

La revolució litogràfica. De l'home gravador a l'home gràfic

Pilar Vélez
Museu Frederic Marès
Barcelona
pvelez@bcn.cat

RESUM

Aquestes ratlles són producte d'una reflexió sobre el valor de la litografia, procediment de reproducció gràfica la invenció del qual, a finals del segle XVIII, havia de capgirar el món de la comunicació impresa. Fins aleshores, la difusió de la imatge havia estat possible mitjançant diverses tècniques de gravat, un treball mecànic propi de la mà de l'ésser humà des dels seus orígens socioculturals. A partir de llavors, gràcies en part a l'atzar, i en part a l'observació i l'anàlisi d'Aloys Senefelder, el gravat fou superat per la química. El dibuixant litògraf podia fer la seva obra sobre la pedra sense necessitat de ser traduït per un gravador. Per primera vegada, s'havia superat l'esclavatge de la traducció gràfica en el camp de la reproducció. El món de la imatge — i en una bona part el llibre il·lustrat — en fou el més beneficiat. La comunicació visual des d'aleshores experimentà una veritable revolució: imatges de primera mà podien ser reproduïdes en un nombre ben elevat. La imatge es popularitzà. Tanmateix, la revolució litogràfica fou una revolució de transició, a mig camí entre l'art i la indústria, que restà superada per la revolució fotomecànica.

Paraules clau:

arts gràfiques, comunicació visual, il·lustració de llibres.

ABSTRACT

The lithographic revolution. From the engraving man to the graphic man

These lines are the product of a reflection on the value of lithography, a graphic reproduction procedure whose invention in the late 18th century would revolutionise the world of printed communications. Until then, the dissemination of images had been possible via a variety of techniques involving engraving, a mechanical process performed by the human hand since its socio-cultural origins. From then on, thanks in part to chance and in part to the observations and analyses of Aloys Senefelder, engraving was superseded by chemistry. The lithographic draughtsman could render his work on stone without the need to have it translated by an engraver. For the first time, the slavery of graphic translation in the realm of reproduction had been overcome. The world of images – and to a large extent of illustrated books – was what benefited the most. Visual communication would henceforth undergo a veritable revolution: firsthand images could be produced in large numbers. Images became widespread. However, the lithographic revolution was a revolution of transition, halfway between art and industry, which would later be superseded by the photomechanical revolution.

Keywords:

Graphic arts, visual communication, book illustration

* Abans de res, vull agrair ben cordialment la col·laboració d'uns amics que m'han ajudat a dur a bon terme una part de la reflexió que sosté aquest article: l'expert bibliòfil Jordi Estruga, que, un cop més, m'ha deixat consultar generosament la seva biblioteca «litogràfica»; el pintor i litògraf Simó Busom, i l'estampador Miquel Albert, que m'han permès acostar-me de ben a prop a la tècnica litogràfica, com en temps de Senefelder, en el seu estimat taller de la barcelonina plaça Reial.

1. Només cal recordar Walter Benjamin, Ernst H. Gombrich, Francis Haskell, William Ivins, Peter Burke, Michel Vovelle, entre altres, de qui ara no és moment de citar-ne la bibliografia, prou coneguda entre els professionals.

2. Victor HUGO, *Nostra Senyora de París*, Barcelona, 1981, p. 153.

A mitjan quart mil·lenni aC, neix l'escriptura a Mesopotàmia, per raons de tipus comercials, de necessitats comptables. Les tauletes d'argila, en un principi registre de comptes agrícoles i de bestiar que es conserven d'allà, són considerades el més antic testimoni «escrit» de la humanitat. A partir d'aleshores, per dir-ho ras i curt, som allò que deixem escrit, allò que supera l'aspecte efímer, car la realitat —se suposa que l'escriptura reflecteix en alguna mesura la realitat— resta «congelada» per sempre.

Molt després, amb totes les variacions possibles segons els moments i els indrets, nasqueren els alfabetes. Pel que fa a la nostra cultura, l'alfabet fenici permeté, amb un reduït nombre de signes, la creació d'una escriptura de base fonètica, fàcil i ràpida, que possibilitava recollir el poc coneixement que es tenia del món.

Uns cinc mil anys després de les primeres tauletes d'Ur, quan els coneixements es conservaven en papers i en pergamins manuscrits, a Europa tingué lloc un dels fets més revolucionaris de la nostra història cultural: la invenció de la impremta. (Al capdavant, els caràcters mòbils no són més que una aportació tècnica als portentosos invents dels antics.)

L'aparició de la impremta cap a mitjan segle xv ha merescut prou atenció i elogis per part dels historiadors, atès el gran canvi que comportà en la difusió del coneixement, és a dir, en fer possible la comunicació impresa mitjançant uns petits objectes estandarditzats i intercanviables, els tipus mòbils, que, un cop impresos sobre el paper, constituïen els fulls plens de lletres. En canvi, sembla que no ha estat tan valorat el fet de poder reproduir imatges impreses o estampades sobre el paper, tot i que, a Europa, la reproducció de la imatge va ser realitat abans que la impremta, per bé que el món de la imatge gràfica ha tingut,

sobretot al llarg de la segona meitat del segle xx, els seus analistes i estudiosos¹.

L'elogi de la lletra impresa com a mitjà de transmissió de coneixement en la cultura occidental ha arribat fins als nostres dies. De fet, anant encara més lluny, podem afirmar que la lletra és encara avui una eina cultural insubstituïble, un dels pilars de la memòria històrica, que se'ns ensenya a llegir i a escriure de ben menuts a l'escola, i els productes de la qual, ja sia manuscrita, impresa o digitalitzada, constitueixen una font de documentació cabdal de tota mena a l'abast de tothom i son fonamentals per als estudiosos i els investigadors de tots els camps que l'usen i l'analitzen en els seus estudis com a font primordial.

L'elogi de la tipografia, és a dir, dels caràcters o les lletres de plom que donen vida —és a dir, contingut— a l'imprès en forma de pàgina, full o llibre, i que permeteren una gran difusió del coneixement, de les idees, mitjançant milers, desenes de milers o milions de lletres, és, per tant, del tot raonable. D'aquí l'exaltació de la impremta, que ja féu Victor Hugo a *Notre Dame de Paris* el 1832², reconeixent com, al segle xv, hi hagué un canvi crucial en descobrir el pensament humà una manera de perpetuar-se molt més fàcil, durable i molt més resistent que l'arquitectura, fins aleshores, segons ell, l'únic registre de la humanitat. Per això, Hugo considerava que la impremta havia estat el més gran esdeveniment de la història, «la revolució mare» en deia. I per això considerava que, gràcies a la impremta, el pensament esdevenia més immortal que mai, i passava «de la duració a la immortalitat».

Tanmateix, l'escola no acostuma a ensenyar a dibuixar amb la mateixa sistematització que endinsa els infants en l'escriptura. Aquests aprenen a dibuixar com una activitat complementària, específica de certes especialitats o bé fins

i tot a manera d'esbarjo, com una tasca lúdica. I, en canvi, la imatge acompanya l'home des de ben antic, i no sols això, sinó que, cada vegada més, estem sotmesos a un bombardeig continu d'imatges de tot tipus que no sols hem de saber interpretar, sinó que, mitjançant les quals, sovint també hem de saber-nos-hi expressar.

Retrocedim novament fins al món medieval i recordem les imatges abundants i vistoses dels primers llibres de què tenim record a Europa —les *Bibliae Pauperum*, els *Canticum Canticorum*, els *Ars Moriendi* o els *Speculum humane salvationis*, llibres producte de gravar alhora la imatge (generalment diverses escenes compartimentades) i el text en caràcters gòtics en un bloc de fusta, és a dir, llibres xilogràfics, anomenats *anapistogràfics*, car els fulls només eren impresos per una cara³. Aquestes pàgines, per la seva concepció i composició unitària, podien ser còpsades de manera instantània en fondre's imatge i text en una íntima simbiosi, igual com passava amb les bellíssimes imatges de les petites pàgines miniadades dels llibres d'hores o d'alguns delicats devocionaris en què es fonien igualment text i imatge, en aquest cas, producte directe de la mà i, per tant, obres úniques, sovint acaronades per mans aristocràtiques. Aquests darrers, pocs, però, eren llibres plens de color, al servei d'uns quants lectors, també pocs. En canvi, els llibres xilogràfics esmentats, de temàtica religiosa, sembla que eren llegits pels clergues a un públic nombrós, fidel i devot, i que romanien exposats en els faristols de les esglésies davant dels feligresos tots els dies de l'any. D'aquesta manera, els il·lustrats, gràcies a aquestes imatges, podien accedir a la paraula de Déu i compartir-la amb els nobles i clergues⁴. Perquè l'important era el protagonisme de la imatge que prevalia sobre el text, només a l'abast d'uns quants.

Al segle xv, la impremta, revolucionària, quan necessità acompanyar els seus textos amb imatges, va poder compartir les pàgines impreses amb lletres de plom amb imatges també xilogràfiques, el procediment més antic que coneixem a Occident de reproducció d'imatges: el gravat sobre fusta. Amb la xilografia (del grec *xilos*, 'fusta'), tal com sentencià Walter Benjamin, un dels pocs i primers pensadors moderns que s'interessaren pel valor i els efectes de les arts gràfiques, «les arts gràfiques esdevingueren per primera vegada reproduïbles tècnicament»⁵. Del segle xiv —per tant, anteriors a la impremta—, en són els testimonis més antics ja esmentats que es conserven a Europa d'imatges xilogràfiques, un procediment prou senzill basat en un material comú i abundant, la fusta, treballada o buidada amb una gúbia o un ganivet.

