

Del final de l'edat mitjana a l'època de la Il·lustració

RAFAEL CORNUDELLA

La idea de reproduir una imatge o un text a partir de la impressió d'una matriu entintada sobre un altre suport s'ha concretat de diverses maneres a través del temps i de les diverses cultures. En el nostre cas, ens referim a una tradició específica de reproducció múltiple de la imatge que s'originà a l'Europa occidental a finals de l'edat mitjana i que es caracteritza per l'ús —per bé que no exclusiu— del paper com a suport idoni per a l'estampació. Així doncs, la fabricació del paper, una invenció oriental que es va transmetre a través del món islàmic a l'Europa occidental, fou la premissa fonamental per a l'expansió d'un procediment d'impressió que combinava tècniques ja existents. La seva aparició es pot situar en un moment indeterminat al voltant del trànsit del segle XIV al segle XV. Però la impressió d'imatges sobre paper s'ha d'entendre com a part d'un desenvolupament tecnològic més ampli, que inclou diverses tècniques de reproducció mecànica de la imatge i el text a partir de matrius. La fabricació de la moneda o els segells eren tècniques de reproducció múltiple de tradició secular, i a la baixa edat mitjana es produïren diversos gèneres d'imatges religioses en relleu i en petit format a partir de l'estampació de matrius, com les insígnies de pelegrí. D'altra banda, les matrius de fusta gravades que s'utilitzaven per a estampar sobre paper també es podien estampar sobre altres suports, com la tela o el pergami.

De fet, en el context europeu a què ens referim, podria ser que l'estampació d'imatges i motius decoratius sobre teixit hagués precedit la idea —o almenys la indústria— de l'estampació sobre paper. És possible que, en aquest camp, l'exemplar més antic que conservem sigui el *Teixit de Sion*, amb escenes de la llegenda d'Èdip, una manufactura italiana —potser veneciana— que, pel que sembla, podria datar-se cap al tercer quart del segle XIV. I també és sabut que Cennino Cennini descriu un procediment d'estampació sobre teixit en el seu *Libro dell'arte*, escrit en el tombant del segle XIV al XV. Però també tenim el cas singular del *Bois Protat*, descobert a l'entorn del 1900 a les proximitats de l'abadia de La Ferté (Saona i Loira), una matriu xilogràfica que té en una cara un fragment de l'escena del calvari i en l'altra un fragment de l'àngel de l'Anunciació. Pel seu estil, se la sol datar a l'entorn del 1370 i, si extrapolem les dimensions totals de les composicions, sembla que no hi hauria en aquesta època un paper disponible prou gran. La major part dels historiadors tendeixen a pensar, doncs, que estava destinada a l'estampació sobre teixit.

Com en el cas de les estampacions tèxtils, les estampes més antigues en paper també responen a la tècnica del gravat en relleu, en la qual el dibuix correspon a la superfície original de la matriu, mentre els blancs corresponen a les parts de la matriu que s'han buidat; l'entintament, doncs, es fa en superfície. Certament, el

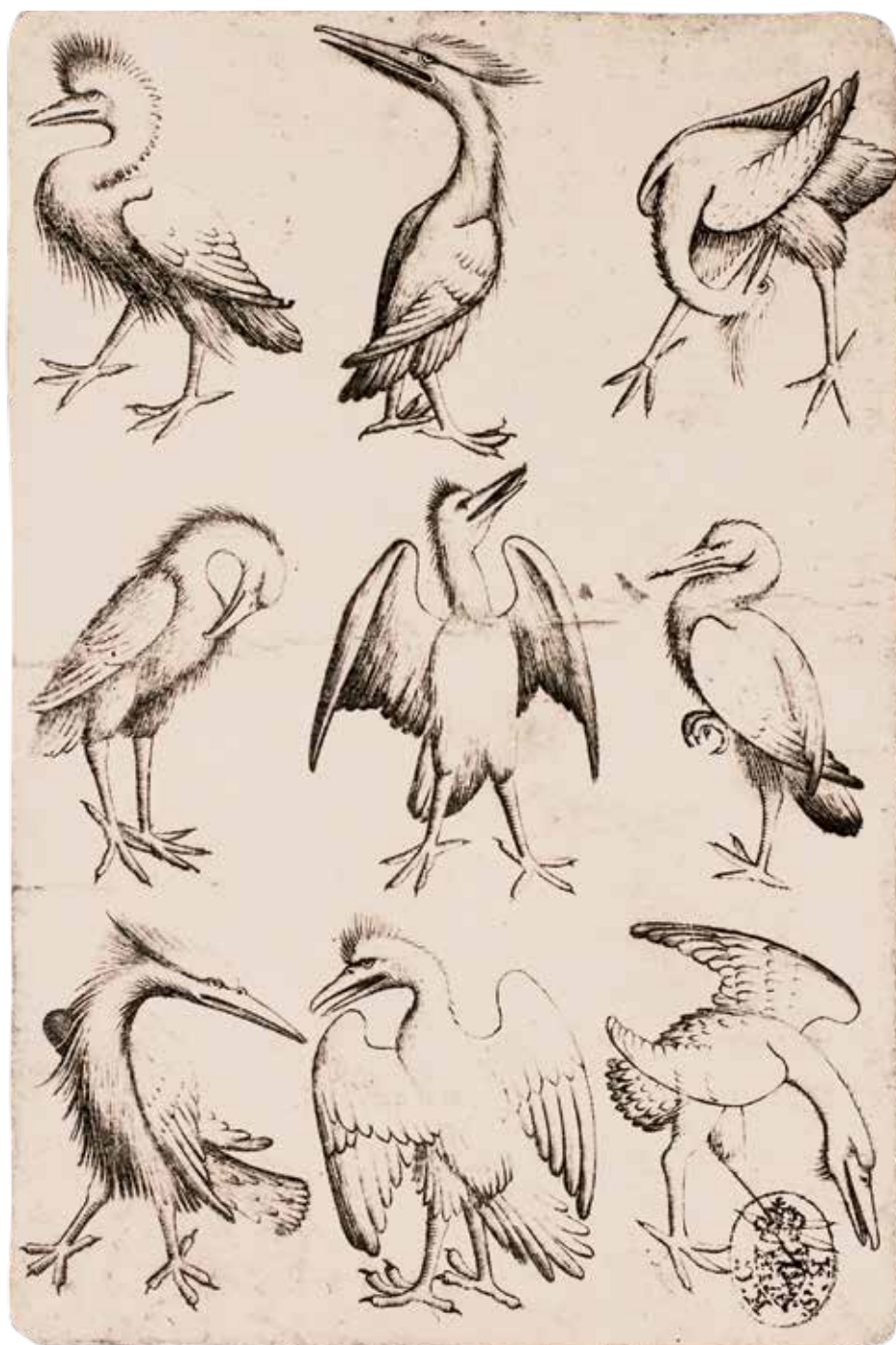
gravat en relleu es pot fer amb planxa metàl·lica, per exemple d'estany, però el material més fàcil de tallar és la fusta, de manera que la tècnica prevalent —i segurament la més antiga— fou la de la xilografia. Els exemplars més primitius que conservem podrien ser tots ja dels primers decennis del segle xv i, en la mesura que se n'han pogut determinar les procedències, s'ha deduït que, en una primera fase, la producció d'aquestes estampes es localitza al centre d'Europa, en una àrea bàsicament germànica meridional, que comprèn les regions de Suàbia, Baviera, Àustria, Bohèmia i Moràvia.

Va ser una mica més endavant, pel que sembla al voltant del 1430, que s'inicià una altra tradició, la del gravat en buit, en la qual la tinta no es diposita a la super-

fície original de la planxa, sinó dins dels solcs o buits, i d'aquests passa al paper. La matriu, en aquest cas metàl·lica, es grava amb un burí o una punta, d'acord amb un procediment que els argenters o orfebres ja empraven tradicionalment. És més que probable, doncs, que als seus inicis aquesta variant del gravat es desenvolupés en l'àmbit dels argenters, si bé al cap de poc temps alguns pintors degueren començar a practicar també la talla dolça. En tot cas, aquesta tècnica del gravat en buit permetia una mena de subtileses gràfiques —per exemple, la multiplicació de línies fines per crear efectes de modelat— que contrastaven amb l'expressió lineal molt més senzilla del gravat en relleu més primitiu. D'altra banda, a mitjan segle xv es va assajar una altra variant tècnica basada en el gravat en re-

Mestre de les Cartes de joc,
Nou d'ocells, c. 1430-50

Burí





lleu sobre planxa de metall (*au crible, manière criblée*) que permet també una multiplicació de traços fins. Sovint s'hi utilitzaven també els punts, i tant aquests com molts dels traços corresponen als blancs en el paper. De fet, els efectes de “negatiu” —línies blanques sobre fons negre— tenen un paper important en aquesta tècnica. Tant els primers gravats en talla dolça com els gravats *au crible* procedeixen igualment d'una àrea germànica, en aquest cas els territoris de la vall del Rin.

Al llarg de la primera meitat del segle xv es produeix, doncs, una veritable efervescència a l'àrea germànica pel que fa a les tècniques d'impressió, que va culminar amb una altra concreció destinada a revolucionar els hàbits culturals d'Occident: la invenció de la tipografia, és a dir, de la impremta amb tipus mòbils, que s'atribueix a Gutenberg. És més, a partir d'aquesta darrera innovació, el gravat en relleu començarà a fer-se servir també per a la il·lustració de llibres tipogràfics.

Il·luminador anònim català, caplletres historiades i orla de l'incipit de la *Summa de casibus*, d'Astesanus d'Ast, manuscrit, c. 1450-60



Miniatures d'un il·luminador anònim i collage amb retalls de gravats (entre d'altres, d'una *Epifania* del Mestre de les Banderols)

Llibre de privilegis i ordinacions dels hortolans de Sant Antoni (Barcelona, segona meitat s. xv)

ELS PRIMERS GRAVATS CALCOCRÀFICS

Totes les possibilitats tècniques que he esmentat es van practicar a Catalunya ja en els darrers decennis del segle xv. Amb prou feines tenim dades que permetin precisar les vies per les quals el gravat es va introduir a Catalunya, però és lògic imaginar que les primeres estampes d'origen septentrional s'hi van importar abans que s'hi implantés la pràctica del gravat i l'estampació. No conec cap exemple d'un gravat xilogràfic primitiu importat en els primers temps. Els primers indicis o testimonis es refereixen, en canvi, a gravats al buit. Així, diverses figures de fauna i flora dels cèlebres gravats de les *Cartes de joc* —la sèrie que ha servit per a batejar l'anònim “Mestre de les Cartes de joc”, actiu a l'Alt Rin vers 1425-1450— les veiem copiades literalment en dos manuscrits de la mateixa obra, la *Summa de casibus* d'Astesanus d'Ast (Biblioteca de la Universitat de Barcelona, ms. 781, i Biblioteca de Catalunya, ms. 672), copiats i il·luminats a mitjan segle xv, segurament a Barcelona, ja que un d'aquests (ms.

781 de la BUB) llueix una heràldica atribuïble al llinatge barceloní dels Sapila. Sens dubte, ambdós manuscrits van ser decorats pel mateix il·luminador, un artista modest, que mescla els motius de les *Cartes de joc* amb un vocabulari típic de la tradició de la miniatura catalana. Si bé és teòricament possible que la transmissió d'aquests motius s'hagués fet a través d'altres miniatures o de mostres dibuixades, el més probable és que fos a través dels gravats del Mestre de les Cartes de joc o dels seus primers copistes. Un altre testimoni precoç de la importació d'estampes septentrionals el proporciona el *Llibre de privilegis i ordinacions dels hortolans de Sant Antoni* (Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, Fons gremial, 2-1), un manuscrit que es va fer per a l'ús d'aquesta confraria gremial barcelonina. En aquest cas, diversos retalls de gravats importats es van incloure en unes composicions que comporten també elements miniats, en un collage naïf i bastant incongruent. Són igualment gravats al burí, entre els quals identifiquem, per exemple, les figures dels tres reis retallades d'una *Epifania* del Mestre de les Banderols.

D'acord amb l'esquema evolutiu de les tècniques del gravat, semblaria lògic que els primers gravats tallats en territori català fossin xilografies, però el cas és que, a data d'avui, no n'hem identificat cap exemple anterior als darrers decennis del segle xv. Els més antics que podem esmentar són, en canvi, gravats al buit, al burí. La raó per la qual s'ha conservat una estampa solta primitiva pot arribar a ser insospitada. L'any 1462, un veí de Tortosa va denunciar que havia vist com un jueu, quan passava pel carrer de la Cruera, davant del Palau episcopal, havia trobat a terra una estampa i, després de recollir-la, l'havia llençat a terra, l'havia trepitjat i havia pronunciat paraules injurioses. L'estampa presumptament ultratjada pel jueu tortosí, visiblement estripada, s'ha conservat dins de les actes del procés criminal (Tortosa, Arxiu Diocesà), que la descriu com un "paper pintat" amb "el devalament de la Creu". Es tracta, però, d'una estampa, d'un gravat al burí que representa Crist a la falda de la Mare de Déu asseguda, al peu de la creu, acompanyats per sant Joan Evangelista, Magdalena i les altres dones santes, així com Josep d'Arimatea, Nicodem i dos personatges masculins més. Atès que l'episodi va tenir lloc l'any 1462, el gravat ha de ser anterior, i segons la meua opinió cal situar-ne la realització en territori hispànic: així ho delata la diferenciació dels nimbes, poligonals o circulars segons si el personatge es vincula a l'Antic o al Nou Testament, mentre que l'estil figuratiu em sembla més fàcil d'encaixar en l'àmbit valencià que no pas en el català —en tot cas, la diòcesi de Tortosa era i és, culturalment i geogràfica, una frontissa entre els dos territoris.

Si aquest gravat de la *Pietat* va ser descobert i publicat fa no gaires anys, en tenim un altre, també en talla dolça, que és ben conegut des de fa temps. Podria ser aproximadament coetani o una mica posterior i està lligat també a un moment passional, en aquest cas a una conjuntura crítica de la història del Principat de Catalunya, la dels prolegòmens de la Guerra Civil. Em refereixo a l'estampa del *Príncep Carles de Viana*, de la qual es conserva un únic exemplar a la Biblioteca Nacional de Madrid (veg. pàg. 58). Representat dempeus, el príncep desventurat sosté amb una mà una filactèria amb la seva divisa —*Qui se humiliat exaltabitur*—, mentre amb l'altra mà toca el coll d'una nena. El gravador —tal vegada un argenter, com s'ha suggerit— és un artista modest i la seva tècnica és rudimentària, però, inspirant-se probablement en algun model millor, sap donar al príncep el port aristocràtic que li escau. La testa aureolada i la inscripció *beatus Karolus* no deixen lloc a dubtes: el gravat es va tallar després de la mort de Carles, que es va produir a Barcelona el 23 de setembre de 1461, i el seu objectiu era difondre'n una suposada santedat que el convertia definitivament en el símbol del partit contrari al seu pare, el rei Joan II, que tant havia maltractat el fill primogènit. El missatge es completa encara en la inscripció al peu de la imatge: *O senyor, rey de glòria / dona'ns victòria / e los morts, sancta glòria / e los bons, exalsament / e los mals, convertiment*. En efecte, immediatament després de la mort del príncep, el partit enfrontat a Joan II va començar a parlar de "sant Carles" i a atribuir-li curacions miraculoses de malalts que s'havien apropiat a tocar el cos difunt, en un clima d'aparent histèria popular, sens dubte instrumentalitzada amb fins propagandístics. Així, els diputats catalans, en una carta enviada al rei, proclamen que "per mèrits del dit señor Primogènit,

la divinal potència ha obrats e obra, per mijà del seu cors [...] molts miracles, com és guarir de porcellanes [és a dir golls, escròfula], contrets e muchos fer adrets, il·luminar sechs, e persones qui dos, tres e quatre anys havia passats no-s levaven del lit [...]". El gravat insisteix en aquest poder taumatúrgic del príncep, que aquí toca el coll de la fadrina, probablement per guarir-la de l'escròfula. Aquest tipus de curació era la més característica que la tradició atribuïa al rei de França (*le toucher des écrouelles*), de manera que tant en el missatge com en la seva concreta formulació iconogràfica hi podem veure un cas de mimetisme, però potser també una pretensió específicament lligada a l'ascendència capeta del llinatge Évreux dels monarques de Navarra. De fet, sabem que Carles II el Dolent i Carles III el Noble, besavi i avi, respectivament, de Carles de Viana, van practicar múltiples vegades el ritu de tocar malalts —i caldria estudiar millor el cas del nostre príncep per veure si en vida també s'atribuí aquest carisma taumatúrgic. En fi, és possible que la planxa s'obris immediatament després de la mort del príncep o bé més tard, però presumiblement abans del 1472, data de la capitulació de Barcelona enfront de Joan II.

Anònim (valencià?),
Pietat, c. 1460

Burí





Anònim alemany,
(còpia invertida a partir
d'un gravat original del
Mestre E S), *Mare de Déu amb
l'infant*

Burí. 10,7 x 7,2 cm.

>
Francesc Domènech,
*La Mare de Déu del Roser i
els quinze misteris de Goig,
de Dolor i de Glòria*, 1488
(signat i datat)

Planxa de coure gravada al burí.
34,5 x 27,7 cm.

