

ENTORN DE LES ARTS GRÀFIQUES DE L'ÈPOCA MODERNISTA A CATALUNYA. LA TIPOGRAFIA

PILAR VÉLEZ

L'Exposició Universal del 1888: La mostra gràfica

El desig de progrés és un dels trets més característics del segle XIX. La indústria deixà bocabadada mitja Europa i la gent es meravellava de tot allò que se'n podia aconseguir. Conseqüència d'aquest fet fou l'aparició d'una psicosi de novetats, d'un anhel de nous objectes, palès en les exposicions universals de la segona meitat del segle.

L'any 1851 el príncep Albert d'Anglaterra, seguint l'exemple de la *Gewerbe Ausstellung* de Berlín, celebrada el 1844, promogué la *Great Exhibition* de Londres, primera exposició de caire internacional. Hi participaren vint mil expositors i hi acudiren sis milions de visitants. Des d'aleshores fins al 1900 se'n celebraren moltes més: París, 1855; Londres, 1862; París, 1867; Viena, 1873; Filadèlfia, 1876; París, 1878; Sydney, 1879; Melbourne, 1881; Liverpool, 1886; Barcelona, 1888; París, 1889; Xicago, 1893 i París, 1900. L'exposició del 1851 fou la primera que desvetllà la consciència de la degradació estètica que havien sofert els objectes durant l'època de transició de l'artesanía a la indústria.

L'any 1888 s'organitzà una d'aquestes exposicions a Barcelona. N'esmentarem tot seguit algunes de les principals característiques car el seu paper fou decisiu en la creació d'una ciutat europea, oberta a les darreres novetats.

Per a portar a cap el muntatge de la mostra universal calia una organització complexa, ja que, si més no, exigia la urbanització de la Ciutadella, zona on s'havia d'instalar. A la seva realització van contribuir-hi gran nombre de persones: Francesc Rius i Tauler, aleshores

* Aquest article ha estat elaborat a partir de la meua tesi de llicenciatura titulada *El Programa musical de l'època modernista a Barcelona*, Universitat de Barcelona, 1980, que fou dirigida per la Dra. Mireia Freixa, l'ajuda de la qual agraeixo sincerament.

batlle de la ciutat, Carles Pirozzini, Manuel Girona, Elies Rogent, Àgustí Aymar, Eugenio Serrano de Casanova i un llarg etcètera. Hi participaren els següents països: Àustria, Alemanya, Itàlia, Rússia, Anglaterra, Portugal, Suïssa, Holanda, Bèlgica, Japó, Xina, Estats Units, Bolívia, Uruguai, Equador, Terranova, Hondures, Paraguai i Xile.

Un cop acabada l'exposició, podia dir-se que Barcelona havia entrat a formar part del grup de ciutats europees industrials del moment. En certa forma, l'exposició significà la plasmació d'una necessitat que el país sentia de saber-se capaç de fins on podia arribar comparant-se amb Europa. Precisament va ser des del 1888 quan van començar a infiltrar-se a Barcelona els nous corrents artístics foranis que a la llarga constituïren el moviment modernista. Mitjançant l'exposició, Espanya copsà les orientacions estrangeres aplicables a les arts gràfiques. De fet, el paper que jugà el camp gràfic dins de la mostra no fou gens menyspreable. Hi exposaren fabricants de maquinària de tot Europa i d'Estats Units: Marinoni, Voirin i Ravasse de París; F. M. Weyler de Nova York; la casa Lorilleux de tintes, també de París, i alguns altres. A més, presentaren llurs productes les foneries Wolltmers de Berlín; Toni & Cia. de Foligno; R. Gans de Madrid; Suc. de J. de Neufville i Ceferí Gorchs de Barcelona. En aquells anys, de les espanyoles, una de les de més renom era la casa Gorchs, antiga llibreria i impremta, que havia fos la *bastarda espanyola*, tipus, les matrius del qual, segons algunes verinoses opinions, havien estat picades a l'estranger. A l'exposició hi havia també alguna representació dels nous procediments fotomecànics: Víctor Turotti de Milà presentà maquinària relacionada amb el fotogravat, i Francesco Salvati de Foligno, material d'estereotípia i galvanoplàstia. La indústria del paper va tenir tanmateix els seus representants, no tan sols del país —Romaní, Guarro, Vilaseca Domènech—, sinó també de fora: Japó, Bèlgica, Alemanya i sobretot Àustria, d'on vingueren cinc cases. Pel que fa referència a la impremta i l'editorial, aspectes que figuraven junts car normalment les editorials posseïen les millors imprentes, hi exposaren obres: Montaner i Simón, Suc. de N. Ramírez, Espasa i Cia., Cortezo i Cia., Germans Llorens, Vídua d'Ullastres i Cia., Domènech i Cia., i Ramon Molinas, de la península. De l'estranger: Braun & Schneider de Munic; Gerlak & Schenk d'Àustria; Dents d'Hongria; Dessain, Desclée i H. Manceaneaux de Bèlgica; Gautier, Villars i fills de París; A. Marne de Tours, i uns altres tres de París: A. Le Beau, Lévy i Detzu.¹