Probablement, aquesta simplicitat va fer que la reproducció de la imatge fos una labor útil i anònima fins que, ja al segle xv, artistes com ara Albrecht Durer van conrear-la com a vehicle

d'expressió plàstica. Que un dels llibres impresos més cèlebres de l'edat mitjana, la *Crònica de Nuremberg* (1493), contingués unes 1.809 imatges, procedents de no tantes matrius xilogràfiques, reutilitzades, per tant, en més d'una pàgina i aplicada una mateixa matriu a dos personatges o dues ciutats distintes, és un cas excepcional, però ens diu prou de la presència general, específica i real de la imatge impresa. Ara bé, aquestes imatges no eren ben bé il·lustradores en el sentit que entenem ara aquest mot, sinó més aviat decoratives o, més ben dit, evocadores, tot i que alguns autors les consideren com el gran testimoni del menyspreu medieval per la versemblança⁶.

Així doncs, per bé que, com és sabut, la reproducció de la imatge a Europa fou anterior a la reproducció del text, cal remarcar que, gràcies justament a la invenció i la difusió de la impremta, el gravat xilogràfic que completava les composicions tipogràfiques, a manera d'ornamentació, va gaudir des de llavors d'una difusió més gran, de manera que, des d'aleshores, arribà a moltes més mans⁷. Ara bé, això no significa tampoc que, amb l'aparició de la impremta, desapareguessin els llibres anapistogràfics, els quals seguiren convivint encara durant molts segles amb els tipogràfics i només amb el pas del temps restaren reduïts a l'àmbit devocional, a les beceroles⁸ i a alguns altres impresos populars. De fet, tots els que avui se'n conserven, es daten amb posterioritat a la invenció de la impremta, per bé que això no significa que no n'existissin d'anteriors⁹. El fenomen d'introducció i difusió de la impremta fou molt complex. Però, en resum, sí que es pot afirmar que la gran difusió de la imatge gravada tingué lloc justament arran de la invenció de la impremta. Els mots impresos reclamaven la imatge.

Era natural que el gravat xilogràfic passés de seguida a complementar el llibre imprès, a compartir les mateixes pàgines que el text, ja que, des del punt de vista tècnic i consegüentment físic, els tipus o caràcters i els gravats eren igualment matrius en relleu, de les quals s'entintava la superfície, que era la que, correctament disposada, s'imprimia sobre el paper mitjançant una premsa. És lògic, doncs, que el gravat xilogràfic a Occident romangués fonamentalment al servei de la imatge.

Tipografia i xilografia podien casar-se i consumir la seva unió en forma de pàgina impresa. Ara bé, malgrat tot, els gravats xilogràfics que acompanyaren els llibres impresos del segle xv al xviii —sembla que el primer fou l'*Edelstein* (1461), d'Ulrich Boner, imprès a Bamberg per Albrecht Pfister¹⁰—, més enllà de les caplletres, les orles o els culdellànties decoratius que seguiren el model del llibre manuscrit precedent, foren més aviat «discrets» i, en línies generals, podem repetir que aquests gravats no solien ser, com deïem, veritables il·lustracions.

3. A la Xina del segle viii, s'hi havien imprès ja nombrosos llibres amb matrius de fusta, entre els quals sobresortia, per la seva extensió, el canón budista *Tripitaka* (972-983), un total de 5.048 volums amb un total de 130.000 pàgines, i cada pàgina corresponia a un bloc de fusta.

4. Sobre el sentit d'aquestes imatges i de la seva lectura, hi ha diverses tesis. Alberto MANGUEL, a *Una historia de la lectura*, Barcelona, 2005, p. 195-203, les recull i n'esmenta les principals. Vegeu també Elizabeth EISENSTEIN, *La revolución de la imprenta en Europa des premiers temps modernes*, París, 1991.

5. Walter BENJAMIN, *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica*, Barcelona, 1983, p. 33.

6. W. M. IVINS, jr., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, 1975, p. 60.

7. EISENSTEIN, *La revolución de la imprenta...*, p. 54-59.

8. Pel que fa al Principat, a la Biblioteca de Catalunya es conserven tres exemplars de beceroles probablement del segle xvi. Vegeu el documentat opuscle d'Imma SOCIAS BATEI, *Les beceroles tabel·laries de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, 1992.

9. Sobre aquest tema, és imprescindible consultar el catàleg de l'exposició *Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre (Tabel·laris medievales. Imatges per llegir)* que, l'any 1991, tingué lloc a Mainz, la ciutat de Gutenberg. La *Biblia Pauperum* més antiga hi és datada del 1470.

10. De fet, Pfister en féu dues edicions, l'una sense data, i l'altra del 1461. Vegeu W. M. IVINS, *Imagen impresa...*, p. 42 i Arthur M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, II, 1963, p. 276-278.

11. François MOUREAU, *Le roman vrai de l'Encyclopédie*, París, 1990, p. 71-99.

12. D'ALEMBERT, *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, 1965 (1953), p. 154.

13. Tal com ja vaig exposar a Pilar VÉLEZ, «El triomf de la imatge: llibres per llegir i llibres per mirar», dins P. VÉLEZ (dir.), *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum a Barcelona*, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, en curs de publicació.

La lletra guiava, manava i manarà durant molts segles. Caldrà que en passin uns quants i que tinguin lloc nombrosos canvis socioculturals —de pensament, de concepció del món...— per tal que s'adquireixi consciència de la necessitat primordial de la imatge (i alhora fins del «perill» de la imatge) com a vehicle d'expressió i de comunicació d'idees, com a vehicle pedagògic per als infants, però també per als adults o simplement com a delectació. Caldrà que passi un llarg temps per assolir la convicció que la imatge fixa l'atenció i ajuda a fer-se una idea de les coses més fàcilment, sobretot de les més complexes o desconegudes. Un exemple capdavanter i cabdal de mitjan segle XVIII és l'*Enciclopèdia* francesa, molt generosa a l'hora d'il·lustrar els seus nombrosos volums, entre els quals n'hi havia 11 amb 2.885 fulls gravats, és a dir, amb les imatges gravades amb les llegendes explicatives corresponents¹¹. No obstant això, la tècnica ja havia estat una altra.

A les acaballes del segle XV, un cop més de la mà dels orfèvres, els grans dominadors dels punxons —com havia estat el cas de Johan Gutenberg i la seva concepció del punxó original que donà pas al caràcter de plom—, es desenvolupà un nou tipus de gravat, aquest cop sobre metall, que coneixem com el gravat calcogràfic (del grec *chalcós*, 'coure').

La tècnica és just la contrària del gravat sobre fusta, és a dir, en lloc de tractar-se d'un gravat en relleu es tracta d'un gravat al buit. Això significa que allò que s'estampa sobre el paper, prèviament entintada la planxa, és el solc, la incisió, el metall que ha desaparegut deixant lloc a la tinta que s'hi diposita i que passa al paper. Però, en essència, la calcografia i la xilografia són gairebé el mateix, en el sentit que són producte d'un gravat mecànic, només amb la diferència que el gravat sobre metall, justament perquè es fa al buit, no es pot combinar amb la tipografia i, per aquest motiu, no solen aparèixer mai alhora en una mateixa pàgina (tret que siguin producte de dos processos consecutius). Els gravats calcogràfics acostumen a ser autònoms i de pàgina sencera, intercalats en el text, quan es tracta d'un llibre.

Tot això, més la complexitat i la lentitud que exigeix, ja sia el gravat al burí, l'aiguafort o altres especialitats indirectes —que de seguida es consideraren molt més nobles que la xilografia—, fa que aquest tipus d'estampa no sigui tan freqüent i no aparegui en el llibre més corrent o que ho faci ben poc. Per contra, sí que s'usa com a estampa solta decorativa, de devoció, com a reproducció d'obres pictòriques o en algunes grans empreses editorials, com ara l'esmentada *Enciclopèdia* francesa, que necessitava una gran precisió documental per fer eficaç i real la difusió del coneixement que considerava tan necessari de difondre: «Un cop d'ull a l'objecte o a la seva representació diu més que tota una pàgina d'explicacions», afirmava D'Alembert en el «Discurs preliminar»¹² de l'obra.

La imatge calcogràfica és conreada per alguns grans artistes, com és el cas de Rembrandt, probablement el millor gravador de tots els temps, però com a gravat de reproducció o d'interpretació, no només d'autor, es reserva a un cert tipus d'edicions amb finalitats més aviat didàctiques o informatives. Xilografia i calcografia, doncs, es repartien el terreny de la imatge: la primera es reservava en una bona part a la iconografia popular —tant en forma de llibre com de plec de cordill o de full volander—, i la segona, al llibre o a l'estampa més noble.

Tanmateix, a la segona meitat del segle XVIII, quan la xilografia romania exclosa de la consideració artística i dedicada gairebé en exclusiva al denominat *gravat popular*, visqué un canvi notable: a partir d'aleshores, es gravà a contrafil, o a testa, és a dir, aprofitant que la fusta tallada en sentit perpendicular a les fibres de l'arbre oferia una resistència i una duresa més grans, i això possibilitava que fos treballada amb les mateixes eines del gravat sobre metall, la qual cosa feia que s'obtinguessin uns resultats més refinats i meticulosos. La veritable contribució era haver intuït la possibilitat de la duresa de la fusta en ser tallada d'aquesta manera i els precisos resultats que se'n derivaven.

La diferència entre una xilografia a fil i una a contrafil és ben notable (al marge de la destresa dels seus gravadors), i aquest nou camí acabà sent una de les fonts més populars de provisió d'imatges al segle XIX, sobretot a partir de l'aplicació galvanoplàstica, tot i les diverses i notables competències que, com veurem, aquest gravat en fusta havia de sofrir al llarg dels anys¹³.