En contrast amb l'anonimat dels gravats que acabo de comentar, tenim el cas excepcional de dos gravats signats i datats per fra Francesc Domènech, ambdós de l'any 1488. Un representa sant Antoni Abat, i el coneixem perquè a mitjan segle xvii la planxa encara era útil i un impressor de València la va fer servir en la portada d'una obra que ara no sabem localitzar, ja que el full conserva el peu d'impremta (*En casa de Fuster, por Geronimo Vilagrassa, junto a S. Martín. Año 1651*), però hi manca la part superior en què hi devia haver el títol. Del cèlebre gravat de la Mare de Déu del Roser, en canvi, se n'ha conservat la matriu de coure (Biblioteca Reial de Bèlgica). Les proves que en coneixem corresponen, doncs, a un tiratge modern (veg. pàg. 56). L'estampa de la Mare de Déu del Roser és rica en continguts iconogràfics i també en inscripcions, inclosa la signatura: *fra Franciscus Domènech - A.D.S. - 1488*. L'abundància dels referents dominicans i la inclusió de santa Caterina d'Alexandria al costat de santa Eulàlia de seguida van fer pensar que el gravat es podia relacionar amb l'important monestir de Santa Caterina de Barcelona, i més tard es va poder documentar la presència d'un fra Francesc Domènech al monestir, precisament en aquest moment: en efecte, les actes del capítol provincial de l'orde celebrat a Xàtiva l'estiu del 1487 registren que aleshores se'l va assignar a l'Estudi General dominicà de Barcelona com a estudiant de teologia. També s'ha deduït, correctament, que el gravat s'ha de vin-

cular a la fundació de la confraria del Roser de Barcelona, que podria ser la més antiga de la península Ibèrica. Durant molt de temps els historiadors havien situat aquesta confraria al monestir de Santa Caterina, però avui sabem que, en realitat, va ser fundada oficialment l'any 1488 al monestir de Santa Maria de Montsió, de la branca femenina del mateix orde dominicà, per iniciativa de la infanta Joana d'Aragó, filla natural de Ferran el Catòlic.

No coneixem més gravats de fra Francesc Domènech, la qual cosa no significa que no obrís altres planxes. En tot cas, entre el 1491 i el 1493 consta que residia al convent de València, i això sembla explicar que els dos gravats reapareguessin en aquesta ciutat. Les seves habilitats artístiques són modestes, per bé que no desdenyables, i sens dubte coneixia models alemanys: la Mare de Déu amb l'infant, representada a la part inferior del gravat, per exemple, està copiada d'un gravat del Mestre E S, potser a través d'una altra còpia. Aquesta filiació testimonia de nou la importació d'estampes germàniques a Catalunya i fa que ens preguntem si la transferència de l'art del gravat i l'estampació no haurien tingut a veure amb la immigració de gravadors alemanys a mitjan segle xv. Si bé els gravats calcogràfics catalans més primitius que avui conservem es poden atribuir a artistes autòctons, no és impossible que aquests haguessin après la seva tècnica d'algun foraster.



EL GRAVAT EN RELLEU I EL LLIBRE TIPOGRÀFIC (SEGLES XV I XVI)

Si més no, el paper dels professionals alemanys en la transferència tecnològica està perfectament documentat en el cas de la tipografia. És sobretot gràcies a l'abundant documentació notarial conservada als territoris de l'antiga Corona d'Aragó que coneixem els noms i, en bona part, les trajectòries dels primers tipògrafs impressors que hi van treballar. Tot sembla indicar que en aquestes terres l'inici de la tipografia es va produir al voltant de l'any 1473. L'anàlisi conjunta de certs indicis documentals i d'algunes edicions tipogràfiques ha permès deduir que en aquest any ja devia funcionar una impremta a València, finançada pel mercader Jacob Vizlant, que tingué relacions amb la Companyia de Ravensburg. I, per altra banda, coneixem la còpia d'un contracte datat del 5 de gener de 1473, en virtut del qual Enric Botel, “magister de litera d'emprenta”, es compromet a ensenyar l'ofici a Joan Planck i Jordi von Holz, alhora que tots tres pacten formar una societat. És molt possible que la redacció d'aquest document s'hagués produït a Barcelona, malgrat que la còpia que en coneixem va ser protocol·litzada en una escriptura signada a Saragossa el 14 de gener de 1477 (1478 segons l'estil de l'Encarnació). En tot cas, Enric Botel és documentat a Barcelona com a mínim des de l'agost del 1474, on va treballar fins que es va traslladar a Saragossa, on és documentat del 1476 al 1478. A la societat formada a Barcelona per Botel, Planck i Holz s'atribueix una edició de l'*Ethica, Politica. Oeconomica* d'Aristòtil, composta amb lletreria rodona humanística, que podria ser de l'any 1473. En aquest cas, seria el primer incunable català que conservem. Després de l'etapa aragonesa, Botel va tornar a Catalunya, per residir ara a Lleida, que oferia, sens dubte, bones possibilitats com a ciutat episcopal i universitària. Hi és documentat des del 1479, data en què imprimí el *Breviarium Ilerdensis*, primer incunable lleidatà, amb data i colofó, en el qual l'impressor s'identifica com a “venerabilis magister Henricus Botel de Saxonia, alamanus, vir eruditus”. Sembla evident que aquest impressor erudit, nascut a Einbeck, a la diòcesi de Magúncia, va ser l'impulsor principal de la tipografia a Catalunya. La seva etapa lleidatana és documentada fins el 1498, i el seu nom ja no es torna a trobar en la documentació, potser perquè va morir al cap de poc. Pel que fa a Barcelona, dos nous tipògrafs alemanys, Joan de Salzburg i Pau Hurus (Pau de Constança) hi treballen l'any 1475, data del colofó de l'edició que van imprimir dels *Rudimenta grammaticae* de Niccolò Perotti (Perottus), confegida, segons diu el colofó, a partir d'una edició que es va trobar a la platja de Barcelona entre les desferres d'una nau pirata que havia estat capturada. Especialment rellevant fou la personalitat de Pau Hurus, ben dotat per als negocis, que fou membre de la Companyia de Ravensburg. L'any 1476 Hurus reapareix a Saragossa treballant amb Botel, i romandrà a la capital aragonesa per a desenvolupar-hi una de les trajectòries més brillants de la impremta incunable ibèrica, fins a la seva mort, l'any 1499.

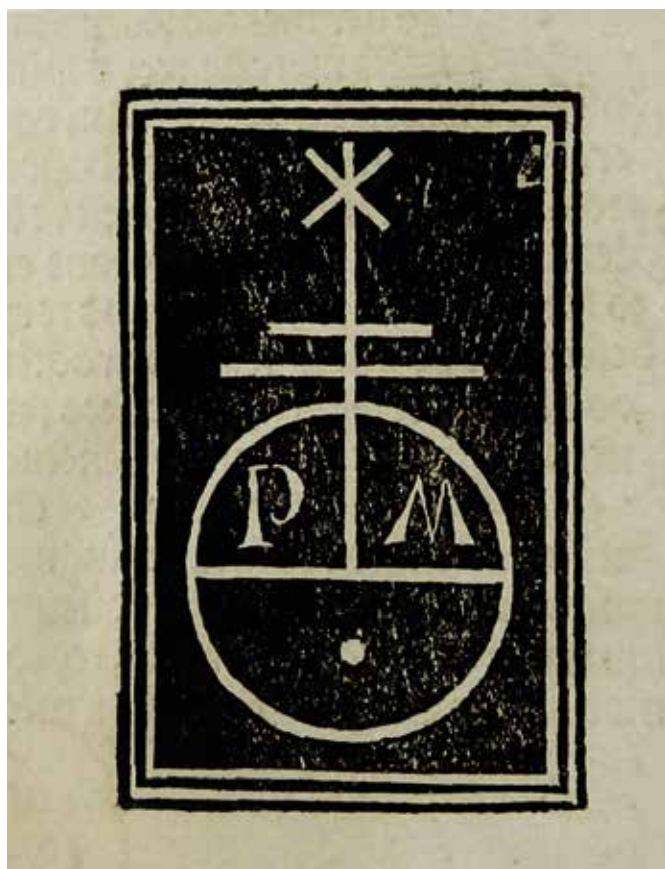
Els desplaçaments i les canviants aliances d'aquests impressors alemanys donen, doncs, una certa unitat a la producció tipogràfica incunable de la Corona d'Aragó. Així, un altre alemany de llarga trajectòria en terres catalanoparlants, Nicolau Spindeler, treballa a Tortosa (1477, amb Pere Brun), a Barcelona (c. 1478-1483/1484), a Valèn-

cia (1489-1500) i de nou a Barcelona (1500-1506), mentre que Pere Brun és documentat a Tortosa (1477, amb Spindeler) i a Barcelona (1478, amb Spindeler; 1481, amb Pere Posa). Fins a finals del segle continuaren arribant impressors alemanys, com els mestres Joan Gherlinc, Joan Rosenbach i Joan Luschner, a més de diversos oficials o fadrins que treballaren per a ells i de vegades emergeixen en la documentació. Gherlinc només és documentat a Barcelona per pocs anys (1486-1489), però Rosenbach té una trajectòria documentada més llarga i complexa: València (1490-1492), Barcelona (1492-1498), Tarragona (1498-1500), Perpinyà (1500-1503), Barcelona (1506-1530) i Montserrat (1518-1524). Si bé Rosenbach va conèixer moltes capitals catalanoparlants —i fins i tot publicà un petit *Vocabolari molt profitós per apendre lo catalan-alamany y lo alamaney-catalan* (Perpinyà, 1502), que potser confegí ell mateix—, Luschner, en canvi, sembla que va treballar bàsicament a Barcelona (1495-1505), llevat d'una breu estada a la propera abadia de Montserrat (1499-1500).

La migració d'aquests professionals germànics fou, doncs, fonamental per a la transmissió de la nova tecnologia de la tipografia i la impressió, per la qual no trigaren a interessar-se els autòctons, especialment alguns llibreters de Barcelona, com el prevere Pere Posa (actiu entre el 1481 i el 1505), Pere Miquel (1491-1497) i Gabriel Pou (1495-1507). D'altra banda, a aquests s'hi afegiren dos impressors d'origen castellà que podrien haver arribat junts, Diego de Gumiel (Barcelona, 1494-1500; Valladolid, 1502-1513; València, 1513-1517) i Juan de Valdés (Barcelona, 1494; Girona, 1495-1497). El protagonisme dels alemanys en els primers anys anà cedint pas a una situació de veritable *melting pot*, que es va perllongar durant el segle XVI i encara més enllà amb una nova onada migratòria que —com veurem— arribarà de terres franceses meridionals. Però aquest cosmopolitisme, tan accentuat en el medi de la impremta, no desentonava amb situacions anàlogues que verifiquem en altres àmbits menestrals a la mateixa època, incloent-hi alguns dels oficis que ara anomenem “artesanals” o “artístics”.

Els impressors alemanys i els seus èmuls autòctons crearen a Barcelona i a la resta de capitals catalanes un sector industrial de volada modesta, que òbviament no podia comparar-se per la seva escala amb els grans centres de la impremta com Venècia, París o Lió. Però en l'etapa incunable i postincunable l'activitat d'aquest sector a Catalunya no deixa de ser notable dins de la seva modèstia. D'altra banda, cal tenir present que, almenys pel que fa a les edicions més importants, a Catalunya els mestres impressors alemanys solien treballar per compte aliè i no pas com a capitalistes. En gran part, el negoci de l'edició fou liderat, en canvi, pels llibreters, que eren majoritàriament gent del país amb una situació econòmica més folgada que els permetia actuar com a petits capitalistes.

Respon a una lògica elemental el fet que el llibre imprès, en la seva primera etapa, prenguéssim com a model la fesomia del llibre manuscrit de l'època. I com el llibre manuscrit, el llibre tipogràfic també pot incorporar la decoració i la il·lustració en les seves pàgines. Alguns dels llibres impresos primitius deixaven espais en blanc —de vegades amb una petita minúscula com a recordatori— perquè un il·luminador els omplís amb belles inicials miniades, que sovint quedaven per fer. Però la decoració del llibre imprès també podia obtenir-se dins de la mateixa lògica del pro-



cediment d'estampació. En efecte, el gravat en relleu i la tipografia responen al mateix principi d'impressió en relleu i, per consegüent, es podien associar en un mateix procés de tiratge. Era d'esperar, doncs, que el gravat i la tipografia es combinessin de seguida en el llibre imprès, imitant com millor es pogués la pauta del llibre manuscrit.

És remarcable el caràcter humanístic que predominà en els primers anys de les impremtes establertes a València i Barcelona, no només per l'ús de lletreries humanístiques, sinó també per les obres que s'hi editaren, la qual cosa suggereix que els cercles humanístics d'ambdues ciutats van saber copsar la transcendència cultural de la nova tecnologia de la tipografia. Tanmateix, al cap de pocs anys la producció tipogràfica de la Corona d'Aragó va diversificar la seva orientació cultural, alhora que abandonava els tipus humanístics per fer servir exclusivament lletreries gòtiques. D'altra banda, si bé les primeres edicions encara no incorporen materials decoratius o figuratius gravats, aquests comencen a multiplicar-se a partir de la dècada de 1480 en els llibres impresos a Catalunya. Atès que els llibres impresos s'han conservat molt millor que les estampes soltes, la immensa majoria dels gravats catalans primitius que conservem són, doncs, aquells que decoren i il·lustren les pàgines dels llibres tipogràfics.

De l'any 1482 és datada per l'impressor Pere Posa una edició de la *Imitació de Jesucrist*, una de les obres més cèlebres de la literatura espiritual de la baixa edat mitjana, que aleshores s'atribuïa a Joan Gerson, però que deu ser obra de Tomàs de Kempis, i que havia estat traduïda al català per fra Miquel Peres, que dedicà la seva traducció a la cèlebre sor Isabel de Villena. Posa embelleix la primera pàgina de text (l'incipit) del llibre amb una remarcable orla

a base d'entrellaçaments italians, en blanc sobre negre, que és una còpia gairebé exacta d'una de les orles utilitzades pel cèlebre impressor Erhard Ratdolt en la seva etapa veneciana. Com es pot veure, la mateixa pàgina conté també dues caplletres o inicials gravades: una *L* i una *Q* de format més gran, que també sembla de filiació veneciana. Tant la còpia com la reutilització de les matrius, ja es tracti de caplletres, orles o escenes figuratives, seran pràctiques habituals. Posa, per exemple, farà servir de nou la mateixa orla per a la seva impressió del *Phocas, De principalibus orationis partibus* (1488), i per a la *Vida e trànsit de Sant Jerònim* (1492). Tot seguit, és l'impressor Pere Miquel qui fa servir la mateixa orla —és a dir, les mateixes matrius— per a una nova edició de la *Vida e trànsit de Sant Jerònim* (Barcelona, 1493). I si les matrius resistien, hom podia continuar utilitzant-les durant molt de temps: així, l'impressor Carles Amorós encara fa servir els llistons de l'orla per a la *Imitació de Jesucrist* estampada el 1518 i un dels llistons, mesclat amb altres materials, per a una edició del *Flos Sanctorum* del 1524. Valguin aquests exemples per a innombrables altres casos que proven la supervivència de les planxes i la predisposició dels nostres impressors a explotar-les mentre el seu estat de conservació ho consentís. Els mateixos exemples il·lustren el fet —de vegades també registrat en els documents d'arxiu— que les matrius gravades, igual que els materials tipogràfics, es podien prestar, llogar, comprar i vendre, llegar i heretar, de manera que els podem retrobar en diferents tallers tipogràfics al llarg del temps.

No gaire més tard, Nicolau Spindeler comença també a fer servir caplletres i ornaments gravats en els seus llibres. Si més no en el *Llibre del Consolat de Mar* (segurament, Barcelona, c. 1483-1484) i en el *Manipulus curatorum*

La marca tipogràfica catalana més antiga (1493) corresponent a l'editor Pere Miquel, que copia el senyal de l'editor italià Giacomo Britannico i canvia només les dues inicials



Anònim (alemany?)
actiu a València

Gravat en relleu (diverses planxes metàl·liques). Orla decorativa de la primera pàgina (incipit) de *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell (València: Nicolau Spindeler, 1490).

Anònim (alemany?)
actiu a València

Gravat en relleu (diverses planxes metàl·liques). Orla decorativa de la primera pàgina (incipit) de les *Constitucions fetes per... don Ferrando Rey de Castella e Arago...* (Barcelona: Joan Rosenbach, 1494).

(Tarragona, 1484), veiem que l'impressor disposa d'un joc de caplletres gravades bastant complet, malgrat que hi podrien faltar algunes lletres de l'abecedari. Anys més tard, el 1490, Spindeler, que aleshores treballa a València, ens sorprèn amb una orla ben vistosa, que apareix per primer cop en la famosíssima primera edició del *Tirant lo Blanch*. Consta de quatre peces, gravades en relleu sobre planxes de metall, i s'hi combinen els motius fitomòrfics entrellaçats amb diverses figures fabuloses: dos monstres amb els colls entrellaçats; dos lleons rampants flanquejant l'escut amb la sigla de Jesús i el nom *NICVLAV SPINDELER*; un home armat i pelut amenaçant amb una llança un centaure, i un motiu venatori que inclou un caçador i dos gossos que persegueixen dos animals, un dels quals sembla una guineu. No cal dir que la manera de compondre i el repertori provenen de la tradició dels *marginalia* que ornaven els manuscrits de luxe il·luminats, però encara no s'ha precisat la concreta filiació d'aquesta orla, que fou gravada per encàrrec de Spindeler ja que incorpora el seu nom. Com en les pàgines il·luminades dels manuscrits, la de l'incipit del *Tirant* inclou també un llistó vertical més estret, per a separar les dues columnes de text, i les caplletres *A* i *M*. Afegim que en aquest cas Spindeler degué prestar o llogar

les planxes de l'orla al seu col·lega Rosenbach, que les utilitza en les *Constitucions fetes per... don Ferrando Rey de Castella e Arago... en la segona cort de Cathalunya celebrada a Barcelona* (Barcelona, 1494), i que l'any 1511 encara les aprofità Carles Amorós per a les *Introductiones Latinae* de Nebrija, tot i que els llistons ja havien estat trossejats en més peces.

