andreu Martí Pineda i les marques de Pere Miquel i Rosembach (321).

El mateix gravador encara consta que va fer uns boixos més per a Marià Aguiló. Són una Santa Eulàlia (Làm. 120), un grup de Crist i la Verge, i els escuts de la Mercè (322) i de Lleida. Aquesta remesa va ser realitzada en data desconeguda bé que se sap el seu import: 132 rals (323).

Les comandes de Marià Aguiló segurament destinades a la mateixa bibliografia catalana no acaben aquí: el gener de 1862 Josep Pascual li signava un rebut per l'import de "varios calcados de grabados antiguos de libros góticos" (324). No queda però constància de que aquests calcs fossin encara convertits en matrius per imprimir.

El 1865 apareix fugaçment un nou gravador, *Manuel Cortada*, que cobra 132 rals a Aguiló per tres gravats, un dels quals un Calvari (Làm. 121) (325). Aquest Cortada, inequívocament anomenat Manuel, podia ser fill o parent del Joaquim Cortada que ja ha fet alguna esporàdica aparició en capítols precedents, a no ser que es tracti d'una mateixa persona i que la font que ens dóna el seu nom com Joaquim sigui errònia.

Una mica més endavant, el març del 1866, Aguiló va satisfer a Puiggari -segurament Josep- 200 rals per vuit vinyetes -escuts, sants, figures de Jesús i la Verge- presumiblement extrets

Unió de Maria e Aguiló le con...

desentia acules per las granades en bord a tabes

La portada de plan de

El signo de Clautio Borral

Y el de Jayme Cottig

Barça 21 de Diciembre de 1861

Pere Mullor

Jordi G. M. S. V.

també d'edicions antigues. Són dibuixos segurament destinats a ser gravats, com ho demostra el fet que un d'ells, Santa Eulàlia, segurament la mateixa que ja he esmentat més amunt, consta en una nota de l'arxiu d'Aguiló que Pere Mullor la va gravar (326). Altres però és possible que fossin destinats a la reproducció zenogràfica, tècnica que Carlos Labielle havia introduït al país un parell d'anys abans (327).

Entre els gravadors que col.laboraren amb Aguiló en la Bibliografia encara cal afegir-hi un nom més, el de *N. Noguera* (sic) que va fer una segona marca (Llám. 122) de l'impressor Claudi Bornat (328); col.laboració un tant insòlita per quant els Noguera es dedicaven al gravat de caire popular i és molt rara per tant una intervenció d'un d'ells -segurament el que jo he anomenat Noguera IV- en una empresa no ja de literatura més o menys culta sinó de franca erudició. Sigui com sigui l'encàrrec d'aquesta marca a Noguera va ser un fet del tot esporàdic perquè ja mai més no trobarem cap referència de cap nova col.laboració entre ell i Aguiló.

Veritablement moltes d'aquestes vinyetes, fàcilment identificables, les trobem publicades a la tardana edició del Catálogo... d'Aguiló per on van ser realitzades, però el gran retard en l'aparició d'aquesta obra i la decisió d'Aguiló d'emprendre una altra obra d'un caire similar entremig, variaren el destí immediat de moltes d'elles (329).

La nova obra planejada per Aguiló havia de tenir un caràcter força diferent a la Bibliografia o Catálogo. Si aquest era un inventari complet però estricte, la nova obra, titulada Cançoner de les obretes en nostra llengua materna més divulgades durant

los siglos XIV, XV e XVI (330), era en certa manera una recreació. Aquí Aguiló transcrivía tota una sèrie de poemes vulgars, però no es limitava a transcriure'ls sinó que n'imitava la presumible presentació tipogràfica original. Així Aguiló va fer fondre tipus de lletra gòtica i composà les estrofes del cançoneret amb ells, i per il·lustrar els plecs que en resultarien es valgué dels boixos que ja tenia fets per il·lustrar la Bibliografia i en féu fer de nous -vinyetes, orles, caplletres historiades- per a donar als plecs un caire d'època. Va fer una experiència a mig camí entre l'erudició i el joc culte. I el que ara aquí m'interessa més és constatar que en l'esperit d'Aguiló hi havia precisament un especial interès pel gravat; així deia "la bibliografia, l'història y l'art del grabat son els primers mòbils de aquesta costosa publicació" (331).

Aquests gravats nous Aguiló ja no els encarregà, però, a Mullor ni als seus altres proveïdors ocasionals Cortada o Noguera, sinó que trobà un col·laborador constant en el xilògraf *Antoni Artigas* que des de maig del 1875 fins al gener de 1877 va fer per a aquesta obra tota mena de lletres ornamentades, vinyetes, florons i naturalment il·lustracions historiades en les que, en lloc de reproduir antigues estampes incunables es basaven en dibuïxos que, almenys en alguns casos, era Leonci Serra (332) qui els dibuixava, tractant d'imitar l'estil d'aquelles composicions originals.

El concepte del paper del gravat al boix, doncs, canviava. No per obra de cap gravador, però, sinó per l'impuls d'un gran bibliòfil i erudit. Sigui com sigui, però, per primera vegada en molt de temps la xilografia culta sortia dels límits de la il·lus-

(2)

He recibido de D. M. Aguiló la
cantidad de ciento seis reales por los grabados
que á continuación expreso:

Por el grabado de la vineta (oblas de la mort)	50 ^{rs}
Por id de id id	40 ^{rs}
Por id de una letra adornada	16 ^{rs}
	<u>total 106^{rs}</u>

Antoni Artigas

Barcelona 6 Junio 1875

Antoni Artigas

tració clàssica i era emprada, precisament per ser xilografia, com a mitjà creatiu -eruditament creatiu si es vol-, però sí amb una dimensió més àmplia que no la típica de simple mitjà de reproducció. És cert que també es basava en dibuixos previs, però en aquest cas l'important és que no es veia obligada a imitar el dibuix, com passava últimament, sinó que era el dibuix en què s'havia de basar el que era ja concebut amb caràcter i estil xilogràfics.

Varen ser unes possibilitats noves, tanmateix, que trigarien encara força temps a germinar en l'ànim dels xilògrafs. Caldria perquè fos així, com es veurà, que abans el boix com a element utilitari entrés en absoluta crisi i calgués o donar-lo per mort o reinventar-lo.

I aquesta crisi del boix s'evidenciava també en les mateixes planes del Cançoneret, quan veiem que al costat dels autèntics boixos d'Artigas, de Mullor o dels altres, dominaven les il·lustracions també més o menys a l'estil xilogràfic però fetes en realitat a través del fotogravat i encarregades per Aguiló a la Sociedad Heliográfica Española de Joarizti i Maniezcurrentz, Carlos Labielle, Antoni Seguí i Cia., Agustí Morera, Estrany, Rovira i Casas i Juan Riera entre 1872 i 1876.

... Maria tenint 15 fill deu
... deua deua de la creu: orde-
... molt reue // rent mestre Corella.

... de la obra el signo toscó del impresor,
... como una mitad del de Gumiel, que
... también al pelicano.

A pie:

A lahor e gloria de nostre fenyor: e
... de les animes nostres. Feneix la
... passio del nostre redemptor Je-
... nouament estampada per mestre
Pere Poma Cathala: e fonch acabat a .xxviiij.
... del mes de Setembze Any Mil. D. e;
... (1518).

En 4.ª letra gótica pequeña; signaturas a. h.;
... .

Impreso, a no dudar, en Barcelona, en mal
... por esto esta segunda edición es extra-
... mente más rara que la primera.

Es copia exacta de la primera edición; sólo he
... en la poesía final, de Corella, que en el
... verso de la segunda estrofa dice:

Nos ha causat enfemps ab tots los angels.

2.100. Historia de la passio de nostre
... Deu Jesucrist per Pere Martineç y
... Bernat Fenollar, ab la Contem-
... a Jesus crucificat per Mossen
Johan Scriua y Mossen Fenollar y la Ora-
... ala Sacratissima Verge Maria per lo
... Mestre Corella. Valencia per
... Nauarro any 1564.

Reimpresión de la de 11 giner de 1493.
Es edición más rara que la primera. Ximeno,
... Val., t. I, pág. 59, dice: «He visto
... de esta segunda Impression.» En la
... vuelve á citar.

A pie:

Lo proces de les oliues e disputa
dels Jouës hi dels vells. Fet per
alguns trobadors auant nome-
... e lo sompni de Johã Johan.

En el título en el centro de la portada, en blan-
... verso, un interesante grabado en ma-

dera, de toda la página, representa á los poetas
autores de esta obra en ademán de discutir, sen-
tados en sillones alrededor de un árbol, sobre
cuyas ramas revolotean varias palomas. Aunque
diminutos, son verdaderos retratos y llevan es-
critos sus nombres en esta forma:

Mosen ffenollar — Johan moreno
Mossé viyolas — M.º guasull
lo sindic — portell
Johan Johan.

El primero señala un bolsón que tiene en la
mano izquierda, y el último está de pie á espal-



das de los seis trovadores, apoyado en un bor-
dón de peregrino y sosteniendo unas cuentas de
rosario.

En el recto de la hoja que sigue:

Demana lo reuerent Mossen fenollar al
honrat y discret en Johan moreno.

DE vos y d'mi // lo temps asegura
Al home celos // de mal sospitar
Car tot nostre fet // esta en parlar
Cercât lo descans // denuig e tristura

...anes persones tan alt sacrament se ha
donar. *Nomenada Baculus clericalis.*
...esta plo reuerèt mestre bartomeu cu-
cala: mestre en sacra theologia.—*Any.*
M. D. L. ij.

Acaba:

☐ Fons estampat y de nou corregida. lo
present tractat de confessio nomenat Bacu-
lus clericalis. En la molt noble e insigne
ciutat de Barcelona A. v. del mes de gener
Any M. D. L. III. en casa de la viuda Car-
les Amoros A d'speses d'glaudi Bernat Li-
brater d'la matexa ciutat. En casa del qual
se venen.

En el verso el escudo del impresor.



Portada orlada; en bermellón lo subrayado;
grabado en el verso de la portada.

En 8.º, letra gòtica, sin foliar. Acaba en la sig-
natura *M* completa.

Vid. edición de 8 de Febrero de 1524.

410. Idem íd.—Any. M. D. Lxi.

Un grabado pequeño en medio de las letras de
recta.

Acaba después de la Tabla con el siguiente co-
lofón:

☐ Fons estampat y de nou corregit, lo
present tractat de cõfessio nomenat Bacu-
lus Clericalis. En la molt noble e insi-
gne Ciutat de Barcelona. A. xxvij del mes de
Mars Any. M. D. LXI. en casa de mes-
tre Pere Montpezat. A despesas de Joan
Trinxer major de dias, y de Jaume Manes-
cal manor (*sic*) de dias libreter de la ma-
teixa Ciutat &c.

En 8.º, letra gòtica, sin foliar; signaturas de A
á K.

411.

Baculus clericalis | Obra muy prouechosa | no solo
para los Reuerendos Sacerdotes | Rectores | Curas y
Vicarios: mas tambien para los Penitentes: y en fin
para todo fiel Christiano, &c. ☐ Esta mas aqui de
nueuo, jañadido vn tratadico breue: para esforçar a
bien morir &c. Todo compuesto por el muy Reuerē-
do maestre Bartholome Cucula.—Anno M. D. xlix.

En 8.º, con varios grabados, letra gòtica, por-
tada orlada, á dos tintas; sin foliación. Llegá á la
signatura 2 completa. No consta el nombre del
impresor, pero hay el escudo de Carlos Amorós,
de Barcelona.

412. Confessionari molt | vtil per a les
animes.

Este título al pie de un escudo con el cáliz y
la hostia, coronado con la tiara y las llaves de
San Pedro y sostenido por dos ángeles; circuida
la portada de una orla gòtica. En el verso un
Calvario orlado. En la hoja que sigue, a ij, la
dedicatoria:

A la mes noble y molt deuota Senyora
la S.ª Dona Maria de Cardona: y de Reca-
sens.

Acaba en el recto de la última hoja con el co-
lofón siguiente:

☐ A honor y gloria de nostre senyor
deu y a vtilitat de les animes fou Estampat
lo present cõfessionari per lo honorabel mes-
tre Carles amoros estamper en la principa-
lissima ciutat de Barcelona. a xii. de Octo-
bre M. D. XXXII.

na de Barcelona, que reproducimos aquí (por ser como la marca ó distintivo de los rituales de esta diócesis, y por verse en muchas obras en lengua catalana, impresas en la capital del Principado), ocupa todo el reverso de la hoja final de las preliminares, rodeada de orlas y entre seis estampitas que representan los cuatro Evangelistas y los santos Pedro y Pablo.



Este Ordinario es uno de los más importantes: sus rúbricas y muchos de sus tratados están en lengua catalana. Copiamos en prueba de ello los epígrafes de varios de sus capítulos.

BAPTISME: *Lib. II, fol. 13.* De la manera de batejar los infans.—Id... les infantes.—De la manera de batejar los que estan en perill de morir, y de fer les solemnitats del Baptisme, per los que seran estats primsenyats.—Id..... los qui son en edat de discrecio.

CONFESSIO: De com se ha de hauer lo confessor ab lo penitent, en lo principi, y progress de la confessio.—Id... apres de la confessio, pera absolrel de les censures y peccats.—De quanta, y quina penitencia, ha de imposar lo confessor al penitent.—Del modo que ha de tenir lo confessor en absolre los qui estan en lo article de la mort.

EUCARISTIA: Del modo de administrar lo sacrament de la Eucharistia en la Esglesia.—Id..... als laychs malalts.—Id..... als sacerdots diaches y sotdiaches malalts.

EXTREMA VNCTIO: De la manera de administrar est sacrament.—Del modo que ha de tenir lo curat en exhortar lo malalt pera ajudar li a ben morir.

MATRIMONI: Decret del sacro concili Tridentino, de còses tocans al sacrament del Matrimoni, lo qual se ha de publicar en cada parrochia cada any lo dia de Tots sancts.—De la manera de administrar lo sacrament del Matrimoni, y fer les esposalles entre los qui son presents.

Este capítulo, que es el xxxi del *lib. II*, empieza:

En lo bisbat de Barcelona ningun sacerdot pot fer esposalles, sens licècia dels obres de la Seu, perque en altra manera caurie en moltes penes.

«Nace esta cláusula, dice el P. J. Villanueva, tomo xviii del *Viaje liter.*, pág. 59, de un privilegio concedido á la fábrica de la catedral por el papa Luna, asignándola por cada matrimonio que se celebre en cualquier iglesia de la diócesi cierta cantidad, á proporcion de la condiccion de las personas. Está todavia esto en uso, no habiendo aun concluido la fachada de la catedral. La cantidad menor que se-paga es una peseta.»

—De la manera de fer les esposalles per procurador dels qui son absents.

De la manera ab que lo curat ha de instruir lo poble en la doctrina Christiana, tots los diumenges que noy haura sermo, o algun just impediment, apres q̄ lo poble haura offerit ses oblacions a Deu &c.—De la manera de denunciar les festes y dejunis al poble, y de les pregaries Dominicals.—De les constitucions ques han a denunciar al poble en quatre festes del any, &c.—De la Bulla que se ha de publicar en cada parrochia lo dia del dijous sanct, &c.

(*Lib. VI, fol. 246*).... Breu còpendi de Cant pla escrit en nostra lengua materna, perque facilmèt tots lo entenguen.... Considerant que entre les coses que lo ecclesiastic deu saber, vna de les principals sie cantar lo cant pla rectamèt.... se trobara assi tot lo necessari pera encaminar vn principian a ben cantar, y ab breuetat y facilitat... per aço sel's posa la seguent figura prou

... dō ligna: | hoc minis-
... rōnes: sacra | mēta: exhortatiōes
... de xp̄i | moriēduz; atq; exequias
... ex quo a copiosa xp̄i pas-
... in | crucis ligno celebrata: efficacitā
... sub noīe ligni in leuitico figu | ra-
... fuerūt. Pr̄ia doctrina de bñ | dictiōib":
... sequitur bñdictio sa | lis & aque a
... p̄fice alexādro pr̄io istituta....

... en que haya sermō, el sacerdote que inme-
... diatamente despuēs suba al p̄lpito para anunciar
... las fiestas, diga:

¶ Deuots cristians bon sermo haueu hoyt:
placia ala diuīa clemēcia que sia saluacio
d'les animes v̄res: e al reuerēt q̄ tā be ha
treballat en instruhir vos: deu p sa iñnida
bōlat lo vulla p̄miar en la sua gloria.

(Fo. XXVII.) BAPTISME.... Vosaltres

senyors padrins:
'e senyora padri-
na p lo amor e
seruici d' deu sou
obligats instruhir
aquest ifant fillol
v̄re en la ōra dñi-
cal del pater n̄r. e
en los dotze arti-
cles d'la sancta fe
catholica contenguts
en lo credo in deū.
Los quals tot crestia
es obligat saber /
creure e cōfessar. e
aço fareu quant paqst
sereu req̄sts. e no
fent ho pecaren
grauissimamēt...

(Fo. CVII v.º)
Terça part del
exercici e art de
de morir.

Com sia cosa
certa deuot xp̄ia
que lo exercici y practica d'la vida e mort
de iesu crist es exemple nostre pera be
viure o morir / dient ell mateix per sent
Joan. Exēple he donat a vosaltres perque
del modo que yo he fet vosaltres façau: per
tāt vos bō crestia cōstituhit en la ora d'la
mort: guiāt vos la fe / sperança / y caritat
ymitareu deuotament lo exercici e practica
q̄ iesus saluador n̄re volgue seruar en la sua
mort. E primeramēt guiat de la fe p̄testa-
reu diēt.

¶ Capitol primer en lo qual se mostra
p̄testacio que deu fer lo pacient acompanyat
de ferma fe o creença.

... en el
... de la ultima
... con el siguien-
... dōn:

Explicit ordi-
narium de mi-
nistra | tione sa-
cramentoꝝ iuxta
laudabilē ritum
... sedis va-
... cū nonnul-
... opibus inser-
tur; | mandato &
favore reucren-
doruꝝ dñoz | ca-
pituli dicte sedis
... & indu-
... aliquaꝝ sa-
... eloquij p̄tis-
... moꝝ interptū:
& quorūdā venel-
rabilīū presbite-
... admodū | exptoruꝝ: impressuꝝ valeñ |
... xiiij. mensis julij an | ni. M. D. xiiij.
per | Johannē Joffre. | †

... letra gòtica, á dos tintas; c. folios nu-
... dos al fin sin numerar; signatura a t.
... hermosa impresión.

... Copiamos, reducido á la mitad de su tamaño,
el adjunto grabado, que ocupa el recto del fo-
... por ser uno de los primeros que em-
... la tipografía de Valencia, y el que se halla
... repetido en sus incunables y libros de letra
... del siglo xvi, como tendremos frecuentes
... ocasiones de comprobar.

... Advierte (Fo. XXVII v.º) que en los domin-



...s curen de apendre que han de fer pera complir ab lo offici de les ordes que han preses.... Los que tenen cura de animes son obligats a donar raho de la fe en que viuē. Quants se trobaran vuy que sien sufficients pera donar raho de la fe, dels sacraments, en los quals esta nostra salut?..... Qui hou la veu del Senyor?..... O desdixada tēporada, o descuyt signe de esser plorat. Conferiam los tēps passats ab aquests nostres, y veurem ala clara q̄ aquells eren verdaderament tēps de or y aq̄stos son tots de fanch: regnaua llumores la fe viuia, era tinguda en estima la lliço y estudis de la sagrada escriptura, exhortauem se los vns als altres ala deuociō ab sanets exēples, mouien se al exercici de la charitat, a la tranquilat y pau de animo, y cada qual, en conclusio, tenia ansia de complir ab son offici. Pero en aquesta temporada (ay dolor) tot esta alterat y confus: en lloch de la fe regna la infidelitat, y la ignorancia, y la indeuociō, y per la pau guerra: pus noy ha lloch, noy ha apenes part del mon, hont no sonen miserablement les armes.

Contemplada donchs la cōdicio de nostra edat, gran benefici fara a la Republica Christiana la persona q̄ procurara ab gran diligencia q̄ aquests mals no cresquen de cadaldia: ques sosseguen les ones de aquesta mar tant alterada: y ques desperten los adormits, com los q̄ tenē subet....

Hauent la diuina prouidencia prouehit en vostra molt Illustr. y Reuerendiss. senyoria lo carrech de pastor espiritual en aquestes aspres montanyes (q̄ comunament se nomenan Pyrines) ses desvellat ab totā diligencia pera desterrar la ignorancia de aquest Bisbat (la qual en temps passats desmesadament regnaua) inuentant y executant tots aquells medis conuenients pera reformatio dels costums.... Axi ses congregada ab molta solemnitat en la Esglesia Cathedral la Synodo diocesana, ses feta per tots la professio de la fe Catholica, se son publicats los decretos del sant Concilio Tridenti, y del Provincial, y fetes altres coses per al redres del seruiçi de Deu.... Y a mes de aço ha procurat predicadors que li ajuden continuamēt, pera que ab lo crit de la predicacio temā los heretges de entrar en aquestes terres: y no se es contentat ab aço sino q̄ ha enuiats per

tota la diocesi llibres en lēgua Cathalana de la Doctrina, pera que los minyons fossen ensenyats: y no pot dexar de esser gran lo fruyt, pus per ordinacio prudentissima y molt Christiana se lligen publicament en les Esglesies de son Bisbat tots los dies de festa.

Y que altra cosa es tot aço, sino armar los soldats desta frontera de armes Christianes, perque quant tracten ab los heretges (ab los quals de necessitat hā de tenir cadaldia tractes, per ser tan vehins y ala ralla) no sien p̄ ells enganysats o induits a q̄ consenten als seus errors?..... No poch be y sossech procehex a tota Espanya de bandejar totalment la ignorancia de aquestes mōtanyes, per ser estes vna fortalesa y muralla a hont si la religio Christiana estara ferma redundara vn gran be y quietut a totes les altres parts de aquest regne: axi com per lo contrari, vn grādissim mal si aquestes montanyes se perdessen ys corrompessen ab lo veri dela heretgia: perque perdudes les fortalezes no esta sens gran perill tot lo restant....