Però entre la xilografia i la calcografia, malgrat les diferències ja explicades, així com amb la mateixa tipografia, la mare de la lletra impresa, hi havia molts aspectes en comú. Eren tècniques de gravat, que exigien un treball de les mans amb unes eines i una destresa tan importants o més que el dibuix o el grafisme original que havien de resseguir i al qual havien de donar vida, per tal d'aconseguir unes matrius de les quals s'imprimia una zona determinada (la superfície que resta després del buidatge del fons segons el cas) i que conceptualment (i tècnicament) corresponien a un sistema tècnic emprat per l'ésser humà des de feia, no segles, sinó milers i desenes de milers d'anys.

El gravat i la grafia

El gravat, podríem dir col·loquialment, és «connatural» a l'home —o potser fóra més precís dir que «és una activitat pròpia de la naturalesa humana»?—, car aquest, al llarg de la història, ha tingut a l'abast, o ha creat, instruments i estris que li han permès de ratllar, buidar, excavar, gravar en definitiva, un cilindre de pedra, una tauleta de fang, una làpida de marbre, una planxa de metall, un tros de fusta, que, reproduï-

bles o no, han possibilitat conservar un record de la societat que la concebia i la realitzava. Pictogrames, imatges, tota mena de textos són presents en aquests testimonis i han servit per transmetre una idea, un coneixement, una informació.

L'home, doncs, podem afirmar que és gravador per definició, però el gravat, entès literalment com l'acció de gravar, per subtil que pugui ser-ne el resultat estampat sobre el paper, és mecànic, dur i pràcticament irreversible, si més no en una bona part. Però una cosa és el gravat o l'acció de gravar i l'altra, evidentment prèvia, la grafia o l'acció d'escriure o dibuixar, tot i que de vegades es confonen.

Se suposa que la grafia neix quan l'home arriba a una certa capacitat d'abstracció, car la grafia significa «congelar» un instant de la realitat que flueix ineludiblement.

Si consultem el diccionari, hi trobem que *gravar* significa 'traçar en una matèria dura, mitjançant un burí, un cisell o una altra eina, una figura, una inscripció o un grafisme qualsevol'. El mot procedeix del francès, i aquest, al seu torn, del fràncic *graban* ('gravar, cavar')¹⁴.

Gràfic i *grafia*, en canvi, procedeixen del llatí *graphicus*, 'dibuixar magistralment', i aquest del grec, i és relatiu a l'escriptura o al dibuix, o a l'escriptura com a descripció¹⁵. No s'usa regularment com a substantiu, i sol acompanyar com a sufix uns altres mots: *cal·ligrafia*, *tipografia*... De fet, *grafia* pot considerar-se sinònim d'*escriptura*, de *dibuix*, en definitiva, de qualsevol traç creat per la mà amb un llapis, una ploma, els mateixos dits... El gravat és, doncs, una tècnica de reproducció d'una grafia concebuda i executada prèviament.

L'home existeix des de fa un milió d'anys, però escriu només des de fa sis mil anys. Entre 25.000 i 15.000 anys abans de la nostra era, a Altamira, Lascaux, i altres indrets d'Europa, els homes fan els primers dibuixos i/o pintures, en resum, grafia. Després, l'home continua dibuixant o bé gravant amb elements simples que la natura li ofereix i ell perfecciona i crea una sèrie de signes que alguns estudiosos han volgut considerar una forma d'escriptura, però que no se sap si era exactament així, tal com ho defensà Jean Abélanet¹⁶.

Tanmateix, la diferència entre signes i símbols, l'estudi dels significants i significats i tot el que se'n deriva, un camp de recerca apassionant, no és, però, objecte d'aquest treball, l'interès del qual se centra en la reproductibilitat dels signes mitjançant diverses tècniques de gravat.

Cap al 3500 aC, neix la primera escriptura coneguda i reconeguda com a tal, les tauletes de Mesopotàmia¹⁷, els signes de les quals són gravats fets amb els càlams tallats a bisell sobre l'argila tendra. Per tant, es pot afirmar que l'home comença a escriure gravant. Fins aleshores, l'home, per comunicar-se, havia fet servir, fonamentalment, imatges més o menys realistes o abstractes, dibuixades o

pintades —tot i que ens resten alguns testimonis de petites imatges gravades¹⁸—. El primer home «oficialment» escriptor era un gravador.

Referim-nos ara, però, al gravat com a tècnica reproductora. Mentre el gravat necessita l'esforç físic de dominar l'estri i ferir la matèria, buidant-la per tal de poder obtenir una matriu reproductible, la grafia és una manera d'escriure o de dibuixar fluidament amb la mà sobre qualsevol suport, obtenint un únic grafisme, no reproductible. Així doncs, *gravat* i *grafia*, un mot, aquest segon, com dèiem, poc usat en la nostra llengua, si no és, per exemple, com a sufix de les denominacions de les tècniques de gravat —*xilografia* o *calcografia*—, són dos termes diferents, tot i que, generalment, en el llenguatge quotidià i fins i tot tècnic, es confonen.

Si, tradicionalment, el gravat sol associar-se des d'antic a la imatge o, més ben dit, a la possibilitat de seriar la imatge (tot i que també reproduï signes i lletres, com hem vist), la grafia, la mare de l'expressió gràfica de l'home, s'associa a l'escriptura manuscrita (tot i que ja hem vist les primerenques imatges d'Altamira). Ara bé, la realitat és molt més rica i complexa, ja que la grafia casa, fon o pot sumar l'escriptura i la imatge amb molta més facilitat que el gravat. Però el resultat és únic, una obra original.

La reproducció de la imatge mitjançant el gravat (*xilografia*), com hem vist, és anterior a la reproducció del text mitjançant la impremta. I l'home és abans lector que escriptor (es pot aprendre a llegir sense saber escriure, però no a l'inrevés).

El gravat és conegut a Europa, si més no, des del segle XIV, i a les acaballes del XVIII, continua sent —xilografia a fil o contrafil i calcografia amb les seves especialitats— l'únic camí de reproduir imatges. Tècnicament, l'home, quan volia reproduir i difondre una imatge, continuava sent gravador i, per tant, conceptualment, la reproducció de la imatge seguia basant-se en el gravat mecànic. L'home, com a reproductor d'imatges, fins aleshores havia estat un *gravador*, un destre mecànic, com també en certa manera l'home reproductor de textos, el tipògraf que emprava els caràcters punxonats (gravats) per un hàbil artífex orfebre (un punxonista, un gravador, en definitiva). L'home *gràfic*, escriptor o dibuixant, fins aleshores no podia ser reproductor, només productor d'un sol original cada vegada. Grafia i reproducció fins aleshores eren incompatibles.

La grafia esdevé reproductible. El procediment litogràfic, una veritable revolució

L'àmbit de la reproducció gràfica, molt a les darreries del segle XVIII, havia de viure una gran transformació, un canvi radical en tots els sen-

14. Joan COROMINES, *Diccionari Etimològic i complementari de la llengua catalana*, IV, Barcelona, 1984, p. 632.

15. Joan COROMINES, *Diccionari Etimològic...*, p. 601.

16. Jean ABÉLANET, *Signes sans paroles*, 1986.

17. Com a obres generals sobre l'escriptura, es poden consultar R. ÉTIEMBLE, *L'écriture*, 1978, avui ja un clàssic, i Albertine GAUR, *A History of Writing*, 1987 (1984).

18. ABÉLANET, op. cit.

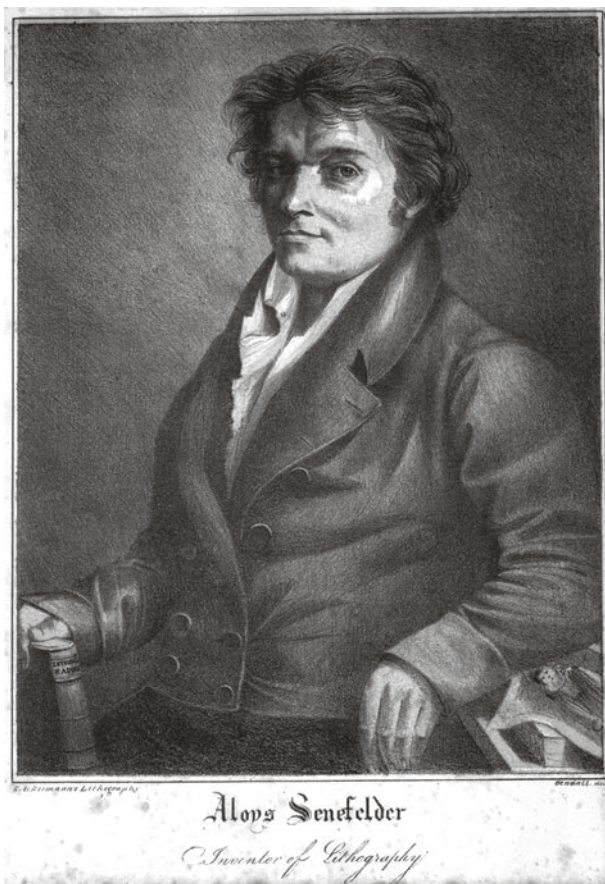


Figura 1. Aloys Senefelder (1771-1834), inventor de la litografia. Retrat litogràfic, frontispici de la versió anglesa del seu manual (1819).