Enfront de la producció de totes aquestes cases, la inferioritat espanyola era evident. Però s'havia après una lliçó: calia fer un esforç per tal d'assolir el cim del nivell europeu. Des d'aleshores més que mai es desitjà una renovació que començà ben aviat a Catalunya. Els impressors van iniciar la seva lluita mentre la ciutat progressivament

1. F. GUIMERA: *La tipografia en la Exposición Universal de Barcelona*, Madrid, 1889, p. 17.

anava obrint-se a l'influx extern car tot allò que procedia de més enllà dels Pirineus era considerat bo i aprofitable.

La mecanització de les Arts Gràfiques

Catalunya fou un cas especial dins de la península durant el darrer segle. Barcelona havia esdevingut, des de la restauració borbònica, l'únic gran centre progressista de l'estat i havia estat capdavantera en molts aspectes tècnics i socio-culturals: el primer enllumenat de gas de tota la península es col·locà al pati de Llotja l'any 1826; un any després, en l'Exposició d'Indústria i Art celebrada a Madrid, tres fabricants de Barcelona obtingueren tres creus atorgades per Ferran VII, i més de la meitat de les cent catorze medalles que es concediren foren guanyades per industrials i artistes catalans.²

L'Espanya setcentista havia manifestat una lleu empena en el terreny de les arts industrials. El darrer quart del segle havia estat l'etapa més florida i fou aleshores quan sorgiren les Societats Econòmiques del país que introduïrien diverses novetats tècniques. Malgrat tot, no va ser fins al 1832 quan, amb l'arribada de la màquina de vapor a Barcelona, la indústria començà a fer-se realitat. A Catalunya, en primer lloc, van desenvolupar-se les indústries del cotó i de la llana que determinarien el creixement de Barcelona i de certs nuclis industrials. Les arts gràfiques, però, no romangueren al marge d'aquest avenç i en especial la tipografia sofrí una accelerada mecanització, el producte de la qual obeïa a la necessitat d'impresos cada vegada més gran que tenia la societat del segle XIX. Les xifres ens ho demostren: de la primera premsa que es féu servir en el segle XV fins al 1827 en què s'installà la segona màquina de Koenig, moguda per vapor, es passà de tres-cents fulls impresos al dia, a dos mil per hora. Van fer falta molts anys per aconseguir una millora considerable, però un cop la revolució industrial establí els nous condicionants, el camp gràfic experimentà ràpids i profitosos canvis. Ara bé, si la impremta catalana evolucionà força de pressa fou gràcies a què la infraestructura que la suportava havia sofert també un canvi positiu: les fàbriques de paper, les tintes i les foneries havien assolit ja el nivell europeu. És clar que tot això no podia afirmar-se a la darrera dècada del segle.

El sistema tradicional inventat per Gutenberg havia arribat pràcticament fins al segle XIX sense cap canvi. El francès Didot perfeccionà el sistema amb la *premsa de cop* i el propietari del diari londinenc *The Times*, uns anys abans, el 1795, es féu construir una premsa totalment metàl·lica per a poder augmentar el tiratge del diari. Frederic

2. A. DURAN I SANPERE: *Barcelona i la seva història*, vol. II, Ed. Curial, Barcelona, 1973, p. 652.

3. M. JOSEPH I MAYOL: *Com es fa un llibre*, Ed. Pòrtic, Barcelona, 1979, p. 17.

Koenig, el 1803, inventà la primera premsa plana d'impressió cilíndrica i el 1810 obtingué el tintatge automàtic. El 1811 Koenig patentà el seu invent i tres anys després el londinenc *The Times* l'aplicava. La nova màquina permetia de tirar mil fulls per hora. Setze anys després un nou model modificat per ell mateix doblava el tiratge. A Barcelona, la primera impremta que emprà una premsa moderna fou la de Joaquim Verdaguer, fundada el 1828, primera de tota Espanya en utilitzar l'anomenada premsa Stanhope.⁴ Aquesta era la primera mecanització de la indústria gràfica. Parallelament a l'aparició de noves màquines, els tallers s'engrandiren, s'inventà la fotografia, s'obtingueren els gravats mecànicament, etc. Més endavant, el 1867, Marinoni creava la primera màquina rotativa que tirava gairebé deu mil exemplars per hora. Era un fet revolucionari.

Quant a la composició tipogràfica, la maquinària soíri també un gran progrés. Mergenthaler, l'any 1884, ideà la primera màquina de composició mecànica, la *Bar Indenting-Machine* o *Linotip*. Aquesta màquina, però, no arribà a Barcelona fins al 1908, data en què es féu servir per a la confecció de l'Anuari Riera. Aquest fou l'invent més sorprenent i que provocà un canvi econòmic més radical car la màquina tota sola, amb l'ajut d'un operari, confegia el text mentre alhora s'obtenien els tipus fosos en línies. De fet, quan a les acaballes del propassat segle semblava que el dibuix de les lletres era prou correcte —cosa que era el principal objectiu dels tipògrafs d'aquell moment—, sorgí la linotípia que, com ja hem dit, representà una veritable revolució en el món tipogràfic ja que suplia set caixistes ràpids.

