

EL MITJÀ TIPOGRÀFIC

TESI DOCTORAL

DOCTORAND

ORIOI MORET VIÑALS

DIRECTOR DE TESI

DR. ENRIC TORMO BALLESTER

PROGRAMA DE DOCTORAT

LES REVOLUCIONS TIPOGRÀFIQUES

DEPARTAMENT DE DISSENY I IMATGE

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FEBRER 2006



DE TIPOGRAFIA

DE TIPOGRAFIA

En aquesta part es pretén exposar la tipografia com a *àrea d'aplicació de la mesura*. Per això, el discurs està condicionat a la visió àmplia de la mesura que s'ha ofert a la primera part: d'acord amb aquella, s'intenten recollir els mateixos aspectes i mostrar com queden traduïts en l'àmbit específic de la tipografia - amb les readequacions i els reajustos que pertocuen. Com aleshores, també aquí la divisió de l'objecte d'estudi és problemàtica, perquè els aspectes són difícilment aïllables i, en conseqüència, els apartats resultants poden aparèixer «forçats» i, en ocasions, «redundants». De tota manera, cal esperar que aquesta insistència en els mateixos aspectes des de diferents angles reforci la consideració sòlida de la tipografia.

El primer capítol (“La tipografia com a escriptura artificial”) té per objecte definir la tipografia des de pressupòsits conceptuals bàsics, això és, posar de relleu els elements característics que la defineixen, i que la distingeixen de l'anterior pràctica d'escriure.

El segon capítol (“La tipografia com a ofici”) pren l'artificialitat de la nova escriptura, i la insereix en el conjunt del nou procés productiu. Des d'aquest vessant productiu, s'aprecien els diversos oficis relacionats amb la tipografia com pràctiques articulades d'acord amb un nou ordre professional, marcat per la regulació i l'estandarització, això és, una forma determinada de *mesura*. El nou ordre, i la noció de mesura que s'hi associa, s'il·lustren, al final del capítol, amb l'exemple de l'instrumental bàsic del caixista.

El tercer capítol (“La tipografia com a procés”) situa la mirada en l'entitat de l'alfabet tipogràfic, una entitat peculiar per causa de la seva dificultat de singularització. L'alfabet tipogràfic es considera des de la seva condició de *procés*, no en els termes productius que s'han dibuixat en l'anterior capítol, sinó en termes ontològics i epistemològics. La condició de procés s'exemplifica amb una revisió del concepte de *família* en les peces tipogràfiques, que es relacionen físicament a partir de l'encaix.

El quart capítol (“La tipografia com a sistema”) es fixa en l'articulació modular de les peces de la nova tècnica, que permet considerar-la sistema per propi dret. Aquí, les peces físiques es debaten per la seva capacitat de relació i de composició d'espais. I per això s'aborden els dos aspectes cabdals en el conjunt d'articulació: la noció de *cos*, i la

noció de *blanc*, es prenen com a pilars constructius de la tècnica tipogràfica i, a partir d'ells, es detallen les diferents formes en què s'han presentat al llarg del temps, sigui conceptualment, sigui físicament.

La segona part es clou amb el cinquè capítol (“Nomenclatura mètrica”), que repassa alguns termes del vocabulari tipogràfic des dels criteris amplis de *mesura* que s'han exposat en la primera part de l'estudi. Amb això es pretén recollir els significats originals dels termes, no només per restituir-los-els, sinó també per determinar la base terminològica i, al capdavant, conceptual, sobre la que es baixeixen les reflexions de la tercera part de l'estudi.

I. LA LLETRA FALSA

LA TIPOGRAFIA, ESCRIPTURA ARTIFICIAL

Una de les denominacions més afortunades per a referir-se a la impremta en els seus inicis fou la de *ars scribendi artificialiter*.

O *ars artificialiter scribendi*: l'ordre en què apareixen els vocables no canvia el sentit de l'expressió. Aquí es prefereix *ars scribendi artificialiter* per raons de lògica en la seqüència del present discurs.

La impremta (encara no tipografia) és un “art d'escriptura artificial”. Sense pretendre abordar la qüestió des d'un punt de vista filològic estricte, els tres vocables que formen la denominació són d'interès per tal com refereixen i relacionen les nocions respectives.

ARS

Segons la idea general de l'art en l'Edat Mitjana, aquest terme comprenia tant els oficis manuals, com les ciències i les belles arts: un coneixement que consistia en regles i reglaments.