Els exemples fins ara esmentats mostren que molts dels materials gravats es podien fer servir indistintament per a decorar edicions d'obres molt diverses i, per consegüent, sense relació amb els continguts textuals. Però els impressors que treballen a la Corona d'Aragó —seguint la pauta europea— aviat faran tallar sèries de gravats figuratius concebuts expressament per a il·lustrar un text determinat. No puc excedir-me amb els exemples, però no deixaré d'esmentar el cas de la *Càrcel de amor* de Diego de San Pedro. Des de fa uns quants anys coneixem les restes —els *dissecta membra*— d'una edició castellana de l'obra que fou impresa a Saragossa, sens dubte al taller de Pau Hurus, el 3 de juny de 1493 segons diu en el colofó. Cal reconèixer que, entre els impressors de la Corona d'Aragó d'aquesta època primitiva, Hurus és qui va dotar-se d'un repertori de gravats més important, tant en termes quantitius com qualitatius. La *Càrcel de amor* és un exemple de

la seva iniciativa en aquest terreny i està il·lustrada amb una notabilíssima sèrie de gravats —setze planxes en total, que en algun cas es fan servir més d'un cop en el llibre. I, de nou, resulta que Hurus degué de prestar o llogar aquestes matrius a Joan Rosenbach, que les va fer servir en la seva edició barcelonina de la *Càrcel de amor*, datada el 18 de setembre de 1493. Això implica que les planxes van viatjar de Saragossa a Barcelona l'estiu del 1493, potser per tornar després a Saragossa a mans d'Hurus.

Altres obres s'embelliren amb gravats fets expressament per a il·lustrar-ne els continguts textuals, com ara el famós *Ars moriendi*, en aquest cas seguint la pauta dels prototipus flamencs que van inspirar directament o indirectament els gravats tallats en terres hispàniques. La inversió pagava la pena quan es tractava d'un *best-seller*, d'una edició que tenia una venda assegurada. La primera edició castellana de l'*Arte de bien morir* s'atribueix precisament a Hurus i està datada al voltant del 1483. I el mateix impressor, sempre a Saragossa, en va fer almenys una edició catalana que pot ser datada al voltant del 1493. De menys qualitat que la d'Hurus és, en canvi, la sèrie de gravats de què disposava el català Gabriel Pou per a il·lustrar la seva impressió de l'*Art de ben morir* (Barcelona, 1507).

Enmig d'una producció que oscil·la entre els resultats passables i l'adotzenament, podem espigolar algunes

peces singulars, com el gravat de l'arcàngel sant Miquel que l'impressor Pere Miquel utilitza en el *Llibre dels àngels* d'Eiximenis (Barcelona, 1494). Deriva d'un model del Mestre E S, però no directament, sinó a partir d'una altra estampa alemanya que el copia amb variants. Aquests models germànics foren tallats finament al burí, mentre que el del *Llibre dels àngels* és un gravat en relleu sobre planxa de metall, de manera que el resultat és prou diferent pel que fa a les qualitats gràfiques. És possible que la versió catalana fos tallada també per algun dels alemanys que aleshores treballaven a Catalunya. En canvi, és més probable que sigui obra d'un gravador autòcton la planxa, també en metall, amb una representació de la reunió del rei i les corts, que Pere Miquel utilitza per als *Usatges de Barcelona e constitucions de Catalunya* (Barcelona, 1495) (veg. pàg. 59). El dibuix és certament arcaic, però no està desproveït d'encant. El seu autor també ho és d'un altre gravat, en aquest cas en fusta, que surt en un llibre imprès per Rosenbach el mateix any 1495, una edició del *Llibre de les dones* d'Eiximenis. Cal dir que Hind ja relacionava aquests dos gravats, però la seva proposta queda distorsionada des del moment que també els relaciona amb el Mestre I D, un artista potser flamenc, els gravats del qual apareixen en edicions de Lió i de Tolosa de Llenguadoc. En realitat, el llenguatge naïf del nostre gra-

Anònim actiu a Catalunya,
L'arcàngel sant Miquel, c. 1494

Gravat en relleu
(planxa metàl·lica).
Il·lustració del *Llibre dels àngels*,
de Francesc Eiximenis
(Barcelona: Pere Miquel, 1494).





Gravadors del taller montserrati de Joan Rosenbach, diversos gravats xilogràfics, c. 1518-21

Il·lustració d'una pàgina del *Missale Benedictinum* (Montserrat: Johannes Rosenbach, c. 1521)

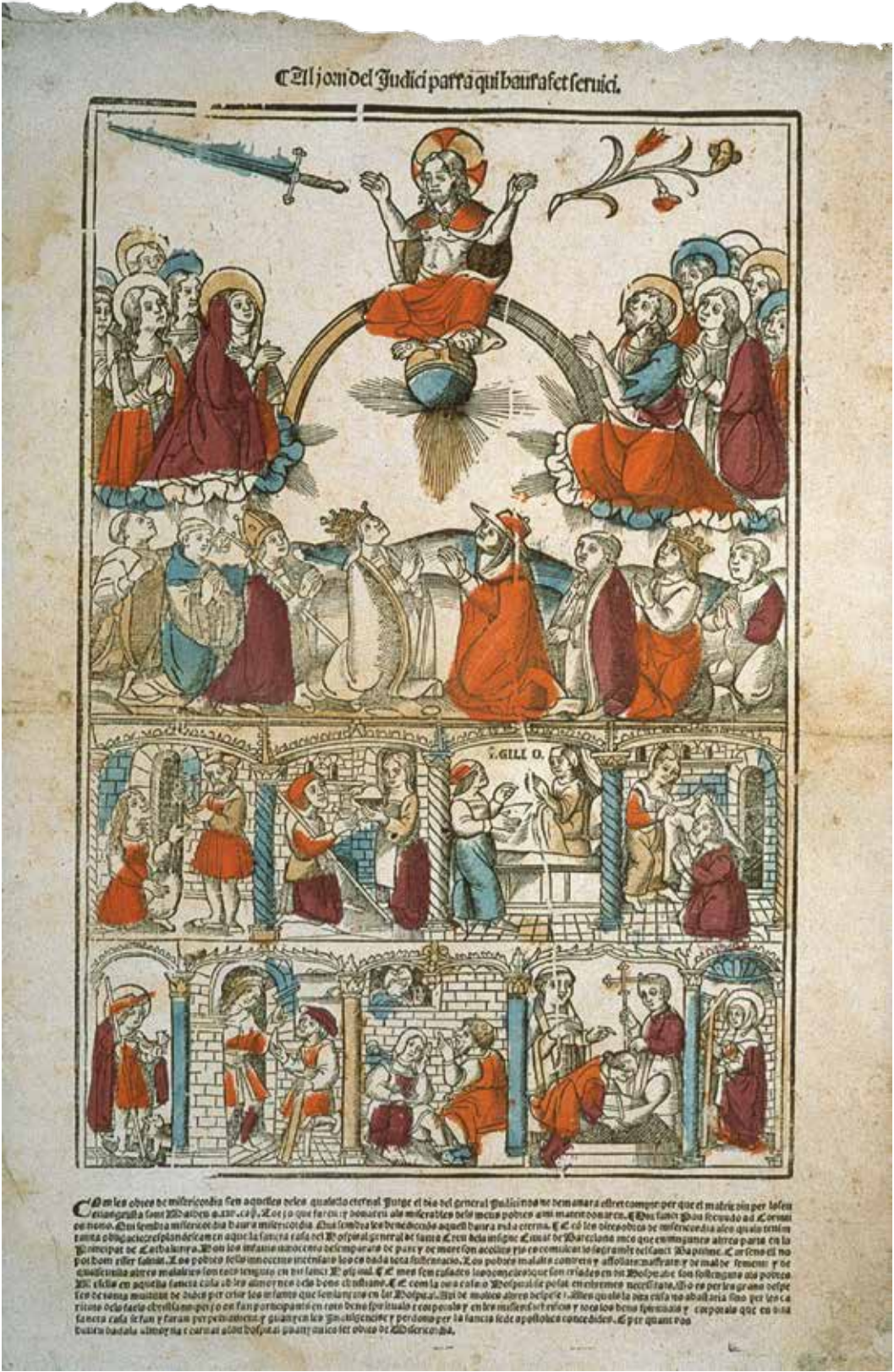
vador té poc a veure amb el llenguatge força més sofisticat i consistent del Mestre I.D. En canvi, segons la meua opinió li podem atribuir un altre gravat que va passar desapercebut a Hind: el que il·lustra el *Carmen Paschale* de Seduli imprès per Carles Amorós l'any 1508. Això implica que Amorós devia estar utilitzant una planxa oberta bastants anys abans, tal vegada al voltant del 1495, com les altres.

Com és sabut, les pràctiques del col·leccionisme i del mercat insisteixen tradicionalment en la distinció entre els llibres impresos *incunables* —del segle xv— i els *postincuna-*

bles —una expressió que els estudiosos fan servir per als primers decennis del segle xvi. És evident que aquesta partió entre els dos segles no té cap significat seriós en la història de la impremta. A Catalunya la continuïtat és evident, i els canvis importants vindran més tard, a partir dels anys 1520 i 1530. Sí que cal subratllar, sens dubte, el procés en virtut del qual els impressors alemanys aniran lentament perdent protagonisme, en favor de successives onades d'impressors d'origen francès, especialment meridional, el primer dels quals és Carles Amorós, que ja he esmentat més amunt.

Joan Gillo, Estampa de les
*Obres de Misericòrdia o de
l'Hospital de la Santa Creu*
(signada), c. 1522-23

Xilografia i tipografia, estampa
acolorida a la trepa





Anònim actiu a Catalunya, xilografia (diverses planxes)

Portada de les *Constitucions fetes per la sacra, cesarea, catòlica y real magestat de don Carles... En la primera cort de Barcelona* (Barcelona: Carles Amorós, 1520)

En la història del gravat, un dels moments d'impuls i de renovació més evidents va venir de la mà del vell Joan Rosenbach, quan ja feia molts anys que estava actiu a casa nostra. Abans d'encetar el tema, cal recordar que el seu compatriota Joan Luschner, resident a Barcelona, va instal·lar temporalment un primer taller tipogràfic a redós de l'abadia de Montserrat. Havien passat pocs anys des de la implantació —forçada— de l'observança val·lisoletana a Montserrat, quan l'abat fra García Jiménez de Cisneros hi va fer venir Luschner, que des del febrer del 1499 fins al novembre del 1500 va estampar diversos llibres litúrgics per al consum de tota la congregació de Sant Benet de Valladolid, així com un notable conjunt de llibres espirituals —aquests en format petit—, entre els quals hi havia diverses obres del mateix abat Cisneros, i un total de més de cent vuitanta mil exemplars de butlles d'indulgències. Els gravadets que il·lustren aquesta producció tenen el seu interès en la història de la iconografia montserratina, però són poc rellevants en la història del gravat català. En canvi, és summament interessant el material gravat que es va produir en el marc de la segona impremta montserratina, aquesta dirigida pel mestre Joan Rosenbach, que fou sol·licitat per l'abat fra Pedro de Burgos i va instal·lar un taller a Montserrat del 1518 al 1524, amb una interrupció d'uns quants mesos entre el 1522 i el 1523. Sabem que abans del

març del 1522 s'havien tirat cinc-cents missals, set-cents un breviaris, vuit-cents diürnals, mil *Horae Beatae Marie*, un gran nombre de butlles d'indulgències i, també, "algunos millares de imágenes para la cofradía de Nuestra Señora". Més tard, encara es tiraren com a mínim el *Lecti-onarium Dominicale* (1523) i el *Lecti-onarium Sanctorale* (1524).

El repertori de gravats i gravadets que es van tallar expressament per il·lustrar aquestes edicions i, també, per tirar estampes soltes no tenia parangó en la història prèvia de la impremta a Catalunya, i si interpretem bé la documentació coneguda, sembla que Rosenbach va disposar com a mínim de tres oficials dedicats a la tasca de gravar planxes. La producció gràfica de la impremta montserratina de Rosenbach es pot dividir en dos grups diferents. En primer lloc, una sèrie abundant de planxes d'estil renaixentista i venecià, que es troba una mica arreu, però que té la seva expressió més emblemàtica en el *Missale benedictinum*. Totes o gairebé totes les planxes d'aquest grup copien, amb una fidelitat i una pulcritud sorprenents, i amb variants només ocasionals i de detall, els gravats emprats en els llibres litúrgics impresos a Venècia per Lucantonio Giunta, un dels grans impressors europeus de l'època. El segon grup ofereix un aspecte molt més eclèctic, en el qual predomina la imitació —en general, més lliure— de models nòrdics,

alemanys i flamencs, sense excloure la possibilitat que ocasionalment aquests es combinin amb préstecs italians, per exemple en les orles, en què de vegades apareixen motius *a candelieri* i grotescos renaixentistes, eventualment d'inspiració veneciana, però integrats en conjunts de caràcter híbrid. No puc entretenir-me per assaborir aquesta variada producció montserratina, però almenys remarcaré, pel que fa a la producció d'estampes soltes, la de la confraria de la Mare de Déu de Montserrat (veg. pàg. 60). La composició, que ofereix una densa iconografia, farcida de passatges descriptius, inclou un grup protagonista de la Mare de Déu i l'infant —serrant el penyal— que s'inspira directament o indirectament en un burí de Dürer, la cèlebre *Verge del mico* (c. 1498). Abans que F. X. Altés ho aclarís, aquest gravat s'havia confós amb una altra planxa que presenta la mateixa composició, amb subtils variants, i que es va fer servir en l'últim full del *Lectionarium Sanctorale*.

Una altra estampa solta d'aquests anys, de la qual conservem afortunadament un exemplar, és la de les *Obres de Misericòrdia*, feta per a l'Hospital General de la Santa Creu

de Barcelona, i signada per Joan Gillo, d'origen piemontès. Després dels gravats de fra Francesc Domènech, aquest és el primer gravat signat que tornem a trobar a Catalunya. De nou l'interès iconogràfic i cultural de l'estampa compensa la mediocritat gairebé popular del seu estil. Gillo, que era alhora tipògraf i gravador, està documentat a Barcelona l'any 1522, primer treballant a sou per a Carles Amorós i després compromentent-se a treballar per a Joan Rosenbach, en virtut d'un contracte signat el 2 de març, en el qual s'obligava a ocupar-se de la composició d'uns breviaris per a l'arquebisbat de Tarragona i a tallar "quatre pessas grans de himatges de les Ores de Saragossa, e XX mitjanes de himatges de dites Ores de Saragossa, bones e rebadores". Malauradament, no sabem res d'aquest llibre d'hores "de Saragossa", ni tan sols si es va arribar a imprimir. El que sabem de Gillo és que l'any següent, el 1523, ja treballava pel seu compte com a impressor, per bé que associat amb un tal Dimas Bellestar. Després d'això li perdem el rastre, potser perquè va emigrar a alguna altra banda. També estan signades, amb les inicials IDV corresponents al gravador d'origen francès Joan

Gravador actiu
al Brabant, xilografia

Il·lustració d'*El caballero
determinado*, d'Olivier de la
Marche (Barcelona:
Claudi Bornat, 1565)



de Vingles, les cinc planxes xilogràfiques amb imatges de la Creació que, entre moltes altres d'anònimes i de diferents mans, il·lustren les *Històries e conquestes de Aragó* de Pere Tomic, impreses per Carles Amorós el 1534. Pel que jo sé, es tracta del llibre més antic imprès a la Península amb gravats de Joan de Vingles, però no podem ni confirmar ni descartar que residís a Barcelona quan les va obrir.

Com Rosenbach, Carles Amorós també va anar augmentant progressivament el repertori de planxes per a decorar i il·lustrar els seus llibres. Als primers materials provinents d'altres tallers —com el de Luschner— s'hi van anar afegint les planxes que per a ell van anar obrint diversos gravadors. La mateixa edició suara esmentada de les *Històries e conquestes* de Tomic ens permet observar que la coherència estilística dels gravats no era pas una prioritat per a l'impressor. L'aiguabarreig estilístic no és una cosa nova, ja l'hem vist en la producció de Rosenbach, però l'elegància senzilla i sense pretensions que assaborim en tantes edicions de Rosenbach tendeix a desaparèixer en els llibres impresos per Amorós. De fet, caldrà reconèixer que la progressiva incorporació, al llarg del segle XVI, de les variants renaixentistes —o “romanistes”— en els llibres impresos a Catalunya no va fer més que agreujar aquest desordre, ja que els impressors eren poc propensos a desaprofitar les planxes més antigues. Com ja he assenyalat, avui conservem, sobretot, els gravats inclosos en els llibres tipogràfics, però, com sabem gràcies a la documentació, “els naips, les estampes i la confecció de ventalls constituïren en el taller d'Amorós una activitat al marge de la pròpiament tipogràfica” (J. Rubió).