Tot seguit exposarem la composició i funcionament de la *Linotip* perquè considerem que la seva aparició fou massa important per citar-la únicament de forma escadussera. A més, la descripció ajuda a comprendre la gran innovació que suposà. Consta d'un teclat de noranta tecles que corresponen als noranta canals del magatzem on hi ha arrencades les matrius —cada canal en té vint-i-una—. En pitjar les tecles, s'alliberen successivament les matrius corresponents, les quals un cop deixades anar, cauen al componedor. La composició és dirigida contínuament per una sèrie de palanques que van coordinades. Des del componedor, les matrius van al primer elevador que les recull i les col·loca davant del motlle, moment en què els espaiadors són empesos i justifiquen la ratlla. Immediatament, mitjançant el motlle, és injectat el metall fos —un aliatge de plom, estany i antimoni— que penetra a les matrius i als espaiadors justificats, i forma una ratlla-llengot. Un cop fosa la ratlla i rectificada a la mida convenient és conduïda al galerí. Mentrestant els espaiadors són conduïts a llur caixa i les matrius són

4. P. BOHIGAS: *El libro español*, Barcelona, 1982, p. 318.

5. Vegeu Suplement «*Revista Gráfica*», 1904 i *Rentabilidad de la máquina de componer*, «Anuario Tipográfico Neufville, 1911, pp. 251 a 255.

transportades al segon elevador, que les duu a un cargol sense fi, el qual les diposita en llurs canals corresponents del magatzem perquè puguin tornar-se a emprar un altre cop.

Com s'aprecia mitjançant la descripció, la màquina *Linotip* constava de dues parts ben diferenciades, una destinada a la composició i l'altra a la fosa. La principal diferència respecte a la composició manual era que la màquina composava línies senceres mentre l'operari caixista tot sol havia de compondre lletra per lletra. A més a més, presentava altres avantatges: feien falta poques esmenes, el funcionament era fàcil d'aprendre, només necessitava 1/6 C.V. i, a més, composava un terme mig de cinc mil cinc-cents lletres per hora. La *Revista Gràfica*, publicació de l'Institut Català de les Arts del Llibre, dedicà tot un suplement a una màquina d'aquesta mena, la *Typograph*, feta a Berlín, on a més de descriure-la, feia grans elogis de totes les aportacions que presentava. Igualment, l'*Anuari Tipogràfic Neufville* dedicà un article a aquest tema.⁵

La gran part de maquinària d'impremta que s'utilitzava a Barcelona era, com veiem, d'origen estranger, concretament alemany. La *Revista Gràfica* fou el portaveu de totes les novetats importades. Només cal fullejar-ne qualsevol número per tal de comprovar-ho. Les darreres pàgines sempre estaven plenes de propaganda comercial d'aquesta mena.

No obstant això, de seguida van aparèixer a Barcelona representants d'aquestes factories estrangeres: la casa Neufville, amb representacions de màquines tipogràfiques i litogràfiques i de màquines de procediments fotomecànics de reproducció; Koenig & Bauer; A. Hogensforst; Brehemer; K. Krause; F. Heim & Cia.; Pundsack, un alemany establert a Barcelona, era el representant dels fabricants de màquines d'impremta Fomm de Leipzig; de Vereinigte Maschinen Fabrik d'Augsburg; de Maschinen Baugesellschaft de Nuremberg, i dels fabricants de premses per a fotogravar de la C. L. Lasch & Cía., de Leipzig. Era, a més, el representant d'una foneria de renom, la casa Genzsch & Heyse d'Hamburg. L'única foneria autòctona, la dels successors d'Antoni López, creada el 1839, tenia també representacions de cases estrangeres com la fàbrica de màquines tipogràfiques de Rich Otto Krüger de Berlín. En el butlletí que publicava, intitulat *El Arte de la Imprenta*, hi apareixen nombrosos anuncis de tot el material que tenien a la venda.

Malgrat tot, alguna casa estrangera va acabar instal·lant-se a Barcelona, com en el cas de la fàbrica Steinhausen Otto & Cía. L'any 1899 aquesta casa confeccionà la primera màquina rotativa d'Espanya per a la impremta valenciana de José Ortega. El mateix any es muntà la primera màquina litogràfica destinada a la casa Labielle. El 1900 construïu màquines rotatives per a imprimir paper de seda en fulls, màquines que arribaren a imprimir uns dos mil quatre-cents fulls per hora. Un any després, com s'indica a la *Revista Gràfica*, s'estava fent la primera rotativa espanyola per a tirar periòdics, destinada a la impremta de Vidal Hnos. Un altre avenç tècnic esmentat per la mateixa font va

ser la màquina de tirar línies dissenyada el 1900 per Enric Domènech i Montaner.⁶

Foneries autòctones i estrangeres

A Barcelona només hi havia dues foneries durant l'època modernista. Una era la fundada per Antoni Brusi i Mirabent l'any 1819, la qual després seria traspassada a Antoni López el 1845 i més endavant, el 1885, a Daniel Domènech amb el nom de Successors d'Antoni López —que ja hem citat anteriorment—.