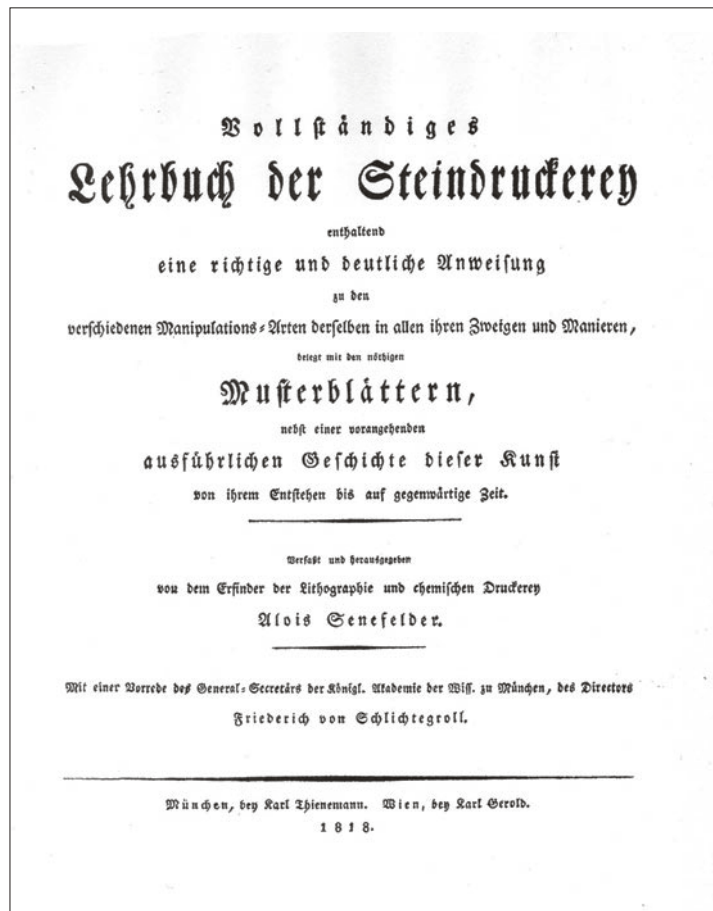


Figura 2. Aloys SENEFELDER, *Bollstandinges Lehrbuch der Steindruckerei*, Munic, 1819.

19. VÉLEZ, «El triomf de la imatge...».

20. Des de l'òptica del lèxic, és l'única denominació d'un procediment de reproducció gràfica que porta la desinència «grafia» correctament. És a dir, que significa pròpiament 'grafia' i no 'gravat', com en el cas de la xilografia o la calcografia.

21. *Bollstandinges Lehrbuch der Steindruckerei*, Munic, Karl Thienemann, Viena, Karl Herold, 1819, volum que dedica a Maximilian Joseph, rei de Baviera.

tits. Aloys Senefelder (figura 1) inventà un nou procediment de reproducció, la litografia, que, com mirarem de demostrar, havia de capgirar el camp de la reproducció gràfica, de tal manera que no és exagerat parlar d'una revolució litogràfica o, encara millor, d'un abans i d'un després de la litografia, atès que després de més de quatre segles d'ús de les tècniques del gravat, aflorava un sistema totalment diferent al servei de la reproducció de la imatge (o de la grafia en general.)

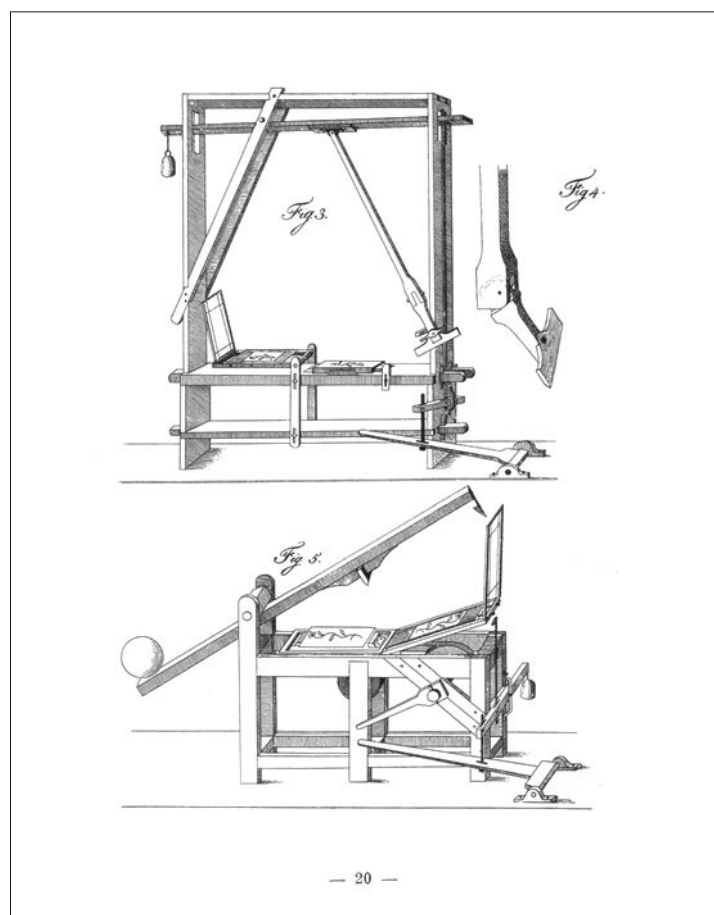
La litografia no és una tècnica de gravat. Res més lluny, com veurem, del gravat en fusta o sobre metall que la litografia. La litografia, del grec *litos*, 'pedra', és el primer exponent de la *grafia reproductible*. Aquesta és la seva gran aportació, la gran novetat, el gran triomf¹⁹. Permet la creació de la imatge, i també del text, traçats manualment sobre un suport, una pedra especial. D'aquest grafisme original, se'n poden obtenir nombroses reproduccions, nombroses còpies, mitjançant l'accionament d'una premsa de braç. Per això es pot afirmar que, amb la litografia, la grafia esdevé reproductible.

La litografia no és dura ni indeleble com el gravat (o gravats), perquè és producte del llapis tou, de la ploma fina o del pinzell governats pels

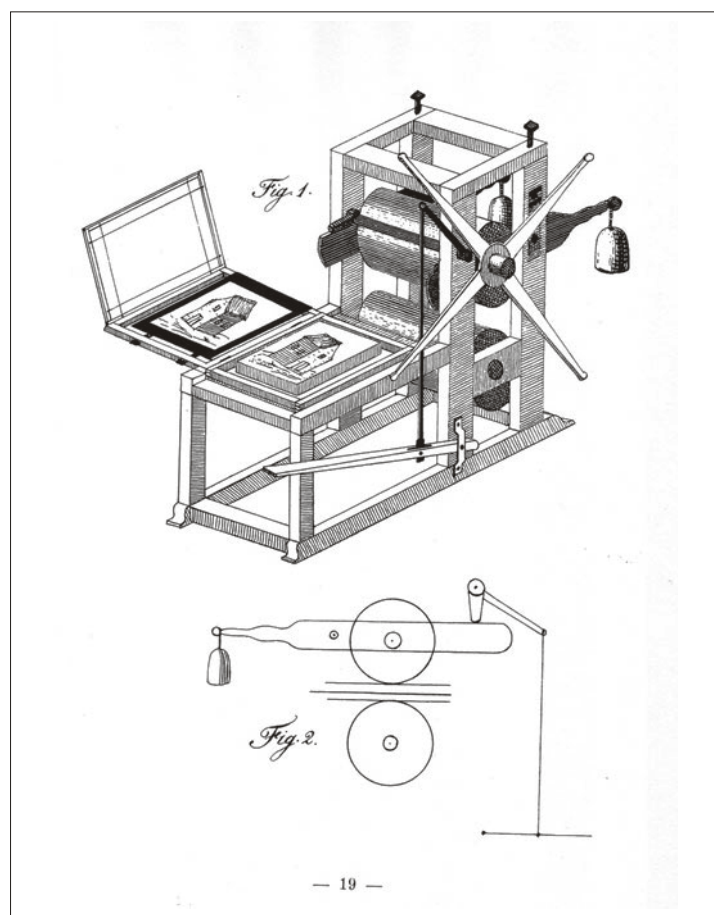
mits, mentre el grafisme concebut pren forma sobre la pedra fina, i no pas d'una gúbia que mossega la fusta o del burí que fereix el coure. Així doncs, l'home reproductor gràfic havia encetat una nova era. El gravador mil·lenari s'havia convertit en un dibuixant. Amb la litografia, la imatge reproductible, després de molts segles, *és gràfica, no gravada*. Aquesta esdevé la gran novetat. I no només això, perquè la litografia, en ser *gràfica*, permetrà sumar fàcilment imatge i text, text i imatge²⁰. I, per aquest motiu, quan es parla de litografia, s'ha de parlar pròpiament d'un sistema d'estampació planogràfica, i no pas d'impressió d'un gravat. Vegem per què, quan i com s'hi va arribar.

«La litografia, com la major part de les descobertes útils, és nascuda en gran part de l'atzar». Amb aquestes paraules començava Alois Senefelder (Praga, 1771-Munic, 1834) la introducció històrica a l'art litogràfic en el seu manual publicat l'any 1818 a Munic i Viena²¹ (figura 2). Dedicat des de ben jove a l'art dramàtic, feia temps que cercava un sistema fàcil i econòmic per reproduir les seves partitures ell mateix.

Coneixent la tècnica del gravat sobre metall per haver-lo vist practicar de prop en nombroses



— 20 —



— 19 —

Figures 3 i 4.
 Premsa de braç inventada pel mateix Senefelder per a l'estampació de les pedres litogràfiques.

ocasions, i buscant costos més baixos, va mirar d'associar-se amb un amic que tenia un taller d'estampació calcogràfica. Senefelder es proposava de gravar ell mateix les planxes de coure a l'aiguafort, tot i l'esforç que això significava per a una persona aliena a la tècnica del gravat, atès que exigia una destresa i una bona pràctica.