Al fin del cap. xix cita el autor las obras siguientes:

..... lo libre ques intitula, *Doctrina Christiana*, y..... lo *Colloqui y practica entre dos germans de la Doctrina Christiana*; los quals en dies passats cōpongui.

61. Libret.... Y ara en aquesta segona impressio cor | regit y emendat (*sic*) per lo matex autor.

(El signo del impresor siguiente:)



En *Bar.* per Cl. Bornat. Any 1568.

En 8.º, 362 pàgines, *xviii fo.* de preliminares, y la Tabla al fin sin numerar.

Cobles de la Mort.



Sens duptar ni ardiment,
 Serua be son manament
 E seras lunyat de mal :
 No oblits lo juy final,
 Jorn tremolos e terrible:
 Y si be n' es tan horrible
 Lo meu gest y 'l meu esguart,
 Lig souint e lig a part
 Aquestes mies rahons,
 Lunyat de ocasions,
 Prenga a Deu ab pensa bona
 Quet quart de la mort segona.

¶ Amen.



Ego sanctus Antonius Dei sacre Theologie
 totius professor ordinis Predicatorum
 totiusque legum professor et illud approbo esse catholicum.

Antòni Artigas (sobre dibuix de Leonci Serra): enterrament d'un
 amortallat. (1875) a les Cobles de la mort, del Cançoner de les
 obrètes en nostra llengua materna més divulgades durant los se-
 gles XIV, XV e XVI (Barcelona 1900) [164 v]

3.6. LES "IL.LUSTPACIONS", CULMINACIÓ I FINAL DEL GÈNERE

Quan ja estava descoberta la nova tècnica que havia de desterrar la xilografia de la pràctica habitual de les arts gràfiques, precisament, el gravat a la fusta conegué una última i espectacular florida lligada a l'auge assolit per un tipus molt difós de revista il.lustrada. Aquesta mena de publicacions, conegudes amb el nom genèric d' "il.lustracions" ja que la majoria d'elles tenien aquesta paraula a la capçalera, havien nascut a Europa a començament de la dècada dels quaranta: "The Illustrated Londons News" de Londres, apareguda el 1842; "Illustrierte Zeitung" de Leipzig i "L'Illustration" de París, aparegudes el 1843, varen ser les peoneres del gènere i totes tres arribaren a centenàries.

3.6.1. PRECEDENTS

A Catalunya, a part d'altres tipus de revista il.lustrada com la ja estudiada "El Museo de Familias" (1839), els intents d'aclimatar-hi una "il.lustració" pròpia varen ser fallits. "La Ilustración Barcelonesa" del 1858 i "La Ilustración" del 1859, tot i ser revistes ben realitzades no van arrelar i varen tenir una vida molt curta. A Madrid, en canvi, "El Museo Universal", iniciat el 1857, va tenir una vida saludable i acabaria convertint-se, el 1869, en "La Ilustración Española y Americana", que

havia de ser la més longeva "il·lustració" de la Península.

De fet, tant "El Museo Universal" com "La Ilustración Española y Americana" donaren pas en les seves planes a la col·laboració de xilògrafs catalans o habitualment actius a Catalunya, encara que era en molt petita proporció. Al costat de les constants fustes de Rico, Severini, Laporta, Carretero, Capuz, i ja a "La Ilustración..." també Ovejero i Marichal, entre altres, de catalans només trobarem coses de Sadurní, Ricord, Servat, Manuel P. Pérez, Llopis, F. Ferrer, Brangulí, però amb un promig només d'una o dues fustes cada any, i això els anys que hi participaven.

La primera revista que s'obrí del tot als xilògrafs catalans va ser "La Academia". Era també una revista madrilenya, però a partir d'abril del 1878 en el seu tercer volum, s'imprimí a Barcelona, a la Tipografia dita precisament La Academia. Al llarg de tot aquell any 1878, per exemple, lògicament al costat de treballs de gravadors madrilenys, els xilògrafs catalans hi varen tenir un paper destacat: Pérez hi publicà 26 boixos, Enric Gómez 23, Sadurní 17, Ricord 8, Alós 7, Traver 6, Caba 5, i altres -Llopis, Moracho, Fusté, Artigas- menys d'això, però també hi eren presents. El paper jugat per Sadurní, però, va ser especialment important ja que, recent tornat de París, el gravador català agradà tant al director artística de "La Academia", el pintor Ricardo Balaca, que des d'aleshores esdevingué el xilògraf preferit per ell, i les obres del tàndem Balaca-Sadurní obtingueren un reconeixement fins i tot internacional i els seus galvanos foren reclamats des d'arreu d'Europa (333).

3.6.2. "LA ILUSTRACIÓ CATALANA": DEFINICIÓ D'UNA "POLÍTICA" GRÀFICA

Precisament fou "La Academia", també, l'origen de les "il·lustracions" de Catalunya, ja que en plegar aquesta revista al 1879 els seus materials, adquirits per Carles Sampons foren el nucli a l'entorn del qual es formà una nova revista, "La Il·lustració Catalana" (1880) (334), la primera d'aquest estil a Catalunya i una de les principals en qualitat i en longevitat.

"La Il·lustració Catalana" va significar una important plataforma, entre altres coses, pel gravat al boix català, tot i que l'època en què aquest hi gaudí d'una veritable importància es redueix a cinc anys (1880-84), després dels quals el boix autòcton minvà ràpidament, fins al punt de desaparèixer-hi del tot en 1887. En aquest període alguns gravadors tingueren una participació notable en les planes de la revista; entre ells destaquen Celestí Sadurní i Manuel-Pantaleón Pérez Martínez, amb una quarantena de boixos cadascú; Enric Gómez Polo amb una trentena, entre les quals la capçalera (Llám. 124), dibuixada per J. Serra; Eugenio Vela, madrileny tardanament transplantat a Barcelona, que s'acosta la mateixa xifra. També passa de la vintena París, un xilógraf molt conegut que pel que sembla era andalús. Entre la dotzena i la vintena hi ha Moracho, Caba, Fusté, Payà, Ricord, Masi i Llopis, i entre els xilógrafs menys actius de la revista cal subratllar els noms de Mullor i Brangulí, dos dels principals protagonistes del gravat en fusta a Catalunya, que en canvi tingueren una participació ben poc destacada a "La Il·lustració Catalana". També cal esmentar bé que per motius diferents les

quatre aparicions de Ramon Canudes, un gravador més conegut per l'amistat que l'uní amb els modernistes catalans de París i per la prosa necrològica que li dedicà Santiago Rusiñol que no per haver tingut un paper molt destacat amb les seves col.laboracions signades.

"La Il·lustració Catalana" començà amb l'evident intenció de valdre's majoritàriament del boix autòcton, però ben aviat començaren a introduir-se a les seves planes xilografies d'importació i, una mica més endavant -simplement des del 1882- els dibuixos sobre paper Ton per a ser reproduïts en fotogravat "ploma", obtenint d'ells una màxima il·lusion de clarobscur.

D'aquesta manera quedava aviat perfilada la diem-ne "política" d'il·lustracions d'aquell tipus de revista a Catalunya, que resultaria molt diferent, per exemple, de la "política" seguida a Madrid. Les revistes catalanes, amb "La Il·lustració Catalana" al capdavant, sacrificaren un punt de pulcritud tipogràfica però guanyaren en exactitud documental en donar via lliure a les noves tècniques del fotogravat, aleshores encara incipients. D'aquesta manera es valien dels xilògrafs sense, però, promoció-los: es limitaven a utilitzar el que trobaven al "mercat".

A Madrid, en canvi, es preferí -vegeu sinó "La Il·lustración Española y Americana"- formar un equip propi de xilògrafs capaç d'autoabastir la revista d'imatges i només molt tardanament -defet ja al tombant del segle- es començaria a decantar la balança cap a la banda del modern fotogravat. Les raons de la postura madrilenya caldria buscar-les en una qüestió de prestància: les xilografies -les perfectes xilografies d'aquell moment- donaven un caràcter gràficament molt definit i "de qualitat" a les

que les utilitzaven mentre els fotogravats quedaven vagues si es tractava de "directes" i ingrats a la vista si eren "plomes" sobre paper ton. Als ulls de l'home de l'època, les revistes amb fotogravats tenien una connotació més "barata" i per tant tenien menys carisma. La "política" catalana però apostava pel futur, per una qüestió d'economia, és cert, i per això es valia també molt de xilografies importades sempre més barates que les fetes ex-profés, però d'aquesta manera oferia als seus lectors documents fidedignes mentre "La Ilustración Española y Americana" es passaria encara anys oferint traduccions, acuradíssimes però irremeiablement menys genuïnes.

Amb tot, també a Catalunya les "il.lustracions" tingueren un paper bàsic en l'allargament de la vida activa del gravat al boix, que desaparegué ben bé deu anys abans que a Madrid però gaudí encara d'uns anys de vitalitat durant els quals produí sense dubte les peces més virtuosístiques de la seva història.

3.6.3. "LA ILUSTRACION" DE TASSO

La segona publicació del gènere a Catalunya, per ordre cronològic, va ser "La Ilustración" (335), editada per Lluís Tasso i Serra i apareguda el 7 de novembre del 1880, quatre mesos després de l'aparició de "La Ilustració Catalana".

A "La Ilustración" de Tasso ja d'entrada es plantejà un sistema mixt de boixos i fotogravats -tant "plomes" com alguns direc-

tes-, i dintre dels boixos un sistema també mixt entre producció autòctona expressa i producció adquirida intercanviable. En principi el gravador "oficial" sembla ser F. Ferrer, autor del boix de la capçalera de la revista (Ll. 125) -sobre dibuix de Presno- i d'un total de setze xilografies al llarg de tot el primer volum de la revista (1880-81), mentre els altres xilògrafs autòctons no passaven d'una cada un (Canudas, Gómez, Romeu, Brangulí).

Tanmateix el 1881, mentre augmentava la presència del gravat importat, Ferrer veia molt limitada la seva activitat de xilògraf propi, mentre Manuel P. Pérez Martínez i un nom nou, A. Barceló, es destacaven amb onze boixos cada un. Barceló, "el gran Barceló" en paraules de Feliu Elias (336), malgrat ser un nom avui pràcticament desconegut, es consolidaria temporalment com el gravador bàsic de la revista amb més de trenta-cinc boixos publicats entre 1882 i 1883. Barceló es caracteritzà per una gran precisió dels seus boixos que solien basar-se en fotografies. El 1882 compartí protagonisme amb Enric Gómez Polo, que hi va fer nou gravats si bé l'any següent només n'hi va fer quatre, per un Payà i cinc un nou valor anomenat Llonch.

L'any quart de la revista (1883-84) hi hagué importants canvis, començant pel format que passà a foli; són canvis, però, que no aconsegueixen arrelar fortament: hi havia un clar propòsit de limitar la dependència de matrius d'importació potenciant la producció pròpia, tant de boixos com de fotogravats, objectiu que al llarg de l'any es va veient com gradualment s'acompleix. L'any següent (1885), mentre la revista ampliava el seu títol dient-se "La Ilustración, Revista Hispanoamericana", els boixos propis minvaren molt: només sis boixos de Sadurní i un de Llonch

representen encara la producció xilogràfica pròpia. Aquesta tò-nica es perpetuà, i s'accentuarà, el 1886, amb escadusseres fus-tes de Sadurní i Llonch per salvar l'honor xilogràfic de la re-vista.

Tanmateix aviat es produí una reacció protagonitzada pre-cisament per Llonch que realitzà una vintena de boixos el 1887 i una dotzena el 1888, al temps que noms destacats com Sadurní, Pé-rez Martínez, Artigas o Traver tenien també esporàdiques partici-pacions xilogràfiques al volum del 1887.

El 1889 el protagonisme canvià novament de mà, i va ser Eu-genio Vela qui realitzà més gravats per "La Ilustración", exacta-ment onze, si bé seguit d'aprop d'un tal Fominaya que ja havia fet tres fustes al llarg de 1888 i que ara sol o en col.laboració amb un altre nom nou, Masdemont, en faria vuit més. Sadurní, Llonch i Masdemont tot sol acabaren d'acomplir el cupo de gravat de una producció pròpia el 1889 amb un parell de xilografies cada un.

Tanmateix cada cop els boixos perderen més pes dins l'es-quema de "La Ilustración". Fins i tot el boix d'importació -gal-vano- decreixiria moltíssim en 1890 quan en anys anteriors n'hi havia molt. El boix propi en aquell any es limita a tres coses de Fominaya i una del mestre Sadurní, trista relíquia que anun-ciava l'absència absoluta de xilografia pròpia en 1891, any en què tanmateix les importacions encara es remuntaven un tant, se-gurament a canvi d'un abaratiment d'aquest producte motivat pel desús progressiu en què el fotogravat l'havia fet caure.

3.6.4. "LA ILUSTRACION ARTISTICA"

Apareguda el gener de 1882 "La Ilustración Artística", editada per la Casa Montaner i Simon com a regal als subscriptors de la Biblioteca Universal Ilustrada, va ser una revista clàssica, acurada d'elaboració i sòlida, la de més llarga vida entre les revistes barcelonines del seu gènere, ja que arribà fins l'any 1915.

De bon començament "La Ilustración Artística" emprengué, com les altres revistes il·lustrades catalanes, un camí mixt quant a la il·lustració: els boixos -autòctons i importats- compartirien el seu espai amb reproduccions de dibuixos fets sobre paper Ton. En el capítol que aquí interessa, el dels boixos propis, "La Ilustración Artística" constituí el pedestal damunt del qual s'havia de consagrar la figura de Celestí Sadurní.

Amb una important trajectòria anterior que ja he explicat en altres capítols, Sadurní trobà en "La Ilustración Artística" la tribuna on publicar no amb la intensitat que a Madrid manifestaven un Rico o un Capuz però sí amb regularitat i criteri selectiu. Seva és ja la capçalera de la revista, dibuixada per A. Rigalt (Là. 126). Entre 1881 i 1897, any de la seva mort, aparegueren a "La Ilustración Artística" un promig d'una dotzena de xilografies seves anuals, xifra que oscil·la entre les vint-i-cinc de 1883 a les vint de 1888 i les 9 de 1886, les 3 de 1896 o les 5 de 1897, quan ja es tractava de treballs pòstums o bé fets pels seus fills que, com es veurà al seu moment, tingueren un paper molt important en el taller familiar. Aquesta presència constant del seu nom a les planes d'aquella revista de gran difusió, contri-

buí molt a la popularitat de Sadurní que és superior a la de qualsevol dels seus col·legues coetanis.

D'aquest, a "La Ilustración Artística" tingué un cert paper destacat Pérez Martínez amb prop d'una vintena de gravats publicats, però al llarg del període 1882-95, és a dir amb una freqüència massa espaiada com per a consolidar el seu nom entre un públic ampli. Els altres xilògrafs autòctons que col·laboraren a "La Ilustración Artística" són Brangulí, Artigas, Gómez, Bruna -si és que era català- i Vela, que s'establí a Barcelona; cap d'ells però tingué amb la revista un mínim d'assiduitat i en general la tasca de cadascun hi és present només en un moment determinat sense que després s'hi reproduïxi.

De fet, més que a qualsevol xilògraf del país, inclòs Sadurní, "La Ilustración Artística" popularitzà els noms de diversos gravadors estrangers l'obra dels quals tenia accés a la revista d'una manera constant, segurament per via d'agència. Noms com Bong, R. Taylor, Brendamour, Mancastropa, Huyot i, sobretot, Baude envaeixen amb perfectes galvanos les planes de la revista barcelonina, i fins i tot de vegades gravant-hi pintures d'artistes catalans: Weber, per exemple, gravà La Rendició de Girona de Laureà Barrau que aparegué a doble plana el 1888, o el berlinès M. Honemann hi publicà el 1890 el gravat del Príncep de Viana de Ramon Tusquets.

Això fa que, en recapitular, haguem de constatar que si bé "La Ilustración Artística" era una revista veritablement oberta a les noves tècniques del fotogravat, la presència només discreta en ella de xilògrafs catalans no era deguda principalment a aquesta obertura, ja que hi havia a les seves planes un cupo de

xilografia, que no podia ser cobert per uns artesans autòctons, al contrari del que passava a Madrid. Per això, per completar aquest cupo, els rectors de la revista de can Montaner i Simon hagueren de recórrer a les galvanos d'importació, cosa que varen fer, tanmateix, amb força més cura i criteri que altres revistes similars contemporànies que abusaven indiscriminadament de tota mena de galvanos rescalfats.

Tanmateix, aquesta constant inclusió de gravats importats a "La Ilustración Artística" i a les diverses produccions editorials de l'època ha estat molt mal conceptuada per alguns dels que han estudiat el tema; així Pompeu Audivert considerà taxativament que aquest factor és "allò que contribueix més la decadència del gravat" ja que, segons ell, la competència dels treballs estrangers va fer, entre altres coses, que els gravadors autòctons adoptessin les modalitats estrangeres (337). Però la culpabilitat d'aquesta mimesi segons Audivert existia pel fet que comportava "la mort transitòria del gravat com a obra de creació", procés que, de fet, no seria pas d'aquest moment sinó que, com s'ha vist al llarg de les planes precedents es remuntava a molt abans.

3.6.5. "LA ILUSTRACION IBERICA"

Iniciada el gener de 1883 a Barcelona, "La Ilustración Ibérica" és una revista de recursos més limitats que "La Ilustración"

Artística". Des del punt de vista que ens ocupa té un interès menor ja que les xilografies d'importació constitueixen la gran majoria de la il.lustració de la revista, i fotogravats sobre paper Ton i fins i tot directes (des de 1884) hi tenen també una presència no negligible.

La participació expressa de xilògrafs es redueix a les capçaleres que hi gravaren F. Fusté (Làm. 127) i Brangulí sobre dibuixos de Labarta, i alguna cosa de Sadurní (1883) i sobretot de Pérez Martínez (1884 i 1885), qui sap si arribada a la revista més que per encàrrec directe, per algun canal de distribució massiva de galvanos. I encara aquesta massiva presència de gravadors autòctons és detectable al llarg dels tres primers volums, però si examinem els dos següents no hi trobarem altre nom de xilògraf català que els dels autors de les successives capçaleres.

3.6.6. "LA HORMIGA DE ORO"

Dins del gènere mateix de les "il.lustracions", "La Hormiga de Oro" representa la seva vessant religiosa. Apareguda el gener de 1888, en un moment doncs en el que la xilografia estava ja molt de baixa, la seva part gràfica es nodrí sobretot de fotogravats. La seva capçalera però encara va ser gravada al boix, per Ramon Ribas (Làm. 128), sobre un dibuix de Ross. A part d'això, però, les fustes reproduïdes allà varen ser poques, i encara majoritàriament importades, i en aquest cas el punt d'impor-

tació era pràcticament en exclusiva Itàlia.

Tot i amb això alguns noms catalans també col.laboraren a la revista. Com gairebé sempre el primer és el de Sadurní, que tanmateix només hi publicà tres boixos l'any fundacional. Després d'això només puc referir-me al nom d'Eugenio Vela, que ja firmava les seves fustes afegint-hi el nom de Barcelona, bé que la seva participació va ser molt esporàdica, i algun altre nom com el de Brangulí, de qui, però, l'única fusta que hi he vist a "La Hormiga de Oro" era reaprofitada (338).

3.6.7. "LA ILUSTRACION MODERNA"

D'un format més petit que les il.lustracions habituals, aquesta mostra ja tardana del gènere, editada per la casa Espasa i Cia., tingué també a Sadurní (Llám. 129) com a gravador titular. Entre 1892, any en què sortí la revista, i 1894, aquesta firma apareix una quinzena de vegades al peu de sengles gravats que reproduïxen quadres famosos de pintors catalans. I encara aquesta quinzena cal atribuir-la sencera als dos primers anys ja que al tercer no he trobat cap gravat de Sadurní.

A part d'això, i de nombrosos boixos d'importació que tanmateix estan de baixa en comparació amb els directes i plomes que surten a la revista, només el nom de Mullor, molt esporàdicament, i el de Fusté, encara més, apareixen a les seves planes en representació de la xilografia local.

El que s'ha dit de "La Ilustración Moderna" és gairebé literalment aplicable a "La Velada", també de la casa Espasa (1892-94), revista de la que no es pot dir altra cosa que era germana bessona de l'altra fins el punt de reproduir molts dels seus mateixos gravats i motlles.