Quant a la renovació de les formes en el llibre imprès, cal subratllar l'esforç que tant Amorós com Rosenbach van fer a l'hora d'incorporar el frontispici de forma arquitectònica i morfologia renaixentista, a partir de la dècada de 1520. El primer, que sapiguem, és el que utilitza Amorós en les *Constitucions fetes per la sacra, cesarea, catòlica y real magestat de don Carles... En la primera cort de Barcelona* (Barcelona, 1520, abril, 1). Tot i que en alguns casos la combinació de les planxes va ser menys consistent des del punt de vista arquitectònic, aquesta innovació es va anar obrint pas i s'afermà, seguint la pauta europea en virtut de la qual els corrents renaixentistes originats a Itàlia van anar triomfant sobre les formes gòtiques. Aquest vocabulari renaixentista, però, convivia no només amb materials gravats de tradició gòtica, sinó també amb les lletreries gòtiques. De nou, les *Històries e conquestes* de Pere Tomic impreses el 1534 per Amorós ens proporcionen un primer i tímid exemple pel que fa a la reaparició d'una lletreria rodona —arcaica i incompleta— que només es fa servir per a l'epístola preliminar de Martí Ivarra dirigida al noble Galceran de Cardona, mentre que la resta del llibre és compost amb tipus gòtics.

De fet, cal esperar fins el 1543 per veure les primeres edicions que incorporen d'una manera coherent les lletreries humanístiques, incloent-hi les capitals romanes i les minúscules rodones o cursives. Aquest definitiu *aggiornamento* romanista es va produir al taller dels Amorós —ara pare i fill— i responia, sens dubte, als criteris i els desitjos del cercle humanista que tenia en el poeta Joan Boscà un dels caps visibles. Així, per exemple, el petit volumet en octau de la *Tragoedia Delphinus* (1543) de Francesc Satorres, imprès per Carles Amorós, ofereix una portada de fesomia ja plenament moderna: composta amb capitals

de dues mides, inclou el nom de l'autor, el títol, la marca de l'impressor (amb el lema *amor omnia vincit*) i un peu d'impremta amb el lloc, el nom de l'impressor i la data. La portada, doncs, ens dona la informació bàsica que abans calia cercar a l'incipit i al colofó, i en aquest sentit ens proporciona una enunciació completa i ja moderna de l'“estat civil” del llibre —per dir-ho amb una expressió de L. Febvre i H. J. Martin. La rutina dels impressors i la resistència dels materials de tradició gòtica —lletreries i gravats— no més van moderar i alentar un procés de modernització del llibre que ja era irreversible i que l'acostava a un cànon estructural i formal que encara ens és familiar.

Ara bé, malgrat els esforços de renovació i la capacitat d'alguns impressors de Barcelona, aquests difícilment podien ser competitius enfront dels grans tipògrafs de centres estrangers com Venècia o Lió. Així, en el cas dels llibres litúrgics, veiem que els nostres llibreters editors sovint preferien contractar la impressió amb tipògrafs d'aquestes dues ciutats europees. Les raons podien ser tant econòmiques com tècniques i, fins i tot, estètiques, ja que els impressors de Venècia i de Lió enllestien la feina més de pressa, a un preu competitiu i amb més solvència, tant pel que fa a la composició tipogràfica com, per descomptat, als gravats, si se'n preveia cap. Un dels tallers tipogràfics lionesos que fou contractat assíduament pels nostres llibreters editors és el de Corneille de Septgranges i, després, el dels seus successors, que no només imprimiren llibres litúrgics, sinó també alguns tractats dels principals juristes catalans. Per exemple, l'obra *Lucerna laudemiorum* de Francesc Solsona (1556) i l'obra *Margarita fisci* de Jaume Callís (1556) foren impreses a Lió pels hereus de Septgranges per encàrrec de Joan Guardiola —llibreter, editor i importador de llibres— amb un mateix frontispici xilogràfic, signat amb les inicials que s'atribueixen al gravador Claude Bézoart, una composició sumptuosa que reflecteix el paradigma artístic de l'escola de Fontainebleau.

Si bé la pèrdua de pes polític i econòmic del Principat afavorí irremeiablement la seva provincianització cultural, cal reconèixer que la impremta —especialment la barcelonina— continua nogensmenys oferint un panorama discretament dinàmic durant la segona meitat del segle XVI, amb tallers notables com el dels Cortey —els germans Jaume i Pau—, Pere Malo —continuador dels Cortey—, Jaume Cendrat, Hubert Gotard o Claudi Bornat. Excepcionalment el cas de l'aragonès Malo, la resta dels que he anomenat eren d'origen francès, com Amorós. Alguns, com els Cortey o com Bornat, eren alhora llibreters acomodats i, consegüentment, mantingueren un negoci diversificat i d'un cert volum, la qual cosa contrasta amb les estreïtes que havien patit sovint alguns dels impressors actius a Barcelona, incloent-hi Rosenbach. Aquest dinamisme de la impremta, tanmateix, no sembla haver-se traduït en un impuls sostingut pel que fa a la producció de gravats. La producció estàndard de les impremtes catalanes continuava explotant sense manies les velles matrius amb notable indiferència pel que fa a la qualitat i la coherència estètica del llibre. Els gravats més interessants que espigolem a les edicions d'aquests tipògrafs semblen fruit d'adquisicions o d'encàrrecs episòdics. Són planxes que habitualment copien o adapten models forans emprats per les grans impremtes italianes o franceses, si no és que s'obtenia directament alguna planxa gravada a l'estranger. En aquestes condicions, doncs, sembla difícil parlar d'una tradició



autòctona genuïna, que es pugui analitzar en termes d'un cicle estilístic més o menys consistent.

Dos casos singulars poden servir per a il·lustrar la situació. L'any 1565, Claudi Bornat va imprimir una edició d'*El caballero determinado* d'Olivier de la Marche, en la traducció d'Hernando de Acuña, amb un sumptuós aparat il·lustratiu de vint esplèndids gravats xilogràfics signats amb el monograma A. Però no fou pas un gravador local qui els va tallar, ja que a Barcelona s'utilitzaren les mateixes matrius que prèviament s'havien fet servir en les edicions del 1553 i del 1555 sortides de la impremta de Johannes Steelsius a Anvers i que posteriorment es van uti-

litzar en l'edició de Salamanca impresa per Pedro Laso el 1573. Si prestem atenció als privilegis, advertim quin és el nexce: qui tingué la iniciativa i finançà totes aquestes edicions, tant a Anvers com a Barcelona, fou el literat i cortesà Joan Cristòfor Calvete de Estrella, mig aragonès i mig català. Era ell, doncs, qui tenia la propietat de les planxes gravades que l'acompanyaven en els seus viatges.

A Catalunya les edicions excepcionalment il·lustrades remeten a circumstàncies i iniciatives igualment excepcionals. La manca de gravadors especialitzats, capaços d'assumir tasques ambiciosos, explica que l'arquebisbe de Tarragona, Antoni Agustín, per il·lustrar els seus famosos

Pompée Roux

Burí. Frontispici del *Tomo I Consideraciones en los Evangelios de los domingos de Adviento*, del P. Fr. Alonso de Cabrera (Barcelona: Lucas Sánchez, 1609)



Joan Baptista Vilar,
Al·legoria de la Temprança

Burí. Portada dels *Quatre dels últims tractats de la selva de sentències*, de Jeroni Ferrer de Guissona (Barcelona: Sebastià de Cormellas, 1623).

Diàlogos de medallas, cerqués a Roma el gravador o gravadors que havien d'obrir les planxes calcogràfiques. Els dibuixos els va fer a Tarragona un pintor italià, de cognom Stella, i després s'enviaren a Roma perquè fossin gravats. Aquesta tasca avançà lentament, i quan l'arquebisbe va morir, el maig del 1586, sembla que ja s'havia imprès el text, però només s'havia gravat una part de les làmines. Les que s'enllestiren foren probablement tirades a Roma i aquestes il·lustracions foren afegides, com estava previst, al llibre imprès a Tarragona per Felip Mey, que es publicà l'any 1587, malgrat que l'aparat il·lustratiu fos incomplet.

CALCOGRAFIA I XILOGRAFIA DE FINALS DEL SEGLE XVI A MITJAN SEGLE XVIII

Com és sabut, el tiratge de les planxes en relleu es podia fer simultàniament amb el text tipogràfic, emprant la premsa tipogràfica, mentre que les planxes calcogràfiques —gravades en buit— s'estampaven mitjançant un altre procediment, amb el tòrcul. Això, sens dubte, complicava i encaria l'ús de les matrius calcogràfiques per a la il·lustració del

llibre. Tanmateix, malgrat les dificultats, en els anys de trànsit entre el segle XVI i el segle XVII es va generalitzar definitivament la il·lustració calcogràfica del llibre imprès, fins i tot combinant en una mateixa pàgina aquesta mena de gravat amb la tipografia. Després dels primerencs productes de finals del segle XV, la calcografia autòctona havia desaparegut virtualment a Catalunya i no va renéixer fins a finals del segle XVI, primer molt tímidament, però després es va desenvolupar d'una manera sostinguda i ja irreversible al llarg dels segles XVII i XVIII.

Des dels darrers anys del segle XVI comencem a veure petits gravats anònims, de caire heràldic, en les portades d'alguns llibres impresos a Catalunya. El primer que he sabut trobar és en la *Microcosmia y gobierno universal del hombre cristiano* de Marc Antoni de Camós, impresa a Barcelona per Pau Malo el 1592. El llibre és dedicat a Antoni de Cardona, duc de Sessa i Somma, de manera que és el seu escut el que embelleix la portada. Al llarg del segle XVII, la gamma temàtica dels gravats es va enriquir amb altres gèneres i també veiem que cada vegada són més les làmines signades per autors autòctons. Des de la fi del segle XVI, una onada de gravadors ultrapirinencs, sobretot procedents dels Paï-

sos Baixos i de França, va arribar a la península Ibèrica, i foren sobretot aquests els que van acaparar la major part de la producció calcogràfica durant el primer terç del segle XVII. És veritat, com s'ha dit, que Catalunya va restar gairebé al marge d'aquest corrent, però no podem descartar del tot la presència temporal a Catalunya d'algun d'aquests gravadors septentrionals. No és impossible, per exemple, que el francès Pompée Roux hagués treballat a Barcelona a inicis del segle XVII, on hauria gravat el frontispici del *Tomo I de Consideraciones en los Evangelios de los domingos de Adviento* de fra Alonso de Cabrera (Barcelona, Lucas Sánchez, 1609). El llibre és de petit format, però és el primer exemple que es coneix a Catalunya d'un frontispici calcogràfic, amb una tipologia compositiva que serà habitual i que representa una estructura arquitectònica amb figures —aquí les de l'apòstol sant Pau i sant Domènec, i dues de més petites, del déu Mart i la deessa Minerva, flanquejant a l'àtic l'escut del noble a qui és dedicat el llibre, Enric Folch de Cardona. En tot cas, cal advertir que la presència puntual de gravats signats amb noms forans no implica necessàriament la presència del gravador a casa nostra. Com ja hem tingut ocasió de veure, sovint eren les planxes les que viatjaven. Així, malgrat l'ús de planxes seves en edicions barcelonines, no sembla que haguem de tenir en compte cap estada catalana en casos com el del francès Jean de Courbes o el del flamenc Jan Schorquens, que treballaren a Madrid.

En canvi, he pogut documentar una breu estada a Barcelona del pintor i gravador Barthélemy Chasse a finals del segle XVII. Malgrat que el cognom sembla francès, era d'origen napolità i degué arribar a Barcelona poc abans que, entre juny i juliol del 1685, el Consell de Cent tractés amb ell i li encarregués el gravat d'una làmina de *Santa Eulàlia de Barcelona*, pel preu de 60 doblers d'or (veg. pàg. 63). L'estampa havia d'acompanyar un memorial de la ciutat dirigit al rei Carles II, demanant la seva mediació davant el papa perquè aquest concedís l'extensió universal del res de l'ofici de la santa, patrona de la ciutat. Gràcies a la documentació de l'arxiu municipal sabem que s'encarregà a l'impressor Jaume Cays un tiratge de dos mil exemplars tant de la làmina com dels memorials. El dibuix de Chasse havia estat aprovat abans d'encarregar-li el gravat, que és, per consegüent, una obra original, com ho declara la signatura: *Barth[olomeus] Chasse in[venit] sculp[sit]*. Chasse, doncs, era un *peintre graveur* genuí, encara que discret. A Barcelona també va obrir i va signar la làmina al·legòrica que il·lustra a pàgina sencera una obra teològica del jesuïta Francesc Garau (*Deiparae elucidatae ex utriusque theologiae placitis sanctorum patrum et sacrae paginae luminibus ad splendorem*, Barcelona, Matevat *apud* Jaume Cays, 1686), així com la bella làmina al·legòrica i heràldica que encapçala la dedicatòria al marquès de Leganés —Diego Felípez de Guzmán, aleshores virrei de Catalunya— de les *Disputationes scholasticae* del jesuïta Tomàs Muniesa (Barcelona, Josep Llopis, 1687). Al cap de molt poc, l'any 1686, Chasse va abandonar Barcelona per instal·lar-se a Marsella, on va coincidir amb el pintor català Miquel Serra (Michel Serre), que s'hi havia domiciliat onze anys abans.

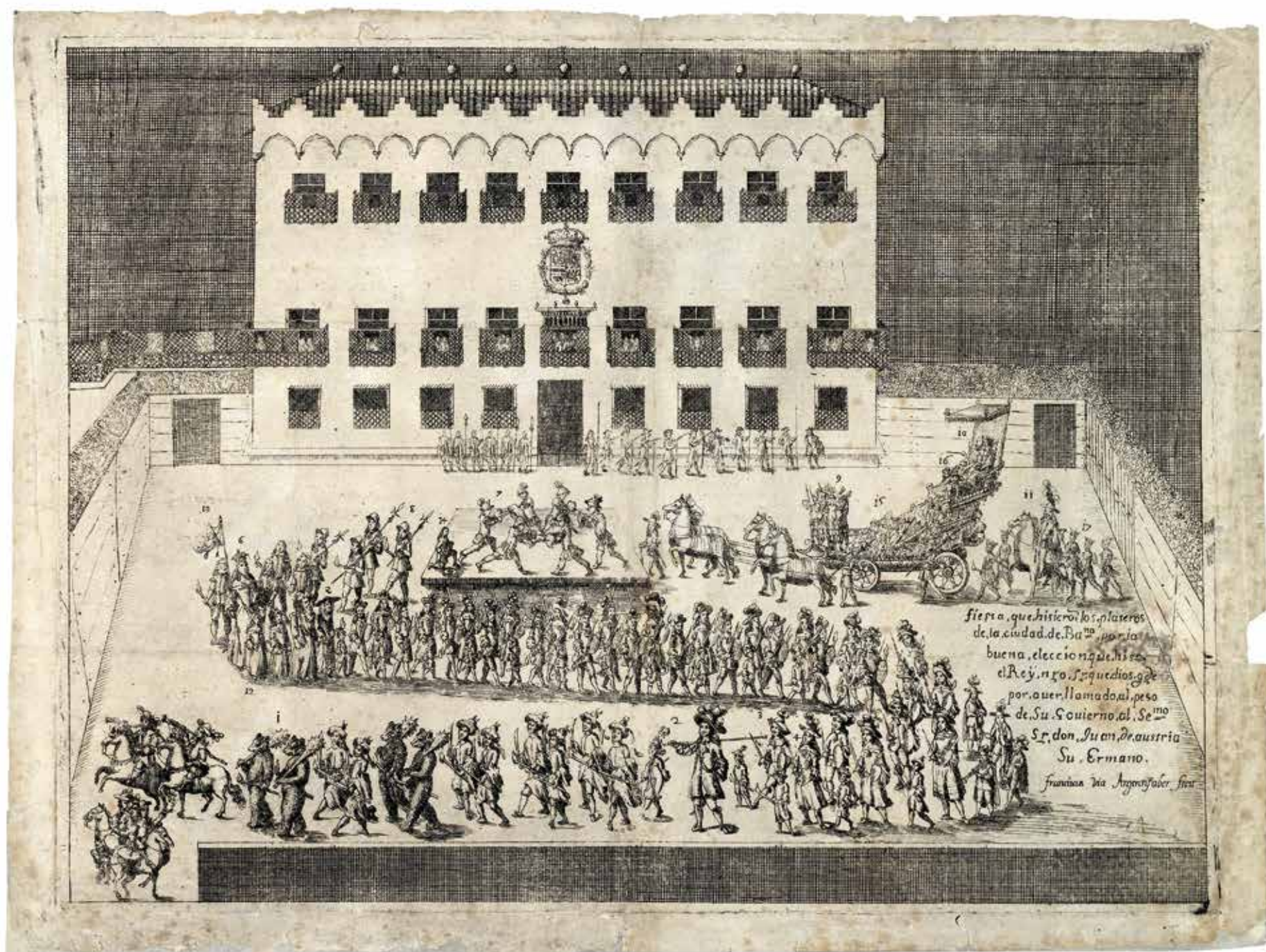
Si la presència de gravadors estrangers fou només episòdica a Catalunya, és evident que els productes de la calcografia internacional —sobretot italiana, francesa i flamenca— arribaren a Catalunya a través de la importació de llibres il·lustrats i de les estampes soltes. La documentació d'arxiu ens proporciona dades sobre aquest comerç, en el

qual participà, per exemple, un pintor italià establert a Catalunya, Pietro Paolo da Montalbergo, que actuà en negocis de certa envergadura, com la importació de Roma d'un notable lot de 3.500 estampes —243 de les quals eren de Cornelis Cort—, que l'any 1580 estaven en dipòsit a Sevilla i que Montalbergo, a través del llibreter savonès Stefano Bogia, resident a Madrid, va revendre a l'aretí Francesco Testa, establert a Barcelona, on els gravats van arribar el febrer del 1582 per a la seva distribució i venda. Montalbergo encara va participar com a mínim en un altre negoci similar, i podríem esmentar més dades sobre la importació d'estampes a Catalunya i sobre la seva venda, preferentment a les botigues dels llibreters, però també a través de la venda ambulant. Aquestes estampes es distribuïen entre un públic ampli i, al seu torn, esdevenien els models —*mostres*, en el llenguatge de l'època— que explotaven els artistes locals —pintors, escultors, argenters o gravadors— per a actualitzar la seva cultura artística i per a resoldre les seves composicions.