La dificultat, el temps perdut i uns resultats mediocres el portaren, en un nou intent, a provar de gravar a l'aiguafort sobre pedra calcària, una labor molt més fàcil, ràpida i neta que la del treball del coure. Però el repte principal era dilucidar quins eren els materials amb què havia de preparar la pedra per aconseguir un resultat reeixit. La constància i l'experimentació, primer en el gravat sobre metall i després sobre la pedra, el portà a preguntar-se com s'havia de fer per tal d'aconseguir traspasar sobre el paper els grafismes plasmats sobre aquest nou suport petri, sempre pensant que es tractava d'un sistema de reproducció equivalent al calcogràfic, és a dir, pensant en termes de gravat. En una segona fase, s'adonà, però, que en lloc de gravar al buit com feia sobre el metall, sobre la pedra, en canvi, podia dibuixar-hi senzillament els signes, amb la qual cosa començà, sense ser-ne

prou conscient, una nova recerca i un nou procediment gràfic. Un fet casual, una gran perseverança i una bona dosi d'observació ajudà Senefelder a adonar-se de la relació entre els líquids que havien de ser els materials bàsics per a l'estampació de les pedres tractades d'aquesta nova manera.

En paraules de Senefelder, ell devia a tots aquests assaigs «la descoberta del secret de la litografia química; com ara la reimpressió del paper sobre la pedra, que depenia principalment de l'atracció més o menys gran d'una matèria per una altra. Era natural que els meus assaigs sobre aquestes matèries diferents, em fessin adonar que la humitat viscosa, com per exemple una dissolució de goma, s'oposava que la tinta s'arrapés a la pedra: l'experiència següent em conduí directament a aquesta descoberta»²².

Entre el 1796 i el 1798, Senefelder acabà d'arrodonir la seva invenció i, el 1802, fins i tot inventà una premsa de braç (figures 3 i 4) amb la qual podia tirar diversos milers de cada exemplar al dia. Finalment, el gravat mecànic tradicional havia quedat superat per la litografia, és a dir, per la «impressió química», que ell mateix justificava amb aquests mots:

22. Segueixo la traducció francesa *L'art de la lithographie ou instruction pratique contenant la description claire et succincte des différents [sic] procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre*, 1819, p. 18.

23. *L'art de la lithographie...*, p. 28-29.

24. *Bollständiges Lehrbuch...*

25. *L'art de la lithographie ou instruction pratique contenant la description claire et succinte des différents [sic] procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre*, Munic, 1819. I *A Complete Course of Lithography: containing Clear and Explicit Instructions in all the different branches and manners of the art accompanied by illustrative specimens of drawing*, Londres, 1819. Amb algunes diferències respecte a l'edició alemanya.

26. *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, París, 1766.

no hi fa res que el dibuix sigui en relleu o al buit. L'essencial és que es trobi sobre les línies i els punts de la placa que s'ha d'imprimir, una matèria a la qual s'arrapi de seguida el color per la seva afinitat química, i segons les lleis de l'atracció. Aquest color ha d'estar compost d'una substància equivalent a la del dibuix: cal encara que les parts de la planxa que han de restar blanques, tinguin la propietat de no absorbir, i fins i tot de repel·lir el color, de tal manera que aquest no pugui adherir-s'hi.

Aquestes dues condicions, purament químiques, es compleixen del tot en el nou mètode d'impressió. L'experiència quotidiana prova que totes les substàncies greixoses, com ara l'oli, la mantega, el sèu, l'oli de balena, etc., fins i tot les que s'acaben transformant en oli, com ara la cera, la reïna, etc., no poden unir-se a cap fluid aquós sense cap mitjà intermediari, són enemics de l'aigua, i sembla que la rebutgin. L'agent principal per dissoldre o unir aquestes substàncies és l'àlcali, que, mitjançant una preparació prèvia, forma una mena de sabó soluble en l'aigua. Tanmateix, s'aconsegueix reunir-los batent-los o fregant-los conjuntament molt de temps; però aquesta unió no és real, ja que de seguida se separen fàcilment.

És sobre aquest principi que reposa el nou mètode d'impressió, que pot nomenar-se, amb justícia, *impressió química*, per distingir-la de les altres dues menes d'impressions mecàniques. La diferència és fàcil d'establir, car la raó per la qual el color, consistent en parts greixoses, s'adhereix només als llocs tractats amb una substància equivalent i és refusat per la resta de la superfície mullada, es fonamenta en l'afinitat química i recíproca, i no en el contacte mecànic²³. De la mecànica secular, s'havia passat a la química.

La grafia reproductible havia vençut el gravat, tot i que aquest seguiria en vigència encara convivint amb la litografia durant unes quantes dècades, fins que foren vençuts definitivament per l'adaptació de la fotografia, «la grafia de la llum», a la reproducció gràfica. No obstant això, sens dubte, cap al 1800, la litografia ja va comportar un veritable capgirament de la reproducció gràfica, la primera revolució després de molts segles de, podríem dir-ne, «estabilitat gràfica».

La revolució litogràfica: una revolució entre l'art i la indústria

Senefelder és un inventor de qui se'n coneix la vida i com va arribar a esdevenir «el pare» de la litografia, atès que ens en va deixar un testimoni escrit on

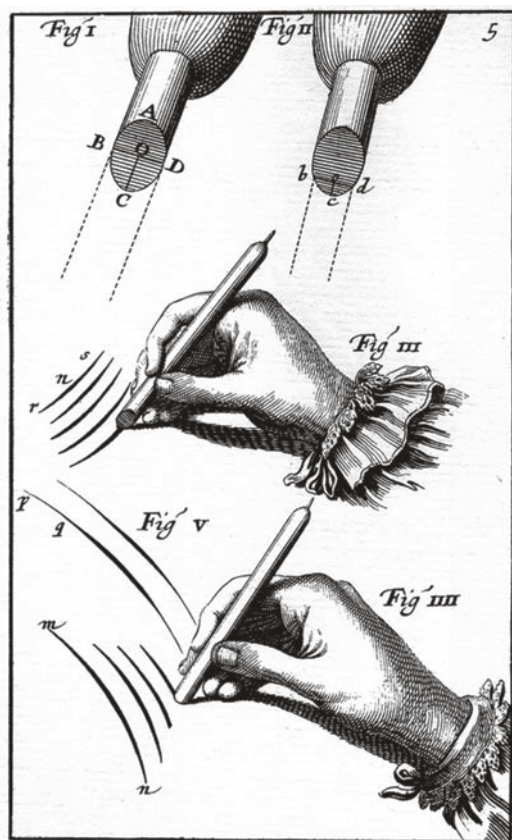
recull tota mena de detalls. A diferència, doncs, de la xilografia o de la calcografia, la litografia té un pare amb noms i cognoms i una data oficial de naixement. És un cas força semblant al de Johan Gutenberg i encara més pròxim al de L. M. Daguerre i l'esmentada fotografia, que fins i tot va tenir data de presentació oficial a la Cambra dels diputats francesos a París, el 15 de juny del 1839, a càrrec del físic François Arago, que els proposà d'adquirir l'invent, car ja intuïa que havia de ser de gran utilitat per a la societat —i no s'equivocà.

Per primer cop en la història de les arts gràfiques, un procediment nou neix gairebé acompanyat del seu manual d'instruccions o, més ben dit, manuals, perquè se n'editaren diversos de seguida. Aquest fet s'inscriu dins de l'interès per l'avenç de la tècnica, base del progrés (sinònim de modernitat i benestar social), un dels fets més característics del segle XIX. De fet, no és estrany, atès que la invenció de la litografia té lloc a l'hora que comença a forjar-se allò que avui denominem «el debat entre l'art i la indústria» o, dit de manera més simple, l'inici del creixement de les arts industrials de tot tipus, el pas de la manufactura a la indústria o la superació dels mètodes artesans per una mecanització cada cop més sofisticada que permet la seriació dels productes més diversos. És a dir, la litografia sorgeix paral·lelament al desenvolupament de la revolució industrial que tant havia de capgirar Europa.

La necessitat de divulgar aquest avenç tècnic fa veure la necessitat d'editar llibres que en siguin el vehicle de difusió clar i útil al servei de tots aquells que s'hi interessin. La litografia, al llarg del segle XIX, havia de tenir un paper destacat en aquesta comesa, com a complement bàsic de la divulgació dels nous coneixements. Però comencem veient com eren els seus propis manuals.

Afortunadament, per resseguir les dificultats i els múltiples assaigs de Senefelder, com ara la difusió inicial del procediment, disposem del seu manual, publicat en alemany a Munic l'any 1818²⁴, que, de seguida, fou traduït a diverses llengües, com ara el francès i l'anglès, versions que es publicaren tan sols un any després²⁵. Això no havia passat mai fins aleshores en el camp de les arts gràfiques dins del món occidental. Era un fenomen nou i, sens dubte, un clar producte de la necessitat de la nova era industrial ja apuntada.

N'és una bona prova el fet que no coneixem cap manual que ens ensenyi com es pot gravar sobre fusta fins al 1766, any en què Jean-Michel Papillon (1698-1776)²⁶ publicà la seva obra. Fill d'una família de xilògrafs francesos, l'escriu just uns quants anys abans que l'anglès Thomas Bewick, cap al 1775, difongués la possibilitat de gravar la fusta tallada a contrafibra —perpen-



Figures 5 i 6.
Abraham Bosse, *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin*, París, 1645. Estampes relatives a la manera de gravar sobre el coure i de llençar l'aiguafort sobre la planxa.

dicularment a les fibres del tronc—, tot i que la xilografia es coneixia a Europa des de feia uns quatre-cents anys²⁷. Així mateix, pel que fa a la calcografia, i en concret al gravat en talla dolça, el tractat d'Abraham Bosse²⁸, el primer tractat europeu sobre una tècnica de reproducció gràfica, data del 1645, quan és ben sabut que aquest procediment es conreava ja des de mitjan segle xv (figures 5 i 6).