PERIÒDICH DESENAL, ARTÍSTICH I LITERARI Y CIENTÍFICH

Any I

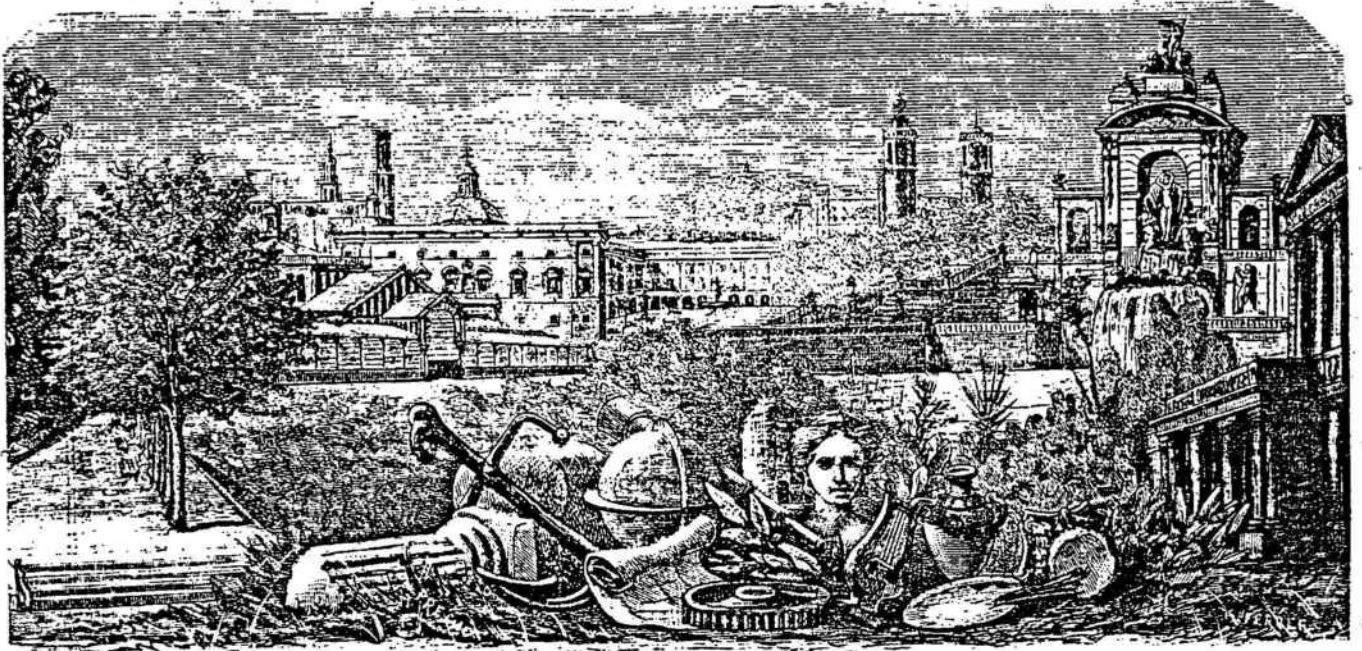
Barcelona 10 de Juliol de 1880

Núm. 1

PREUS DE SUSCRIPCIÓ				PREUS DE SUSCRIPCIÓ PAGANT EN OR	
ANY	SEMESTRE	TRIMESTRE	MES	ANY	SEMESTRE
Espanya y Portugal	60 rs's	32 rals	18 rals	5 pesos forts	3 pesos forts
Països de l'Únic Postal	76 " "	40 " "	6 rs's	6 " "	3 30 " "
No s'accepta cap subscripció que no s'pagui per endavant					
Se publica 'ls dias 10 y 30 de cada mes					
EDITOR - PROPIETARI CARLOS SANPONS Y CARBÓ UNió, 28 B. ARCELON A					
Cuba y Puerto-Rico Filipinas, Méjich y Rio de la Plata Y en los altres paisos, los preus d' Espanya y ademés lo franqueig					

Enric Gómez Polo (sobre dibuix de Joan Serra i Pausas): capçalera de "La Ilustració Catalana" (Barcelona) nº 1 (10-VII-1880).

LA ILUSTRACION



PERIÓDICO SEMANAL DE LITERATURA, ARTES, CIENCIAS Y VIAJES.

N.º 1.—Año I.

DIRECTOR-PROPIETARIO, LUIS TASSO Y SERRA.

7 Noviembre 1880.

PRECIOS POR NÚMEROS SUELTOS:

En Barcelona. 2 cuartos.
 Resto de España. 10 céntimos.
 En el Extranjero y América fijarán el precio los Sres. Corresponsales.
 Números atrasados doble precio.

ADMINISTRACION

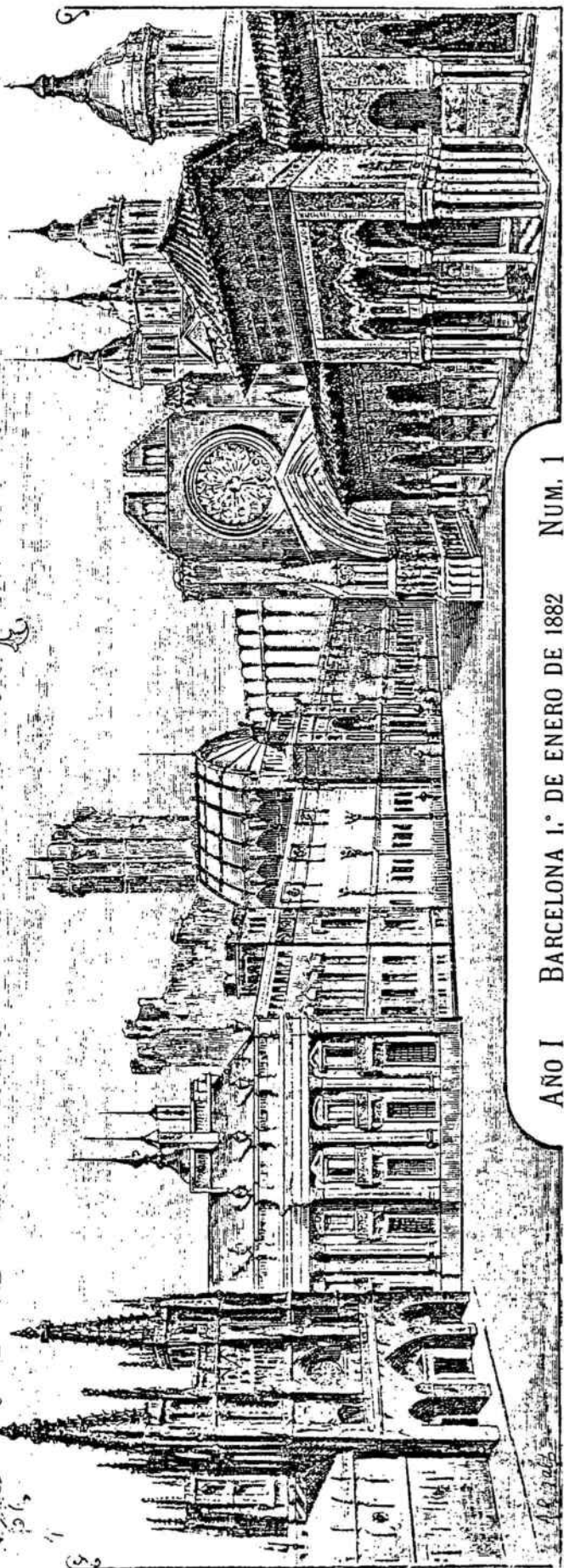
Arco del Teatro, 21 y 23, Barcelona.
 Insértese ó no se devolverán los originales.
 Los anuncios en la última página á peseta la línea corta.
 Se tirarán 200 ejemplares en papel superior que se venderán á doble precio, y solo por suscripción.
 No se servirá ningún pedido que no venga acompañado de su importe.

PRECIOS POR SUSCRICION AL AÑO:

En Barcelona. 4 pesetas.
 Resto de España. 5
 Extranjero. 8
 En América lo fijarán los Corresponsales.
 Todo cambio de direccion deberá acompañarse de dos reales en sellos, para impresion de la nueva hoja.

F. Ferrer (sobre dibuix de Josep Presno): capçalera de "La Ilustración" (Barcelona), nº 1 (7-XI-1880).

ILUSTRACION ARTISTICA



AÑO I BARCELONA 1.º DE ENERO DE 1882 NUM. 1

REGALO PARA LOS SEÑORES SUSCRITORES DE LA BIBLIOTECA UNIVERSAL ILUSTRADA

Celestí Sadurní (sobre dibuix d'Antoni Rigalt): capçalera de "Ilustración Artística" (Barcelona) nº 1 (1-I-1882).

Año I

Barcelona 20 de Enero de 1883

Núm. 3

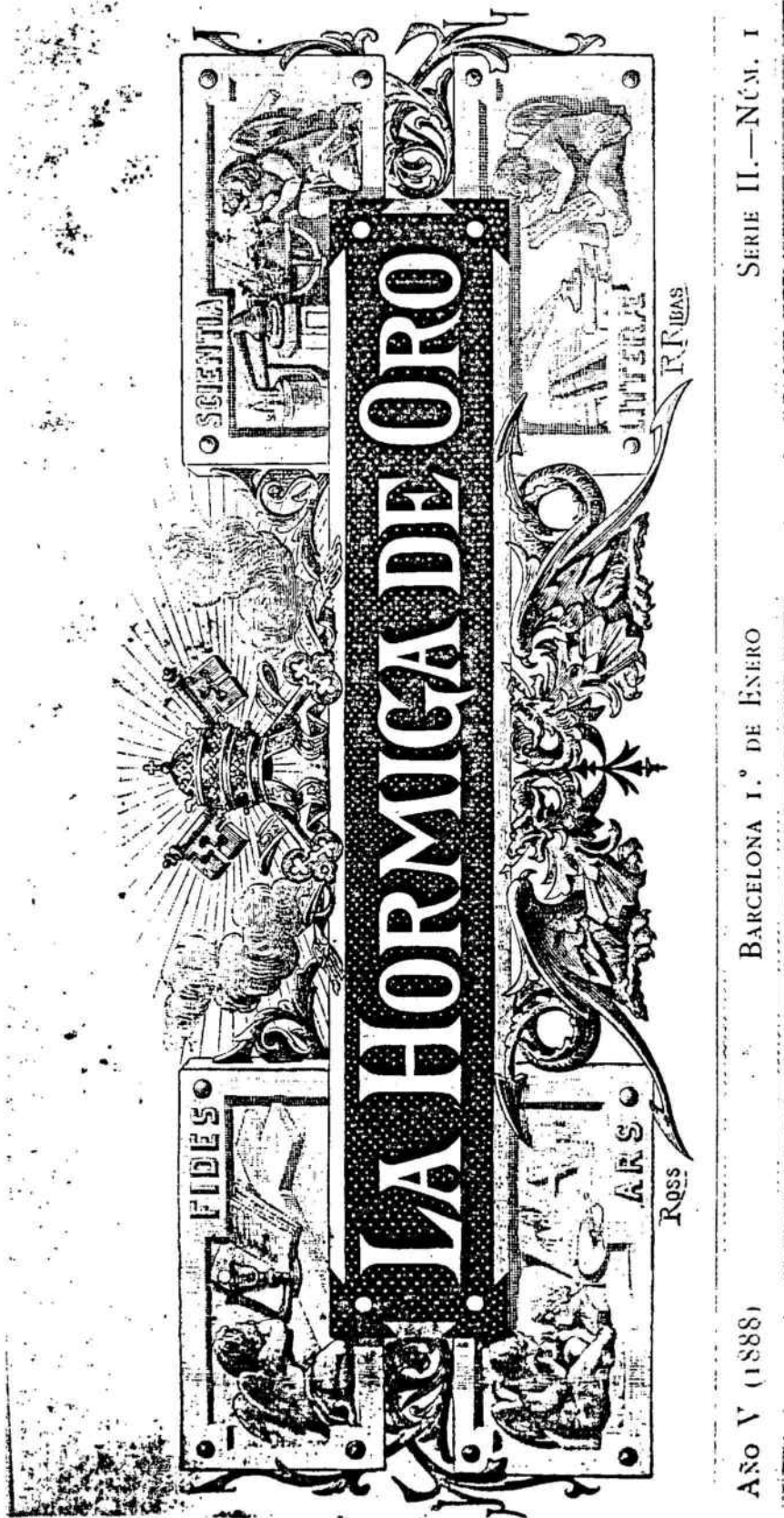


SEMANARIO CIENTÍFICO, LITERARIO Y ARTÍSTICO

PRECIOS DE SUSCRICION:

España y Portugal: un año, pesetas, 7'50.—Extranjero: un año, pesetas 12'50.—Cuba y Puerto-Rico, un año 3 pesos oro.—Precio del número corriente: pesetas 0'15.— Precio del número atrasado: pesetas 0'25.—En America, fuera de las Antillas españolas, fijan los precios los Sres. corresponsales.

Francesc Fusté (sobre dibuix de Lluís Labarta): capçalera de "La Ilustración Ibérica" (Barcelona), nº 3 (20-I-1883).



Ramon Ribas Planas (sobre dibuix de Ross): capçalera de "La Hormiga de Oro" (Barcelona), any V, nº 1 (1-I-1888).



VIAJES, LITERATURA, CIENCIAS, ARTES, MÚSICA, MODAS

SEMENARIO DEDICADO A LAS FAMILIAS

Taller Sadurní (sobre dibuix d'Apel.les Mestres): capçalera de
"La Ilustración Moderna" (Barcelona 1892)

3.7. ELS PROTAGONISTES DEL MOMENT FINAL

Les "il.lustracions" varen protagonitzar genèricament, sens dubte, l'etapa final de la xilografia catalana del XIX: Els gravadors que intervingueren en aquestes revistes no representen el conjunt de xilògrafs del país ja que molts d'aquests no varen tenir gaire o cap relació amb les revistes d'aquell tipus. Per aquest motiu s'imposa una panoràmica damunt de cada un d'aquells gravadors, molts dels quals són noms reconeguts que veurien culminada la seva carrera en aquest moment, i altres són noms recent apareguts que veurien la seva incipient carrera truncada per les circumstàncies.

3.7.1. NOMS CONEGUTS

3.7.1.1. Els Sadurní

Celestí Sadurní i Deop es consagrava en aquest moment final com l'home més important de la xilografia catalana del seu temps. I això va ser fruit no solament de la seva depurada tècnica sinó també de les plataformes, moltes i bones, damunt les quals ell va poder consolidar el seu prestigi.

El Sadurní de la Restauració continuà treballant en obres d'envergadura. Participà en l'edició del Quijote de L. Obradors i P. Sulé (Barcelona 1876), gravant-hi alguna làmina de Ramon Puig-

garí; en aquesta ocasió, però, noms com Artigas i Travé hi tingueren tanmateix un paper molt més destacat que ell.

Cap el 1887 anà a París on treballà durant quatre o cinc mesos amb Auguste Tilly, gravador nascut a Toul i mort el 1898, soci de l'anglès Smeeton, el mestre d'Auguste Lepère. Auguste Tilly, que treballava en col.laboració amb el seu germà Pierre-Émile, era un professional competent però tampoc un xilógraf extraordinàriament sobressortint. Tot i amb això Sadurní quan tornà d'aquesta estada a París, sigui per una real depuració de la seva tècnica sigui pel carisma que reportava aleshores haver estat treballant a París, assolí molt ràpidament un nom extraordinari en mig dels seus col.legues; això li donà una força i una seguretat en si mateix que es traduï molt aviat en ambicioses planxes gravades, la majoria de les quals estaven entre les de més envergadura que es produïen al país.

L'afer de "La Academia", al que ja m'he referit, quan Ricardo Balaca, qui sap si impressionat pel fet que Sadurní venia de treballar amb xilógrafs parisencs, confià preferentment a ell el gravat dels seus propis dibuixos, donà una gran empenta a Sadurní. El 1880-81 participà -i hi fou premiat- a la Primera Exposició d'Arts Decoratives i de les seves aplicacions a la Indústria, organitzada per l'Institut del Foment del Treball Nacional; hi aportà quatre quadres amb proves de gravats per a il.lustracions sobre dibuixos de Ricardo Balaca i Antoni Castelucho (339); només Enric Gómez i, de retruc Francesc Fusté entre els xilógrafs, gosaren participar en aquella important mostra d'arts aplicades.

Sadurní esdevingué indubtablement el xilógraf català que col.laborà en més publicacions. Segurament la seva fecunditat

-tanmateix modesta comparada amb la dels madrilenys com Bernardo Rico o Tomàs Carlos Capuz- era en bona part deguda a que darrera de l'esquêt cognom de la firma s'hi avançarà la personalitat d'algú més a part del conegut gravador; concretament la dels seus fills. Aquests eren *Josep i Joaquim Sadurní i Gurguí*, a part del germà que es deia Celestí com el pare, que esdevindria un músic notable però que contra el que sovint apareix escrit, no va tenir res a veure amb el món del gravat (340). Referència explícita de la participació d'algun dels Sadurní joves només apareix en comptades ocasions: a l'almanac de "La Campana de Gràcia" per 1874 la portada apareix signada "Sadurní e hijo"; més tard, a les planes de "La Academia" algun gravat apareix signat "Gurguí" (Làm. 130), segon cognom dels fills de Sadurní que al principi el farien servir de segur per diferenciar-se del seu pare. "Sadurní e hijo" és també la signatura d'un dels boixos (Làm. 131) apareguts al primer volum de la "Il·lustració Catalana" (341). Altres vegades apareix una mena d'anagrama amb les lletres T i S enllaçades, inicials de "Taller Sadurní". Pot haver-hi uns quants exemples més, de forma diferenciada de la del pare, però en conjunt poca cosa. Després, les formes de signar que individualitzaven els membres de la família Sadurní desapareixen, i els treballs, fets en societat, porten només el cognom comú.

Malgrat aquest semi-anonimat els fills de Sadurní foren excel·lents gravadors; el seu pare els envià a Madrid a perfeccionar-se i allà Josep treballà al costat de Capuz i Joaquim amb Rico. La seva traça arribà a ser tal que Apel·les Mestres arribà a dir de Josep que va ser "no ja un mestre consumat, en l'art de gravar fusta, sinó'l millor gravador d'Espanya", mentre de Joaquim

deia que hauria pogut igualar al seu germà si en lloc de retirar-se a la mort d'aquest s'hagués decidit a continuar gravant tot sol (342).

Josep Sadurní, nascut cap al 1859 (343), es presentà el 1891 a la primera Exposició General de Belles Arts de Barcelona amb quatre grups d'obres al boix (344); la seva participació quedava perfectament individualitzada i no es podia confondre -com succeïa a les publicacions on col.laboraven- amb la del seu pare que també prenia part a la mostra (345). Pare i fill apareixen residenciats al mateix domicili: Ronda de Sant Pere 6, 3er, de Barcelona. El 1894 Josep es presentà de nou a la Segona Exposició General de Belles Arts de Barcelona amb quatre gravats en fusta; ara el seu pare però ja no hi participà. Possiblement Josep ho va fer per deixar constància de que algunes de les xilografies més espectaculars de l'època -Un sermón (Llám. 132) de Sánchez Barbudo, per exemple, exposada a l'esmentada mostra i publicada a doble plana a "La Ilustración Artística" (346)- eren obres totalment seves i com a pròpies les presentava públicament malgrat anar firmades només "Sadurní" (347).

Aquesta manera de signar, però, dificulta en gran manera destriar a qui correspon cada gravat i aconsella considerar l'obra "Sadurní" de l'última època d'una manera global, com si es tractés del producte d'una manufactura comercial. En aquesta època, doncs, Sadurní realitza obres com una nova capçalera de "La Campana de Gràcia", a partir del gener de 1879, sobre dibuixos d'Apel.les Mestres, i que s'utilitzà durant dos anys sencers. Però sobretot col.laborà en les grans revistes il.lustrades, normalment amb grans planxes que reproduïen pintures aleshores famoses.

Des del 1878 la seva firma, primer amb la forma afrancesada i abreujada del seu nom "Stin" (Làm. 133), aparegué gairebé cada any a "La Ilustración Española y Americana" de Madrid; era però una participació simbòlica, limitada a un o dos gravats a l'any, però suficient per constatar que la relació de Sadurní amb el món editorial de Madrid seguia mantenint-se.

Lògicament, però, on més col.laborà Sadurní va ser en revistes il.lustrades de Barcelona. A la "Ilustració Catalana" hi tingué força activitat els tres primers anys -sis, disset i tretze obres respectivament 1880, 1881 i 1882-, però baixà a una participació pràcticament testimonial els anys següents alhora que baixava en general la presència del boix com a tècnica de reproducció d'imatges a la revista.

En fundar-se "La Ilustración Artística" de Barcelona el 1882 Sadurni n'esdevingué el gravador titular o preferent (Làm. 126); és en aquesta revista que Sadurní trobà la seva principal tribuna i on el seu cognom es popularitzà no sols perquè els seus gravats anaven com era costum signats sinó també perquè al peu tipogràfic de cada un sovint s'hi especificava clarament l'autoria de la xilografia, extrem aquest que denota un substancial canvi qualitatiu de la consideració de la tasca del xilògraf. Com ja he dit a l'apartat específic que he dedicat a "La Ilustración Artística", entre 1882 i 1897 hi apareixen un promig anual d'una dotzena de xilografies signades "Sadurní" (348): solen ser reproduccions de pintures catalanes o forasteres, d'actualitat per la seva presència a exposicions importants o per algun altre motiu; el format d'aquests gravats sol ser d'una plana -foli- de la revista i només en comptades ocasions omple una de les planes dobles tan ca-

racterístiques de les luxoses revistes il·lustrades de l'època.

A "La Ilustración Ibérica" la seva presència és només passatgera: un retrat dibuixat per Labarta al nº 23 de l'any inaugural (1883); com s'ha vist no va ser una revista gaire addicta a les xilografies autòctones, i en les escasses excepcions a aquesta regla varen ser altres gravadors al boix els escollits per col·laborar-hi.

A "La Ilustración" de l'editor Lluís Tasso tampoc hi va ser el xilògraf titular, però entre 1885 i 1890 va tenir-hi un cert paper, que mai no va superar però les sis participacions que hi assolí el 1885, any en el que semblava que havia de succeir Barceló com a gravador titular de la revista, plaça oficiosa que acabà emportant-se Llonch. D'aquest moment és també "La Exposición" (1886), revista editada per la pròpia organització de la futura Exposició Universal de Barcelona de 1888; allí Sadurní gravà la capçalera, dibuixada per Eusebi Planas, alguna il·lustració interior i alguns anuncis.

Per fi també a "La Hormiga de Oro", il·lustració de caràcter religiós, Sadurní hi tingué un inici de participació; però passat el 1888 que hi publicà tres xilografies no sembla que tingués més relació amb la revista, abocada a les fustes d'importació, més barates que les de producció pròpia.