Un repàs es pot trobar a Tatarkiewicz, 1987 (1976), especialment cap. 1; p. 86 i ss; i p. 140 i ss. A efectes de brevetat, n'hi ha prou amb incloure la cita d'Hug de sant Víctor que figura allí (p. 86): *Ars dici potest scientia, quae praeceptis regulisque consistit (Didascalicon, II)*, «pot dir-se que l'art és un coneixement que consisteix en regles i reglaments».

En el present context, interessa recollir i posar èmfasi en l'aspecte *reglat* de la pràctica. I, alhora, recordar que aquesta mateixa noció d'art el relaciona directament amb l'artificialitat: cap art és natural, tot art és artifici — i n'és per causa d'aquestes regles i d'aquests reglaments: les regles i els reglaments són els elements d'artificialització.

SCRIBENDI

L'escriptura compleix les condicions bàsiques de tota *ars*: és una pràctica fonamentada en regles. En conseqüència, no fa falta incidir massa en la seva arrel artificial, per sabuda: l'escriptura és una tecnologia profundament civilitzatòria.

Qualsevol examen de l'escriptura posa de relleu, directament o indirecta, el seu paper civilitzador.

Sense emetre judicis al respecte, valgui com a apunt la clàssica distinció entre Prehistòria i Història, establerta respectivament a partir de la inexistència i existència de documentació escrita.

Al capdavant, l'escriptura es pot entendre com una qüestió tecnològica, això és, com un element de superació de l'estadi «natural», com un element cultural, de civilització. En aquest context, hi cap la consideració de l'escriptura com a tecnologia d'informació, que es discuteix a Hobart i Schiffman, 1998.

D'acord amb aquesta condició, no ha de sorprendre massa que el terme per a designar aquesta activitat es relacioni amb l'instrument que la permet.

Així, els vocables *grapheion* i *graphium*, que s'empraven per a designar l'estri que permetia escriure, *graphein*: cf Ruiz, 1988.

Aquesta visió instrumental de l'escriptura és del tot restrictiva: escriure és, sobretot, una activitat manual, física, que es desenvolupa necessàriament amb l'ajut d'instruments.

Així, l'escriptura és una activitat tècnica: la seva execució és labor de tècnics. Les regles que la governen són simplement tècniques, això és, arrelades en la instrumentalitat. La composició d'obres (siguin de la mena que siguin) no és pròpiament escriptura: en correspondència, és governada per altres regles —les de la gramàtica, etc—, que li atorguen un status diferent dins el conjunt d'arts.

Si prenem la comparació que fa Sòcrates, en *Fedre*, entre escriptura i pintura, es pot deduir que el que permet la immutabilitat de significat és la fixació física de traços, el registre gravat, imprès, en el paper o en el cor. (El passatge se cita a Svenbro, dins de Cavallo i Chartier, 1997: 87 i ss.)

Per altre cantó, aquí hi cabria la discussió terminològica en tota la seva amplitud —valguin, a mode d'exemple, la denominació *pictor*, que utilitzaven Petrarca i Jean Gerson per a referir els escribes que copiaven visualment els textos sense entendre'ls; o la redefinició, al segle XV, del terme *écrire*, que, com *scribere*, es considerà sinònim de *composició*: el copista esdevenia, així, *scriptor*. (Saenger, 1997: 252, 268.)

Avançant-nos en el temps, en aquest punt es pot establir el paral·lelisme amb la distinció del XVII entre arts mentals i arts manuals.

En qualsevol cas, la denominació “escriptor”, en les seves diferents formes, referia sobretot la tasca concreta de fixar caràcters en un suport. L'autoria del text original *podia* estar-hi implícita, però el que és innegable és que l'autoria real de l'escriptura se situava en la seva *factura*: d'aquí expressions com «de puño y letra», en què la factura o execució física estableix l'evident associació d'autoria en termes d'autenticitat —i aquí s'afegeix la noció de veritat i d'honestedat, que es pot veure afectada quan *la factura mateixa* és artificial.

ARTIFICIALITER

Si tot art és artificial, aleshores la mateixa qualificació és innecessària, per redundant. El qualificatiu només té sentit quan s'aplica amb la intenció de distingir: en contrast, hi ha una *ars* que no és artificial. O hi ha una escriptura que no és artificial.