La segona era molt més important. El seu origen cal cercar-lo en la foneria setcentista del Convent de Sant Josep que l'any 1852 havia passat a mans de Mari Esplugues i posteriorment de Narcís Ramírez i Rialp. Els successors —Henrich i Cia. —la vengueren a la casa alemanya Bauer's de Frankfurt, el 22 de març del 1885, la qual obrí una sucursal a Barcelona amb el nom del seu director, Jacob de Neufville, que fou instal·lada en el carrer del Bruc, 125. D'aquesta forma, la casa Neufville esdevingué la primera foneria tipogràfica d'Espanya.⁷

Una casa especialitzada en la fabricació i venda de material d'impremta, la casa Gorchs, va fondre l'any 1888 un sol tipus, la *bastarda espanyola*, que ja hem esmentat en el seu moment.

De la resta d'Espanya cal indicar solament tres foneries de Madrid, sobretot una. Es tracta de la foneria Richard Gans, avui encara existent. Aquest home, austríac d'origen, arribà a Espanya el 1874, com a representant de la Sociedad Anónima de las Papelerías de Virginal, successor d'Oliu de Brusel·les. El 1878 creà a Madrid una empresa d'importació d'articles destinats a les arts gràfiques. El 1881 muntà una foneria amb l'ajut de la casa alemanya Wilhelm Wöllmer de Berlín i de la fàbrica de màquines d'impremta i litografia Schrellpressen Fabrik Frankenthal, Albert & Co.⁸ Altres foneries madrilenyes eren la Rey, Bosch & Cia., la Fundición Tipográfica de José Leyra, fundada el 1863.

Tret d'aquestes més destacades, les altres foneries que servien material a les nostres impremtes eren estrangeres. N'hi havia un gran nombre d'alemanyes, franceses, angleses, nord-americanes i una de molt renom italiana, de Torí. Començarem parlant de les alemanyes que són força nombroses. En primer lloc, cal citar la Bauer's de Frankfurt, la central de la Neufville barcelonina. Va ser fundada l'any 1837 i s'havia convertit en una de les primeres indústries alemanyes, muntant diverses sucursals especialment en el sud d'Europa. Comptava amb una gran varietat de tipus, de totes formes i tots estils. En segon lloc, trobem la foneria Genzsch & Heyse d'Hamburg, el representant de la

6. J. ROVIRA ADÁN: *La rayadora Doménech*, «Revista Gráfica», 1901-1902, p. 30.

7. M. MORENO: *Carlos III y las Artes Gráficas españolas en el s. XVIII*, Ed. L. Marimón, Vilanova del Camí, 1970, p. 48.

8. E. TREC: *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Gremi d'Indústries Gràfiques, Barcelona, 1978, p. 24.

qual a Barcelona era J. C. Pundsack i la Rudhard'Schen Giesserei d'Offenbach que va fondre dos tipus molt singulars: *Eckmann-Schrift*, dissenyat per Otto Eckmann, amb un caràcter molt *Nouveau* i el *Behrens-Schrift*, dissenyat per Peter Behrens, d'inspiració gòtica, però també dins la línia *Art Nouveau*. Tots dos són originals d'aquesta foneria car els seus dissenyadors hi treballaven com a dibuixants. Una altra era la Schelter & Giesecke de Leipzig. Tenia un gran assortit de tipus gòtics, molts originals seus i alguns altres ja totalment dins del gust modernista. A més, aquesta casa posseïa gran nombre de *gàlvans* amb tota mena de motius, molts dels quals, procedents d'una impremta barcelonina, es conserven ara en el Museu del Llibre i de les Arts Gràfiques de Barcelona.⁹ Dues foneries de cert renom foren la d'Otto Weisert de Stuttgart, que fongué un dels tipus *Nouveau* més popular fins als nostres dies, l'*Arnold Böcklin*, molt curvilini i decorativista malgrat no ser gaire llegible, i la de Julius Klinkhardt de Leipzig que fabricava sobretot tipus *Art Nouveau*. Altres de destacades van ser la Bauer & Co. - H. Berthold de Berlín, la K. Brendler & Söhne de Viena, la casa Roos & Junge d'Offenbach i la de W. Gronaus de Berlín.