A les acaballes de la seva carrera Sadurní -o l'equip- encara gravà les capçaleres de dues revistes germanes, editades per Espasa i Companyia, "La Velada" i "La Ilustración Moderna" (Là. 129), de 1892, totes dues sobre dibuixos d'Apel·les Mestres; en elles Sadurní hi publicà també una sèrie de gravats -una quinzena entre 1892 i 1893- que reproduïen obres importants de pintors

catalans d'actualitat.

A més de a les revistes il·lustrades, la firma Sadurní "T. S." o "T. Sadurní", apareix també en alguns llibres de luxe de la mateixa època com la voluminosa obra en cinc toms México a través de los siglos (1883-90) dirigits pel general Vicente Riva Palacio, coeditat per Mèxic (Ballescà y Comp^ã) i Barcelona (Espasa y Comp^ã).

Celestí Sadurní i Deop morí a Barcelona (349) el 19 d'octubre de 1896, i si bé al principi la seva mort no tingué gaire ressó, aviat la seva figura seria glosada per Eudald Canibell al primer número de la "Revista Gráfica" (350), en el que constitueix el primer reconeixement públic important a la xilografia vuitcentista en aquest país.

3.7.1.2. Pere Mullor

El *Pere Mullor* de l'època de la Restauració no va tenir una activitat tan intensa com la dels Sadurní. La seva presència a les revistes il·lustrades, gran plataforma del gènere en aquest moment final de la xilografia vuitcentista, va ser molt limitada: només un parell de gravats a la "Il·lustració Catalana" (1881-82) i alguns petits gravats de jocs recreatius apareguts a "La Ilustración Moderna" (1892) de Barcelona, i repetits a "La Velada", també barcelonina, són les mostres de Mullor com a col·laborador en aquest tipus de publicacions.

Més nodrida va ser la seva tasca en la il·lustració de llibres. Novel·les com Los amantes de Teruel (1877-78) de Manuel Fernández i González (351) o algunes de l'aleshores molt famós

Paul de Kock (1877-78) tenien les il·lustracions -sovint d'Eusebi Planas- gravades per Mullor (Làm. 134).

D'aquesta època són també obres de caire històric importants com la Historia crítica de Catalunya (1876) d'Antoni de Bofarull o el Espartero de H.T. i F. de Burgos (1879), amb gravats d'ell, però que en aquest últim cas en realitat es tractava de boixos reaprofitats ja apareguts a la Historia del reinado del último Borbón de España (1869) de Garrido.

Col·laborà també en alguna obra editorial de gran envergadura com els cinc volums de México a través de los siglos (1883-90) que dirigí Vicente Riva Palacio (352), però era ja l'època en què el fotogravat guanyava del tot la batalla de la il·lustració editorial i cada cop més els boixos -a part d'algunes relíquies "de prestigi" que acaparaven els Sadurní- quedaven reduïts a la mínima expressió. Algun gravat a la fusta escadusser de Mullor com el retrat de Fray Elias de Santo Tomás, al frontis del llibre d'aquest, Homenaje a Santo Tomás de Aquino (1898) (353) (Làm. 135) ja no és altra cosa que l'excepció a la regla.

Pere Mullor i Garcia morí a Barcelona, al seu domicili del carrer de les Trompetes de Jaume I nº 1, el 17 de febrer de 1901, i la seva mort, esdevinguda en el moment de major descrèdit de l'art de la xilografia, passà pràcticament desapercibuda en els ambients artístics, com era habitual en aquests casos aleshores.

3.7.1.3. Francesc X. Brangulí

Un altre dels grans noms de la xilografia catalana vuitcen-

tista, *Francesc Xavier Brangulí*, es dedicà també lògicament al llibre i gravà a títols com El príncipe de los ingenios (1876) de Manuel Fernández y González (354) i a l'ampliació d'A. Peratoner de la Historia de la prostitución (Lám. 136) (1877) de Pedro Dufour (355), tots dos sobre dibuixos d'Eusebi Planas. Participaria també en l'esmentada obra monumental México a través de los siglos (1883-90) dirigida per V. Riva Palacio; però ell, al contrari que Mullor i també en menys mesura que Sadurní, tingué una activitat força notable en les revistes il·lustrades.

Publicà algun gravat a "La Ilustración" de l'editor barceloní Tasso el 1880, i el mateix any i el següent col·laborà, també però amb molt poques coses, a "La Ilustración Española y Americana" de Madrid. A la "Ilustració Catalana" de Barcelona també hi publicà un sol gravat, el 1881, i entre 1883 i 1885 tingué també esporàdiques aparicions a "La Ilustración Artística" de Barcelona. Per fi, el 1886, gravà una capçalera, dibuixada per Labarta, de "La Ilustración Ibérica" de Barcelona, revista en la que tanmateix no sembla haver-hi col·laborat mai més.

L'aparició d'un gravat seu a "La Hormiga de Oro" el 1889 no suposa cap contacte amb aquesta revista religiosa barcelonina ja que es tractava d'un gravat antic reutilitzat. Sí que tingué contacte en canvi amb certes dignitats episcopals que li encarregaren el seu segell d'imprimir: així, a part de Lluís Jordà i Soler, bisbe de Vic, que pertany a un període anterior (1866-72), va fer també el segell de dos bisbes gairebé coetanis, Tomàs Costa i Fornaguera (1875-89), de Lleida, i Manuel Mercader i Arroyo (1875-90), de Menorca. Semblants treballs els va fer també pel Conservatori barcelonés Lírico-Dramático de S.M. D^a Isabel 2^a,

de Barcelona, i del Colegio de Agentes de Negocios de Barcelona (356).

Francesc Xavier Brangulí morí a Barcelona -més concretament a l'antic municipi de Sant Gervasi de Cassoles (357)- el 19 d'abril del 1910 i la seva mort, com es veurà més endavant, ja no passà tan desapercebuda com la de Mullor, sinó que va provocar que algú es demanés sobre el futur d'aquell art que acabava de perdre un dels seus principals cultivadors al país.

3.7.1.4. Enric Gómez Polo i la seva reconversió

Enric Gómez Polo va ser un dels xilógrafs catalans més actius de la Restauració. Depassà sens dubte Brangulí i Mullor en renom i encàrrecs durant aquest període en el que el gravat a fusta quedà ferit de mort. Una prova de la seva seguretat professional la tenim en el fet que ell va ser l'únic xilógraf català, a més dels Sadurní, que gosà presentar-se com artista a l'Exposició d'Arts Decoratives celebrada pel Foment del Treball a Barcelona el 1880 i a la Primera Exposició General de Belles Arts també de Barcelona, del 1891 (358). Cap altre xilógraf català es veié en cor de concórrer a mostres com aquestes en les que Gómez i els Sadurní es barrejaren amb els noms més respectats de les arts de Catalunya. A totes dues exposicions Gómez hi aportà un conjunt antològic de proves de gravats al boix (359).

Els seus treballs d'aleshores varen ser molts i variats. Participà en la il.lustració de les Poesies catalanes (1875) de Frederic Soler "Pitarra" (360) sobre dibuixos de Tomàs Padró, d'o-

bres com Jugar con el corazón (1875) d'Antonio de Padua (361), la Historia crítica de Catalunya (1876-77) d'Antoni de Bofarull, la continuació de la Historia de la prostitución (Lâm. 137) de Dufour escrita per Amancio Peratoner (1877) (362) sobre dibuixos de Planas, Los amantes de Teruel (1877-78) de Fernández y González (363) o el refregit Espartero (1879) de Burgos (364).

Al mateix temps però, la seva participació en publicacions periòdiques va ser també important. El 1875 publicava a "La Renaixensa" de Barcelona, en encart, el boix del monument a Clavé que havia dissenyat Lluís Domènech i Montaner, i a l'any següent faria a la mateixa revista -dita ja aleshores "La Renaixensa"- la portada, sobre dibuix de Leonci Serra, i segurament altres orles i viñetes molt originals i imaginatives, sense signar, però.

El mateix tàndem Serra-Gómez va fer la capçalera de la revista "L'art del Pagès" apareguda el 1877, el contingut gràfic de la qual solien ser xilografies d'importació fins el 1881 en què s'hi imposaren les zencografies.

A les revistes tipus "il·lustració" també hi col·laborà força: l'any 1878 compartia amb Pérez Martínez i R. París la primàcia xilogràfica a "La Academia", la revista madrilenya promoguda a Barcelona en la que hi participaren encara gran nombre de gravadors del món madrileny i del català (365). A "Ilustració Catalana" (Lâm. 124) hi tindria també una participació constant, arribant-hi a publicar una trentena llarga de gravats entre 1880 i 1886; allà el seu nom només desaparegué quan la revista decidí passar-se del tot al fotogravat.

A "La Ilustración" (Lâm. 138) de Tasso, tot i no ser-hi ell mai el xilògraf titular, també hi demostrà notable activitat en-

tre 1880 i 1884, període en el que hi va fer setze xilografies, nou de les quals el 1882 (Làm. 139), any en què hi anà freqüent a freqüent amb Barceló, un dels seus deixebles i gravador titular, ell sí, de la revista.

A partir d'aquí, però, la seva activitat com a gravador de revistes es va estroncar, i a part de les consignades, en podria afegir ben poques a la llista de publicacions on Gómez intervingué. Va fer, això sí, la capçalera de "La Campana de Gràcia" de l'any 1881, sobre dibuix d'Apel·les Mestres, i alguna col·laboració a "Ilustración Artística" de Barcelona (1882, 1893), però on la seva activitat va concentrar-se va ser de nou en el llibre il·lustrat. Diverses novel·les, il·lustrades pels dibuixants més coneguts de la Barcelona de l'època varen aparèixer amb portades en les que constava la indicació "Grabados de Gómez Polo". Em refereixo a obres com Narraciones populares de la Selva Negra (Làm. s/n) (1883) de Berthold Auerbach, amb dibuixos de Mariano Foix, Nora (1884) de la Baronesa de Brackel, amb dibuixos també de Foix, La Regenta (1884-85) de Clarín, amb dibuixos de Josep Llimona, o Mil y un fantasmas (1885) d'Alexandre Dumas, amb dibuixos de Ferran Xumetra, totes elles editades per la Biblioteca Arte y Letras de Barcelona. El curiós del cas és que de totes aquestes il·lustracions, moltes a cada volum, ni una sola té el clixé original fet al boix, i tampoc s'havia emprat el sistema ja habitual aleshores del gàlvano. Els nous "gravats" de Gómez Polo, anunciats a portada a sota del nom del nom dels autors dels dibuixos originals, eren ja fotogravats.

D'aquesta manera Enric Gómez Polo, conscient de que el temps de la xilografia havia acabat, almenys com a recurs pràctic, orien-

AUERBACH

NARRACIONES POPULARES

DE LA SELVA NEGRA

(SCHWARZWALDER DORFGESCHICHTEN)

Traducidas directamente del alemán

por

A. FERNÁNDEZ MERINO

ILUSTRACIÓN DE

MARIANO FOIX

Grabados de GÓMEZ POLO

BARCELONA

BIBLIOTECA «ARTE Y LETRAS»

FRANCISCO PÉREZ — Ausias-March, 95

1883

Portada d'un llibre (1883) on consta el nom d'Enric Gómez Polo com autor dels gravats, que en realitat es refereix als foto-gravats.

tà la seva carrera cap a la nova tecnologia que havia d'imposar-se aclaparadorament, en poc temps. Ell, que era dels pocs que es considerava artista i participava a les Exposicions de Belles Arts i Arts Decoratives, era el primer de girar-se cap als nous sistemes fotomecànics que eliminaven per complet la intervenció directa de la mà de l'home en la matriu del gravat. Gómez, que encara no renunciava a la consideració d'artista -la Primera Exposició General de Belles Arts com s'ha vist no es produiria fins 1891-, com a professional es veia obligat a fer el pas de l'artesanía a la indústria. D'aquesta manera, però, va poder allargar el seu pas pel món de les arts gràfiques, que altres col·legues seus que no emprengueren el camí de la reconversió varen haver d'abandonar de fet, per manca d'encàrrecs. Tanmateix, aquest allargament no va durar gaire temps ja que en morir *Anton Gómez*, germà i col·laborador al taller primer de gravat i després de fotograt, *Enric Gómez Polo* decidí plegar. Això va passar més o menys quatre anys després de la mort de *Simó Gómez* (366), el pintor, el germà més famós de la família, és a dir cap el 1884 o 85, just després d'haver realitzat les il·lustracions d'aquelles novel·les de la Biblioteca Arte y Letras.

Després *Enric Gómez*, home d'acusada inquietud intel·lectual i opinions progressivament tendents cap a un anarquisme pacífic, no va tenir gaires més relacions amb el món del gravat, i en canvi intentà un negoci d'exportació d'obres d'art catalanes a Sud-amèrica que no acabà d'arrelar. Moriria a seixanta-nou anys, solter, el 19 de març de 1911, al seu domicili del carrer de Tapioles 50, al Poble Sec de Barcelona (367).

3.7.1.5. Manuel-Pantaleón Pérez Martínez

Manuel-P. Pérez Martínez va ser un dels gravadors en fusta que millor es consolidaren en aquesta última etapa de vigència del gènere; però tot i que treballà alguna vegada en la il·lustració de llibres (El Príncipe de los Ingenios de M. Fernández y González, Espasa Barcelona 1876 o la Historia crítica de Cataluña d'Antoni de Bofarull 1876) (368) , és en la il·lustració de revistes que es destacà preferentment.

Ja he dit en un anterior capítol que la seva col·laboració amb "La Ilustración Española y Americana" de Madrid va ser regular des de 1871 a 1878 i que gràcies a ella podriem observar l'evolució de la firma de l'artista que cap a 1878 adopta la seva forma definitiva "Pérez M" amb la que sempre apareixerà. Després d'un parèntesi d'uns anys, el 1886 Pérez Martínez tornà a col·laborar amb assiduitat però no abundància, fins 1894, a aquesta publicació i hi assolí una perfecció inusitada, finesa de traç, detallisme habilíssim, traça en els matisos, que fan d'ell un dels millors xilògrafs catalans d'aquesta etapa final al mateix nivell sinó més que el d'un Sadurní.

Pérez Martínez va ser un dels xilògrafs catalans, o actius a Catalunya, que col·laborà a més revistes. A "La Academia" (1878) va ser-hi més prolífic que Gómez o Sadurní. A "Ilustració Catalana" (Làrn. 140) no va arribar a ser el primer però sí que hi va ser un dels gravadors més presents: entre 1880 i 1886 hi publicà quaranta-una fustes. A "La Ilustración" (Làrn. 141) de l'editor Tasso, al volum de 1881-82, va tenir-hi una participació tan forta -onze fustes- com Barceló, que des d'aleshores seria el gravador més ca-



Manuel-Pantaleón Pérez Martínez, en un retrat a l'oli de Simó Gómez.

racterístic de la casa; després, però, el seu nom pràcticament desapareix. A la "Ilustración Artística", feu dels Sadurní, hi va tenir una activitat regular però escassa -un promig d'un o dos gravats per any-, des del principi fins el 1895. A "La Ilustración Ibérica", tot i ser una revista tan poc donada a fomentar la xilografia autòctona, també hi va tenir una discreta presència, limitada però al segon i tercer any de la publicació (1884-85). Per fi, el 1887, encara va estrenar una nova revista "La Exposición", fundada com a portaveu de la que havia de ser l'Exposició Universal de Barcelona del 1888. En aquests anys, almenys de 1887 a 1889, va establir la seva residència a París on participà cada any des del 1886 al 1889 al Salon des Artistes Français i el 1889 participà també a l'Exposició Universal. Per les obres presentades en aquestes exposicions -còpies de Velázquez i Ribera, i de Miralles, Mas i Fondevila, Jiménez Aranda, Casanova Estorach, Luna-, sabem que col.laborà també a "La France Illustrée" (369).

Els anys noranta varen ser la decadència del gènere, i com per contrarrestar-ho, un Pérez Martínez ja pràcticament sense feina va concórrer a l'Exposició de Belles Arts de Barcelona de 1896, com abans havien fet més d'una vegada Sadurní i Enric Gómez, que ara però ja no participaren. Pérez hi portà una sola obra: un Sant Procopi de Josep de Ribera l'original del qual és al Museu de l'Ermitage de Leningrad, aleshores Sant Petersburg (370), que s'exhibí en una de les sales de pintura, com un solitari testimoni de la voluntat ben subsistent de la xilografia de ser considerada un art.

3.7.1.6. Antoni Artigas

A part de la seva col.laboració, ja examinada (1875-77), amb el bibliòfil Marià Aguiló, *Antoni Artigas* continuà força actiu en la Restauració. Va treballar en la il.lustració de llibres: gravà dibuixos de Lluís Labarta per l'edició de 1875 de la Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas (371) escrit pel pare Isla sota el pseudònim de Francisco Labón de Salazar. Col.laborà també amb tres gravats a la coneguda Historia de la Revolución de Setiembre (1875) d'E.M. Vilarrasa i J.I. Gatell (372). Va fer també tres xilografies per l'edició de 1876 del Quijote de Cervantes (373) sobre dibuixos de Ramon Puiggarí, la tercera de les quals, molt gran, (Lãm. 142) va inclosa en un full desplegable. Va fer també tres gravats per Los amantes de Teruel (1877-78) de Manuel Fernández y González (374), sobre dibuixos d'Eusebi Planas.

En definitiva Artigas consolidava en aquesta nova etapa la seva condició de xilògraf regular i discret, que participà en nombroses empreses però mai amb un protagonisme relevant.

Aquesta mateixa tònica la va mantenir en les seves intervencions en revistes. El seu nom apareix a diverses revistes però de forma esporàdica: a "La Academia" el 1878, a "Ilustració Catalana" el 1884, a "Ilustración Artística" el 1885, a "La Ilustración" de Tasso el 1887, i després d'aquesta data el seu nom s'eclipsa segurament ja de manera definitiva, sense que, d'altra banda, de moment s'hagi trobat cap rastre de la vida particular del gravador.

3.7.1.7. Altres noms

Benigno Moracho, el xilògraf que venia sembla ser de Madrid, gravà per diversos llibres com Jugar con el corazón (1875) d'Antonio de Padua (375), la Historia crítica de Cataluña (1876) d'Antoni de Bofarull -amb un sol boix seu- o diverses obres de Manuel Fernández y González, com Don Francisco de Quevedo (1875), El príncipe de los ingenios (1876) o Los amantes de Teruel (1877-78) (Làm. 143) (376), sobre làmines d'Eusebi Planas, dibuixant del que més endavant continuaria gravant composicions. En general no es tractava de col.laboracions esporàdiques sinó de sèries considerables de gravats. La seva participació en revistes és menor: a part d'una participació mínima a "La Academia" (1878) va tenir una presència mitjanament important només a les planes d' "Ilustració Catalana" (16 gravats entre 1880 i 1884).

Davant la pressió de les noves tècniques el 1877 assajà un sistema de gravat amb fotografia anomenat helioplàstia (377) -inventat pel francès Poitevin-, l'abast del qual en mans de Moracho ens és desconegut però que possiblement no passà d'una provatura provocada per la mateixa inquietud que havia portat Simó Gómez a dedicar-se al fotograt.

Un altre madrileny que en el passat havia tingut un cert lligam amb Catalunya, *Joaquín Sierra*, no passà en aquesta etapa de les esporàdiques col.laboracions a "Ilustració Catalana" (1882-84) i a "Ilustración Artística" (1883).

El veterà *Llopis*, l'obra del qual es remunta als primers anys cinquanta com a mínim, el trobarem encara signant algunes fustes, com una per les Poesies catalanes (1875) de Pitarra (378),

les set il·lustracions del fullet industrial Un obrero en Fairmont Park (1876) (Llám. 144) de Josep Roca i Galés (379), bàsicament màquines dibuixades per Castelucho, un parell de gravats apareguts a la revista "La Academia" de Madrid el 1878 o una sèrie dedicada a la moda femenina, sobre dibuixos de Lluís Labarta, apareguda al "Semario Familiar Pintoresco" de Barcelona (1879).

Trobem també la seva firma el mateix any a "La Ilustración Española y Americana" de Madrid, revista en la que ja havia publicat algun gravat els anys 1872 i 1873; però ara la diferent cal·ligrafia d'aquesta firma i un estil un tant més dur i inhàbil em fan creure que de fet ha entrat en joc un nou Llopis, que segurament deu ser l'esmentat per Feliu Elias com ajudant d'Enric Gómez (380). Aquest nou Llopis, a qui tanmateix no puc acabar de donar com una persona diferent de l'altre per falta de més dades que ho acabessin de confirmar, el trobariem també col·laborant a la "Il·lustració Catalana" dels anys 1880 i 1881. I precisament en aquesta sèrie de gravats n'apareixen dos que en lloc del cognom Llopis porten les inicials "R. LL." (381) la qual cosa podria potser aclarir la confusió de noms amb que apareix consignat a la bibliografia el gravador o gravadors d'aquest cognom. D'aquesta manera Ricard Llopis seria aquest xilògraf d'última hora que no hauria tingut ocasió de desenvolupar-se professionalment a causa de la decadència comercial del gravat en fusta, i Salvador Llopis seria el vell gravador que durant més de trenta anys va tenir una molt notable presència en la història de les arts gràfiques catalanes. Amb tot aquesta deducció no es pot donar encara per bona i només la proposo de moment com a hipòtesi de treball a reconsiderar quan aparegui nova documentació sobre

el tema, que manté tanmateix un considerable grau de complicació si recordem que vint anys enrera ja hi havia algunes fustes Llopis que portaven una "R" inicial avantposada al cognom de la signatura.

Un altre veterà, i també valencià, *Manuel Ricord* va reaparèixer a Catalunya quan la seva obra ja feia temps que es canalitzava a través de publicacions de Madrid com "El Museo Universal" (1868), "La Ilustración Española y Americana" (1869-81) o "La Academia" (1878): el 1880 la seva firma podia llegir-se a "Il·lustració Catalana", revista en la que hi publicà una dotzena llarga de gravats fins 1884.