I en aquesta formulació apareixen nous interrogants, perquè, com l'art, tota escriptura és, per definició, artificial. Així, l'aplicació del qualificatiu, en l'art o en l'escriptura, només pot aparèixer quan aquests s'han reconsiderat, quan s'ha assumit la seva artificialitat i, al capdavant, s'ha oblidat. En aquest context, l'artificialitat es contraposa, tant a l'espontaneïtat (que acostuma a entendre's com la inobservança de regles), com a la naturalitat (que s'entén regulada per unes lleis que, tanmateix, no són regulables per l'home).

L'hàbit de conuiu amb l'escriptura fa que aquesta acabi percebent-se com a natural *per aquells que la utilitzen*. I és a partir d'aquest ús habitual que s'ha de valorar la noció d'artificialitat en la nova escriptura. En qualsevol cas, la nova escriptura és artificial, no només perquè és tant o més artificial que l'acostumada, sinó perquè *es percep* com més artificial que l'acostumada. Però cal puntualitzar que aquesta "percepció" és, sobretot, conceptual, i no tant sensitiva: un dels propòsits d'aquesta mena d'artificialitat és precisament passar desapercibuda, i això l'assimila a la qüestió de l'engany.

Recordem que un dels aspectes que algun cop s'ha apuntat respecte dels primers productes tipogràfics, és la seva comercialització fraudulenta, això és, que s'havien venut com si fossin manuscrits. En aquest sentit, com en qualsevol situació semblant de novetat, el frau no es contempla perquè no hi ha referència, per incapacitat d'imaginar-se cap altra manera de fer les coses, per impossibilitat de concebre un succedani. A partir de tot això, la situació es podria acabar de dibuixar amb la contraposició habitual de conceptes: naturalitat-artificialitat; veritat-mentida; bo-dolent...

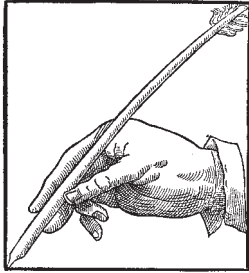
Quan l'engany esdevé insostenible (per impracticable, ingenu, inútil), cal superar-lo des del reconeixement de les diverses condicions. L'acceptació de la condició d'artificial suposa reconèixer unes noves regles, uns principis diferents als que operaven en l'anterior *ars scribendi*. Amb aquesta acceptació, aleshores, no només s'opera una adequació, sinó que es produeix una incorporació de nous valors: encara que artificial, és tanmateix escriptura. Però si tanmateix és escriptura, és perquè, en certa manera, la mateixa escriptura s'ha redefinit, per tal de poder acollir la nova artificialitat.

D'entre les primeres referències que apunten a aquesta direcció, potser la més coneguda és la del colofó del *Catholicon*, imprès per Gutenberg el 1460 a Mainz:

Hic liber egregius . catholicon . dominice incarnationis annis M cccc lx Alma in urbe maguntina nationis indite germanice. Quam dei clemencia tam alto ingenii lumine. donaque gloria tuito . ceteris terrarum nacionibus preferre. illustrare que dignatus est Non calami. stili. aut penne suffragio. sed mira patronarum formarum que concordia proportione et modulo. impressus atque confectus est.

[Fragment del colofó del *Catholicon* de Gutenberg, Mainz, 1460, a Steinberg, 1961: 19.]

La novetat, la característica diferencial de la nova escriptura, allò que la fa digna d'esment, és l'instrumental. I la manera d'expressar-la, a través de la fórmula adversativa ("no així, sinó aixà"), evidencia, no només la superació del possible engany inicial, perquè revela i treu a la llum el truc o argúcia, sinó que també deixa entreveure un cert orgull que sembla reclamar reconeixement i respecte. En aquest sentit, el reconeixement públic de l'artifici converteix l'argúcia en giny o, si es vol, es passa de l'engany a



Alissimi profetio eius natu infantiam lingue h
 unt dicitur. Qui qz niofipe puulis retolat quod
 fepientibus celat. Sic liber egregius. catholicon.
 dñice incarnationis annu. Mccc lxx Alma in ur
 be maguntina nationis induit germanice. Quam
 cu demencia tam alto ingenij lumine. dono qz g
 tuito. ceuris terrarū nationibus pretere. illustrat
 qz dignatus est non calami. ftili. aut pame fuftra
 qz. h mira patronaz formaz qz conozia appor
 cone et modulo. imprius atqz confectus dñe
 hinc tibi fante pater nato cu flamine facta. Laus
 et honor dño trino tribuatur et uno Credoqz lau
 de libro hoc catholice plaudat Qui Laudat piam
 femper non lingue mariam (1470. 6 R. Ad 145

El canvi instrumental en la tècnica d'escriure, que es refereix al *Catholicon* de Gutenberg.

l'enginy.