Pel que fa a França cal ressaltar abans que res la importància de la casa Deberny. Els orígens d'aquesta empresa són força curiosos: Balzac, el famós novellista, s'establí com a impressor durant els anys 1826 al 1829 en el carrer de Marais-Saint-Germain, avui Visconti, de París. Alhora creà allà una foneria de tipus, però el negoci resultà un fracàs. No obstant això, el juliol del 1827 s'havia associat amb Gillé Laurent, el qual un cop sol faria societat amb Alexandre Deberny. Amb el temps aquesta seria la casa Deberny & Peignot, avui encara existent.¹⁰ Una altra foneria francesa de relleu era la de S. Berthier & Durey. Aquest s'establí a París l'any 1864 i el 1872 introduí a França la *Minerva*, màquina alemanya a pedal. El 1876 era també fonedor, i el 1882 publicà un *Traité d'Imprimerie*. Altres de destacades van ser la de Ch. Doublet de París, la Ch. Beaudoire & Cie. i la de G. Mayeur, ambdues igualment parisenques.

Anglaterra posseïa aleshores diverses foneries: Stephenson Blake, Ch. Rud & Son, H. W. Caslon & Co., J. Haddon & Co. i la d'E. & F. Gyles, totes de Londres. Als Estats Units funcionaven la Type Founder's Co. de Filadèlfia, la Inland Type Foundry de Saint-Louis i la Boston Type Foundry de Boston.

En darrer lloc cal tenir present una foneria italiana de gran prestigi: ens referim a la casa Nebiolo de Torí, l'única italiana que hem trobat

9. S'anomenen *gàlvans* els clixés de coure que s'obtenen mitjançant un motlle de cera plombinat que els fa conductors de l'electricitat del costat que han de rebre la coberta del sulfat de metall. Poden presentar tota mena de motius decoratius.

10. R. BILLOUX: *Encyclopédie chronologique des arts graphiques*, Ed. Lorilleux, París, 1943, p. 133.

11. E. TRENC: op. cit., p. 25.

en la nostra recerca. Tenia un representant a Barcelona, Alfredo Rolando, a la Plaça del beat Oriol, 9.¹¹ Oferia un extensíssim mostruari de tipus amb gairebé una trentena de caràcters *Art Nouveau*. Molts d'ells s'empraren en els impresos tirats per impremtes catalanes, com en el cas de la de Fidel Giró. De fet, Nebiolo era l'única casa estrangera fonedora de tipus, no alemanya, que tenia representació a Barcelona.

Aquest era el panorama general de les foneries tipogràfiques del canvi de segle. Les poques coses que en sabem les hem aconseguides a través de l'estudi de llurs mostruaris que encara avui es conserven. Totes elles solien publicar amb més o menys periodicitat catàlegs de tipus, orles i vinyetes que eren distribuïts a les impremtes, de manera que poguessin triar els models que més els interessaven. Normalment aquests reculls no acostumaven a portar cap data. És de suposar que això obeïa a una desig d'eternitzar les mostres car així feia l'efecte que no passaven tan de moda i els motlles podien amortitzar-se del tot i més.

Els catàlegs solien constar de diverses parts ben diferenciades. *Grosso modo*, poden comptar-se les següents: una primera que recull els tipus d'ús més corrent, de traç més simple, els més llegibles; una segona part de lletres de fantasia, capítol en què s'inclouen sempre els caràcters modernistes; una tercera on hi ha les lletres gòtiques o els caràcters anglesos i, en algun cas, lletres industrials per a cartells; una quarta dedicada en exclusiva a orles, filets i vinyetes. És una divisió molt estandarditzada, però com que no hi ha mai dos casos idèntics, serveix de model.

Un cas excepcional és el recull *Schriften Atlas - Eine Sammlung von Alphabeten Initialen & Monogrammen*, compilat per Von L. Petzendorfer, el qual inclou tipus de distintes foneries de tot el món, gairebé tots de caire modernista, editats en bonics colors. Precisament mitjançant aquest llibre hem pogut conèixer moltes foneries europees i nord-americanes de les quals no havíem trobat cap mostruari.

Un cop vist el panorama general es plantegen algunes qüestions com ara són el saber quina foneria fou la primera que fabricà un tipus o bé el seu any d'aparició, coses que normalment no consten enlloc. A més, hi ha un altre fet que contribueix a aquesta incertesa: la corrent duplicació de matrius que facilitava el comerç dels caràcters i permetia que diverses cases poguessin posseir alhora el mateix material, feia difícil l'atribució d'un caràcter a un o altre dissenyador.

El material tipogràfic: caràcters i motius ornamentals

Endinsant-nos ja del tot en l'estudi de la lletra de l'època modernista intentarem d'establir tot seguit quines foren les línies generals tipogràfiques del període.

En primer lloc, cal dir que el caràcter modernista per excel·lència presenta una gran llibertat formal, certa asimetria, línies corbes i enjuncades i tot allò que serveix per a transformar-lo en una ornamentació

curvilínia i sinuosa, com ho demanava el gust de l'època. Arran de la florida modernista van crear-se gran nombre de tipus. De totes formes, no tots els emprats en aquests anys responien a aquest esquema. Les lletres curvilínies es feien servir solament per als títols i capçaleres dels programes i impresos en general, però no per a tot el text. Per als textos s'empraven altres caràcters més clars, que solien ser els clàssics elzevirians en totes les seves variants. Són molt llegibles i per tant els que més convenen en la composició d'un text una mica llarg.