En tot cas, al costat de la demanda que se satisfia a través de la importació, s'anà consolidant una demanda que podien satisfer els gravadors residents a Catalunya, ja fos il·lustrant llibres estampats pels impressors catalans o obrint làmines per al tiratge d'estampes soltes, sobretot d'imatgeria religiosa lligada a devocions locals, o d'altres gèneres o formats que calia personalitzar, com les *tesis* o *conclusions* acadèmiques. No cal dir que la condició social majoritària dels gravadors autòctons era la menestralia, exceptuant alguns religiosos que practicaren aquesta tècnica. D'altra banda, a la Catalunya del segle XVII i dels primers decennis del segle XVIII foren pocs els que es poden qualificar com a gravadors especialitzats. En la major part dels casos, el gravat només era una activitat complementària o menor de professionals que tenien un altre ofici com a dedicació principal. Els gravadors, doncs, no constituïen un grup socioprofessional homogeni, sinó que pertanyien a diferents àmbits professionals i a diferents corporacions gremials. El grup més nombrós era, sens dubte, el dels argenters, que tradicionalment eren competents en la tècnica del gravat del metall.

De fet, el primer gravador calcogràfic català del segle XVII del qual coneixem el nom és un argenter, el tarragoní Joan Baptista Vilar, que s'identifica com a “platero de Tarragona” en dues de les seves signatures. Els seus gravats coneguts, compresos entre el 1615 i el 1623, il·lustren edicions barcelonines, però aquest no és motiu suficient per a radicar la seva activitat a Barcelona, com s'ha proposat. El més ambiciós és el frontispici de l'*Espedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*, de Francesc de Montcada (Barcelona, Llorenç Déu, 1623), i el més atractiu és el de la petita figura al·legòrica de la temprança a la portada dels *Quatre dels últims tractats de la selva de sentències* del canonge Jeroni Ferrer de Guissona (Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1623) —una composició, aquesta darrera, que evidentment adapta, amb molta traça i poques variants, l'al·legoria de la *Vigilància* gravada l'any 1605 per Raffaello Schiaminossi.

Podríem afegir un parell més de noms d'argenters gravadors actius en la primera meitat del segle, però el cert és que la dedicació al gravat dels argenters —encara que sempre complementària i de vegades esporàdica— va créixer sobretot en els darrers decennis del segle, amb un bon grapat de noms, entre els quals cal destacar almenys els de Francesc Via (major), el seu fill Francesc Via (menor), Bonaventura Fornaguera, Joan Matons, Macià Gener (Matías Jener), Salvador Serdanya i Pere Costa I. En alguns casos, sembla evident que



Francesc Via (major), *Festa organitzada pels argenters de Barcelona amb motiu del nomenament de Joan d'Àustria com a cap del govern*, 1677

Aiguafort

l'interès per la calcografia passà de mestre a deixeble. Així, Francesc Via fill pogué heretar del seu pare aquest interès. Pel que fa a Matons, cal recordar que es casà el 1690 amb una filla de Fornaguera, de manera que possiblement fou aprenent al taller del sogre. Quant a Salvador Serdanya, sabem que el 1690 va entrar com a aprenent a l'obrador de Francesc Via (menor). D'altra banda, en algun cas, com el de Matons o el de Serdanya, sembla que la dedicació a la calcografia fou bàsicament —o exclusivament— un episodi juvenil, limitat als primers anys de la carrera professional.

No deixa de ser significatiu que alguns dels noms anteriors formin part dels argenters més prestigiosos de la seva època a Barcelona, als quals es recorria a l'hora de fabricar grans peces d'orfebreria litúrgica —recordem, entre les peces conservades de Matons, la monumental urna d'argent de sant Bernat Calbó per a la catedral de Vic (1701-1728) o els dos grans canelobres per a la catedral

de Mallorca (1703-1721). Això suggereix que sovint foren els artesans més ambiciosos els que van fer incursions en l'àmbit del gravat calcogràfic. De la inquietud cultural de Francesc Via (menor) en dona testimoni la proposta que l'any 1689 va adreçar als prohoms de la confraria de Sant Eloi dels argenters perquè li permetessin impartir “als joves del estament” que ho desitgessin, als locals de la casa gremial, diverses ensenyances sobre un conjunt d’“arts liberals” necessàries per a la “perffeta cognitió y práctica” de l'art de l'argenteria, un programa, sens dubte, inspirat en el model de les acadèmies. També és remarcable que Matons fes constar l'*invenit* a l'hora de signar el gravat del sant Lliser *in cathedra* que il·lustra les *Constitutiones Sino-dales Ilerdenses* (Lleida, Jaume Magallón, 1691). Cal suposar que coneixia el significat d'aquest verb, que indica l'autoria de la composició. Ho dic perquè en el cas d'un gravadet seu de l'Anunciació —que il·lustra la portada de la *Canción Real*

con la que se celebra la gloriosísima legacia del Supremo Arcángel S. Gabriel a la Reyna de todo lo criado María (Barcelona, Rafael Figueró, 1693)— he comprovat que no passa de ser una còpia simplificada (i invertida) d'una estampa de Francesco Villamena segons original de Mario Arconio. Les estampes més interessants que ens han deixat els argenters gravadors siscentistes són, en canvi, aquelles que ens donen testimoni de les expressions de la vida i la societat del seu temps, com el gravat de Francesc Via (major) que representa la festa organitzada per l'estament dels argenters de Barcelona amb motiu del nomenament de Joan d'Àustria com a cap de govern l'any 1677 o els gravats vinculats a altres productes o projectes artístics autòctons, com la sèrie de plantes i vistes del desaparegut Palau Virregnal, gravats per Macià Gener segons les traces originals de fra Josep de la Concepció, el famós arquitecte carmelità descalç.

Sense menystenir la contribució dels argenters pel que fa al rellançament de la calcografia autòctona, cal admetre que la historiografia més antiga —incloent-hi l'influent estudi d'Aurora Casanovas— va exagerar una mica el seu pes relatiu, alhora que infravalorava l'aportació dels gravadors pertanyents a altres sectors professionals. Seria estrany, per exemple, que els pintors no haguessin participat en el cicle barroc de la calcografia catalana. Ja hem vist el cas de Barthélemy Chasse entre els estrangers que treballaren temporalment a Catalunya. Però cal destacar, sens dubte, el fet que el gravador català siscentista més prolífic fou Ramon Olivet (1585/1595-1657), que en les primeres mencions documentals és qualificat com a pintor. Fill d'un pedrenyaler de Prats del Rei (Anoia), Olivet va residir tant en aquesta vila com a Barcelona, on va morir l'any 1657. A partir d'un cert moment, la documentació comença a qualificar-lo alternativament com a pintor o com a gravador, mentre que en el darrer període apareix sempre com a gravador. De fet, tot indica que Olivet va ser l'únic gravador verdaderament especialitzat de la seva època a Catalunya, i si bé no coneixem cap obra pictòrica seva, sí que li coneixem un bon grapat de gravats signats, als quals podem afegir-ne alguns d'anònims, a partir de l'analogia tècnica i estilística, sovint acompanyada d'altres indicis externs. D'altra banda, Olivet no només va practicar la calcografia, sinó també la xilografia. En efecte, són gravats xilogràfics els que il·lustren la primera edició dels *Avisos de padre y Rosario de nuestra Señora* de Francesc de Vilalba (Lleida, vídua Anglada i Andrés Lorenzo, 1628), un conjunt que inclou el frontispici amb un motiu emblemàtic (signat *R[aim] u[ndus O[live]t 1627 Fa[cie]bat*), dues composicions més de caire emblemàtic i les escenes dels quinze misteris del Roser (molts dels quals són signats amb les inicials *R O*). Al cap de poc, per a una segona edició del mateix llibre, ara estampat per l'impressor Sebastià de Cormellas (Barcelona, 1629-1630), Olivet va tallar un frontispici calcogràfic amb una composició ornamental i figurativa més complexa (signat *Ramon Olivet fe[cit]. En los Prats de Rey 1629*).

Si el petit frontispici calcogràfic dels *Avisos de padre y Rosario de nuestra Señora* ofereix una composició lliure, que combina tres cartel·les i altres motius a la manera dels ornaments grotescos, Olivet de seguida va concebre frontispicis de caire arquitectònic, semblants a estructures retaulístiques, que incorporaven les columnes salomòniques, fins i tot abans que aquestes es normalitzessin en l'arquitectura i la retaulística catalanes. És el que veiem, per exemple, en l'*Authentica fides Matthaei, controversis agita-*



Ramon Olivet,
Retrat de Pau Claris, 1641

Il·lustració de *Lágrimas catalanas al entierro y obsequias del Illustre Deputado Ecclesiástico de Cataluña Pablo Claris*, de fra Gaspar Sala (Barcelona: Gabriel Nogués, 1641)

ta et discussa, d'Antonio Pérez (Barcelona, Pere Lacavalleria, 1632), il·lustrada amb un ambiciós frontispici arquitectònic, amb elements figuratius —al sòcol hi ha el retrat de l'autor— i heràldics (veg. pàg. 61); en una altra composició arquitectònica a pàgina sencera, també amb columnes salomòniques, emmarcant un retrat del comte d'Olivares, a qui és dedicat el llibre, i, encara, en un tercer gravadet amb l'escut del comte duc. No deixa de ser irònic el fet que anys després d'haver gravat aquest retrat d'Olivares, el nostre gravador fos l'encarregat de gravar el retrat de Pau Claris per a il·lustrar les *Lágrimas catalanas al entierro y obsequias del Illustre Deputado Ecclesiástico de Cataluña Pablo Claris*, del predicador fra Gaspar Sala (Barcelona, Gabriel Nogués, 1641). Si tenim en compte que Olivet també va gravar un retrat del rei Lluís XIII de França —que va servir per a il·lustrar els al·legats catalanofrancòfils de Francesc Martí Viladamor, *Cataluña en Francia, Castilla sin Cataluña y Francia contra Castilla* (Barcelona, Llorenç Deu, 1641) i, també, el *Praesidium inexpugnabile Principatus Cataloniae pro iure eligendi Christianissimum monarcham* (Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1644)—, podem dir que va difondre amb el seu burí els retrats de tres dels principals actors de la guerra francoespanyola i de la guerra dels Segadors. El d'Olivares i el de Lluís XIII, certament els va copiar d'altres gravats, però el de Pau Claris deu ser una obra plenament original d'Olivet, ja que ens ofereix una fesomia amb uns trets genèrics que coincideixen amb altres tipus humans gravats per



Anònim, *Retrat de Lluís de Peguera dins d'una cartel·la*, (la cartel·la és còpia a partir d'Agostino Carracci)

Xilografia. Il·lustració de la *Practica criminalis*, de Lluís de Peguera (Barcelona: Jaume de Cendrath, 1603).

ell mateix. Sigui com sigui, és Olivet qui ens ha transmès l'únic retrat coetani de Pau Claris, en el qual s'han basat totes les recreacions posteriors. D'altra banda, Olivet degué ser un partidari inequívoc de la causa catalana i catalano-francesa. L'any 1638 ja consta que treballava com a “gravador y fabricant de segells” per a la Diputació del General i en la dècada de 1640 consta que treballava com a gravador de la seca de Barcelona, un lloc que probablement va obtenir després de l'esclat de la revolució catalana.

Pel que fa al segle XVII, només podem assenyalar un altre pintor català que també fos actiu com a gravador, Abdon Ricart I, que va signar un aiguafort de tema heràldic, amb l'escut de Girona. En canvi, la figura del gravador especialitzat tingué, des de la darrera dècada del segle, un nou representant en la persona de Francesc Gazan, probablement fill de Bartomeu Gazan (o Gasan), un pintor genovès establert a Barcelona, la qual cosa suggereix que Francesc també pogué tenir una formació inicial com a pintor. La seva producció calcogràfica a Catalunya es pro-

longà com a mínim fins l'any 1704; més tard, en una data imprecisa, s'establí a Madrid, on és documentat com a mínim des del 1714. És probable, doncs, que el conflicte bèl·lic provoqués aquest canvi de residència. En tot cas, l'allunyament de Francesc Gazan de l'escenari barceloní havia de ser compensat per la producció, encara més adotzenada si és possible, d'un altre gravador d'ofici com Domènec (Domingo) Pauner I, actiu com a mínim des del 1707.

Fins ara he parlat de gravadors que sorgiren del medi dels pintors o del medi dels argenteres. Però també sorgiren gravadors en altres àmbits professionals que —igual que els argenteres— es dedicaven a la manufactura dels metalls. En aquest sentit és eloqüent el cas d'Antoni (Anton) Sabater (1677/1678 – 1755), que era fill d'un courer i ell mateix va pertànyer tant al gremi dels courers com al dels espasers, tot i que, pel que sembla, acabà per especialitzar-se en la calcografia. Recordem que els courers fabricaven les planxes o làmines que utilitzaven els gravadors i que l'ofici d'espaser —com el d'argenter— podia incloure entre les seves operacions la del gravat ornamental. També Miquel Sorelló —del qual parlarem després— era fill d'un llinatge de courers, i fins i tot hem pogut documentar la relació entre els Sorelló i Anton Sabater, ja que l'any 1753 aquest fou testimoni en la signatura dels capítols matrimonials del courer Anton Sorelló, nebot de Miquel. Quant als espasers gravadors, en la primera meitat del segle XVIII podem afegir el cas d'Ignasi Pons, si l'espaser i el gravador homònims són la mateixa persona, com sembla més que probable. Antoni Sabater és un dels gravadors que encarna la continuïtat de la tradició autòctona entre els segles XVII i XVIII. El primer gravat que coneixem signat amb el seu nom (*Anton Sabater.f.*) il·lustra la portada del *Triumphus augustissimo imperatori concessus* de Francesc Sabater i Alberch (Barcelona, Josep Llopis, 1695), i després de la guerra de Successió Antoni Sabater continuà tan actiu o encara més. Va gravar, per exemple, el famós mapa del Principat de Catalunya del geògraf Josep Aparici (1720) i va treballar també en la il·lustració de llibres, com les *Festae Hebraeorum* de Pedro Polo o la *Ciencia heroica* de José de Avilés, ambdós impresos per Joan Piferrer l'any 1725. Ja ancià, l'any 1746 Antoni Sabater col·laborà amb el prolífic Ignasi Valls gravant conjuntament, segons la invenció original del pintor Manuel Vinyals, l'aparat temporal erigit a la plaça de Palau per celebrar la proclamació del rei Ferran VI. Sabater, doncs, podria haver exercit un mestratge sobre la generació més jove, a la qual pertanyen tant Miquel Sorelló —fill de courer— com Ignasi Valls —fill d'argenter.

La nòmina dels gravadors calcogràfics catalans dels segles XVII i XVIII quedaria incompleta, però, si no hi afegíssim una breu menció dels religiosos. Les vocacions artístiques entre els religiosos eren un fenomen tradicional, tot i que de vegades cal parlar més aviat de la vocació religiosa d'algú que ja s'havia format anteriorment com a artista. Ja hem esmentat un arquitecte carmelità i també podríem recordar pintors que esdevingueren celebritats en l'àmbit català, com els de l'“Escola” d'Escaladei, el pare Lluís Pasqual Gaudín, el pare Ramon Berenguer i fra Joaquim Juncosa —aquest darrer, frare llec, era fill del pintor Joan Juncosa, de Cornudella de Montsant, i cosí del prevere Josep Juncosa, també pintor. Ja coneixem el cas de fra Francesc Domènech, pioner de la calcografia autòctona a finals del segle XV, i al llarg del segle XVII registrem el nom



i la discreta producció d'alguns religiosos gravadors, com el benedictí fra Joan Antoni Clement o el mercedari fra Josep Relles. Els gravats de Clement, per exemple, daten del sisè i el setè decennis del segle i s'inclouen dins de les categories típiques del frontispici de llibre, l'heràldica i la imatge religiosa de petit format, ja fos per a il·lustrar llibres o per a circular com a estampes soltes. Entre els seus frontispicis cal recordar el de la *Mystica Theologia divi Thomae* del dominicà fra Tomàs de Vallgornera (Barcelo-

na, Antoni Lacavalleria, 1662), en què el gravador català combina diversos motius procedents dels frontispicis gravats per Jean de Courbes. La tradició dels religiosos gravadors, amb una producció en general molt modesta pel que fa a la qualitat artística, es mantingué viva al llarg del Set-cents, amb noms com el d'un tal fra Calbó, el del carmelita fra Albert Domènech, el de fra Francesc de Barcelona, segurament caputxí, o el de fra Raimon, que potser era dominicà.

Pere Abadal
(còpia d'un gravat al buri de
Raphael Sadeler, segons ori-
ginal d'Ippolito Scarsellino),
Sant Joan Baptista, 1657
Xilografia. 33,9 x 24 cm.