A partir d'aquí, es pot considerar tota la qüestió com un problema *d'enginyeria*. En aquest punt, es recuperaria la idea ja enunciada de la tècnica com a superació d'obstacles «naturals» —o, en el cas present, de superació de les limitacions de l'escriptura «natural». I aleshores també hi cap l'apunt filològic: *engine* és sinònim de *motor*, d'element *mecànic* — això enllaça amb la noció de mecanisme que s'associa a la impremta: així, l'obra de Moxon duu per títol *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing*; la de Sigüenza, *Mecanismo del arte de la imprenta*.

El pas pot semblar excessivament subtil, però és significatiu, perquè implica reconsiderar la nova escriptura des dels paràmetres tècnics que li són propis. En certa manera, la consideració apuntada restableix el caràcter eminentment tècnic de l'escriptura —el que, per força d'hàbit, s'ha oblidat i s'ha assumit com 'natural': la nova escriptura apareix més artificial per causa del canvi d'instrumental o, millor, per causa de la desaparició de l'anterior instrumental.

L'instrument sempre és tècnic, i en ell s'hi pot entreveure el procediment, això és, duu implícites les instruccions d'ús. Aquí s'adopta el terme *instrument* de manera genèrica. Es pot dir que el conjunt d'instruments es desenvolupa entre dos grans pols: *l'útil* i *l'eina*. L'útil representaria aquell instrument que potencia les capacitats i habilitats de *l'home*, això és, que té una relació antropològica evident i que, en conseqüència, el seu ús és més o menys explícit en la pròpia conformació —així, una aixada, una ploma. En l'altre pol, l'eina requereix, necessàriament, coneixements tècnics específics: en la seva conformació, no s'hi aprecia clarament l'ús, que s'ha fet obscur i opac —el motlle de foneria s'inclouria en aquesta denominació.

Aquesta puntualització hauria de matisar les anteriors observacions: en l'instrument no sempre s'hi entreveu el procediment. Però això no invalida el discurs: l'instrument es troba inserit en un procediment, i això mateix ocorre en el canvi d'escriptures —els nous instruments de l'escriptura tipogràfica remetent a nous procediments.

I aleshores cal reconsiderar la definició de la nova escriptura des dels dos pols, el de la seva recepció, i el de la seva producció. Si la nova escriptura és capaç d'enganyar perquè, en aparença, es comporta com l'escriptura acostumada, això vol dir que “no hi ha” cap tret aparent que caracteritzi la nova escriptura. Per tant, el tret característic de la nova escriptura no s'ha de debatre des del seu resultat aparent, sinó “des de dins”, des del procediment de generació.

Per tant, en la nova escriptura hi convergeixen la continuïtat formal, i la ruptura en el procediment i en l'instrumental. Reprenent la idea expressada abans, quan s'ha provat la capacitat d'enganyar que té la nova escriptura, es pot exposar la

manera d'arribar a aquest engany, això és, el *mecanisme*.

Els instruments de la nova escriptura són patrons* i formes*. És evident que el canvi instrumental transcendeix la simple vertent objectual de l'instrument: respon a un profund canvi conceptual i, així, epistemològic. El mateix fragment n'és prova: la contraposició de càlem-canya-ploma a patró-forma és, en rigor, incorrecta, perquè pertanyen a diferents nivells que són impossibles de comparar. Però és que, des del punt de vista instrumental, des dels instruments com a objectes, no es pot fer cap altra comparació ni contrastació. Només es pot fer referència a que aquests s'imprimeixen (“...impressus...”). I, en fer-ho, apareix el concepte propi de la nova escriptura.

En la versió de Steinberg, els vocables es tradueixen com *punxons* i *tipus*: “by the wondrous agreement, proportion and harmony of punches and types.” (Steinberg, 1961: 19)

Cal suposar que aquests ‘types’ són tipus movibles. A la inversa, aquesta és la traducció que exposarà Sigüenza (“*typus*, que significa forma, figura ó molde”). En resum, sembla que no s’hi puguin fer objeccions. Tanmateix, aquí es prefereix el terme que figura en l’original, més genèric, de *forma**, com a sinònim de *motlle*, també entès de manera genèrica. Per dues raons encadenades, que es tractaran amb més profunditat en les pàgines següents.