Ramon Ribas (1850-1924), estudiant d'arquitectura que abandonà la carrera segons Amades-Colominas-Vila (382), gravà entre 1870 i 1876, aproximadament, auques dibuixades per Jaume Pahissa i, alguna, per Francesc Masriera, que edità Antoni Bosch. En el camp del gravat "culte" va ser col·laborador d'obres com les Poesies Catalanes (1875) de Pitarra (383), Historia de la Revolución de Setiembre (1875) d'E.M. Vilarrasa i J.J. Gatell (384), la continuació de la Historia de la prostitución de Dufour (1877) (385) o la voluminosa obra México a través de los tiempos (1889-90), dirigida per V. Riva Palacio (386).

També va publicar alguns gravats a revistes com "La Hormiga de Oro" per a la que va fer la primera capçalera (Là.m. 128) (1888) sobre dibuix de Ross. El mateix 1888 col·laborà intensament amb el diari barceloní "El Noticiero Universal" recent creat, per on farà una vintena llarga de fustes, eminentment retrats, signats només amb la "R" inicial del seu cognom (387). El relleu molt especial que té Ribas en el camp del gravat català, però, no ve d'ara

sinó dels anys posteriors quan esdevingué pràcticament l'únic xilògraf en vetllar per la pervivència del seu art. Això però s'examinarà en un capítol posterior.

Menys actius potser van ser una sèrie de gravadors més, també coneguts d'abans. *Agustí Traver* participà en la il·lustració dels ja coneguts Don Francisco de Quevedo (1875) de Fernández y González, on es mostra acurat però tímid de traç, la Historia crítica de Catalunya (1876) d'Antoni de Bofarull i l'edició del Quijote del 1876. Molt tardanament apareix signant uns quants gravats a "La Ilustración Española y Americana" de Màdrid (1896) en l'època en què els xilògrafs autòctons havien quedat totalment desplaçats pels galvanos d'importació. *Frederic Caba* participà en l'edició d'un altre Quijote (Ll. 145), el de Madrid de 1875 (388), on publicà quatre fustes sobre dibuixos de V. Barreto. *Eugeni Alós* participà en l'edició de les Poesies catalanes (1875) de Pitarra i a la Historia de la Revolución de Septiembre (1875) de Vilarraça i Gatell, obra en la que entre altres ja esmentats també hi col·laborà el xilògraf *S. Floris*. Aquest va treballar intensament per la Historia crítica de Catalunya (1876-77) d'Antoni de Bofarull -on Alós va col·laborar-hi també, però molt poc- i signà també un dels molts boixos del llibre de text de Joaquim Rubió i Ors Epítome - programa de Historia Universal (1877-79) i potser sigui l'autor de tot el conjunt ja que a cap dels altres hi apareix cap més firma.⁽³⁸⁹⁾ *Joan Romeu*, autor d'una nova capçalera per la "Revista Popular" de Barcelona (1875), gravà nombrosos boixos per obres d'Antonio de Padua (Antoni Altadill) com Los juramentos del amor (1874-75) i Jugar con el corazón (1875) i ell mateix i Traver publicaren també alguns anuncis a "La Ilustración" de Tasso

el 1880 i el 1887 respectivament. De Romeu, mal conegut com la majoria dels seus col·legues, se sap que va treballar un temps, sembla ser que amb profit, als Estats Units i que va morir novament al seu país cap el 1890 (390).

Alguns dels noms esmentats en aquest apartat col·laboraren també a "La Academia" -Traver, Alós, Caba, Sierra, a més de Ricard- i molts més participaren en major o menor mesura a "Il·lustració Catalana": Floris i Traver el 1880, i aquest també el 1881, Alós el 1881 i el 1882, i Caba, el més actiu del grup, entre 1881 i 1884. *Capuz* i *Toro*, dos vells coneguts dels lectors catalans varen renovar aquest contacte també a través de la "Il·lustració Catalana".

3.7.1.8. Deberny: la saludable situació d'un especialista

Aquell *Deberny*, de biografia absolutament desconeguda que havia omplert de goigs la primera meitat de la dècada dels setanta, continuaria més o menys la seva activitat ara (Làrn. 146) i la intensificaria especialment a partir de 1887, data en la que com a mínim el seu nom torna a aparèixer amb força al peu d'impres- ta de nombrosos goigs (Goigs del Gloriós Sant Amant màrtir, Goigs del Gloriós Sant Romà Màrtir), fins ben entrat el segle XX.

Ara però la casa Tasso, abans editora exclusiva dels goigs il·lustrats per Deberny, ha donat pas a altres editorials de Barcelona -no sempre explicitades- i fins i tot d'altres ciutats de Catalunya; així sense sortir del mateix 1887 a que abans m'he referit, podem trobar goigs d'aquest editats a Vic (Goigs del Gloriós patriarca Sant Joseph) (391), Mataró (Goigs de San Llop) (392)

o Tarragona (Goigs del cor de Maria) (393), i en altres anys a Manresa, Girona, Granollers, Olot, Berga, Camprodon i fins i tot Perpinyà (Goigs del Gloriós martyr Sant Sebastia) (394).

3.7.2. NOMS NOUS

3.7.2.1. Francesc Fusté

Bé que ja era conegut per alguna col.laboració a començaments de la dècada dels setanta, *Francesc Fusté Iglesias*, nascut a Barcelona vers 1850, pot ser considerat no sols un nom pràcticament nou en el camp de la xilografia catalana sinó fins i tot el més destacat d'aquests nous valors. De no haver mort el 1884 (395), a trenta-quatre anys (396) i de no haver-se interromput el gènere, segurament hauria tingut una carrera encara molt més brillant.

Fusté va participar en les Exposicions de Belles Arts de Barcelona de 1872 i 1873 i va col.laborar en moltes de les obres sovint citades aquí: les Poesies catalanes de Pitarra (1875), la continuació autòctona de la Historia de la prostitución de Dufour (1876-77), Los amantes de Teruel de Fernández y González (1877-78). Va ser el xilògraf principal de la Historia crítica (civil y eclesiástica) de Cataluña (1876-78) d'Antoni de Bofarull (397), obra molt significativa ja que a partir del seu sisè volum la presència de xilografies en ella decau en picat

en benefici de les litografies i les cromolitografies. Va col.laborar també a la sèrie de revistes il.lustrades de l'època: molt poc a "La Academia" (1878) i a "El Mundo Ilustrado", revista de la casa Espasa dominada pels gravats d'importació, en la que ell va fer-hi la capçalera (1879). Va col.laborar una mica més als tres primers anys de "La Ilustració Catalana" (1880-82), també poc a "La Ilustración Ibérica", bé que per allà va gravar-hi les dues capçaleres (Làm. 127) inicials -sobre dibuixos de Lluís Labarta- (1883), i després la que s'utilitzà, també sobre dibuix de Labarta, des del 1884 fins 1890 amb l'únic parèntesi de l'any 1886. En 1893 encara apareixia pòstumament la seva firma al peu d'alguns gravats a la revista de la casa Espasa "La Ilustración Moderna".

El que caracteritza especialment Francesc Fusté és, però, la seva vinculació a l'obra d'Apel·les Mestres, que qualificà al gravador de "un dels millors que tinguerem y que va ser un dels meus predilectes" (398), elogi que venint d'un dels principals defensors de la preeminència del fotogravat per damunt de la xilografia té un valor més gran. De Mestres, a part d'algunes il.lustracions a revistes com "La Ilustració Catalana", Fusté gravà la part xilogràfica del Quijote de 1879 (399) i La dama de las camelias (Làm. 147) (1879-80) d'Alexandre Dumas fill (400) -on el nom del gravador apareixia a portada com el dels dibuixants-, i les tècnicament depuradíssimes dels Cuentos (Làm. 148) (1881) de Hans Christian Andersen (401) entre altres coses. Algunes d'aquestes il.lustracions segurament concorregueren a la Primera Exposició d'Arts Decoratives i de les seves aplicacions a la Indústria, celebrada a Barcelona el desembre del 1880, bé que contra el que

varen fer-hi Gómez i Sadurní no anaven sota l'epígraf del seu nom sinó sota el del dibuixant, Apel.les Mestres (402).

Els seus últims treballs professionals varen estar dedicats a la il.lustració d'una obra en cinc volums important, México a través de los siglos (Lám. 149) (1883-90), publicada sota la direcció de Vicente Riva Palacio (403). Aquesta obra ja ha estat citada més d'un cop en aquestes pàgines ja que foren diversos els xilògrafs -i els fotogravadors- que intervingueren en la seva il.lustració, però va ser precisament Fusté el gravador que hi va tenir, amb molt, el paper principal. Innombrables boixos apareixen a les planes de tots els seus volums, en una tasca que Fusté deixà llesta abans de morir; tots ells es caracteritzen per una precisió i una claredat molt d'acord amb el caràcter documental de l'obra.

Morí a Barcelona el 2 de juny del 1884 de tuberculosis laríngea (404), i tot hi haver treballat poc més d'una dècada va ser un dels noms més actius del seu temps

3.7.2.2. Les últimes aportacions forasteres

Malgrat ser un gènere ferit de mort, la xilografia a Catalunya als seus últims temps encara es va veure enriquida per l'aportació de diversos gravadors forasters que hi varen tenir una activitat quantitativament notable. És el cas de *R. París*, segurament el "París hijo" que firmava boixos al "Mundo Universal" a Madrid el 1867-68 per diferenciar-se del seu pare que devia ser el cordovès afincat allà Marcelo París. El París ac-

tiu a Catalunya, o almenys substancialment present en publicacions del país, va gravar dibuixos de Tomàs Padró a les Poesies catalanes (1875) de Pitarra (405). Tanmateix R. París es dedicà preferentment a les revistes il·lustrades, com abans ell i el seu pare ja havien fet a Madrid ("Museo Universal", "La Ilustración Española y Americana", "La Academia"); així "La Ilustració Catalana" (Llám. 150) entre 1880 i 1884 publicà dues dotzenes de gravats seus, i a part d'això la "Ilustración Artística" (1883-84) i "La Ilustración Ibérica" (1885) també inclouren alguns gravats seus escadussers.

Un altre gravador habitual en publicacions madrilenyes, *Eugenio Vela*, apareixia ara també a Catalunya. En aquest cas però el transplantament acabaria essent total -R. París de fet no sabem si va venir a viure a Barcelona o si només va col·laborar en obres catalanes amb més assiduitat-, ja que en firmar Vela solia afegir després del cognom "Barña" o "Barcelona" almenys des del 1889. Publicà molts gravats, sobretot retrats, a la revista madrilenya editada a Barcelona "La Academia" (1878) on segons Canibell va ser desplaçat per Sadurní en la confiança que li tenia el director artístic Ricardo Balaca (406), i des del 1878 també va ser un dels puntals de "La Ilustración Española y Americana". En fundar-se "La Ilustració Catalana" el 1880 va tenir-hi ja una certa participació que anà intensificant-se fins 1884, últim any en què hi col·laborà: a aquella ambiciosa revista catalanista Vela hi va publicar prop d'una trentena de gravats. L'any 1889, quan ja constava que residia a Barcelona, el seu nom va aparèixer en diverses revistes catalanes: a "Ilustración" de Tasso va ser aquell any el gravador local més prolífic -bé

que només amb una dotzena escassa de gravats- i també col.laborà esporàdicament a "La Ilustración Artística" (Làm. 151) i a "La Hormiga de Oro" on, a part del 1889, el trobem firmant un gravat també el 1890.

Gravadors del món madrileny presents a publicacions catalanes n'hi va haver més en aquest moment. A "La Ilustració Catalana" hi va tenir una participació esporàdica *Mariano Ovejero* i molt més important *José Masi*, amb una dotzena llarga de fustes repartides entre 1880 i 1884.

Un altre foraster que va tenir una presència notable en la xilografia catalana del moment és l'alicantí *Heliodoro Payà*, també autor d'una dotzena llarga de gravats per "La Ilustració Catalana" però de 1880 a 1883, i col.laborador ocasional de "La Ilustración" de Tasso (1883), de "La Exposición" (1886 i 1887), i d'algunes obres com l'esmentada sovint de México... que dirigí Riva Palacios.

3.7.2.3. Esperances frustrades

Un gran nombre de gravadors catalans iniciaren la seva carrera en aquest període de la Restauració, aprofitant els últims anys de demanda de xilografia. Tots tingueren lògicament una vida professional brevíssima a causa de la tantes vegades esmentada revolució tècnica en les arts gràfiques que féu desaparèixer el gravat al boix, malgrat que molts d'elles tenien un nivell tècnic molt alt.

El més conegut d'aquests nous gravadors és sens dubte el

barceloní *Ramon Canudas Tico*, nascut el 1858; encara que la seva fama prové quasi exclusivament de la seva íntima amistat amb Santiago Rusiñol, Ramon Casas i la resta dels homes del grup modernista català de París. De l'obra catalana de Canudas no coneix més que el retrat de Lluís Tasso publicat al primer número de la revista barcelonina "La Ilustración" editada per aquest (1880), i quatre xilografies més aparegudes a "La Ilustració Catalana" (Lám. 152) entre els anys 1880 i 1883, totes de tema monumental i en les que se'ns mostra com un xilògraf correcte però sovint d'una acusada inhabilitat patent en la cal·ligrafia de la seva pròpia firma.

Degué ser després d'aquesta primera època catalana que Canudas marxà a París on treballà com a gravador per Daniel Urbanieta Vierge, aleshores un dels il·lustradors més cotitzats. Allà, en una segona estada després d'un temps en què intentà de nou treballar a Barcelona on havia presentat una Marina a l'oli a l'Exposició del Centre d'Aquarel·listes el 1885, acabaria coneixent, el 1889, a Rusiñol, Casas i Utrillo amb els que compartí els habitatges de la rue de l'Orient i al Moulin de la Galette. Rusiñol va fer diversos retrats d'ell i en parlà als seus escrits Mis hierros viejos (407) i Fulls de la vida (408) i dedicà a la seva figura l'epíleg de Desde el molino (409). Enric Clarasó també el recorda a les seves Notes viscudes (410). Artista sense sort, Canudas cultivà diversos gèneres i a part de la xilografia -i com hem vist la pintura a l'oli- practicà també el gravat a l'aiguafort, gènere del que en presentà dos exemples als Salons des Artistes Français de París de 1890 i de 1891 (411).



Ramon Canudas, en un retrat a l'oli de Santiago Rusiñol.

Greument malalt de tisis i escàs de recursos econòmics, Rusiñol se l'emportà el 1891 a Sitges on morí el 22 de setembre de 1892 (412). Damunt de la seva tomba Rusiñol hi posà una creu de ferro forjat de la seva col·lecció que els havia acompanyat en llur estada a la rue de l'Orient.

Menys recordat però un tant més familiar dels lectors catalans de l'època és *F. Ferrer* que apareix en 1875 a les planes de "La Ilustración Española y Americana" de Madrid on el seu nom ja havia aparegut alguna vegada quatre anys abans. Gravà la capçalera de la "Revista Carmelitana" de Barcelona (1876) i treballà bastant per "La Ilustración" de Tasso, per on va fer la capçalera (Lám. 125) (1880) i on al primer volum va ser el gravador autòcton que més fustes hi publicà (1880-81); al segon volum encara hi és present però només amb tres gravats i en endavant la seva firma ja no li tornarem a trobar.

Malgrat l'exigüitat de la seva obra, *A. Barceló*, deixeble d'Enric Gómez, arribà a tenir un prestigi evident al seu temps. Feliu Elias es refereix a ell com "el gran Barceló" (413), apel·latiu prou evident de la consideració en què se'l tenia en el món de les Arts Gràfiques. No he vist obres seves fora de "La Ilustración" de Tasso, on tanmateix entre 1881 i 1884 va tenir-hi una gran activitat que es traduí en prop d'una cinquantena de boixos que seguint el costum imposat en aquests últims temps de la xilografia vuitcentista, reproduïen amb rigor fotogràfic i tècnica depuradíssima les que recollien (Làms. 153 i 154).

A Barceló el succeí con a principal xilògraf de "La Ilustración" -"La Ilustración. Revista Hispanoamericana" des del 1885- el també desconegut *Llonch* que entre 1883 i 1889 omplí les planes

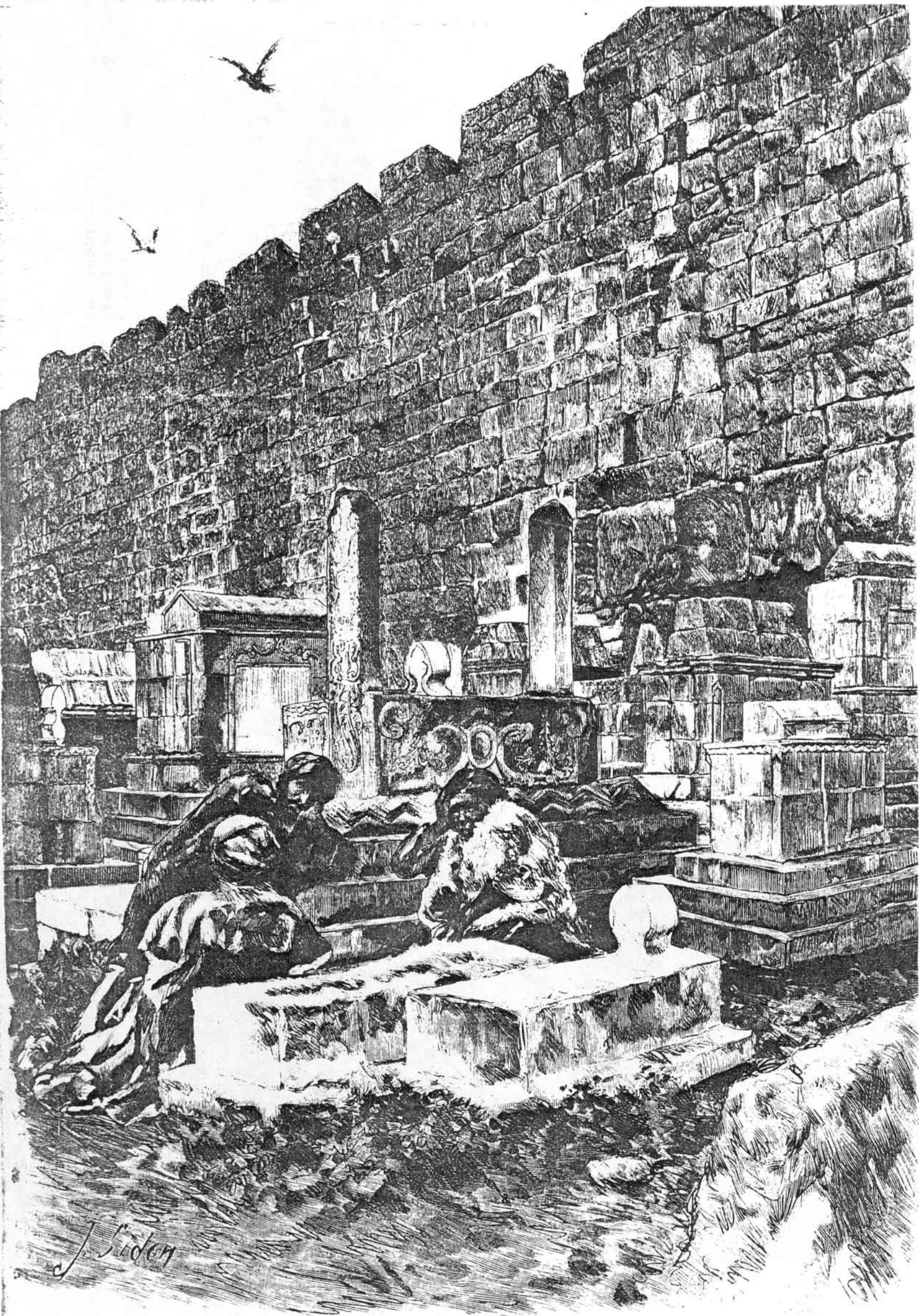
de la revista de gravats del mateix estil hiperrealista de Barceló en un nombre total d'una quarantena, concentrada especialment en els tres últims anys. Llonch també col.laborà amb certa assiduitat en llibres com el sovint esmentat de México... dirigit per Riva.

A la mateixa revista esmentada, "La Ilustración ..." a partir de 1888 hi apareix el nom, igualment nou i igualment desapercebut per Ràfols, del gravador *Fominaya* que fins 1890 publicà una quinzena escassa de gravats, de vegades en col.laboració amb un tal *Masdemont* el 1889 -amb la signatura Fom-Mas- (Làms. 155 i 156) que tot sol també va fer un parell de gravats al mateix any; eren gravats típics de la tendència radicalment objectivista pròpia d'aquests anys últims.

Altres noms presumiblement autòctons que apareixen fugaçment en aquesta última etapa de la xilografia vuitcentista catalana són el de *Vives*, que gravà un parell de dibuixos d'Eusebi Planas per Los amantes de Teruel (1877-78) de Fernández y González; *Bruna*, autor d'algun boix per "La Ilustració Catalana" (1880) i per "Ilustración Artística" (1890); *P. Brit* esporàdic col.laborador de "La Ilustració Catalana" (1884-86) on tanmateix publicà gravats de gran format (Làms. 157); *Saura* actiu al México... de Riva Palacio.

Hom esmenta també *Salvat*, deixeble de Brangulí; *Francesc Font Mons*, format al costat de Gómez; *Crespo*, deixeble de Ramon Ribas; *Juncadella*, condeixeble de Romeu, que marxà a l'estranger ben jove encara (414); *Josep Tristany*; els populars *Joan Grau*, de Reus o *Marian Pujolà*, gironí, que es dedicaren als goigs i fulls vulgars. Alguns gravadors sobre metall, com *Josep Tersol Farriols*, *Bargalló*

Guasch o *Emili Armengol*, sembla ser que també varen treballar la fusta per gravar.