El recompte de lletres típicament *Art Nouveau* que hem pogut fer a base de manejar gran quantitat d'impresos —programes de teatre, programes musicals, invitacions de ball, targes de visita, participacions de casament, esqueles...— arriba a més d'una vintena de models. Descrivre'ls tots sense tenir ocasió de poder-los contemplar és una tasca feixuga, sobretot de cara al lector que hauria de fer un gran esforç imaginatiu per a reconstruir-los. N'esmentarem, però, alguns dels trets característics amb més detall que anteriorment: perfil imperfecte que pot semblar dibuixat a pols, gruixos considerables, formes arrodonides, motius en arabesc, record de la calligrafia xinesa, pals esbiaixats, repeus també en arabesc i, com he dit, una gran llibertat formal.

Però no tota la producció tipogràfica de l'època modernista es redueix a aquestes produccions de caire festiu. Al costat d'aquest grup hi ha tota una altra gamma que s'utilitzà tot sovint i que era ambè molt representativa del moment. Ens referim a les lletres gòtiques, de les quals n'hi havia una gran varietat.

Una de les més populars a Catalunya fou l'anomenat *Gòtic Incubable Canibell*, un dels únics caràcters de la darrera dècada del segle XIX que pot considerar-se plenament autòcton. Marià Aguiló, un dels prohoms de la Renaixença, uns quants anys abans que Canibell ja havia tractat de confeccionar un alfabet gòtic. Segons sembla, havia trobat en el monestir de Sant Cugat gran nombre de matrius i completà l'alfabet fent les que mancaven. Però aquest esforç no pot ser considerat com la creació d'un tipus car Aguiló només posseïa un cos de lletra i li faltaven moltes abreviatures i signes diversos. Víctor Oliva ens comenta que la composició no fou feta amb gaire cura.¹²

En canvi, Eudald Canibell fou l'autor d'un *Album Caligráfico Universal* que recollia quinze alfabetos gòtics complets. L'any 1891 projectà una sèrie d'inicials, gravades i galvanitzades per Antoni Vidal, en dues mides, i un tipus gòtic anomenat *Tortis*, fos per Daniel Domènech, el successor d'Antoni Lòpez. De fet, però, aquests tipus no eren res més que recreacions dels gètics antics. Un d'ells era l'adaptació d'un

12. Víctor Oliva fou un dels grans impressors del Modernisme català. El seu pare, Joan Oliva i Milà havia obert una impremta a Vilanova i la Geltrú, dirigida després pels seus fills Víctor i Demetri, que la traslladaren el 1915 a Barcelona. Víctor Oliva és, a més, autor d'algunes obretes sobre la matèria.

estudiats, des d'alguns molt simples a d'altres força il·legibles, però considerem que tampoc cal fer-ne menció concreta de cadascun.

En canvi, per acabar aquesta ressenya tipogràfica de caràcters hem de fer esment de les caplletres adornades ja que tots els catàlegs en mostraven alguns models. La seva presència respon al desvetllament de les arts del llibre ja apuntat i que ampliarem en el seu moment. En nèixer el gust pel llibre de bibliòfil es tornaren a posar de moda les caplletres adornades, dins de les quals poden distingir-se dos grups: les pròpiament gòtiques, que semblen veritables còpies de lletres medievals i les caplletres inscrites en un conjunt floral de regust *Art Nouveau*. De les primeres en dissenyà algunes. Canibell, mentre que Riquer, Gual, Triadó, Renart i el propi Canibell en feren de les segones que acostumen a aparèixer tot sovint en la *Revista Gràfica*. La importància d'aquest reduït camp de les inicials rau en el fet que és un dels més autòctons dins de la tipografia emprada durant l'època modernista a Catalunya.

Fent costat a tot aquest material hi ha també tota una sèrie de complements decoratius de l'obra impresa, que recullen d'igual forma els catàlegs. Ens referim a la gran quantitat d'orles, vinyetes, capçaleres, filets, cantoneres, etc., merament ornamentals.

Els tres tipus d'orles més freqüents són: l'orla floral, formada per una successió de flors, enllaçades o no, sovint de petites dimensions; l'orla de línies sinuoses o tremoloses que serveix per a dibuixar requadres que emmarquen tot el text; l'orla de motius geomètrics o de flors geometritzants, que sempre sol ser de dimensions més grans. El nombre d'orles existent en els mostruaris consultats és molt gran. En general, la majoria, i sobretot les del segon grup, fan joc amb els tipus *Nouveau* i s'hi combinen, oferint així una més gran uniformitat al conjunt. Solen tenir un gruix considerable, comparable al de les lletres que acompanyen. Descriure-les totes és una feina innecessària, ara bé, cal dir que també és la foneria Nebiolo la que més n'aplega en el seu haver.