Per un cantó, la preferència per “forma-motlle” vol posar de relleu la noció, fonamental en l’entorn tipogràfic, de *motlle*, que es concreta en tres peces de diferent ordre —el tipus movable, la matriu, i el motlle de foneria; i que ressona en altres aspectes —així, en la forma tipogràfica preparada per a la impressió, o en la forma paperera per a la producció del full.

Per altre cantó, cal preguntar-se per l’encert d’eleger ‘punxons’ i ‘tipus movibles’ com a instruments característics de la nova escriptura, i així excloure’n les matrius. Les suposicions són tan múltiples com múltiples són els interrogants que d’elles se’n deriven.

A efectes de brevetat, només cal ressenyar que l’omissió de qualsevol de les peces bàsiques en la nova producció d’escriptura (punxó, matriu, tipus movable) hauria de fer qüestionar l’autoritat tècnica de l’autor del colofó —i, aleshores, dubtar de l’afirmació de Steinberg: “the book [*Catholicicon*] contains a colophon which it is difficult to believe to have been written by anybody but the inventor of printing himself. It therefore affords the solitary, precious glimpse of Gutenberg’s mind” (Steinberg, 1961: 18-19)

A primer cop d’ull, aquestes omissions es poden perdonar en casos de manca d’autoritat, o de manca de vocabulari específic. Aquí es prefereix la segona opció: “forma-motlle” és un terme genèric que abraça diferents elements de la nova escriptura i, per tant, convenient per utilitzar de manera sintètica en un colofó.

[D’entre les suposicions més òbvies, es pot apuntar que Gutenberg provenia de l’entorn professional de la joieria, en què es treballava amb punxons. Per altre cantó, punxons i tipus movibles es poden imprimir; les matrius, a tot estirar, s’exprimeixen — aquest mateix procediment d’impressió seria l’únic que pròpiament justificaria considerar la impremta com *ars chalcographica*: cf Gilmont, a Cavallo i Chartier, 1998: 331 i ss. En resum, si no es considera la matriu, és perquè aquesta és la que té menys significació aparent, perquè el punxó és original, i el tipus movable és la peça que al capdavant es maneja més: en termes formals, la matriu és una peça passiva.

Per a un repàs de les denominacions neollatines de la impremta, v. Shaw, 1989.]

Si el canvi d’instruments que es produeix en l’escriptura tipogràfica no és un simple canvi d’objectes, sinó un canvi d’instruccions, aquest canvi s’ha d’entendre com un capgirament de les regles que prevalien en l’escriptura acostumada, i que eren les que permetien considerar-la com un art. Les regles es poden prendre com artificials i, per

tant, contraposades a la naturalitat. Així les coses, en l'entorn de l'escriptura artificial, construccions artificials com les regles s'han d'entendre com "naturals", aquest cop en el sentit de necessàries, imprescindibles: si cap art és concebible sense regles, encara n'és menys un art "artificial".

El capgirament de les regles afecta, doncs, tot l'àmbit projectual i de producció de l'escriptura. Així, mentre en l'escriptura cal·ligràfica hi ha una relació directa entre la capacitat generadora de la ploma i la grafia resultant; en l'escriptura tipogràfica aquesta relació no hi és necessàriament, o no en els mateixos termes: la grafia resultant és conseqüència de la voluntat de l'artífex.

ARS SCRIBENDI ARTIFICIALITER: REVISIÓ

El present capítol ha versat entorn una de les denominacions primerenques de la impremta, *ars scribendi artificialiter*: el comentari individual dels termes ha permès una primera aproximació a la «nova escriptura».