Senefelder, després de vint anys de vida del seu invent, i de nombroses trifulgues de tot ordre, l'ofereix en forma de llibre. La primera edició alemanya conté vint làmines litogràfiques, divuit de les quals mostren diversos tipus de treballs, tant de text com d'imatge, que es poden realitzar mitjançant aquest procediment. Les dues últimes són imatges de la premsa de braç que ell mateix va inventar per poder-hi estampar les pedres. Ara bé, tret d'aquestes dues últimes, cap de les altres estampes mostren com és el procés, quins són els materials emprats, com s'ha de disposar el llapis o la ploma sobre la pedra, etc., és a dir, no es tracta de làmines didàctiques o senzillament explicatives com ho eren les de l'*Encyclopédie* o les del tractat de Bosse, que permetien fer-se càrrec de com

s'havien de fer anar les eines. Senefelder ofería només els resultats, els productes diversos, de l'estampació litogràfica.

Tot plegat, després de fer-ne una reflexió, ens porta a considerar que tenia una gran fe en la lletra, en el discurs, en la descripció reproduïda mitjançant la tipografia, més que no pas en la representació del procediment. Les imatges, en cap cas, no ajudaven a comprendre el procés, no eren considerades com un ajut elemental i necessari. És a dir, no publicitava la seva invenció mostrant pràcticament allò que era capaç d'aconseguir.

El cas més extrem fou, però, el de l'edició francesa, que tan sols contenia una làmina, la que reproduïa la premsa de braç. L'anglesa (figura 7), per contra, n'inclouïa catorze, que eren diferents de les de l'edició alemanya, encapçalades per un magnífic retrat de l'inventor (figura 1), litografiat per Ackermann, qui, juntament amb Hullmandel, van ser els dos grans litògrafs londinencs dels inicis. Ara bé, en aquest cas, eren exemples de treballs resultants del procediment, no pas làmines explicatives de la manera de conrear-lo.

Precisament, del taller de l'esmentat Hullmandel sortí el llibre *The Art of Drawing on Stone*,

27. Són ben coneguts altres intents anteriors de treballar la fusta d'aquesta manera, fins i tot en l'àmbit hispànic i, en concret, a Santiago de Compostel·la cap al 1730, però Bewick fou qui ho difongué de manera real i generalitzada. Vegeu Esteve BOTÉ, *El grabado en la ilustración del libro, las gráficas artísticas y las fotomecánicas*, Madrid, 1948, p. 57 i següents.

28. *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des Eaux Fortes, & des Vermix Durs & Mols*, París, 1645.

29. Gotlob Henrich VON RAPP, *Das Geheimnis des Steindruckes...* (*Els secrets de la litografia*), 1810, fou el primer tractat imprès sobre el procediment, que s'edità el mateix any a Tubinga i a Schweinfurt; Henry BANKS, *The Art of taking impressions from drawings and writing on stone, for the purpose of being multiplied by printing*, Londres i Bath, 1813 (2a edició, 1816). Dades recollides per Rosa M. SUBIRANA REBULL, *Els orígens de la litografia a Catalunya (1815-1823)*, Barcelona, 1991, p. 23, procedents de M. TWYMAN, *Lithograph 1800-1850*, Londres, 1970, on recull una llista nombrosa de publicacions sobre la tècnica litogràfica publicades entre el 1801 i el 1820. Desconexem, però, si aquestes dues obres anaven il·lustrades, tot i que les dates tan primerenques i tot l'exposat fins ara fan sospitar que les imatges devien ser molt escasses i potser no prou reeixides.

30. Queda ben clar en una carta que la mateixa Junta envia al secretari d'estat amb data 20 de gener del 1819, on precisament explica el perquè d'aquesta publicació i per què van dedicar-se una sèrie de números a la difusió de la litografia, atès que una revista madrilenya, la *Crónica Científica y Literaria*, que n'ignorava la publicació, havia comentat que aquesta era una tècnica pràcticament desconeguda a l'Estat espanyol. Tal com recollí Rosa M. SUBIRANA REBULL, *Josep March: un pioner de la litografia*, Barcelona, 1992, p. 38.

31. Ja ho remarcà també SUBIRANA REBULL, *Els orígens de la litografia...*, p. 24-25.

32. SENEFELDER, op. cit., p. s.n. («Avant-propos»).

33. HUGO, *Nostra Senyora...*, p. 153.

que duu una introducció datada el març del 1824 i que conté dinou il·lustracions, moltes de les quals sí que responen a la necessitat de divulgar la tècnica, els materials, la manera d'usar-los, de fer anar els instruments, etc. La imatge litogràfica, aquí sí, està realment al servei de la difusió de la pròpia tècnica (figures 8 i 9).

Tanmateix, i això també és remarcable, l'èxit de la litografia fou tan gran i la seva difusió tan ràpida, que, anticipant-se a l'inventor, uns altres autors editaren ben aviat manuals per divulgar com funcionava el nou sistema ja des dels primers anys del segle XIX, com ara Heinrich von Rapp, el primer, que el titulà *Els secrets de la litografia* (1810), un nom ben significatiu, o Henry Banks, que ho féu el 1813²⁹.

Un altre text escrit abans del seu propi manual, fou obra de Marcel de Serres (1783-1862), comissionat de Napoleó, que s'interessà pel procediment i el recollí en una «Notice sur la lithographie, ou sur l'art d'obtenir une impression avec la pierre», publicat als *Annales des Arts et Manufactures* (París) el 1814, un tipus d'edicions molt característic de la revolució industrial vuitcentista i de la fe consegüent en el progrés.

A Barcelona, hi ha una versió castellana d'aquest text, que és el primer que permet difondre el sistema, a partir del qual tots aquells que hi estan interessats, en parteixen per fer les seves provatures. Aquest text fou editat per la Junta de Comerç de Catalunya, en les *Memorias de Agricultura y Artes*, entre el juliol del 1815 i el març del 1816, publicació apareguda després de la Guerra del Francès i adreçada a diversos camps de la manufactura i la indústria incipient, que tenia un gran sentit pel seu caire pràctic i altament oportú, sobretot si tenim en compte que, aproximadament des de quan Senefelder inventa la litografia fins al 1814, Catalunya, com tot Espanya, va estar pràcticament sempre en guerra. L'endarreriment tècnic, en una època d'avenços cada cop més freqüents i més cabdals, es considerava que podia començar a superar-se per aquesta via de divulgació del coneixement. Si més no, aquesta era la intenció de la Junta en fundar aquesta publicació³⁰, per bé que sembla que la seva difusió i la seva influència —si més no pel que fa al text de Serres— no va ser gaire notable³¹. Era potser massa aviat encara? O potser, en aquest cas, va obeir a l'escassíssim suport del Govern central als esforços de la Junta de Comerç? En tot cas, la resposta no és objecte d'aquest treball.

Sia com sia, tot i que la imatge litogràfica al servei de la divulgació tècnica per tal de facilitar la comprensió del text, no havia triomfat encara durant el primer quart del segle XIX, gràcies a aquests textos, com també, naturalment, a l'ensenyament pràctic i directe que reberen els joves

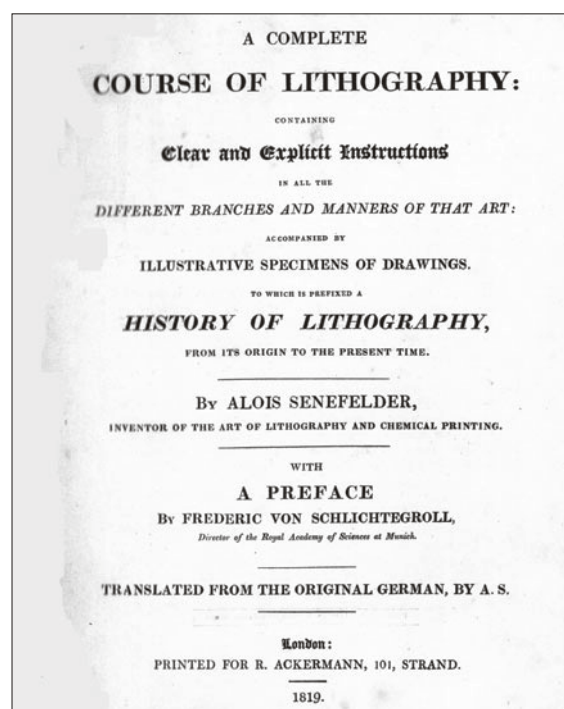
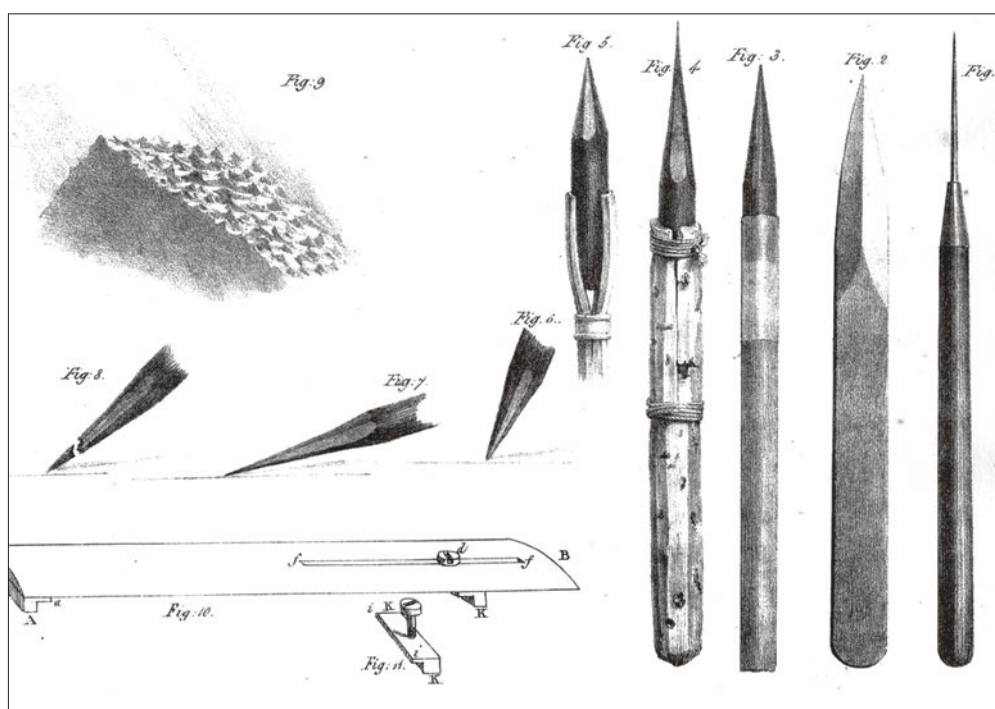
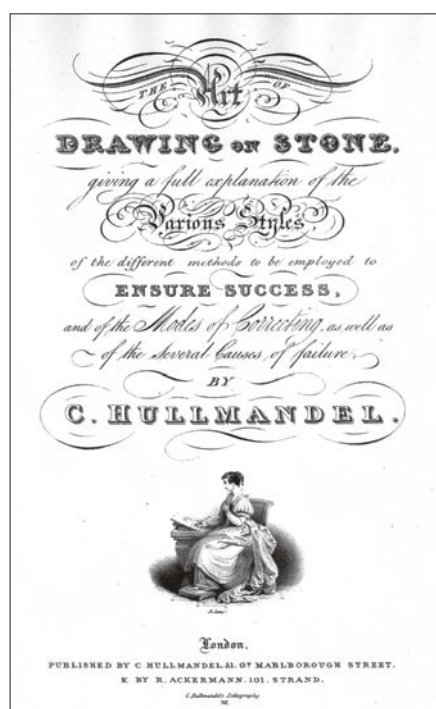