Respecte a les vinyetes, hem de dir en primer lloc d'on Rosenbach en els seus incunables, tipus que havia jugat un important paper en el segle XVI i del qual n'hi havia una imitació més petita que els monjos de Montserrat feren servir en les seves edicions.

No obstant això, Canibell no s'acontentà amb aquestes realitzacions i acaba creant un caràcter gòtic, el *Gòtic Incunable Canibell*, tasca en la qual col·laborà el gravador Sengenís, amb qui va fondre tres cossos complets a més d'algunes sèries d'inicials i vinyetes policromes. El seu ideal era trobar un tipus que s'adaptés a les necessitats del llibre de bibliòfil, del qual parlarem més endavant. Citem ara una justificació del propi Canibell: «No es producto caprichoso ni obedece a una moda

13. E. CANIBELL: *Tipos góticos incunables para impresiones artísticas y ediciones de bibliófilo*, Imp. Oliva, Vilanova i la Geltrú, 1904, p. 3.

pasajera y baladí: sino material serio, que viene a llenar una necesidad de orden artístico. Es irremplazable en un sin fin de casos, ya sea en trabajos sueltos (remendería) de gusto artístico, de carácter religioso o de antiguos (que esperamos ver desarrollada gracias a los presentes tipos), ya sea en la imitación de impresiones antiguas y en trabajos académicos. Las exigencias de nuestra época reclaman así el más fantasioso modernismo como la imitación medieval. Hay que satisfacer los gustos de la clientela».¹⁴ Com veiem, Canibell ens mostra en aquest fragment la dualitat gràfica existent en l'època modernista: d'una banda el gust pel gòtic, les arrels del qual han de cercar-se a Catalunya en plena Renaixença, quan es tractava de recuperar la identitat perduda del país fixant com a model el seu gloriós passat medieval. D'una altra, el gust per l'esperit *Art Nouveau*. Cal valorar la seva obra creadora perquè va ser única a Catalunya, malgrat que dins del camp gràfic el seu tipus no significà cap avenç fruit de l'evolució del temps, sinó més aviat un *revival* d'èpoques passades, un mirar enrera. Actualment, els punxons i les matrius del *Gòtic Canibell* es guarden en el Museu del Llibre i de les Arts Gràfiques (foren donats per la foneria Neufville que els havia heretats de la foneria Lòpez).

Altres tipus gòtics d'importació apareixien també en els impresos estudiats, des d'alguns molt simples a d'altres força procedeix aquest mot. Segons sembla en el segle XVI s'anomenaven vinyetes els dibuixos que adornaven els començaments i finals dels capítols dels llibres, per la simple raó que sempre es tractava de gravats amb elements naturals i sobretot de pàmpols de vinya. Actualment, però, moltes vegades vinyeta és sinònim d'orla, o millor dit, les vinyetes són els diferents elements que constitueixen l'orla. No obstant això, hi ha a més altres classes de vinyetes que són gravats aïllats i que s'aprofiten en tota mena de petit imprès. Un catàleg especial de gravats d'aquests el publicà la foneria Neufville i conté des de temes religiosos, a temes comercials, d'oficis, i tota mena de flors.¹⁵ Aquestes vinyetes, la majoria gàlvanos, són gairebé l'únic exponent del tema femení modernista aplicat al món imprès. Sota aquesta forma podem contemplar noies de llargues túniques i llargs cabells ondulants, amb flors, i amb una mirada somniadora i vaga segons l'arquetipus del moment.

Els altres elements ornamentals: filets, bigotis, capçaleres, presenten diversos dissenys, però resten dins de la línia estudiada fins ara en parlar de les orles i vinyetes. Per això i degut a la seva escassa importància artística ja no els dedicarem més espai.

Les conclusions que poden deduir-se de tot l'espectre gràfic analitzat fins ara són breus però ben concises. La tipografia catalana de l'època modernista sens dubte no era una tipografia autòctona. Ben a l'inrevès, la majoria del material s'importava de fora, en especial

14. Vegeu el *Muestrario de Clichés de la Fund. Tip. Suc. de J. de Neufville*, Barcelona, 1904.

d'Alemanya, Itàlia i França. La tipografia alemanya fou, però, la que més arribà a Catalunya. Tanmateix, quan a Barcelona aparegué una casa de renom com la de J. Neufville, no va ser sinó una sucursal de l'alemanya Bauer de Frankfurt, amb la qual cosa un cop més tornava a imposar-se l'influx germànic. Cal remarcar aquest vessant d'influència alemanya perquè tradicionalment quan es parla dels models que Catalunya prengué en el món gràfic sempre sobresurten dos països, França i Anglaterra, fet que és cert, però que pertoca més que res a la il·lustració del llibre, de revistes, o al cartellisme. En canvi, l'obra impresa d'ús més corrent, gairebé exclusivament tipogràfica i que estava més que cap altra a l'abast d'un gran públic, presentava una notable dependència del món centreeuropeu.