La difusió i la consolidació de la producció calcogràfica al llarg dels segles XVII i XVIII no van liquidar en absolut la producció xilogràfica, si bé és cert que progressivament aquesta va anar perdent pes en els gèneres d'il·lustració “cultura” per continuar satisfent, en canvi, una amplíssima demanda “popular”. A inicis del segle XVII, un llibre de dret com la *Praxis criminalis* del jurista manresà Lluís de Peguera (Barcelona, Jaume de Cendrat, 1603) s'il·lustrà encara amb un digne retrat xilogràfic de l'autor, que no té res de folklòric, i que és emmarcat per una cartel·la copiada literalment d'un gravat d'Agostino Carracci. Però, com hem vist, a mesura que avançà el segle, hom va preferir el gravat calcogràfic a l'hora d'il·lustrar aquest tipus de llibres amb retrats. Tanmateix, la xilografia continuà complint diverses funcions en l'ornamentació i la il·lustració del llibre i, en els llibres destinats a un consum popular, fins i tot continuà essent la principal modalitat gràfica.

En tot cas, la idea que l'estampa xilogràfica i l'estampa calcogràfica (talla dolça) eren productes diferenciats pel que fa a la seva qualitat i que, consegüentment, podien satisfer funcions diferents no és merament una construcció o un prejudici de l'historiador actual. L'any 1604, a Barcelona, un tal Joan Lauriet que comerciava amb llibres i estampes va tenir la mala fortuna de ser empresonat per un deute que tenia amb el corredor d'orella Pau Pi. Per aquest motiu es va dreçar l'inventari de les existències de Lauriet. Després de l'inventari dels llibres, hi ha el de les estampes, sota aquest epígraf: “Stampas finas y iluminadas y grosseras”. Les estampes, doncs, podien ser *finas*, és a dir, calcogràfiques, o bé *grosseras*, és a dir, xilogràfiques, i tant les unes com les altres podien estar *il·luminades*, és a dir, acolorides. El document esmentat ja no ho especifica, però podríem afegir que la *il·luminació* del gravat també es diversificava qualitativament, ja que podia tractar-se del treball més o menys fi d'un il·luminador o bé d'un treball expeditiu i industrial, realitzat a la trepa, és a dir, amb patrons de cartó o planxa retallats.

Cal recordar que eren els impressors els qui s'encarregaven de tirar tant les planxes xilogràfiques com les planxes calcogràfiques, ja es tractés de la il·lustració d'un llibre o de la producció d'estampes soltes. A més de les premses tipogràfiques, solien disposar com a mínim d'un tòrcul per a l'estampació calcogràfica. En l'inventari *post mortem* dels béns de l'impressor Antoni Lacavalleria, que va traspasar el 1701, veiem, per exemple, que el seu taller disposava de quatre premses tipogràfiques i un tòrcul, i en l'inventari *post mortem* de l'impressor Martí Gelabert, gairebé contemporani —dreçat l'any 1702— s'hi descriu tant “lo aposento de las premsas” com “lo aposento del tòrcul”. D'altra banda, alguns dels mestres tipògrafs catalans foren alhora gravadors xilogràfics. Aquesta doble especialització està documentada en alguns casos a finals del segle XV i en la primera meitat del segle XVI —recordem, per exemple, Joan Gillo—, però podem afirmar que al llarg dels segles XVII i XVIII els principals gravadors xilogràfics, almenys els que van signar les seves planxes, eren tipògrafs gravadors. El primer tipògraf gravador siscentista català és Llorenç Déu, que en morir l'any 1646 tenia al seu taller dues premses tipogràfiques i un “tòrcol de fusta”, segons consta en l'inventari *post mortem*. En tot cas, els gravats que coneixem signats amb el seu nom són tots xilogràfics i van servir per il·lustrar llibres i impresos menors —com ara goigs, cobles, etc.— o per tirar estampes soltes.

Les planxes xilogràfiques, sovint destinades a la producció d'imatgeria popular i a la il·lustració de la literatura més tradicional, tenien una vida llarga. No és estrany que el seu rendiment ultrapassés els cent anys i que passessin fàcilment d'una impremta a l'altra. És en virtut d'aquest procés acumulatiu i mitjançant una renovació gradual que els fons xilogràfics van anar creixent en impremtes com la dels Jolis, progressivament abocada a la producció de literatura popular, de plecs solts i estampes, sense abandonar, tanmateix, la impressió d'obres més cultes i voluminoses. El fundador del llinatge, Joan Jolis i Santjaume (Torelló, 1650 – Barcelona, 1705), encarna de nou la figura de l'impressor xilògraf. Una de les sèries més singulars que va gravar és, sens dubte, la dels “Novíssims”, que il·lustraven els *Desenganyys de l'Apocalipsi* del doctor Magí Casas. Aquest darrer va fer gravar més d'una vegada el cicle iconogràfic, ja que es coneixen diverses variants dels gravats i més d'una edició del llibre. La sèrie que va encarregar a Joan Jolis està ben documentada, ja que es conserva el contracte entre l'autor i el xilògraf, datat del 7 de setembre de 1683, en virtut del qual el segon es comprometé a gravar, pel preu de vuit doblers d'or, les quatre planxes de fusta que li havia lliurat, ja “pulidas y dibuixadas”, el doctor Casas. Es conserven algunes altres planxes i estampes signades amb el nom o les inicials de Joan Jolis, que en algun cas també podrien correspondre al seu fill, Joan Jolis i Oliver. Però els Jolis també degueren fer treballar altres gravadors per a la seva impremta, i l'inventari *post mortem* de Maria Jolis, vídua de Joan Jolis I, revela la importància dels fons xilogràfics i, en menys mesura, calcogràfics que aleshores atresorava l'obrador familiar. Tot i que amb la mort d'Isabel Jolis, germana de Joan Jolis II, es va extingir el llinatge, la impremta va passar als Pla i, després, al segle XIX, als Verdager, i encara amb el nom d'“Hereus de la vídua Pla” es va mantenir fins al segle XX. Aquesta continuïtat d'un mateix obrador permeté l'acumulació d'un patrimoni xilogràfic imponent, el gros del qual passà a la Biblioteca de Catalunya (1918 i 1987).

Però, si hem de jutjar per les planxes signades, l'impressor xilògraf més prolífic del segle XVII no fou un barceloní, sinó Pere Abadal i Morató (c. 1630-1684), domiciliat a Moià (Moianès). Tot i que equipada per a la producció tipogràfica, sembla evident que la seva impremta s'abocà bàsicament a la producció d'estampes. El seu *Sant Joan Baptista* signat i datat del 1657 —que copia un gravat de Raphael segons original d'Ippolito Scarsellino— deu ser una de les primeres estampes d'una producció dedicada principalment a la imatgeria religiosa, que satisfieia la demanda de convents, esglésies parroquials, santuaris i confraries, tot i que també va tirar estampes de tema profà i consum igualment popular, com *Lo gat qui menja lo rat*, *La mona o Lo papagall* —aquest amb un missatge perfectament misogin: “Dos cosas son de estima / Y ab raó / La dona quant està callada / y lo papagall xarradó”. Tot i que es tracta d'un gènere aleshores ja tradicional, és d'ell l'auca impresa més antiga que es conserva a Catalunya, una *Auca del Sol i de la Lluna*, signada l'any 1676. Com a exemple d'un producte de consum popular, resulta interessant també l'estampa titulada *Abre l'oyo*, que ofereix un grapat de refranys admonitoris (“El hombre que en hombre fia / queda qual ciego sin guía”, etc.) i que està signada conjuntament amb el seu fill Josep i datada de 1678 (veg. pàg. 62). Tant aquest, Josep Abadal i Fontcuberta (Moià, 1660 – 1749), com el seu ger-



mà petit, Pau Abadal i Fontcuberta (Moià, 1663 – Manresa, 1729), van continuar el negoci i foren també xilògrafs. Qui va assegurar la continuïtat del llinatge fou Pau Abadal, que l'any 1718 va abandonar Moià per instal·lar-se a Manresa. Aquesta impremta manresana dels Abadal va tenir continuïtat al llarg dels segles XVIII i XIX, i foren els hereus manresans els qui, l'any 1923, van vendre l'*Àlbum de mostres Abadal* a la Biblioteca de Catalunya. D'altra banda, un dels nets de Pau, Joan Abadal, encara fundà una altra impremta a Mataró, que va tenir continuïtat fins al segle XX. Potser podem qualificar la producció xilogràfica dels Abadal sistencistes i setcentistes com un fenomen folklòric i "local", però això no ha de fer oblidar que, com ha estat demostrat, el procediment més habitual d'aquests xilògrafs també era el d'adaptar o copiar les estampes populars que circulaven per tot l'Occident europeu.

LA PROFESSIONALITZACIÓ DE LA CALCOGRAFIA A L'ÈPOCA DE MIQUEL SORELLÓ I DE PASQUAL PERE MOLES

La xilografia mantenia, doncs, la seva vitalitat, bé que relegada a un àmbit de consum popular i molt poc o gens exigent pel que fa als valors artístics. Però la producció dels calcògrafs catalans esmentats fins ara, tot i els esforços d'alguns d'ells, també queda lluny dels estàndards de qualitat dels millors gravadors formats als grans centres europeus de l'art. Assolir un nivell d'excel·lència requeria, doncs, una estada formativa en algun d'aquests centres. El primer gravador que ho va fer és Miquel Sorelló, que va viatjar a Roma, on va desenvolupar gairebé tota la seva carrera professional.

Miquel Sorelló va néixer a Barcelona, al voltant del 1704, fill del courer Joan Sorelló II, que tenia la seva

Pere Abadal,
Lo gat qui menge lo rat,
c. 1650-80

Xilografia. 33,8 x 24,2 cm.



Matriu xilogràfica de Joan Jolis de c. 1755 que serví per a il·lustrar el volum 1 d'una edició d'*El Quixot* de Cervantes editada el mateix any

residència i l'obrador a la casa Ferrer-Mora del carrer de la Bòria, cantonada amb el carrer de les Filateres, molt a prop de la plaça de l'Àngel. En un barri, doncs, on abundaven els obradors o botigues de llibreters i d'impressors, però també dels courers, dels espasers i d'alguns gravadors. Que en aquest ambient propici ja va aprendre els rudiments del gravat ho demostra una estampa que, sens dubte copiant una altra estampa, reproduceix el *Sant Miquel arcàngel* de Rafael. L'obrador patern de courier fou heretat pel germà primogènit, Joan Sorelló III. Miquel, que també aprengué l'ofici familiar, derivà, tanmateix, cap a la calcografia i, conscient de les limitacions que tenia aquest exercici professional a Barcelona, decidí viatjar a Roma amb el suport familiar. Així, el seu pare, que havia testat l'any 1721, poc abans de morir el 1728, signà un codicil per rebai-

xar la quantitat llegada a Miquel de quatre-centes lliures a dues-centes, “per quant tinch gastat y consumit per dit Miquel fill meu desde que és [a] Roma y quantitats molt crescudas, mantenint-lo allí per capir lo art que professa y per lo demés que se és offert per sa decència, tractes, y lluhiment, que és cert pasa de 100 dobles.”

Poc després de traslladar-se a Roma, on sembla que arribà l'any 1724, Sorelló esdevingué deixeble del suís Johann Jakob Frey, aleshores el millor gravador de reproducció de la ciutat, i també va gaudir de la protecció i probablement d'algun tipus de magisteri del pintor Sebastiano Conca, que passava un moment dolç de la seva exitosa trajectòria romana. Conca gaudia del favor dels Acquaviva d'Aragona i dels Farnese, la qual cosa explica que esdevingués mestre de diversos joves artistes hispà-

nics, entre els quals hi havia el valencià Hipòlit Rovira. A partir d'un original de Rovira, l'any 1729 Sorelló va gravar, per exemple, el remarcable *Retrat del P. Fr. Tomàs Ripoll*, un dominic català que havia professat al convent de Santa Caterina de Barcelona i que aleshores era ni més ni menys que el pare general de l'orde. Tot indica que Ripoll fou també un dels principals protectors de Sorelló, com ho foren el cardenal Francesco Acquaviva i el seu nebot Troiano Acquaviva, que, com l'oncle, fou també cardenal i ambaixador del rei d'Espanya davant la Santa Seu. Així doncs, la colònia espanyola i els seus aliats italians proporcionaren a Sorelló un suport essencial per a consolidar a Roma una carrera com a gravador de traducció que, tanmateix, també es va beneficiar de nombrosos encàrrecs per part de clients no catalans o espanyols. Això fou possible, sens

dubte, per l'indiscutible habilitat que Sorelló va assolir com a gravador de traducció, per bé que sempre una mica per sota de la subtileza de Frey, el seu mestre suís, difícil d'igualar i gairebé impossible de superar.

Entre les realitzacions més notables de Sorelló hi ha el gravat de la *Piscina probàtica*, que reproduïx la pintura mural de l'absis de l'església de Santa Maria della Scala de Siena, obra de Sebastiano Conca, enllestida l'any 1732 i que el català va gravar immediatament, fins i tot abans que el pintor acabés l'execució de l'obra al fresc (veg. pàg. 64). A més d'alguna altra composició de Conca, Sorelló va reproduir originals de diversos pintors coetanis domiciliats a Roma, alguns també de primera fila, com Agostino Masucci, Gregorio Guglielmi, Domenico Muratori, Giuseppe Bottani o Pierre Subleyras, i també d'escultors com Carlo Marchio-

Miquel Sorelló, segons dibuix de Pompeo Batoni d'un baix relleu romà, *Antínous* (conegut com *L'Antínous Albani*), 1735-36

Burí (primer estat). 29,8 x 19,5 cm (planxa). Il·lustració de *Collectanea antiquitatum romanarum* (Roma: Rocco Bernabò, 1736).



nni, Pietro Bracci, Carlo Monaldi, Paolo Campi o Filippo della Valle. Fou el pare Tomàs Ripoll qui li va fer gravar per exemple el *Sepulcre del papa Benet XIII*, que també havia estat dominic i havia tingut en Ripoll un home de la seva confiança. Però el millor gravat de Sorelló pel que fa a la reproducció de monuments escultòrics tal vegada sigui el de l'*Estàtua de sant Joan de Déu* (c. 1745), integrada en la sèrie dels fundadors d'ordes religiosos a la basílica de Sant Pere del Vaticà, que és, al seu torn, una de les obres més belles de l'escultor Filippo della Valle. Però el gravador català també va reproduir algunes obres de grans mestres dels segles anteriors, com ara la *Mort de santa Anna* d'Andrea Sacchi —que abans havia estat gravada per Frey— o l'*Aparició de la Mare de Déu al venerable Juan de Palafox y Mendoza* de Carlo Maratti. Aquesta inclinació pels pintors moderns més classicistes estava en la mateixa línia de Frey i culminà al voltant de 1745-1750 amb la iniciativa de gravar la sèrie dels cartons de Rafael per als tapissos del Vaticà, amb episodis basats en els *Actes dels Apòstols*, en la qual Sorelló va assajar un llenguatge més vibrant, que donava un protagonisme més gran a l'aiguafort i restringia el paper dels acabats al burí (veg. pàg. 66). Com era habitual entre els gravadors residents a Roma, Sorelló va col·laborar en la il·lustració d'algunes publicacions sobre antiguitats clàssiques, com ara la *Collectanea antiquitatum romanarum* (Museu Borioni), glossades per l'erudit Rodolfo Venuti (Roma, 1736). D'altra banda, els seus protectors hispànics i napolitans li van assegurar també nombrosos encàrrecs per a gravar aparats temporals, com ara el *Túmulo per a les exèquies de Felip V d'Espanya a San Giacomo degli Spagnoli* (1746), segons disseny de l'arquitecte Ferdinando Fuga, o les *macchine* per a focs artificials de la festa de la *Chinea*, que celebrava anualment l'entrega d'una euga blanca al pontífex com a acte de vassallatge del rei de Nàpols. Aquests darrers gravats, dels anys 1744 a 1750, reproduïen les *macchine* dissenyades pel pintor sevillà Francisco Preciado de la Vega, també deixeble de Sebastiano Conca, del qual Sorelló gravà encara altres originals. El darrer gravat que es coneix signat per Sorelló és una de les làmines del segon tom de la sumptuosa edició de *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni* (Nàpols, 1760). Està signat a Portici (*Michael Sorelló Hispanus Sculp[si]t Portic[i]*), on treballava l'equip de gravadors que s'encarregà de reproduir les pintures d'Herculà. Sorelló degué traslladar-se a Nàpols al voltant de 1754-1755, i després d'aquesta breu contribució a l'obra monumental de *Le pitture antiche d'Ercolano* se'n perd el rastre, potser perquè va morir al cap de poc.