Figura 7.
Portada de l'edició anglesa del manual, editat a Londres el 1819.

aprenents en els nous tallers litogràfics —abans de res a Munic, on l'inventor començà a difondre el nou sistema, però de seguida a Londres i París, a Viena i a moltes altres ciutats...—, la litografia s'estengué ràpidament per Europa, de tal manera que, encara no vint anys després de la seva invenció, n'hi havia tallers a tot arreu.

Senefelder mateix, just a l'inici de la versió francesa del seu tractat, ja afirmava que «ben aviat no hi haurà cap ciutat una mica notable que no tingui, si més no, una premsa litogràfica»³². El seu text, però, vol ser, com ell afirma, un curs complet de litografia pràctica que escriu animat per molts partidaris de la seva invenció, i on se'n mostra un partidari fervent, ja que en dóna a conèixer els avantatges respecte a les tècniques que hi havia en vigència aleshores. Les seves paraules impreses són, alhora, un clar testimoni de la fe en el progrés tècnic, i també, gosaria dir, de la fe en el llibre com a receptacle i mitjà de transmissió d'aquest avenç gràfic. La lletra impresa perdura, és un «testimoni» o, més ben dit, un «testament» de l'autor. Perquè, com defensava Victor Hugo, ja esmentat a l'inici, la impremta possibilita que el pensament esdevingui immortal³³.

Sorpren veure com el gran canvi revolucionari que significà la innovadora litografia es pretenia difondre a base de molta lletra impresa i només amb alguna imatge aclaridora. Això, repetim, és un clar exponent de la «fe» en el llibre com a vehicle de difusió del coneixement, tan característica del segle XIX, tot i que no podem oblidar, com ja



Figures 8 i 9.
C. HULLMANDEL, *The Art of Drawing on Stone*, Londres [c. 1824]. Portada i làmina explicativa.

s'ha fet notar, la difusió a partir del coneixement i la pràctica directa en els tallers.

Com devien llegir-se i utilitzar-se aquests manuals en els incipients tallers de litografia? De ben segur que, en els tallers, és on més bé es coneixien aquests textos i on servien com a guia de capçalera. Els encarregats o responsables que sabien llegir i escriure, car la majoria eren tipògrafs, gairebé els únics obrers de la indústria vuitcentista que n'havien de saber, car ho exigia la seva especialitat, anaven desxifrant les seves indicacions. El cert és que molts tallers litogràfics es convertiren en tipolitogràfics i sumaren les dues vessants. Per això, no és estrany veure com algunes cases canviaren la denominació de *Tipografia de*, per *Tipolitografia de*, com es pot comprovar en els peus d'impremta de nombroses publicacions.

Per contra, la litografia fou un procediment que no entrà a formar part de l'ensenyament acadèmic, mentre el gravat calcogràfic s'hi mantingué durant molt de temps, ja fos considerat només com a gravat artístic o bé al servei de la reproducció de medalles o de paper moneda. La litografia havia nascut a l'època de les arts industrials, del binomi art-indústria, per bé que encara podia qualificar-se de procediment semiindustrial més que no pas plenament industrial. Però, en qualsevol cas, no va néixer amb pretensió artística i, per tant, tot i que ben aviat els artistes en tragueren partit gràcies al fet que es tractava d'una tècnica de «grafia», per tant, molt còmoda i fàcilment a l'abast, no s'aprenia a l'escola ni a l'acadèmia.

Per això, atesa la ràpida adopció del nou procediment, s'entén la immediata abundància de tallers arreu, i en especial a França, on la recepció és primerenca i la difusió, ràpida i ben rebuda. El mateix Senefelder, sempre amb algun soci, com ara Franz Gleissner o els germans André, posà en marxa algun taller a Alemanya, i després d'haver-se situat i d'haver viatjat per algunes ciutats europees, com ara Londres, per exportar la seva invenció, finalment decidí instal·lar-se a la capital francesa, on, a l'inici del segle XIX, la litografia costà d'introduir a causa de les guerres napoleòniques, però on després triomfà, sobretot per les seves aplicacions artístiques³⁴ (figura 10).

Barcelona, com fou corrent en el terreny gràfic al llarg del segle XIX, posà els seus ulls en París, on van a aprendre la tècnica els que seran els grans litògrafs catalans, amb Eusebi Planas al capdavant³⁵, i d'on vénen la majoria dels primers litògrafs que s'instal·len a la nostra ciutat, i que treballen per compte propi o bé col·laboren en els primers tallers locals de litografia, com el d'Antoni Brusi, capdavanter en la matèria, on col·laborà Louis Vuillaume³⁶, el qual, el 1842, era considerat un escriptor litògraf.

De fet, Barcelona s'omplí de seguida de següida de litògrafs, tant de dibuixants litògrafs, com d'estampadors litògrafs, que s'hi dedicaren treballant directament o mitjançant el sistema de calc i transport. Les guies de la ciutat del segon terç del segle en donen bon testimoni. La guia estadística del 1841 és la primera que ofereix una referència específica

34. JÖRGE DE SOUSA, *La mémoire lithographique*, París, 1998, p. 21-25.

35. Sobre la seva obra, vegeu Pilar VÉLEZ, *Eusebi Planas (1833-1897), il·lustrador de la Barcelona vuitcentista*, Barcelona, 1999.

36. SUBIRANA REBULL, *Els orígens de la litografia...*, p. 39-60.



Atelier de presse lithographique. Imprimerie Berger-Lévrault, à Nancy

Figura 10.

Taller de litografia Berger-Lévrault de Nancy, on s'aprecien els prestatges plens de pedres litogràfiques.

37. Un d'ells, l'esmentat Louis Vuillaume, aleshores amb taller propi al carrer del Duc de la Victòria.

38. Vegeu, entre altres, *Guía de Forasteros en Barcelona. Manual de agentes y de curiosos*, Librería de M. Saurí, Barcelona, 1841; *Guía de Forasteros en Barcelona*, Imp. y Librería de M. Saurí, Barcelona, 1842; *Manual Histórico-Topográfico Estadístico y Administrativo, o sea, Guía General de Barcelona*, Imp. Librería M. Saurí, Barcelona, 1849; *Guía General de Barcelona*, Imp. Lib. M. Saurí, Barcelona, 1854; *Guía General de Barcelona*, Imp. Manuel Saurí, Barcelona, 1864. Dades recollides a VÉLEZ, «El triomf de la imatge...».

39. Sobre tots aquests afers, vegeu Jôrge DE SOUSA, *Du Jeu de Paume au cabaret. Lieux et devenir des ateliers parisiens*, París, 1995.

de diversos professionals de les arts gràfiques, entre altres especialitats industrials, i esmenta set litografies —Brusi i Montfort entre ells—, quatre foneries i cinc fàbriques de paper. El 1842, només un any després, les litografies ja són deu i, a més, hi consten cinc dibuixants litògrafs —entre ells F. X. Parcerisa—, tres escriptors litògrafs³⁷ i tres impressors litògrafs. El 1849, hi ha catorze establiments de litografia i el 1854 hi consten els mateixos. Finalment, el 1864, la guia aplega un total de vint impremtes litografies —tal com són denominades, i entre les quals n'hi ha dues de gran renom, Labielle i Vázquez—, al costat de vint-i-set impremtes tipogràfiques³⁸.

Però tornem a Senefelder i al seu establiment a París. Primer al número 13 de Rue Servandoni, en un taller finançat en part per l'editor del seu tractat, Treutel & Würtz, i el director del qual fou Knecht, nebot de Senefelder. Després de molts problemes i desavinences, aquest taller, que no va poder rivalitzar amb els de Lasteyrie i el d'Engelmann —un dels seus grans deixebles—, va tancar el 1831. Tanmateix, un jove que s'hi havia format, Rose-Joseph Lemercier, l'any 1828, s'establí pel seu compte i creà un dels principals tallers litogràfics europeus³⁹, on, per exemple, es formà Eusebi

Planas ja en època d'Alfred-Léon Lemercier, el seu nebot. La difusió arreu era cada cop més notable.