D'altra banda, quan la producció era autòctona —com en el cas del *Gòtic Canibell*— no significava, com he dit, cap gran aportació al camp del disseny gràfic, malgrat el seu interès. De tota manera, Catalunya era la capdavantera de les arts gràfiques peninsulars i malgrat tot existiren tipògrafs de gran categoria. La majoria van ser autodidactes que, a base de viatjar per tot Europa, treballant en els principals tallers d'impressió, van aprendre el seu ofici fins a elevar-lo a la categoria d'art.

El vessant artesà del món imprès

El panorama gràfic de l'època modernista restaria fragmentari si no parléssim d'un segon aspecte oposat a la producció mecanitzada que acabem d'analitzar. Aquest aspecte és una conseqüència de la industrialització, perquè la industrialització ofería també el seu vessant negatiu: el producte s'abaratia però en podia davallar la qualitat. Aquesta fou precisament una de les preocupacions cabdals d'Eudald Canibell que escriví aquestes paraules: «Hasta mediados del siglo que va a finir, las producciones de nuestros ramos eran de tal calidad que han podido conservarse los impresos desde Gutenberg hasta hoy, y todavía la duración de los mismos está garantizada por durante algunos siglos, en cuanto depende de la acción del tiempo, gracias a la bondad de las primeras materias empleadas,

No puede asegurarse otro tanto de la producción actual. Libros hay, impresos de pocos años, cuyas portadas rápidamente van a quedar sin título ni nombre de autor, a causa de haber sido impresas en tinta roja, que a lo más era propia para carteles de teatro o prospectos. Grandes cromos, brillantes de color hoy por ser elaborados recientemente, perderán su entonación y su belleza. Puede asegurarse que nuestros nietos sólo alcanzarán a ver un corto número de la cantidad de trabajos realizados por las máquinas tipográficas, las litográficas y las de fototipia.»¹⁵

15. E. CANIBELL: *La nueva era industrial*, «Revista Gráfica», 1901-1902, p. 23.

L'avenç tècnic havia portat també la seva part negativa. La màquina degradava el producte en algunes ocasions. D'aquí ve l'aparició d'un moviment artesanal que obeeïa de fet al naixement del llibre de bibliòfil, inspirat en el llibre gòtic, esdeveniment que tenia ja les seves arrels en la Renaixença. És molt encertada l'apreciació que fa Eliseu Trenc remarcant que aquesta renovació del llibre no fou una còpia del moviment anglès promogut per William Morris, sinó que a Catalunya ja havia tingut lloc durant la Renaixença, essent, per tant, anterior al britànic.¹⁶ De tota manera, l'obra de Morris va exercir certa influència a Catalunya. L'ideal de la seva impremta de Kelmscott era produir llibres que fossin obres d'art alhora que fossin llegibles. Morris mantenia que la decoració de les pàgines mai no havia de distreure l'atenció del lector. Aquesta era la mateixa directriu proposada pel moviment català paral·lel, al cap del qual cal esmentar Rafael Farga i Pellicer.

Aquest moviment contra la màquina afectà, doncs, especialment el món del llibre, però no al de l'imprès solt, o si més no, en un grau molt inferior. No és la nostra intenció parlar-ne més car considerem que per si sol ja constitueix el tema d'un altre article, però tampoc volíem oblidar-lo com a punt fonamental de referència.

Per acabar, només cal dir que la importància assolida per les arts gràfiques de l'època modernista no fou una qüestió merament tècnica. L'any 1898, creat gràcies a l'impuls de Josep Lluís Pellicer, Eudald Canibell i l'impressor Cunill, es fundà l'Institut Català de les Arts del Llibre. Aquesta entitat reuní gran part dels industrials i dels artistes de les arts gràfiques: Manuel Salvat, Josep Espasa, Subirana, Lluís Tasso, Jaume Jepús, Josep Thomas, Heribert Mariezcurrena, els germans Serra, Joan Russell, Torras Hnos., Fidel Giró, A. Verdaguer, L. Labarta, J. Lluís Pellicer, Jorba, Roca i Alemany, Ceferí Gorchs, J. C. Pundsack, i Massó i Casas de *L'Avenç*. L'any 1905 el mateix Institut fundà una escola professional de les arts del llibre. I també, des del 1900, s'edità la *Revista Gràfica*, publicació de l'entitat, bàsica per al coneixement de les arts gràfiques del canvi de segle. Hi col·laboraren molts artistes, ja no sols amb il·lustracions, sinó també amb articles sobre la matèria. Tanmateix hi exposaren llur opinió molts professionals. Així doncs, amb una infraestructura de suport com aquesta no és estrany que el món gràfic d'aquells anys fos un dels camps tècnics i artístics de més renom i prestigi, i que la seva producció es distingís per la seva notable qualitat car l'ambient afavoria la realització d'obres de gran cura.

Pilar Vélez

Febrer del 1984

Departament d'Història de l'Art U.A.B.

16. E. TRENC: op. cit., p. 31.