CEMENTERIO TURCO.

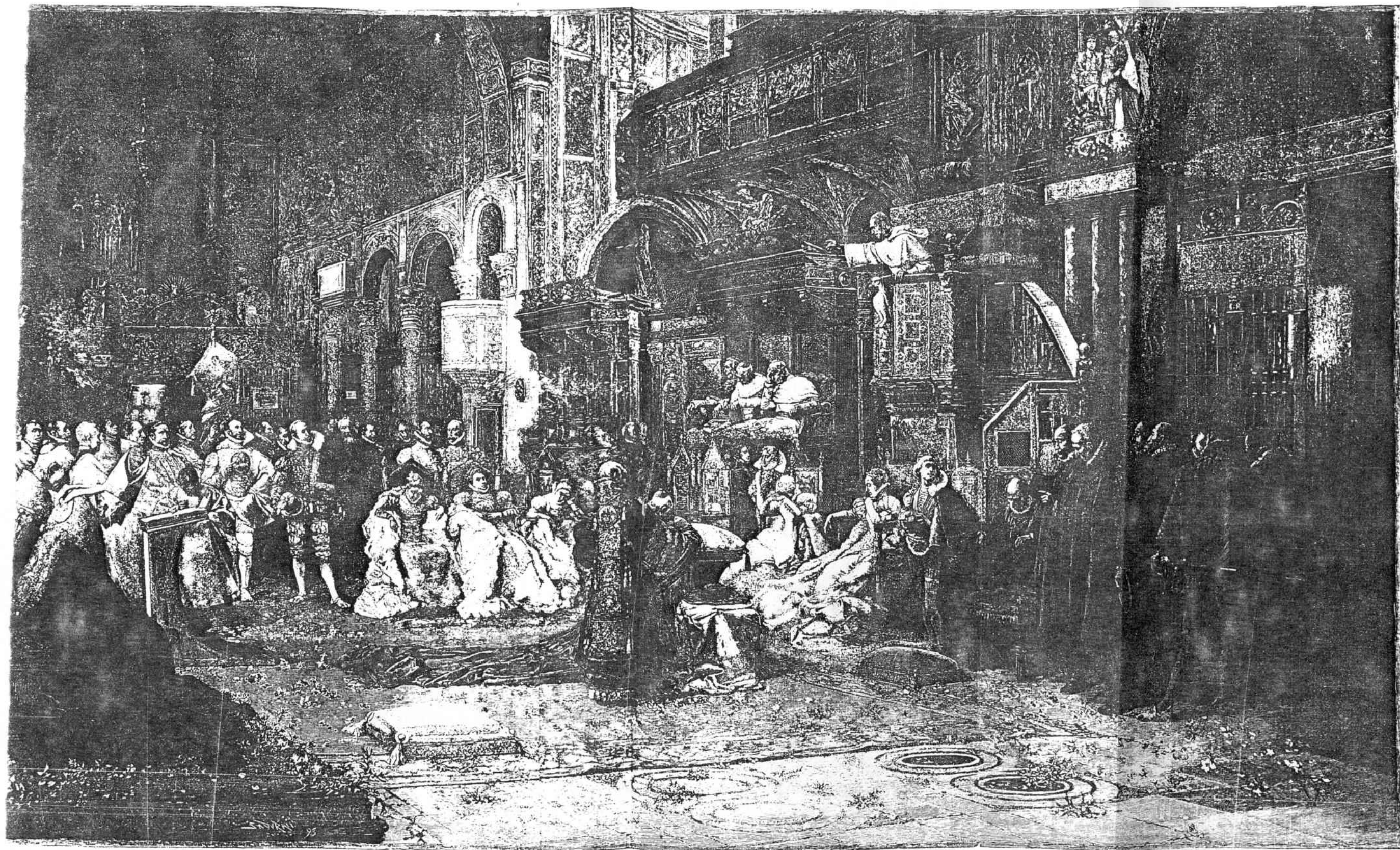
Lâmina 130

Josep o Joaquim Sadurní i Gurguí (sobre dibuix de T. Sidon):
Cementerio furco, "La Academia" (Madrid), nº 9 (7-III-1878), p.
137.



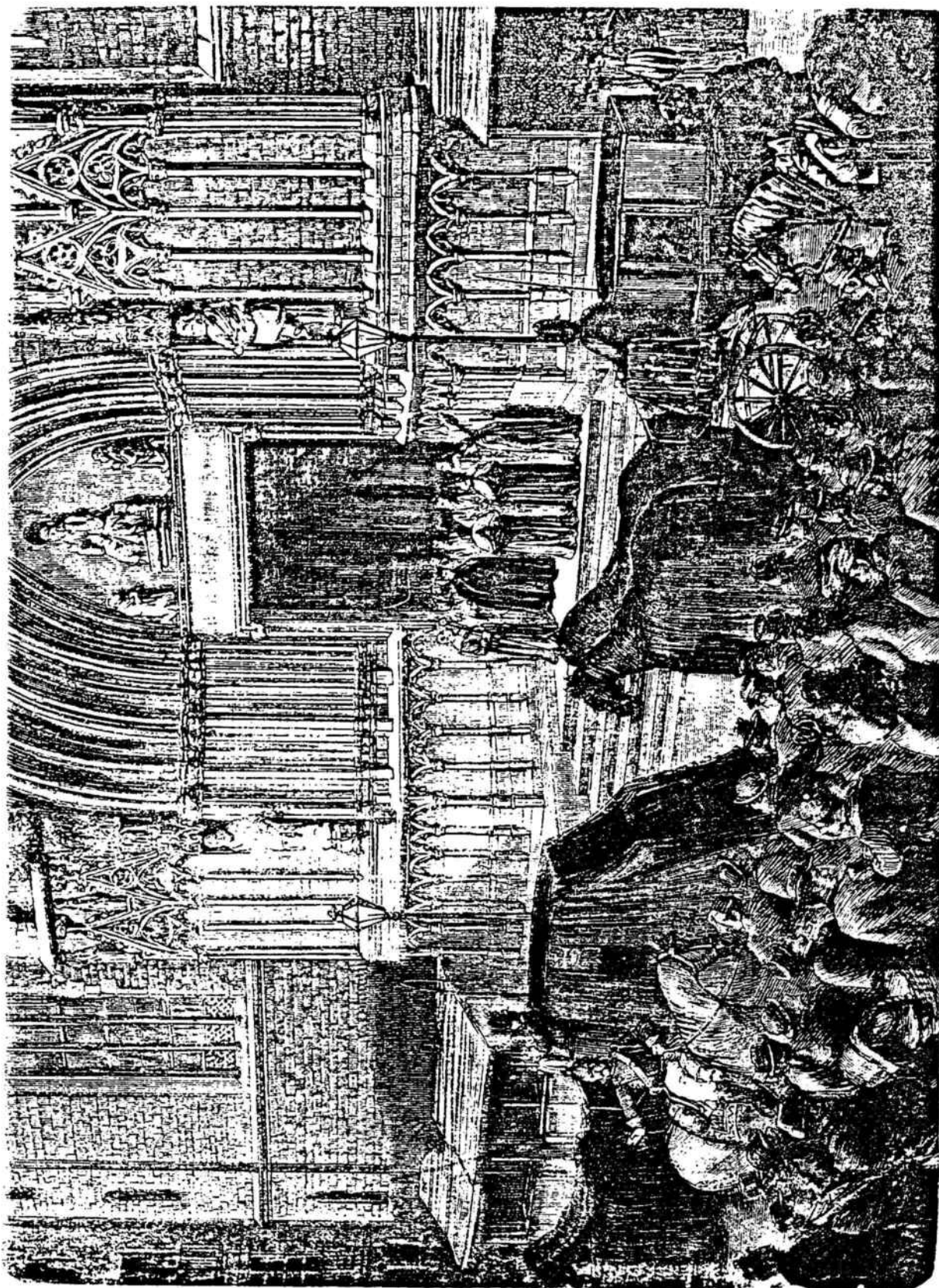
ALARBS DEL DESERT

Celestí Sadurní i Deop i Josep o Joaquim Sadurní i Gurguí
(sobre dibuix de Julià Bastinos): Alarbs del desert, "La Il-
lustració Catalana" (Barcelona), vol. II, nº 45 (30-IX-1881), p.
368.



UN SERMÓN, COPIA DEL CELEBRADO CUADRO DE SALVADOR SÁNCHEZ BARRUDO, GRABADO POR SADURNÍ

Josep Sadurní i Gurguí (sobre pintura de Salvador Sánchez Barbudo): Un sermón, "La Ilustración Artística" (Barcelona) nº 642 (16-IV-1894), pp. 248-249.



EL CABILDO CATEDRAL DE BARCELONA NOTICIANDO A LAS PARROQUIAS LA MUERTE DE PÍO IX

"STIN" (Celestí Sadurní i Deop) (sobre dibuix d'Antoni Castellucho): El Cabildo Catedral de Barcelona noticiando a las parroquias la muerte de Pío IX, "La Academia" (Madrid), vol. III, nº 14 (15-IV-1878), p. 213.



Pere Mullor (sobre dibuix d'Eusebi Planas 1877): portada d'un llibre de Paul de Kock.



Fra Elies de Sant Tomàs
c. d. ind

Pere Mullor: retrat de Fra Elies de Sant Tomàs, al llibre d'aquest Homenaje a Santo Tomás de Aquino (Barcelona 1898).

HISTORIA DE LA PROSTITUCION



No toqués á la Reina.

Francesc Xavier Brangulí (sobre dibuix d'Eusebi Planas 1876):
No toquéis á la Reina, a l'ampliació d'A. Peratorner de la
Historia de la prostitución de Pedro Dufour (Barcelona 1877)
pp. 282-283.



Enric Gómez Polo (sobre dibuix d'Eusebi Planas): El juego de las cerezas, a Historia de la prostitución de Pedro Dufour (Barcelona 1877), pp. 28/29.



LAS PRIMERAS CALSAS (CUADRO DE D. J. VAYREDA).

Enric Gómez Polo (sobre dibuix de Francesc Gómez Soler d'un quadre de Joaquim Vayreda): Las primeras calsas, "La Ilustración" (Barcelona), nº 31 (5-VI-1881).



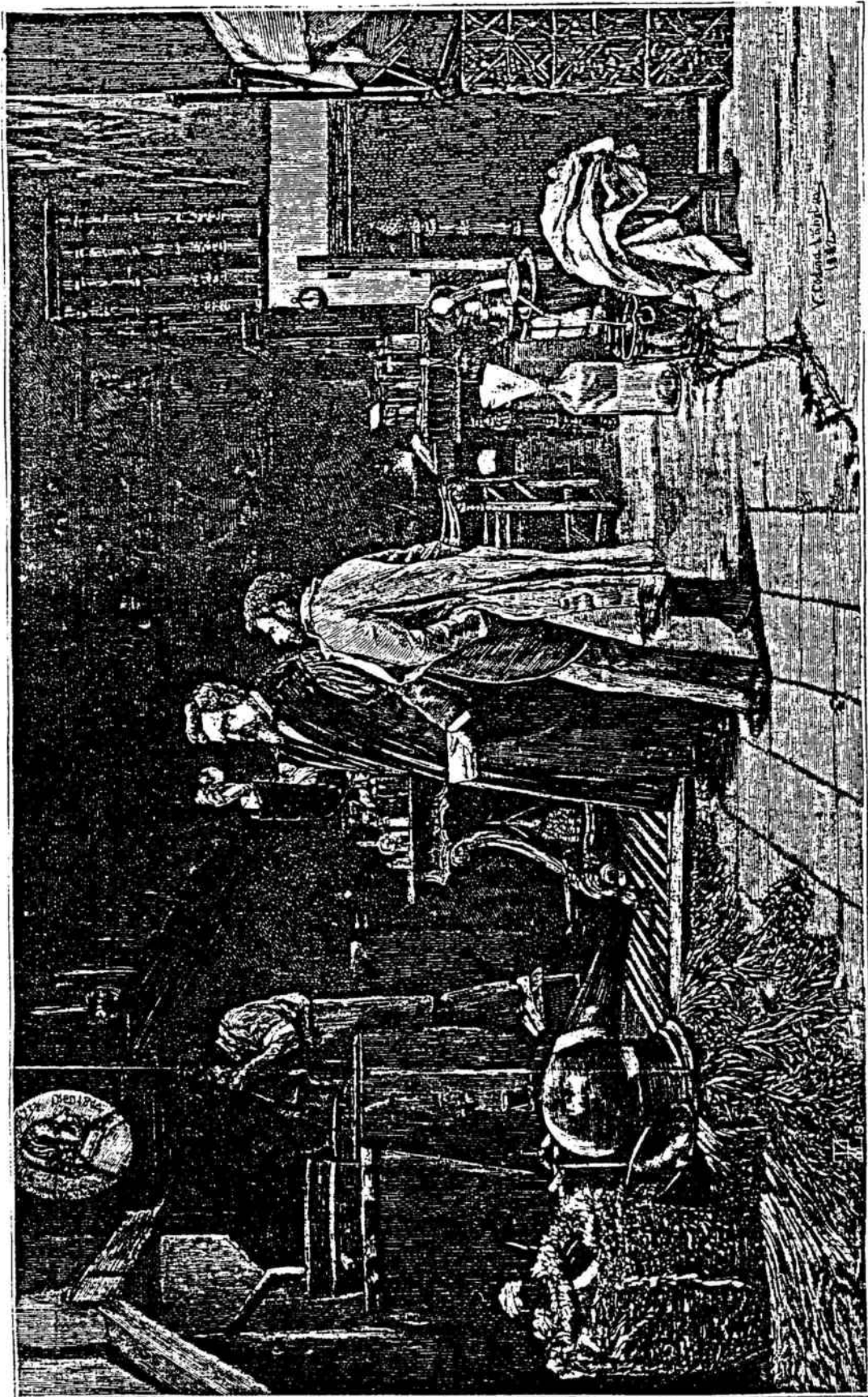
Lo COMPTE ANNAL. (BOCETO DE SÍJON GOMEZ.)

Enric Gómez Polo (sobre dibuix de Francesc Goméz Soler d'un esbós de Simó Gómez): Lo compte Arnau, "La Ilustración" (Barcelona), nº 72 (19-III-1882), p. 188.



BODEGÓ, PER FRANCISCO TORRESCASSANA

Manuel-Pantaleón Pérez (sobre pintura de Francesc Torrecassana):
Bodegón, "La Ilustración Catalana" (Barcelona), nº 112 (15-VI-
1884), p. 165.

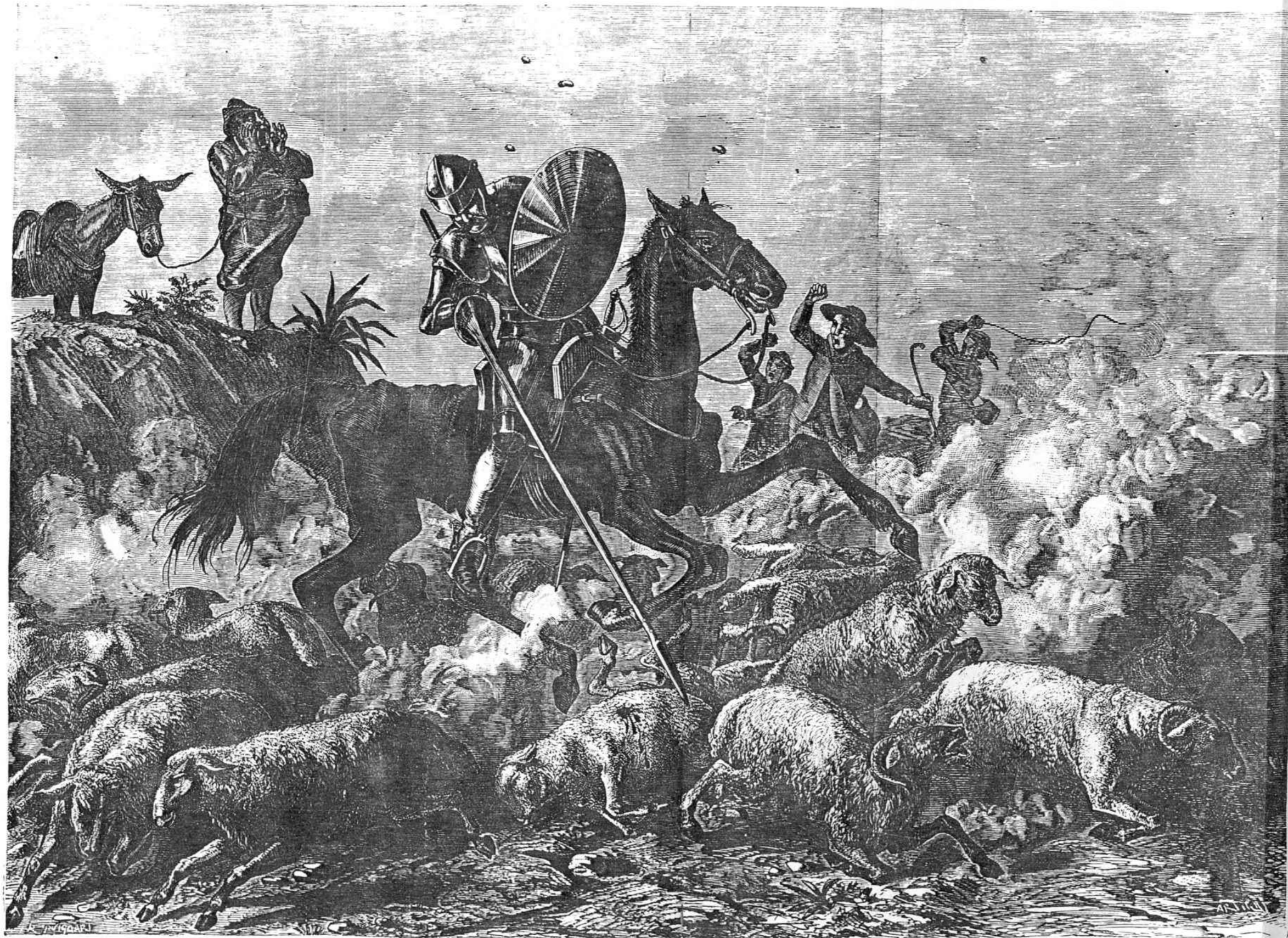


Fotografía de Sala.

EL LABORATORIO (CUADRO DE D. VICTORIANO CODINA LANGLIN).

Grabado del Sr. Percz.

Manuel-Pantaleón Pérez (sobre una fotografía de Sala d'un quadre de Victoriã Codina Langlin): En el laboratorio, "La Ilustración" (Barcelona), nº 76 (16-IV-1882).

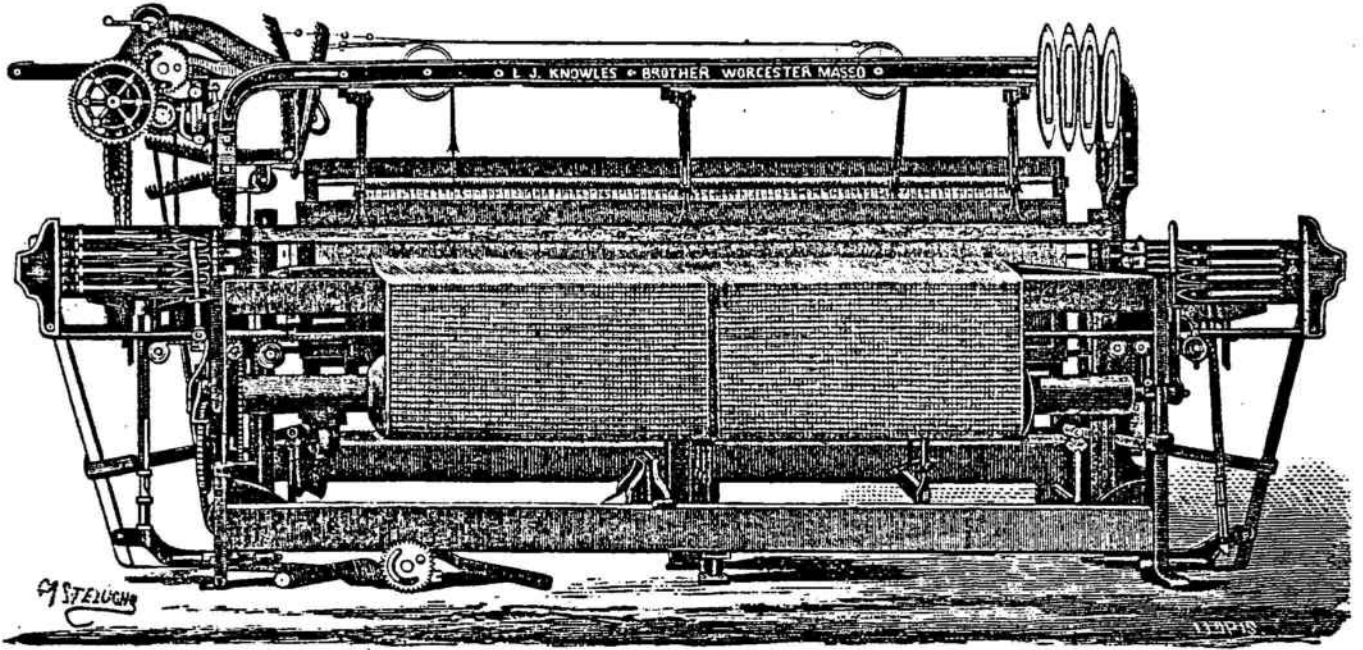


.....Esto diciendo se entró por medio del escuadrón de ovejas, y comenzó de alanceallas.....