No és gens estrany, car no hi calien intermediaris. Qualsevol podia ser dibuixant litògraf, i tot allò que aquest traçava sobre la pedra, apareixia estampat sobre el paper, sempre, és clar, que l'estampador fos un bon professional, ja que, per adquirir un bon domini del procés, necessitava destresa, meticulositat i una gran cura en el seu fer. No obstant això, s'explica, per exemple, la gran moda esdevinguda als salons de París de fer-se retratar en les grans festes o tertúlies. Però vegem quina era la veritable essència i l'aportació revolucionària de la litografia.

La litografia, una nova era gràfica

Fins a la litografia, el dibuixant, el creador d'una imatge, s'havia d'adaptar forçosament al gravador que havia de reproduir el seu treball, ja fos un xilògraf o un calcògraf. El dibuixant sabia prou bé com havia de traçar les seves línies per tal que el gravador, amb el burí o la gúbia, poguessin treure'n el partit que ell n'esperava. El dibui-

xant estava sotmès, podríem dir-ne, al gravador i també, per què no, a l'estampador, és a dir, a l'esclavatge de la traducció gràfica. La nova grafia, la litografia, en canvi, oferia la possibilitat de ser lliure. I, en realitat, l'habilitat més gran la requeria l'estampador i no pas el dibuixant, que treballava sobre la pedra com sobre el paper, només tenint en compte la inversió de la imatge un cop estampada, o bé traspasant-la prèviament mitjançant un paper de calc que permetia invertir-la amb tota facilitat.

El litògraf, quan dibuixa sobre la pedra, és *lliure*, autònom, no està subjecte a la traducció de ningú, car, encara que hagi traçat la seva imatge sobre un paper, el *trasllat* sobre la pedra⁴⁰ no necessita traductors, és directe. Aquesta llibertat és la causa que alguns artistes vulguessin provar el nou procediment de seguida. Un dels casos de més renom fou el de Francisco de Goya que, ja l'any 1819, mentre Senefelder editava el seu tractat en francès, feu les seves primeres litografies a Madrid, quan tenia ja setanta-tres anys. Tres anys després, instal·lat a Bordeus, conegué el taller de Nicolas Gaulon, on, el 1825, estampà una sèrie de temes taurins i el retrat de l'estampador⁴¹. Aquest fou el mateix cas de Géricault, Ingres o Delacroix, en aquestes mateixes dates tan primerenques.

De fet, no és exagerat dir que els artistes vuitcentistes restaren immediatament seduïts per la litografia. No és gens estrany, perquè, per primera vegada, no s'havien de sotmetre a la interpretació d'un gravador reproductor.

Sens dubte, des del punt de vista tècnic, el més revolucionari és la rapidesa i la facilitat d'execució, car dibuixant i gravador, grafia i gravat, es fonen, són una mateixa cosa, i una sola mà ho fa tot. No hi ha problemes de traducció, el resultat és fidel al que treballa sobre la pedra perquè no és una mà traductora, és la mateixa mà autora. El gravador de traducció ha desaparegut. L'execució, per tant, és molt més ràpida, més econòmica, a causa de l'estalvi de temps i d'artífexs que hi participen, i del tot fidel. A més, la pedra és fàcilment reciclable i reaprofitable. La grafia reproductible, doncs, comportà un gran salt i un gran avenç en el terreny de la reproductibilitat.

Això explica que, en casos d'artistes dibuixants litògrafs de gran renom i molt reconeguts com a il·lustradors, com fou a Barcelona el cas d'Eusebi Planas, els mateixos editors els portessin les pedres a casa per tal que les dibuixessin còmodament i ràpidament i poguessin endur-se-les de seguida, a fi d'estampar-les i acompanyar les edicions de llurs novel·les «per entregues» que es publicaven setmanalment. Aquesta llibertat és un nou valor que no té preu. Com advertia Walter Benjamin el 1936, gràcies a la invenció de la litografia «les arts gràfiques es trobaren en condicions d'acompanyar, de manera il·lustrativa,

la dimensió quotidiana»⁴². És a dir, la imatge començà a caminar al pas de la impremta, de la tipografia, del text. Tan ràpida o més podia ser la difusió de la imatge que la del text.

La litografia, però, a l'inrevés de la tipografia, és un procés molt més flexible, més lliure, no tan mecànic. Per això va fer possible la democratització de la imatge, car la féu popular, la divulgà fàcilment. Començà el camí perquè la imatge fes la competència a la lletra i comencés a imposar-se el lema «una imatge val més que mil paraules». Per això es pot afirmar que la litografia popularitzà la imatge i la féu present arreu.

El valor de la imatge com a reclam publicitari va ser un dels fets més destacats del creixement editorial del segon i del tercer terç de segle a tot Europa i també a Barcelona. Per exemple, de seguida va consolidar-se la idea que la millor manera de vendre un llibre era farcir-lo d'imatges. Els dolços i vellutats dibuixos litogràfics produïts del llapis gras eren més que idonis per donar forma a les heroïnes de les novel·les romàntiques, tant les històriques com les sentimentals, que ben aviat esdevingueren símbols representatius de la nova etapa, el Romanticisme, que tant havia de contribuir a la forja de l'Europa de la modernitat, de la qual avui en som encara hereus ben directes.

En aquest sentit, no és estrany que la litografia assolís un èxit tan gran en el seu moment, a l'inici del Romanticisme, que tant preconitzava la llibertat de l'individu. Per això, avui considerem el llibre litogràfic com a sinònim de llibre romàntic. Per primera vegada, el llibre té una consideració i un rol dins de l'art i esdevé un àmbit privilegiat de l'art romàntic: la il·lustració romàntica, i sobretot, és clar, la litografia, és un camí per aconseguir estats emocionals, sensacions, interessos, estats per transcendir la paraula escrita: la imatge (litogràfica, dolça, amorosida) venç la paraula (impresa, dura, mecànica) (figura 11).

Amés d'això, la litografia traspasa el marc del llibre i esdevé protagonista arreu, sobretot quan adopta el color i es converteix en la cromolitografia al servei del llibre, però també de la premsa i sobretot de la nova i potent publicitat: des de l'anunci més discret fins al gran cartell que farà parlar per primera vegada del concepte d'*art al carrer*.

De totes maneres, el triomf de la imatge vuitcentista és inseparable de la litografia i del llibre, per bé que no podem oblidar la presència de la xilografia i sobretot el paper de la galvanotípia⁴³. Ara bé, el gran desenvolupament de la cromolitografia en alguns camps, sobretot en la publicitat naixent, farà que la revolució litogràfica, amb una sèrie de millores tècniques, és clar, es mantingui viva fins a mitjan segle xx pràcticament. Però això ja és tema d'un altre estudi.

40. Ja conreat pel mateix Senefelder i explicat en el seu text, *L'art de la lithographie...*, p. 33.

41. Vegeu l'exhaustiu estudi de Jesusa VEGA, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, 1990.

42. BENJAMIN, *L'obra d'art a l'època de ...*, p. 34.

43. Com ja vaig justificar-ho amb detall a VÉLEZ, «El triomf de la imatge...».



Figura 11.
Ruïnes del monestir de Sant Pere de Rodes. Il·lustració litogràfica de Francesc Xavier Parcerisa per al volum II de *Catalunya*, de la sèrie *Recuerdos y Bellezas de España* (d. 1848), màxim exponent del gust romàntic en la producció editorial barcelonina.

La coincidència del desenvolupament de la indústria tipogràfica al servei del món editorial en alça (més la creixent alfabetització, la multiplicació dels públics lectors...), tot plegat dona peu a l'explosió de la imatge, autònoma o aplicada al llibre, malgrat que litografia i tipografia, tècnicament, recordem-ho, són incasables.

Els nous procediments de reproducció vuitcentistes van tenir un paper principal en la forja de la societat moderna i n'esdevingueren portaveus. Les arts gràfiques n'esdevingueren mitjans de comunicació fonamentals, i gravat i grafia es necessitaren i es complementaren, la qual cosa donà pas a una nova forma de comunicació. Des d'aleshores, la societat és plenament conscient del valor de la imatge.

La litografia hi tingué, com hem vist, un paper molt actiu, car obrí un nou i ampli camp de possibilitats. En realitat, la litografia comportà una revolució gràfica, evidentment d'ordre pràctic, però, per damunt de tot, d'ordre conceptual: el triomf de la grafia reproducible, és a dir, d'imatges o d'informació visual de primera mà i reproduïdes en un nombre molt elevat. Aquest fet va permetre difondre la imatge amb facilitat, tot i que no prou industrialment com la societat vuitcentista anà exigint progressivament.

Per això, podem dir que la litografia constituí una *revolució de transició*, que també acabà perdent el seu protagonisme, tot i que finalment s'industrialitzà i sorgí l'òfset, amb la qual cosa el procediment tradicional es mantingué únicament al servei dels artistes, fins avui encara.

No fou el mateix cas de la fotografia, l'origen de la gran revolució gràfica del vuitcents. La introducció del procediment fotogràfic en les arts gràfiques fou lenta i difícil, i passaren molts anys abans no s'adaptà correctament i amb qualitat en el terreny de la reproducció. Això explica en part que no fes fora de seguida la litografia del terreny reproductor, ans al contrari, la litografia seguí en alça i caminà cap al domini del color i la diversificació del seu ús, tot i que, finalment, la possibilitat de mostrar la «imatge real», la nova i plena informació visual que ofería la fotografia la superà, com superà tots els procediments de reproducció en vigència aleshores.

Ara bé, l'anunci d'una nova etapa gràfica és present en totes dues invencions, ja que, tant la litografia com la fotografia, en néixer, ja van ser concebudes com a sistemes «revolucionaris». Això significa que la societat ja vivia immersa en el món de la tècnica i que havia tingut lloc el triomf de la reproductibilitat.

La litografia inicià una nova era gràfica, una nova era de la comunicació visual, que avui segueix avançant sense aturador.