A la mateixa generació que Sorelló pertany Ignasi Valls Aranyó, nascut al voltant de 1706-1709, fill de l'argenter Pere Valls. També inicià la seva activitat com a gravador en la tercera dècada del segle XVIII, i des dels anys centrals del segle participà amb entusiasme en els esforços de modernització de la cultura artística barcelonina liderats pels germans pintors Francesc i Manuel Tramulles. L'any 1747 aquests crearen una escola de dibuix, al seu obrador, en els estatuts de la qual es preveia que, en absència dels Tramulles, la direcció —el “govern”— recauria en el gravador Ignasi Valls i en l'escultor Carles Grau. Més tard, l'any 1758, el grup d'artistes liderat pels Tramulles sol·licitaren al rei Ferran VI que autoritzés la fundació d'una acadèmia de “las tres nobles artes” a Barcelona, i entre els signants hi ha de nou Ignasi Valls, que seria un dels directors de l'acadèmia i s'identificava orgullosament com a “escultor de plata

y gravador de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”. És clar que aquesta targeta de presentació pomposa amagava una realitat professional més aviat modesta i provinciana. Ignasi Valls, que l'any 1751 havia fet l'examen com a mestre del col·legi dels argenters, treballà no només com a calcògraf, sinó també com a xilògraf, i no va tenir inconvenient a examinar-se, l'any 1755, com a mestre *cartaire* o naiper, sens dubte amb el propòsit d'exercir també aquest ofici, que involucrava les tècniques del gravat, l'estampació i la il·luminació i que tenia una llarga tradició que es remuntava a la baixa edat mitjana. Tant les aspiracions com les febleses d'aquest cercle d'artistes es poden copsar en realitzacions com la dels aparats temporals per a les exèquies de Maria Amàlia de Saxònia a la catedral de Barcelona (1761), projectats pels germans Tramulles. Valls s'encarregà de gravar la peça principal, el *Túmulo funerari* (veg. pàg. 68), mentre que la resta dels aparats els gravà Francesc Boix, un altre col·laborador assidu dels Tramulles.

Aquesta praxi calcogràfica de traducció al servei de les invencions dels artistes autòctons més inquiets no deixava de ser una experiència innovadora a Catalunya, en la mesura que ja no era un fenomen puntual, sinó que esdevingué normal. Però a més, en paral·lel, Francesc Tramulles (Barcelona, 1722 – 1773) va fer diversos assaigs com a gravador original, emprant la tècnica de l'aiguafort a la manera lliure i cursiva del *peintre graveur*, la qual cosa és un testimoni més de l'actitud innovadora de l'artista dins de l'horitzó cultural encara molt provincianitzat del país. L'aspecte una mica naïf i de vegades fins i tot maldestre no resta interès a aquests aiguaforts, sobretot quan són menys pretensiosos, com en el cas de la *Vista de la muntanya de Montserrat* o de l'estampa que porta el títol *Adeu*. En canvi, són menys afortunats els aiguaforts en què intenta emular més obertament el model dels grans *peintres graveurs* italians i francesos, com ara l'*Al·legoria de les Belles Arts* o la *Vanitas*. Sigui com sigui, tots reflecteixen un gust orientat a la poètica del rococó francès, la qual cosa no ha d'estranyar si tenim present que Tramulles havia viatjat a Madrid i a París. La paradoxa és que l'expressió més convincent d'aquesta sensibilitat *rocaille* la trobem, més que en els seus aiguaforts autògrafs, en els gravats que el jove Pasqual Pere Moles va fer a partir dels dibuixos de Francesc Tramulles per a la *Màscara Reial*.

Aquesta sumptuosa publicació, que aparegué a Barcelona l'any 1764, descrivia, mitjançant el text i la imatge, la mascarada al·legòrica que els col·legis i els gremis de la ciutat havien organitzat l'any 1759 amb motiu de l'entrada del rei Carles III. En un gran format apaïsat (45 x 60 cm), el llibre o àlbum combinava la tipografia i el gravat per oferir un conjunt d'ambició i pulcritud inèdites a Catalunya, que avui qualificaríem com una edició de bibliòfil o un llibre d'art i que, sens dubte, constitueix una fita en la història de l'edició a Catalunya i en el conjunt del domini hispànic. Si el text es publicà anònim, l'aparat il·lustratiu, en canvi, portava les signatures dels artistes implicats: Francesc Tramulles era l'autor de totes les composicions, Antoine-Jean Defehrt o de Fehrt (Huring, 1723? – 1774) gravà les onze làmines a pàgina sencera que evocaven els carros mitològics amb la comparsa respectiva, mentre que el valencià Pasqual Pere Moles gravà les tres capçaleres de capítol, quinze caplletres i tres culdellànties que ornaven les pàgines amb el text (veg. pàg. 69). Està documentat que Defehrt va obrir les planxes a París, on vivia. El fet que s'acu-



dís a un gravador de París permet deduir, òbviament, que per a una edició tan ambiciosa no es confiava en cap dels gravadors locals, ni tan sols els que treballaven habitualment amb Francesc Tramulles, com ara Ignasi Valls o Francesc Boix, els quals poc abans havien gravat els aparats per a les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia. Nogensmenys, sembla també un afront als gravadors autòctons el fet que la resta dels gravats es confiessin a Moles, un valencià encara molt jove, que s’havia instal·lat a Barcelona feia molt poc, potser a finals del 1762.

Pasqual Pere Moles i Coronas (València, 1741 – Barcelona, 1797) havia iniciat el seu aprenentatge artístic a València, primer amb el pintor Josep Vergara i a continuació amb el pintor Josep Camaron, dos dels impulsors de la Reial Acadèmia de Santa Bàrbara (que més tard, quan el 1768 es fundà definitivament, es va dir de Sant Carles). Tot i que amb aquests mestres s’inicià en la pintura, Moles aviat es decantà pel gravat, sota la direcció de Vicent Galceran, i a mitjans de la dècada de 1750 començà a tallar làmines, algunes a partir d’originals de Josep Vergara i de Josep Camaron, d’altres de pròpia invenció i d’altres en què adaptava altres models. És a partir de l’any 1763 que es comencen

a tenir gravats signats i datats a Barcelona, on el valencià entrà en el cercle dels Tramulles, compromesos, com els seus col·legues valencians, en la defensa del caràcter *liberal* de les *nobles arts* i en el projecte —sempre difícil— de crear una institució acadèmica de caire oficial. En tot cas, els artistes van saber canalitzar algunes de les seves aspiracions a través de la política de la Junta de Comerç del Principat de Catalunya, dedicada a promoure l’activitat econòmica i la producció industrial, artesanal i artística. L’any 1764 Moles va obtenir el títol que havia sol·licitat de “Gravador de la Real Junta y Consulado” i l’any 1766 aconseguí que la Junta li concedís una pensió per tal de completar la seva formació com a gravador a París, on es traslladà el mateix any, amb el compromís que, un cop hagués perfeccionat el seu art, tornaria a Barcelona per establir-s’hi “y en ella ensenyar el arte del gravado, a quantos discipulos tuviere a bien la Junta destinarle para perpetuar tan noble arte”.

És evident que aquest pla s’inspirà en l’experiència prèvia del gravador castellà Manuel Salvador Carmona, el qual, poc després de la creació de la Real Academia de San Fernando, anà, juntament amb tres pensionats més, a París per perfeccionar la tècnica del gravat —cadascun dels

Francesc Tramulles,
Adéu, c. 1764
Aiguafort



Antoine Jean Defehrt,
segons dibuix original
de Francesc Tramulles
Carro de Diana

Aiguafort i burí. Il·lustració
de la *Máscara Real*
(Barcelona, 1764).

pensionats en una especialitat diferent, Carmona en la més noble del “grabado de retratos e historia”. És interessant de recordar que, en canvi, els pensionats de l'Acadèmia de San Fernando per a la pintura, l'escultura i l'arquitectura eren enviats a Roma, la capital tradicional de l'art. Del 1752 al 1763 Carmona residí a París, on fou deixeble del prestigiós gravador Nicolas-Gabriel Dupuis i freqüentà les sessions i els cursos de la Reial Acadèmia de Pintura i Escultura, que a París incloïa els gravadors. El cas és que Moles es formà també sota la direcció de Dupuis, que li demanà 600 lliures cada any per acceptar-lo com a deixeble, i a la mort d'aquest mestre esdevingué deixeble del gravador Charles Nicolas Cochin, no menys prestigiós. No hi ha cap dubte que els millors gravats de tota la carrera de Moles són els que va obrir a París, en què va reproduir originals de Noël Hallé, Carle Van Loo (veg. pàg. 70), Jean-Baptiste Greuze i François Boucher (veg. pàg. 71), que eren alguns dels principals pintors de l'època. Les seves qualitats no desdiiuen, en efecte, de la gran tradició parisenca, que des dels temps del Grand Siècle s'havia col·locat a l'avantguarda del gravat de traducció amb gravadors com Claude Mellan, Robert Nanteuil, Gérard Audran o Gérard Edelinck, que encara es consideraven modèlics a l'època de Carmona i de Moles.

El mes de gener del 1774 Moles fou agregat a l'Acadèmia parisenca i obtingué el títol de gravador del rei de

França, però sembla que ja no intentà ser *reçu*, com sí que va fer Salvador Carmona. L'estiu d'aquest any emprengué el viatge de retorn a Barcelona, on va ser nomenat director de l'Escola Gratuïta de Disseny, creada per la Junta de Comerç. Aquesta Escola, inaugurada el gener del 1775, s'inspirava, sens dubte, en el model parisenc de la Reial Escola Gratuïta de Dibuix, impulsada pel pintor Jean-Jacques Bachelier, que en fou el primer director, i destinada a la formació de futurs artesans —per consegüent, el seu nivell era inferior al de la Reial Acadèmia de Pintura i Escultura. La institució de l'Escola de Dibuix quedava, de moment, per sota de les expectatives dels artistes que des de feia temps perseguïen la creació d'una acadèmia oficial de *nobles arts*, però va suposar, nogensmenys, l'inici d'una estructura i d'una cultura acadèmiques a Barcelona, una ciutat que s'esforçava per recuperar el paper de gran capital que havia perdut des de feia temps. També cal reconèixer —com ha fet tota la historiografia— que la producció de Moles com a gravador, per bé que continuà essent intensa, ja mai més no va mantenir l'estàndard de qualitat que havia assolit a París, i fins i tot va entrar en una dinàmica rutinària —cosa que no es pot dir, almenys amb tanta contundència, en el cas de la producció postparisenga de Carmona. Per disculpar una mica aquesta deriva, s'ha insistit en el temps que Moles hagué d'esmerçar als alumnes de l'Escola de Dibuix.

En tot cas, els gravadors que Moles formà a Barcelona, com Blai Ametller, Esteve Boix o Josep Coromina, van ser els protagonistes de les generacions següents. La tasca docent del gravador valencià acabà abruptament a les 8 del vespre del 26 de setembre de 1797, quan se suïcidà llançant-se daltabaix d'una de les finestres més altes de la Casa de la Llotja.

Si el paral·lelisme entre Moles i Carmona és instructiu, també ho és la comparació de les trajectòries de Sorelló i de Moles. Com hem vist, Miquel Sorelló, quan encara era un jove gravador amb una tècnica rudimentària, va viatjar a Roma pel seu compte —es va finançar el viatge amb l'ajut de la seva família— i hi va fixar la residència. Moles ja era un gravador relativament experimentat quan va viatjar a París, gràcies a una pensió de la Junta de Comerç, i després d'un llarg sojorn parisenc va tornar a Barcelona, on se li va confiar la direcció de la recent creada Escola de Dibuix. Sorelló no sembla que entrés en cap acadèmia oficial, i, de fet, la de San Luca de Roma no admetia com a tals els gravadors; en canvi, Moles fou agregat a la Reial Acadèmia de Pintura i

Escultura de París i es vinculà plenament a la cultura i als programes acadèmics que per fi es consolidaven a l'Espanya borbònica. A diferència de Sorelló, que no sembla que hagués tingut deixebles catalans, Moles va transmetre els seus coneixements a noves generacions de gravadors i artistes del país, d'acord amb les previsions del programa il·lustrat liderat per la Junta de Comerç. En definitiva, el paral·lelisme entre la trajectòria i la producció de Sorelló i de Moles permet il·lustrar el procés ideològic, cultural i artístic del segle XVIII. Recordem que Roma mantenia el seu paper de gran capital europea de les arts, "Acadèmia d'Europa", a pesar de l'anquilosament de l'estructura de poder de la Cúria pontificia i de la debilitat dels seus tímids esforços de reforma. Mentrestant, París, la principal metròpoli europea, esdevenia el centre del moviment il·lustrat i d'un nou pensament revolucionari i democràtic i s'anava preparant també per substituir definitivament Roma com a capital europea de l'art modern, una situació que a finals del segle XIX serà ja evident i irreversible.

Pasqual Pere Moles, segons original de Josep Camaron, *Retrat de Raimon de Marymon i de Corbera, bisbe de Vic*

Aiguafort i buri.
19 x 13,5 cm (planxa).
Frontispici de la *Vida del ilustrissimo y venerable señor D. Raimundo de Marymon, y de Corbera, Obispo de Vique, del P. Antoni Codorniu* (Barcelona: Maria Àngela Martí, 1763).



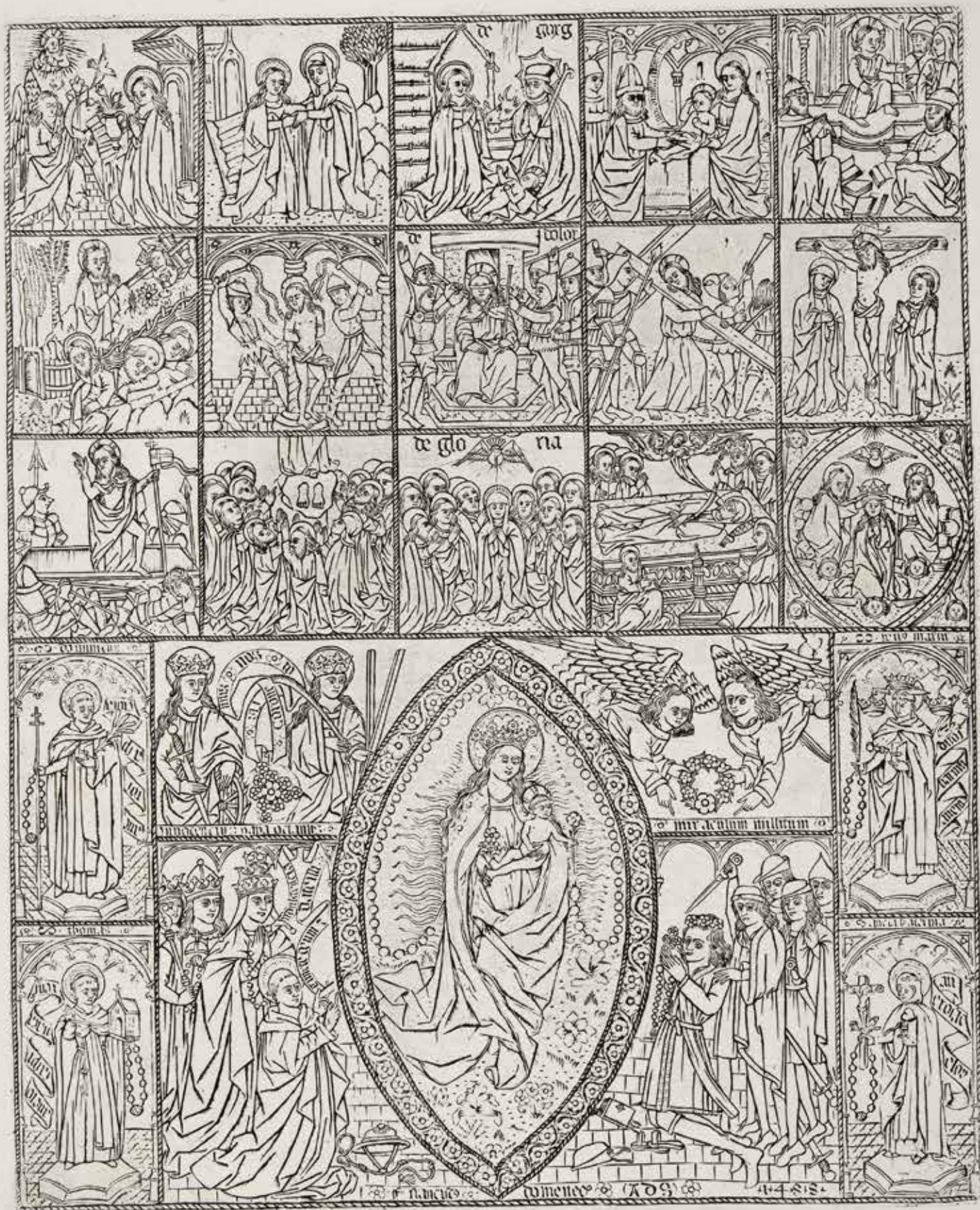
Francesc Domènech,

*La Mare de Déu del Roser
i els quinze misteris de Goig,
de Dolor i de Glòria, 1488*
(signat i datat)

Burí. 34,5 x 27,7 cm (planxa).
Tiratge modern.

El gravat de la Mare de Déu del Roser, signat pel dominicà fra Francesc Domènech, desplega una iconografia molt rica. Els quinze misteris de Goig, de Dolor i de Glòria es distribueixen en tres registres que ocupen una mica més de la meitat del full. La part inferior, que recorda, pel format i l'organització, un frontal d'altar, conté a l'eix central una màndorla que emmarca la Mare de Déu del Roser i vuit compartiments més, quatre en cada banda. Als flancs extrems, quatre capelletes allotgen figures de sants dominics: Domènec, Tomàs d'Aquino, Pere Màrtir i Caterina de Siena. A la dreta de la Verge (a l'esquerra segons l'espectador), el compartiment superior allotja dues santes de mitja figura, Caterina d'Alexandria i Eulàlia de Barcelona. A sota d'aquestes s'hi representen quatre personatges adorant la Mare de Déu. En primer pla, agenollat, sant Vicent Ferrer, amb una filactèria en què llegim la frase amb la qual solia iniciar els sermons: *Time-te Deum et date illi [honorem]*. Darrere seu, el papa Innocenci VIII porta una filactèria amb el mot *indulgentia*, sens dubte al·ludint al privilegi que aquest papa va concedir en un breu apostòlic del 9 de setembre de 1488, amb el qual fundà oficialment la confraria del Roser al monestir de Santa Maria de Montsió. La representació de les màximes jerarquies del món cristià es completa amb un emperador i un rei. A l'esquerra de la Mare de Déu del Roser, els dos compartiments s'han de llegir com un mateix tema iconogràfic, que representa la llegenda “del cavaller de Colònia”, segons la qual un cavaller, gràcies a la seva devoció a la Mare de Déu del Roser, salvà la vida en ser atacat per uns assaltants. Un retaule flamenc d'inicis del segle XVI conservat al Metropolitan Museum of Art de Nova York —que alguns atribueixen a Goswijn van der Weyden— ofereix una remarcable coincidència amb el nostre gravat pel que fa als continguts iconogràfics i a la seva organització. S'ha dit que el pintor flamenc podria haver-se inspirat en el gravat català, però és més raonable pensar que ambdues obres deriven d'un model comú perdut, potser un gravat alemany.