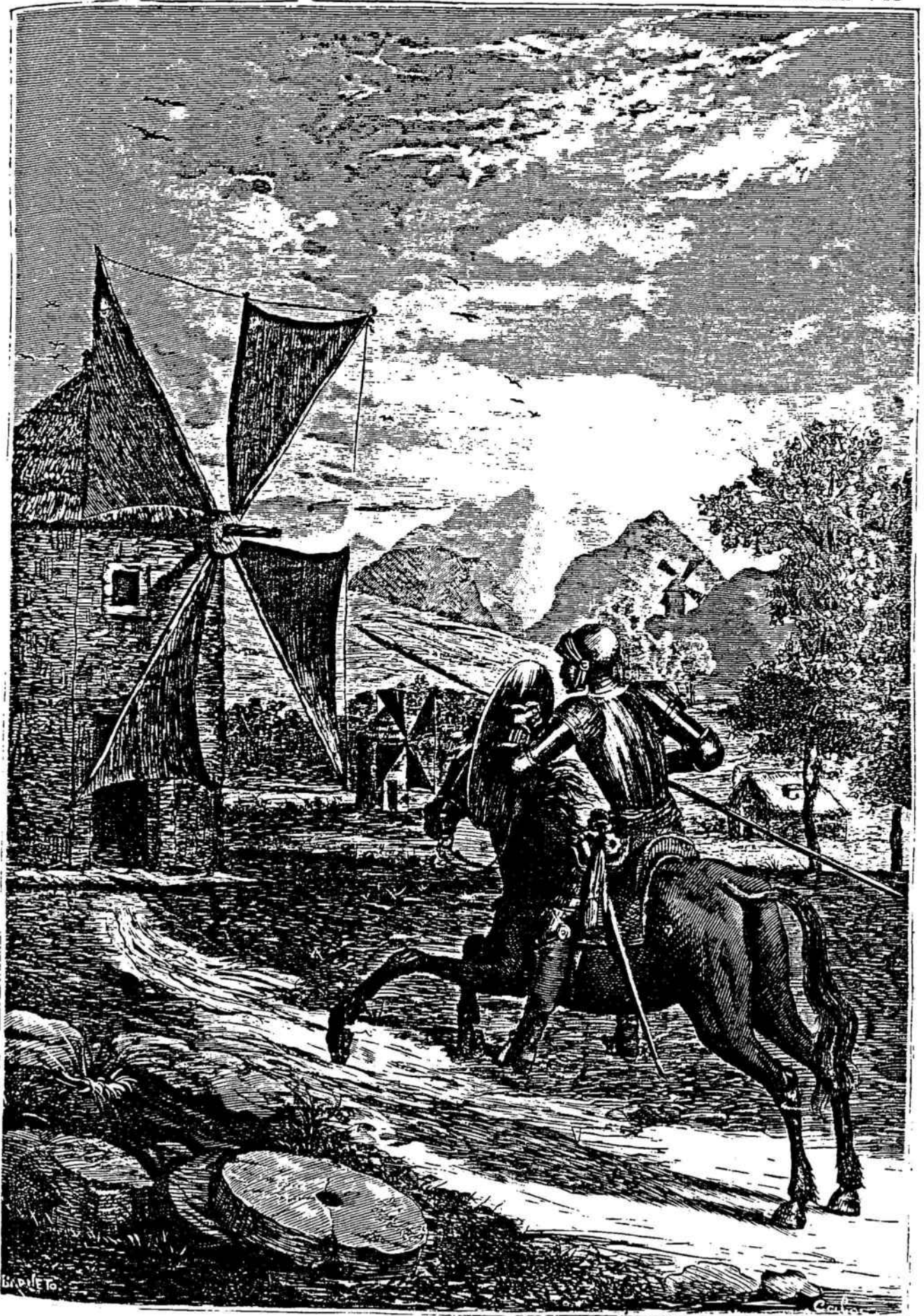
Antoni Artigas (sobre un dibuix de Ramon Puiggarí): il.lustració
de Don Quijote de la Mancha de Cervantes (Barcelona 1876).



Benigno Moracho (sobre un dibuix d'Eusebi Planas): il.lus-
tració de Los amantes de Teruel de Manuel Fernández y Gonzá-
lez (Barcelona 1877).



Llopis (sobre dibuix d'Antoni Castelúcho): il·lustració d'Un obre-
ro en Fairmont Park (Barcelona 1876).



Estab. tip. de J. A. Muñoz

ARREMETIÓ A TODO EL GALOPE DE ROCINANTE.....
Frederic Caba (sobre dibuix de Vicente Barneto): ilustració per
Don Quijote de la Mancha (Madrid 1875).

GOIGS
DELS GLORIOSOS MÀRTIRS SANT TEÓFILO Y SANT HELADI,
 QUAL FESTA SE CELEBRA EN LO DIA 8 DE JANER.



QUANT d'amargura en lo mar
 afligit nostre cor nàdi
 Sants Teòfilo y Helàdi
 cullàunos aconsolar.

De Jesucrist la lley santa
 ab gran anhejo seguiau,
 y dels tirans no temiau
 lo furor y rabia tanta,
 sa locura estravaganta
 sabéreu despreciar.

De Libia lo territori
 vostra virtut admiraba,
 en vostra casa trobaba
 tot indigent l' adjutori;
 est acte tant meritori
 os volgué Déu premiar.

Abrasaba vostre cor
 la flama d' un sant delíri,
 ab lo rigor del martíri
 dar una proba d' amor
 á vostre Déu y Señor,
 qui vostres prechs va escoltar.

La cruel persecució,

✠. *Exultabunt Sancti in gloria:*

que 'ls érms y poblats regaba,
 ab la sanch que derramaba
 dels cristians sens distinció,
 de la Libia en la regió
 per fi arribá á penetrar.

Sens temer un sol moment
 la vostra fé demostráreu,
 las promesas despreciáreu
 que os feu l' astut president;
 no os espantá lo torment
 ab que ell os vá amenassar.

Al veurer vostra constancia
 y que res os commovia,
 y que encara confonia
 vostre saber sa ignorancia,
 plé de una impía arrogancia
 ell vos maná atormentar.

Ab pals y gárfis obriren
 vostras carns los vils sayons,
 y ab testos y aguts punxons
 vostras llagas enardíren;
 de vostras bocas no oíren
 un sol sospir escapar.

Ferits desde cap á peus,
 encara que 'l cos patía,
 de l' anima l' alegría
 mostrabau ab claras veus;
 la falsedat de sos déus
 procurabau predicar.

Dintre d' un foch molt ardent
 fóreu los dos prest llansats,
 y los cossos abrasats,
 las ánimas al moment
 al lloch del etern content
 los àngels váren pajar.

Desde 'l cel, Màrtirs sagrats,
 oíu de vostres devots
 las suplicas y ardents vots
 que os dirigeixen postrats,
 y en totas necessitats
 remey los soleu donar.

Perque sapiguem obrar
 lo que mes á Déu agrádi:
 O Teòfilo y Helàdi,
 cullàunos sempre ajudar.

✠. *Letabuntur in cubilibus suis.*

OREMUS.

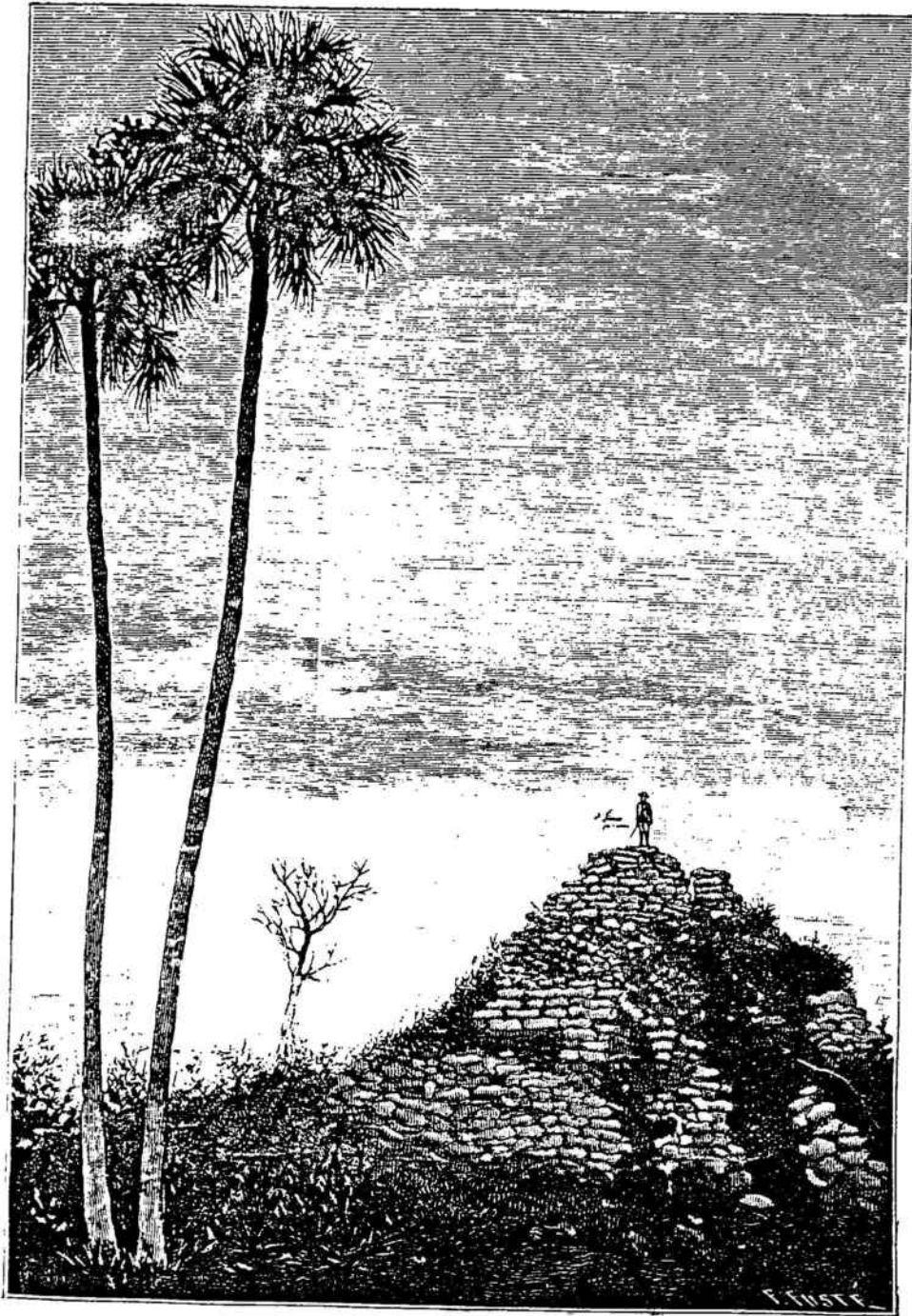
Deus, qui nos concedis Sanctorum Martirum tuorum Theophili et Helladii natañtia colere: da nobis in aeterna beatitudine de eorum societate gaudere. Per Dominum..... Amen.

P. P.



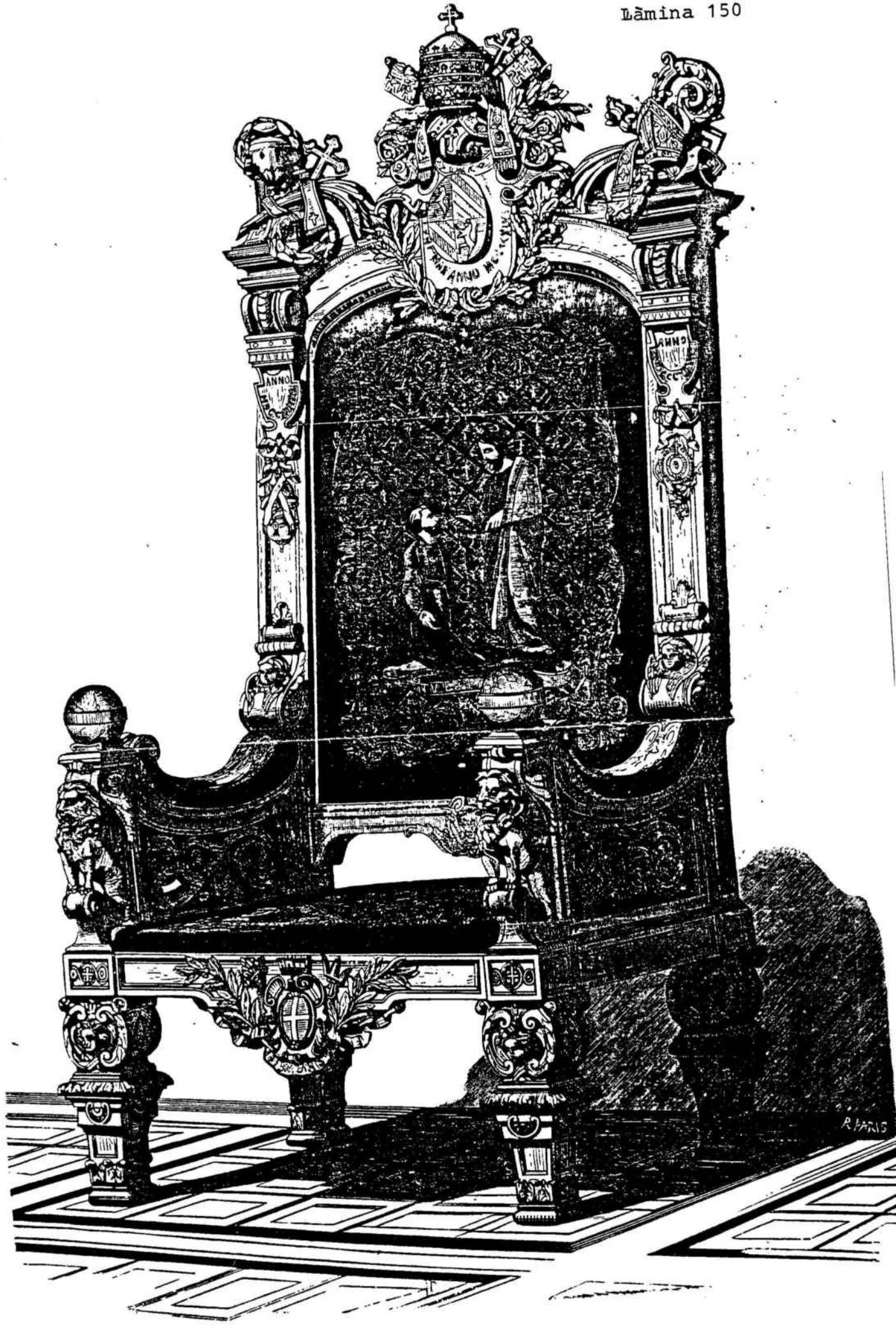
En el crisol nada, siempre nada.

Francesc Fusté (sobre dibuix d'Apel.les Mestres): il·lustració dels Cuentos de Andersen (Barcelona 1881), pp. 78/79.



Pirâmide de Aké

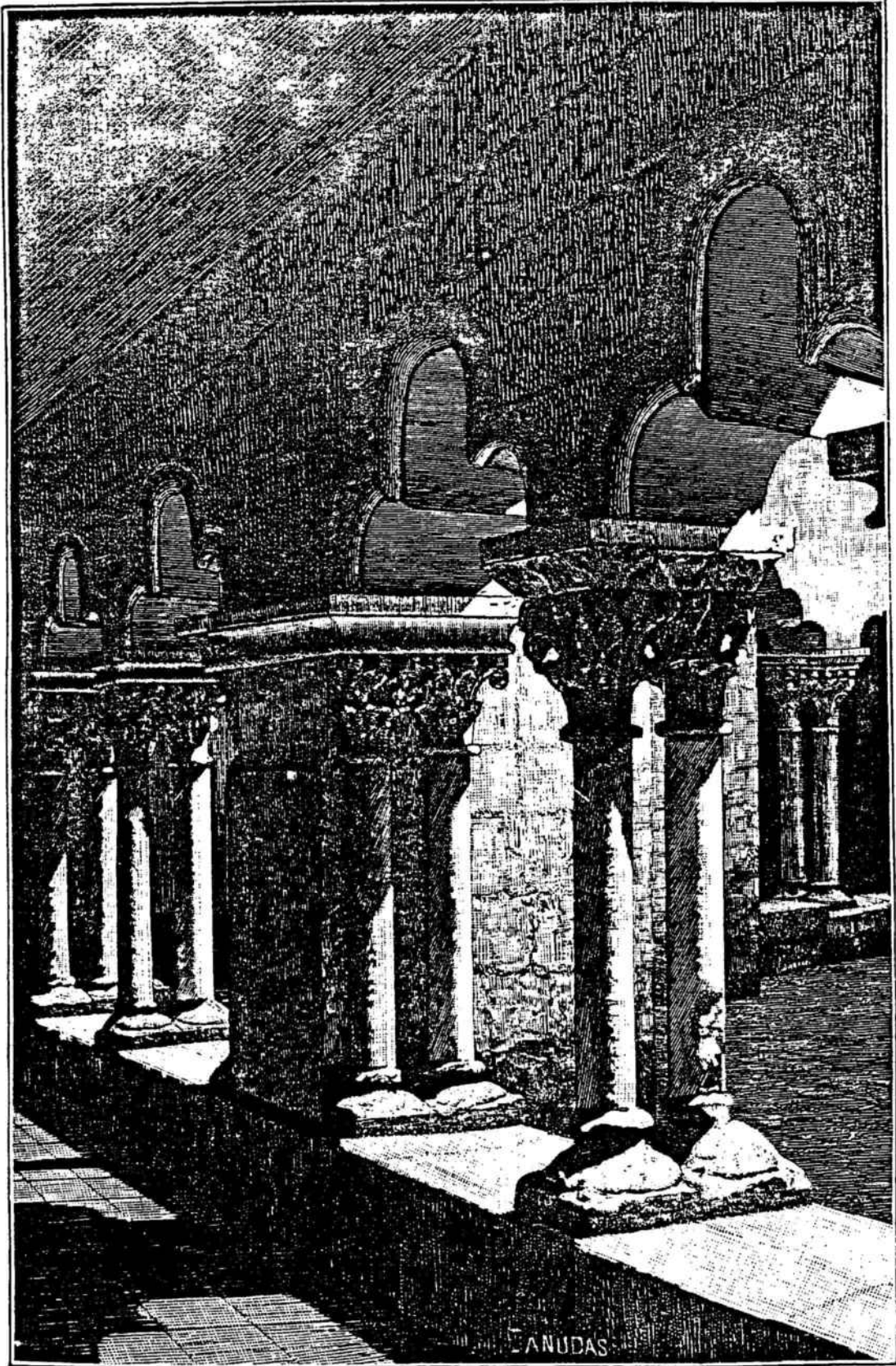
Francisc Fusté: Pirâmide de Aké, a México a través de los siglos
de Vicente Riva Palacio (director), (México-Barcelona 1883-90),
vol. I, p. 187.



R. Paris: Sede gestatoria pontificia, "La Ilustració Catalana"
(Barcelona), nº 82 (15-III-1883).

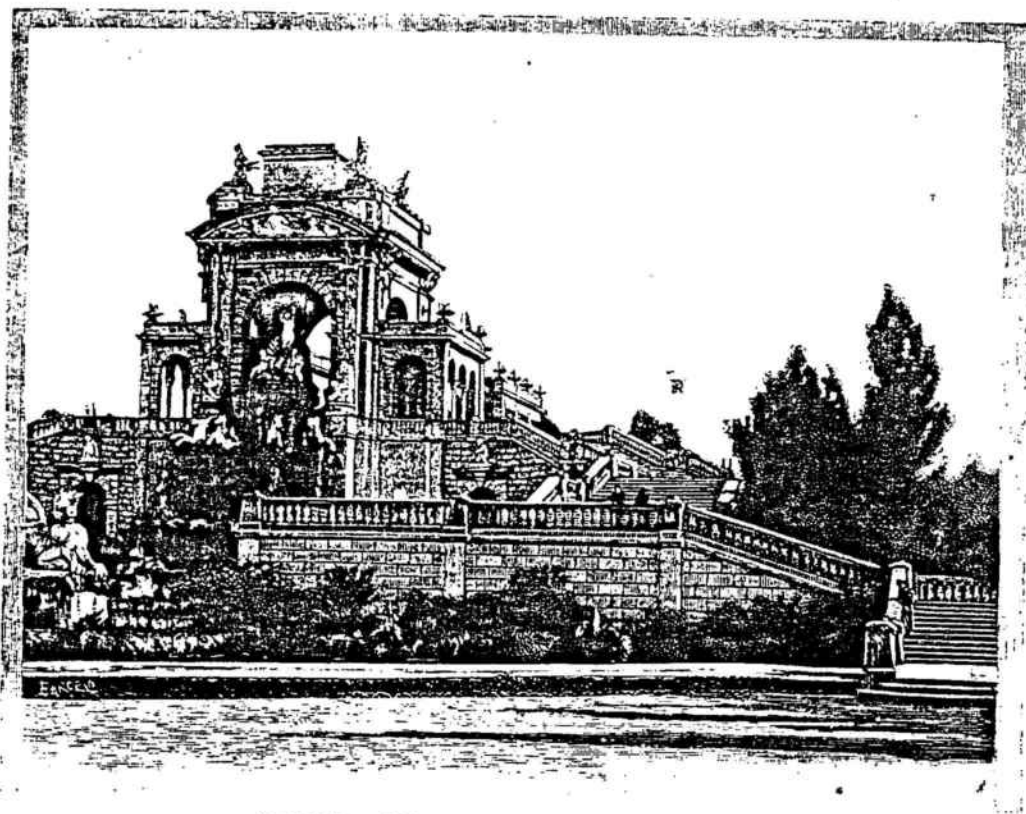


Eugenio Vela (sobre un quadre de Francisco Masriera): Dama de la época del Directorio, "La Ilustración Artística" (Barcelona), nº 404 (23-IX-1889), p. 316.



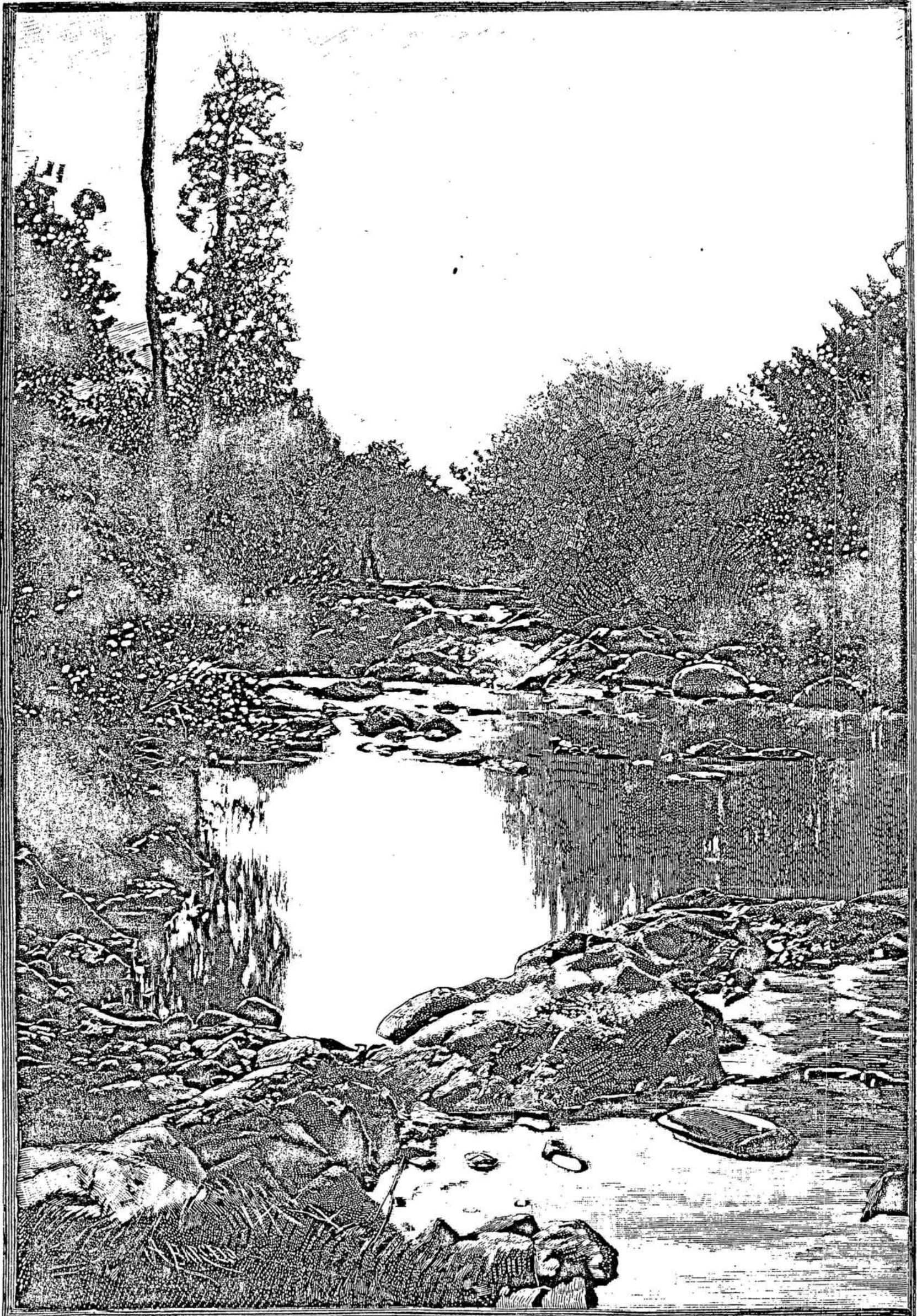
BARCELONA. — CLAUSTRE DE SANT PAU DEL CAMP

Ramon Canudas: Barcelona. Claustre de Sant Pau del Camp, "La Il·lustració Catalana" (Barcelona), nº 89 (30-VI-1883), p. 189.

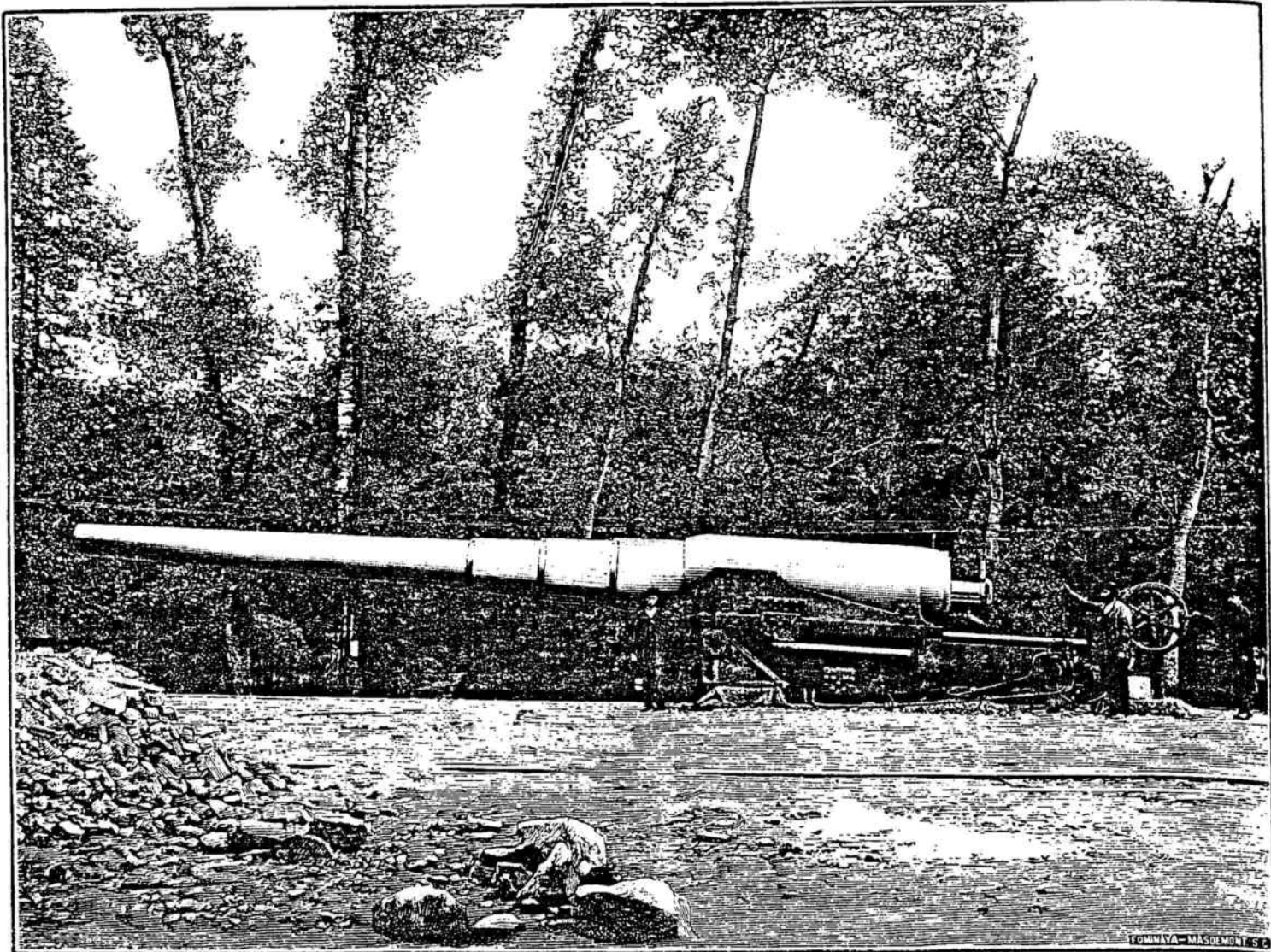


CASCADA DEL PARQUE DE BARCELONA.

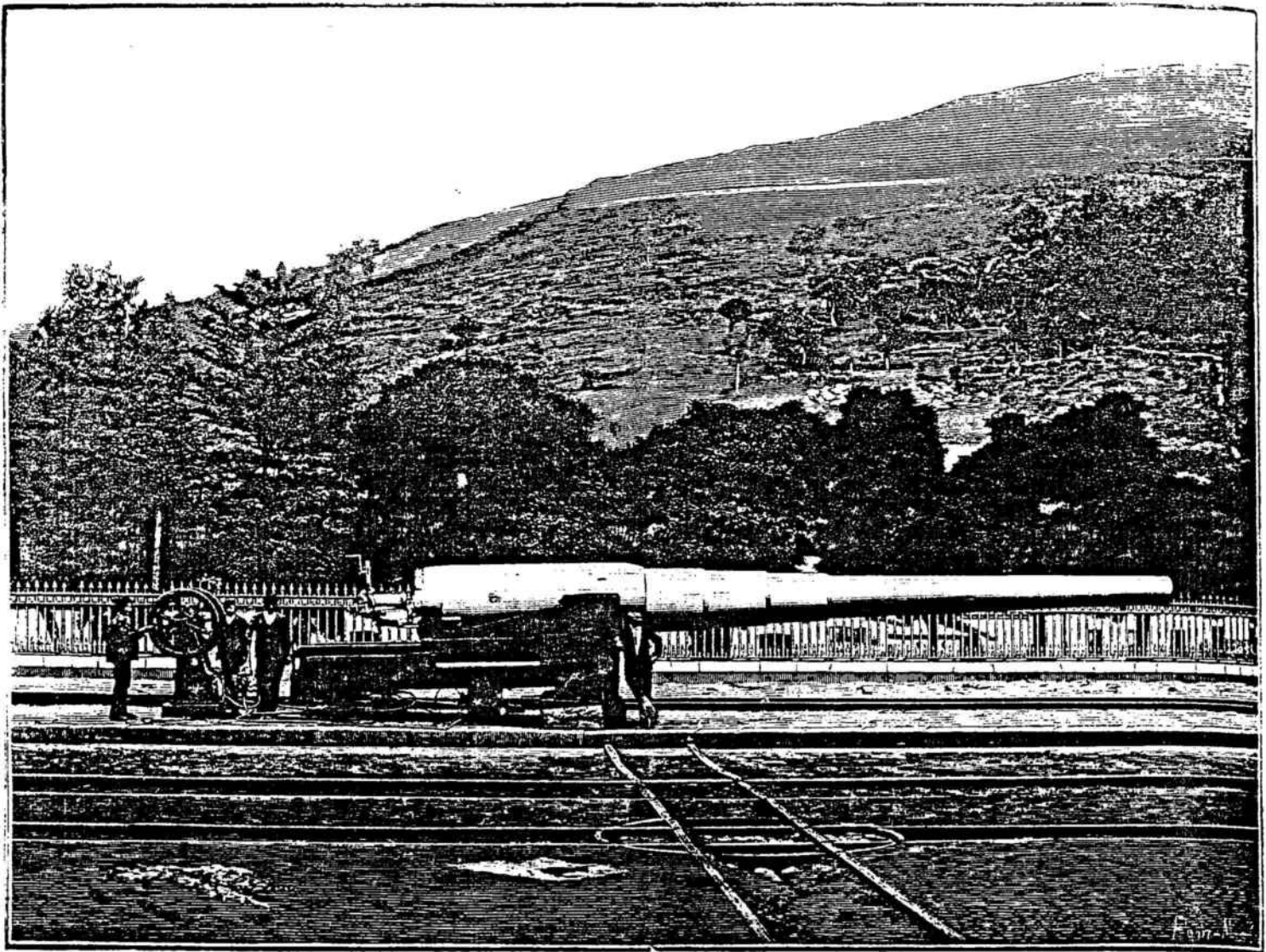
A. Barceló: Cascada del Parque de Barcelona, "La Ilustración" (Barcelona), nº 158 (11-XI-1883), p. 16.



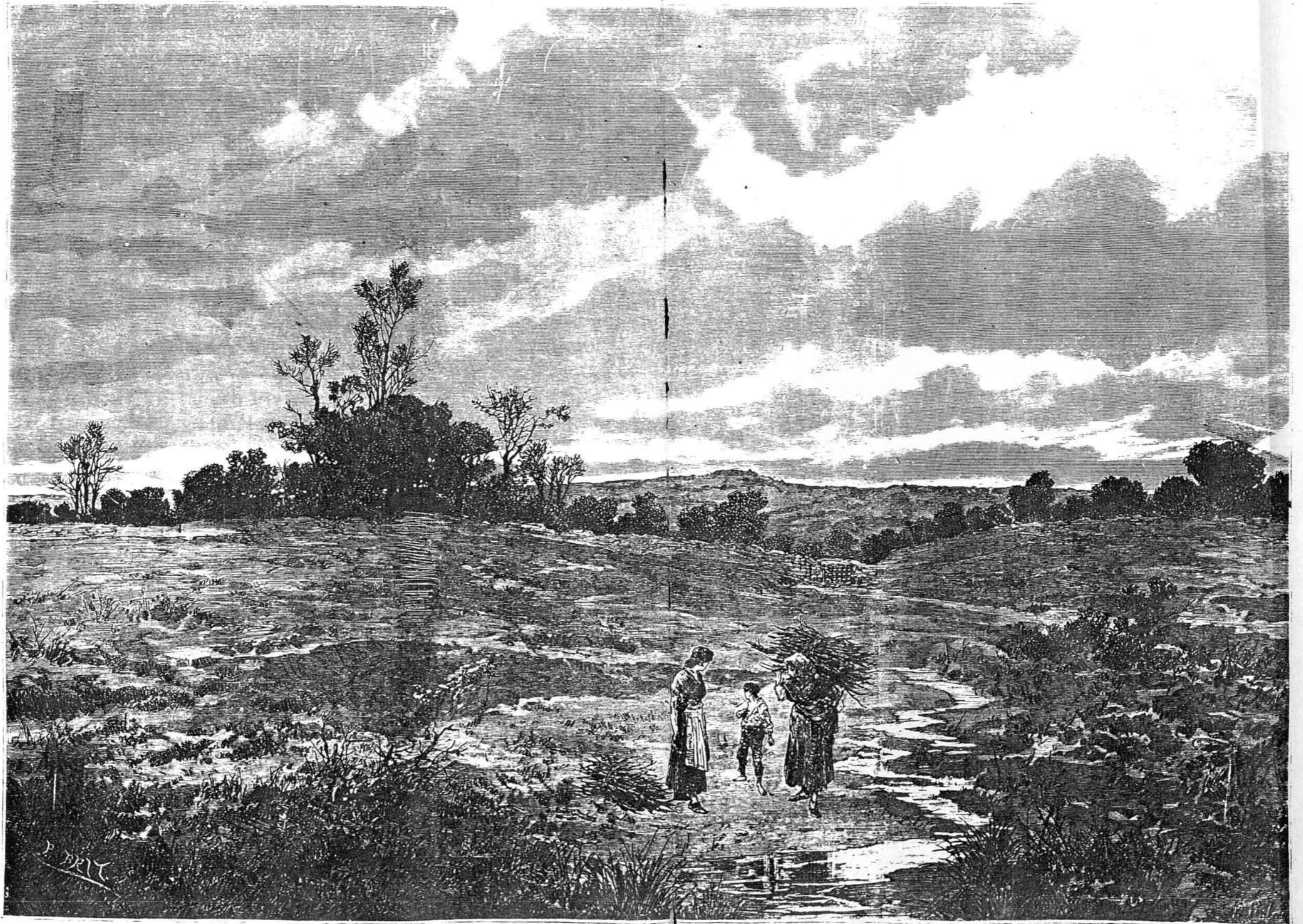
RIO AMORES. MARQUINA. (Grabado de M. Aragon.)



Fominaya-Masdemont (sobre fotografía de José Carrillo): Cañón de 32 cm. construido en Trubia para el acorazado "Pelayo", "La Ilustración" (Barcelona), nº 459 (18-VIII-1888), p. 520.



"Fom-Mas" (Fominaya i Masdemont) (sobre fotografia de José Carrillo): Cañón de 28 cm, construido en Trubia para el acorazado "Pelayo", "La Ilustración" (Barcelona), nº 459 (18-VIII-1888).



LAS LLENYATERAS, PER BALACA

3.8. NOTA SOBRE LES FUSTES

La matèria primera sobre la que es feien els gravats d'aquesta última generació vuitcentista havia experimentat un notable canvi qualitatiu respecte a la de xilografies tradicionals. El detallisme cada cop més gran de les talles que conformaven les composicions requeria una fusta cada cop més dura però alhora no difícil de tallar. Donat que les fustes més idònies per a aquest fi eren de diàmetre petit, calia que les matrius verges per aquests treballs fossin elaborades per fusters que havien d'ensamblar perfectament diversos fragments petits idonis que sumats feien una superfície més o menys gran en la que no s'hi havien de notar en absolut les "costures" (il. s/n).

En la preparació d'aquest tipus de material s'hi especialitzà el fuster Josep Payà, establert al carrer d'en Guàrdia nº 6 de Barcelona. Desconec exactament el temps en què Payà estigué en plena activitat però he vist anuncis de la seva casa -dibuixats per Castelucho- entre 1878 i 1884, en els que declarava "especialidad en maderas para grabados y otros objetos de boj" (il s/n, il. s/n), extrem aquest, el dels altres objectes, que ja no apareix als anuncis més moderns.

La tasca de Payà va ser elogiada per Ramon N. Comas quan digué d'ell que era "inútil que altres fusters volguessin prendre-li la feina, ni que s'enviessin a buscar fustes al estranger a proposit, porque no era possible ferli la competència en proporcionarles tan ben deixades" (416). Aquesta afirmació tan taxativa, però, va ser contradita per Apel.les Mestres en un paràgraf que per la seva excel.lent redacció i concreció més val

R.1637

100
10

EDICIA
L. 151
Mansara

CHIN

Dors d'una fusta gravada (BC, RP:1637) - on s'aprecia la feina d'ensamblatge de diversos fragments per obtenir una superfície gran.

E

y úl-
iendo
in lla-
as aca-

Rambla
id. Juan
s.

A

CARPINTERIA
DE
J. PAYA

ESPECIALIDAD
EN
MADERAS PARA GRABADOS
Y OTROS OBJETOS DE BOJ.

Calle de GUARDIA N.º 6.
BARCELONA.

Doce cuadernos de 5 entregas. **BIBLIOTECA DE LA CONTABILIDAD** Van publicadas 10 entregas.
Ocho páginas cada entrega. Cada entrega, UNA peseta.

TE

E

ADA,

era-
si yo
i que
mida
, es-
o el
qui.
sus-
rno;
. mé-
encia.
o fuera
Orfeo, á

ia noche,
entonces
erro gris

didada en enfermedad
Depositos en todas las principales Farmacias.

CARPINTERIA
DE
J. PAYA

ESPECIALIDAD
EN
MADERA PARA GRABADOS

Calle de GUARDIA N.º 6
BARCELONA.

SERRA, EDITOR

GERMANIA

Anuncis de la fusteria J. Payá apareguts a "La Academia" (Madrid) vol. IV, nº 15 (23-X-1878), p. 240, i a "La Ilustración" (Barcelona), nº 203 (21-IX-1884), p. 376.

transcriure sencer: "Sento igualment haver de destruir una altra llegenda -molt honrosa per nosaltres, pero desgraciadament falsa- que s'indica en el citat article, y es que Payà fos tan excelent preparador de boixos pera'l gravat 'que era inútil que s'enviessin a buscar fustes al extranger perque no era possible ferli la competencia en proporcionarles tan ben deixades...' Lo qual -¡ay!- era justament al revés, perquè tots, tant dibuixants com gravadors, y sobre tot aquests, teniem veritable horror als boixos d'en Payà y en cambi, fèyem un salt d'alegria quan l'editor ens entregava un boix extranger; tant es aixís, que en Planes -que allavors, 'y perdoneume la frase 'tallava'l bacallà'- quan tenia interés en que una obra que ell devia ilustrar fos ben gravada, exigia no sols tal o qual gravador, sinó 'boixos alemanys' y es comprendrà fàcilment. Apart de que no sé si'l boix del nostre país es el més a propòsit pera'l gravat, els boixos preparats per en Payà solien ser -tant com el tamany ho permetia- d'una sola pessa o de les menys possibles; de lo qual en resultava que en una mateixa pessa hi entrava el cor de la fusta i com qui diu l'escorça. De manera que el gravador se trobava que en un cantó li semblava de tallar roca y en l'altre que tallava mantega. En canvi els boixos extrangers estaven sempre formats de moltes peces -perfectíssimament ajustades- y que eren triades de la part bona del boix, excloent-ne per tant les capes exteriors, per massa flonjjes (sic), cóm el cor i els grops per massa durs". (417)

Aquests "boixos alemanys" a que Apel.les Mestres es refereix solien provenir de Leipzig, de la casa "Gebrüder Kraft" (il. s/n) (Germans Kraft), radicada a l'Erdmannstrasse núm. 15 d'aque-



Dors de dues fustes gravades (BC, RP: 1692 i 1729). A la primera s'hi pot observar el tampó de la casa Gebrüder Kraft de Leipzig, i a la segona les esquerdes radials pròpies de la fusta tallada a testa.

lla ciutat. He trobat el tampó de procedència d'aquesta marca al dors de matrius xilogràfiques catalanes gravades per Romeu, Moracho i Ribas, datades, les que ho estan, els anys 1875 i 1876 (418), i són veritablement peces molt ben preparades, d'una fusta de gran qualitat, sovint reforçades per una parella de llargs cargols que fan de tensors i travessen tot el cos de la fusta per mantenir perfectament compacte el conjunt, i altres només encolats però també, en general sens complicacions. He trobat el mateix tampó al dors d'un boix de la gravadora Helena Maragall (419), datable entorn del 1911, la qual cosa indica com el prestigi d'aquesta casa, almenys a Catalunya, perdurà com a mínim trenta-cinc anys llargs.