RAFAEL CORNUDELLA







Constitucions

Anònim actiu a Catalunya, *El príncep Carles de Viana*,
entre el 1461 i el 1472
Buri. 29,5 x 22,1 cm (planxa). 35 x 23,9 cm (paper).

Anònim català, *Reunió del rei amb les corts*, c. 1495
Gravat en relleu (planxa metàl·lica). 31,3 x 22,3 cm (pàgina).
Il·lustració dels *Usatges de Barcelona e constitucions de Catalunya*
(Barcelona: Pere Miquel, 1495).

Confaderia del deuotissimo Monesterio y camera angelical de nra señora la virgen Maria de Monserrate instituida para q
 co las limosnas de los fieles xpianos q en ella qsiere entrar se pueda cõseruar y mäterner la grãdissima ospitalidad q en el
 dicho Monesterio se sostiene cõ tanta multitud de gẽte q de diuerfas partes del mudo ael cõcurren por los grãdes milagros q
 nro Señor Dios por los merecimẽtos e intercession de su gloriosissima madre de continuo en el obra.



Todo fiel xpiano assi hombre como muger: q en la dicha cõfaderia entrare y en el libro della se hiziere es-
 cribante assi en vida como en muerte en todas las Misas. Officios diuinos. Oraciones. Deuoti-
 ones. Limosnas. Ospitalidad e en todas las otras buenas obras q por la gracia de Dios en el dicho
 tas de su montaña e por los cõfades dela dicha confaderia se celebran e haran para siempre.

Benigno Plummeri d'abundo



Gravador del taller montserratí de Joan Rosenbach
 Estampa de la Confradia del deuotissimo Monesterio y camera angelical de
 nuestra señora de Monserrate (Montserrat: Joan Rosenbach, c. 1518-1523).
 Xilografia i tipografia.

Ramon Olivet
 Frontispici de l'Authentica Fides Matthei, d'Antonio Pérez
 (Barcelona: Pere Lacavalleria, 1632). Buri.

De la librería de este Impo de la Compañía de Jesús de Madrid







Barthélemy Chasse, *Santa Eulàlia de Barcelona*, 1685
Buri i aiguafort

Miquel Sorelló, segons
pintura original de
Sebastiano Conca,
Piscina probàtica, 1732

Aiguafort i burí, segon estat.
53,8 x 46,1 cm (planxa).

Amb aquest gravat podem dir que va culminar la relació de Miquel Sorelló amb el pintor Sebastiano Conca. La *Curació del paralític a la piscina probàtica*, pintada al fresc a l'absis de l'església de l'Ospedale de Santa Maria della Scala, a Siena, és una de les obres més ambiciosos de Conca, i s'inspira inequívocament —com he demostrat en un altre lloc— en la pintura al fresc, amb el mateix tema, que Giovanni Lanfranco —un dels grans deixebles dels Carracci— va pintar entre el 1644 i el 1646 a la contrafaçana de l'església napolitana dels Sants Apòstols. Si comparem els dos estats de la planxa gravada per Sorelló amb l'esbós del pintor que pertany a la col·lecció Chigi-Saracini i amb el fresc, és a dir, amb l'obra definitiva, primer de tot advertim que després d'haver-se tirat el primer estat de la planxa, Sorelló va reprendre la làmina per enriquir la part inferior del full i, també, per introduir algunes de les correccions que Conca va fer en la seva composició. En segon lloc, constatem que, en aquest segon estat de la planxa, encara s'hi conserva algun motiu que el pintor va canviar en el fresc definitiu (especialment la figura del nen a les escales, a primer pla, a la dreta). Això permet deduir que Sorelló degué completar tant el primer com el segon estat de la planxa abans que Conca finalitzés l'execució de la pintura mural, que es va descobrir al públic l'any 1732. En una antiga biografia de Sebastiano Conca s'afirma que fou el pintor, aconsellat pel cardenal Polignac, qui va tenir la iniciativa de fer reproduir el fresc en aquest gravat. Però cal subratllar que el gravat porta una dedicatòria endreçada per Sorelló —i no pas per Conca— a sant Vicent Ferrer, la qual cosa ens dona testimoni de la familiaritat del gravador català amb els dominicans. Recordem, en aquest sentit, que un dels seus principals protectors a Roma fou el compatriota fra Tomàs Ripoll, general de l'orde, el retrat del qual, pintat pel valencià Hipòlit Rovira, va gravar Sorelló a Roma.

RAFAEL CORNUDELLA

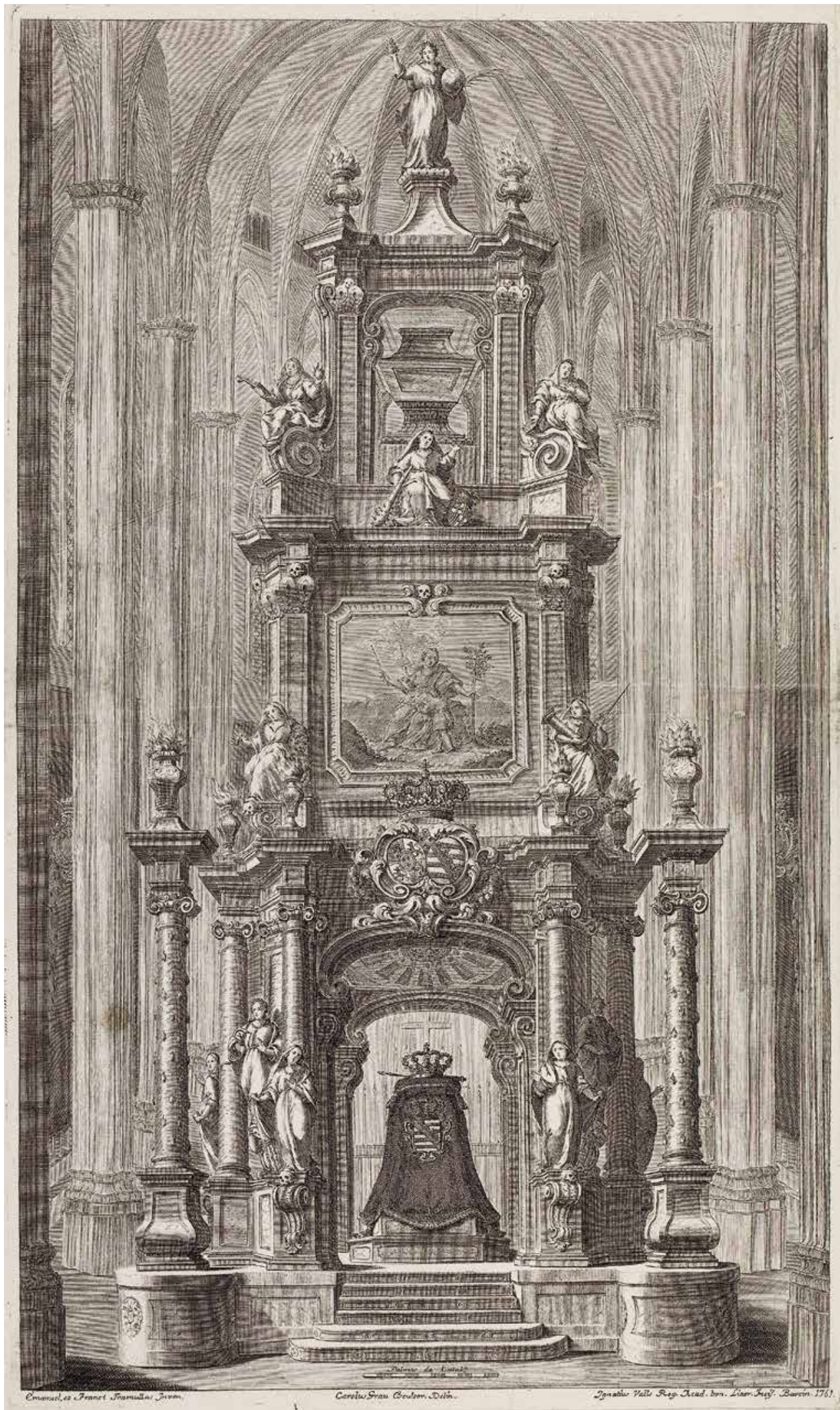


Miquel Sorelló, segons dibuix de Carlo Maratti d'una pintura original de Rafael Sanzio, *Conversió de sant Pau*, c. 1745-50
Aiguafort i burí. 26,5 x 37 cm (planxa).

Miquel Sorelló, segons escultura original de Filippo della Valle
Sant Joan de Déu, c. 1745
Buri. 61,5 x 34,2 cm (planxa).



*Exemplum Statuae marmoreae, quam Conditori Optimo
in Vaticano Templo idem Ordo posuit anno Salutis MDCCXLV.*

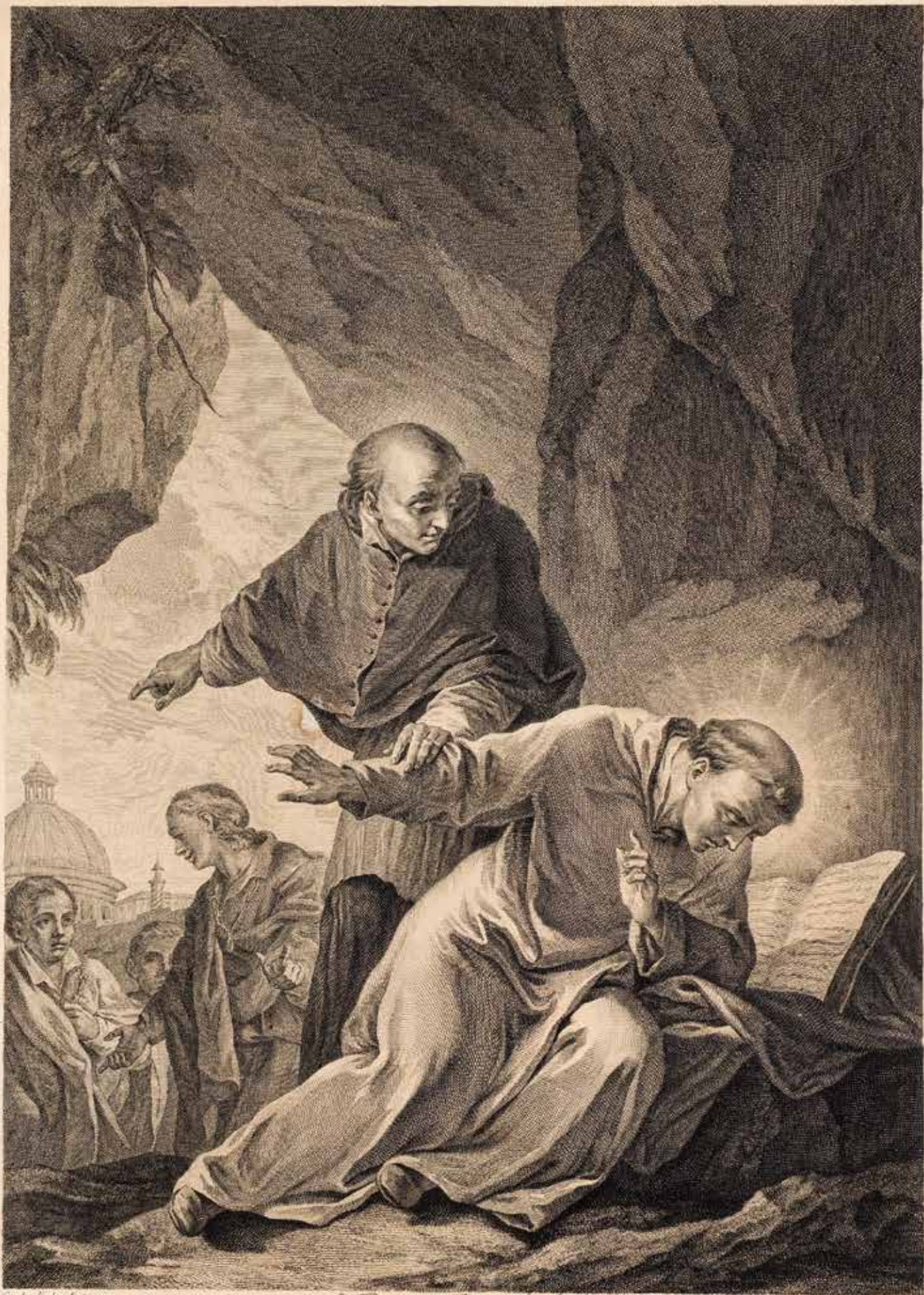




NHELANDO la Ciudad de Barcelona celebrar la incomparable dicha , que le cabia en que fuesse su Playa la primera porcion de los Reynos de España, que, al entrar á poseerlos, pisasse la Catholica Magestad de nuestro Monarca, y S.^a D. CARLOS III. con su Augustaísimá Esposa la Reyna N. S.^a D. MARIA AMALIA de SAXONIA (que está en el Cielo) Sereníssimo Principe, y demás amada Real Familia en su deseado arribo desde Napoles á esta Península: Ideó un FESTEJO que sirviesse á SS.MM. y Altezas de plausible grato entretenimiento, durante su manfion en esta Capital; y facilitasse á estos Moradores su apetecido desahogo en las demostraciones de obsequio, fidelidad, y amor correspondientes á tan soberano motivo. Acordó pues el muy Ilustre Ayuntamiento de la misma Ciudad disponer una MASCARA REAL con proporcion á distribuirse para tres noches consecutivas (si diessse lugar la detencion de SS.MM. y Altezas), y encargó su execucion á los Colegios, y Gremios, quienes á proprias expensas, y sin perdonar gasto, la desempeñaron, apromptando dentro el corto plazo de 15. dias todo el aparato de la function; y executandola con el acierto, que les grangeó su mismo gozo, y la satisfaccion de emplearse en tan alto objeto. No dexaron de ofrecerle al pensamiento para el provechado fin, magnificas, y nobles Idéas, sin haber de acudir, como de estilo en intentos

femejantes, al regular focorro de las Fabulas; pero es preciso confesar, que el dilatadísimo amén campo de la Mythologia es el fuelo mas fértil de alusiones; y que no pudo tirarle de otra parte que de la Historia fabulosa una Idea tan vasta como se pretendia, compuesta de variedad de Carros, y tanta multitud de Comitiva con su Musica, Bayles, y demás adyacentes de un FESTEJO de MASCARA, (1) el qual, no desatendiendo circunstancia interesante en el asunto; y guardando la debida coherencia en todas sus partes; fuese capaz de desempeñar la expresión enérgica de los obsequios, aplausos, y vaticinios que se meditaban. A este intento se confirió un Espectáculo formado de lo mas escogido, y adaptable que en CIELO, TIERRA, y MAR ofrece la Antigüedad erudita; presentando en cada noche (aunque por disposición de S.M. se juntó en una la ejecución de lo perteneciente á las dos ultimas) diferente REGION, y diferente NÚMEN que tiene en ella su imperio, acompañado de las subalternas DEIDADES que, ó por el influxo que se les supone, ó por el ministerio que se les atribuye, tienen conexión con el Gefe que preside, ó su morada en aquella Esfera. En consecuencia á esta disposición tocó á JUPITER con JUNO la presidencia de los NÚMENES CELESTES en la primera noche; se dió á SATURNO con OPIS la de los TIERRÍSTRES en la segunda; y en la tercera se encargó á NEPTUNO con AMPHITRITE la de los MARINOS. Allí distribuido el FESTEJO, y acomodados los trages, la armonía de la musica, y las demás decoraciones á los asuntos que se pretendieron representar en cada noche; penso Barcelona significar por medio de las Fabulas las sublimes Verdades, que la interesaban en el indecible júbilo de sus Naturales, y en la dicha de toda España.

Ignasi Valls, segons dibuix de Carles Grau d'un projecte o traça de Francesc i Manuel Tramulles, *Túmufunerari de Maria Amàlia de Saxònia*, 1761
Aiguafort i burí. 54,7 x 32,6 cm.



Guardar. Vender. Impres. por

S. GREGORIO EL MAGNO

DEDICADO AL ILMO. D. JUAN

*del Consejo de S. M. Intendente General de la Justicia,
de Cataluña, y de su Morada, y Juez Subdelegado*



REHUSAR EL PONTIFICADO.

Ed. de M. de S. M. de 1788.

PHILIPPE DE CASTAÑOS,

*Felicia Guerra, y Hacienda del Exército y Principado
de todas Rentas, &c.*

Por su más reverendo Arzobispo

P. P. MOLIS.



Pasqual Pere Moles, segons pintura original de Carle Van Loo,
Sant Gregori Magne rebutja el pontificat, 1769
Aiguafort i burí. 49 x 39,6 cm (planxa).