Ara no es vol oferir un panorama complet de les diferents denominacions que s'han usat al llarg del temps per a referir-se al conjunt de la pràctica tipogràfica. Però sí que sembla adient tancar el capítol amb unes pinzellades generals sobre les seves expressions més habituals. Per a això, es poden prendre, com a base, els manuals que es discuteixen amb més profunditat en la tercera part d'aquest estudi; i contrastar les consideracions que hi apareixen, respecte de la denominació amb què s'ha iniciat aquesta segona part:

Juan Caramuel, *Syntagma de Arte Typographica* (1664)

Alonso Víctor de Paredes, *Institucion, y origen del Arte de la Imprenta, y reglas generales para los componedores* (ca. 1680)

Joseph Moxon, *Mechanick Exercises: Or, the Doctrine of Handy-works Applied to the Art of Printing* (1683-1684)

Martin-Dominique Fertel, *La Science pratique de l'Imprimerie* (1723)

John Smith, *The Printer's Grammar* (1755)

Pierre-Simon Fournier, *Manuel typographique* (1764-1766)

Juan Joseph Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan* (1811)

Antonio Serra y Oliveres, *Manual de la Tipografía española, ó sea El arte de la Imprenta* (1852)

José Giráldez, *Tratado de la Tipografía ó Arte de la Imprenta* (1884)

Juan José Morato, *Guía práctica del compositor tipográfico* (1900)

De les diferents consideracions de la tipografia, se'n poden ressaltar dues que són bàsiques i recurrents: *art*, i *ciència*. Entremig, hi sobrevolen les nocions d'art pràctica, art mecànica, ofici artístic — però estrictament es fan explícites. Les referències es poden abordar amb més propietat quan es parteix de la denominació inicial, que ja s'ha debatut, *ars scribendi artificialiter*: per comoditat del discurs, és convenient reordenar els termes.

SCRIBENDI

En els títols dels manuals de tipografia, no es fa cap referència a l'escriptura. D'aquí, aleshores, dues consideracions encadenades: la primera, que la tipografia sembla haver-se escindit de la seva relació originària amb l'escriptura i, al capdavall, s'ha acabat assumint com una pràctica diferenciada; la segona, que «escriure» s'entén, continua entenenent-se, com una pràctica manual.

ARTIFICIALITER

No es pot ignorar el component artificial de la tipografia. Aquest no acostuma a formular-se de manera explícita en regles i reglaments — amb l'excepció de Paredes (...y reglas para los componedores) i, en certa manera, de Moxon (... the Doctrine...). (Cal dir que, d'aquesta accepció, en deriven totes les obres que es conceben com *manual*, començant per Fournier, o *guia pràctica*, com en Morato; la *gramàtica* de Smith es pot entendre en termes semblants.)

Però l'artificialitat es pot plantejar en termes mecànics — la impremta és una art mecànica: *Mechanick Exercises* (Moxon), *Mecanismo* (Sigüenza). Aquest component és el que relaciona la pràctica tipogràfica amb una certa pàtina de *ciència* — com en *La Science pratique* de Fertel. És clar que, en aquell període, la ciència ha sofert una redefinició gradual respecte del moment en què aparegué l'*ars scribendi artificialiter*. I també l'art.

ARS

El vocable *art* és, amb diferència, el més usat per a referir-se a la pràctica tipogràfica. Així, s'aplica tant a la impremta com a la tipografia: impremta i tipografia sovint es consideren sinònims — Serra y Oliveres, i Giráldez, són casos exemplars.

I, si bé la noció d'art es pot relacionar encara de manera simple a una pràctica governada per regles i reglaments, ocasionalment s'assigna als termes una accepció més àmplia: així, la coneguda *art d'arts*, que figura en les enciclopèdies — com en la *Description des Arts et Métiers* que elaborarà la Commission Bignon:

On a commencé par l'art qui conservera tous les autres, c'est-à-dire l'impression
(*Histoire de l'Académie royale des sciences...avec les mémoires*, 1699, p. 117 & sq., citat a Jammes, 1961: 6-7)

I Fournier, centrant-se en la tipografia, extén la definició, en què hi recull l'element científic :

On pourroit donc l'appeler par excellence l'art des arts & la science des sciences.
(Fournier, *Manuel typographique*, "Avertissement préliminaire", vol. I, v-vj.)

Aquesta visió englobadora es troba a l'arrel de noves consideracions que, al capdavant, establiran «el sentit propi» de cada terme, això és, que impremta i tipografia no són realment sinònims, sinó que se situen a diferents nivells — la tipografia és un *art* que engloba pràctiques *mecàniques* com la impremta.

Voilà tout l'Art de la Fonderie décrit, à quelques petits détails près. On peut voir par cette description & par celle de la Gravure, qui la précède, que le mécanisme de l'Imprimerie ne constitue pas l'Art Typographique, comme on l'a cru si long-temps, & comme le croient encore des personnes qui s'imaginent qu'un livre est l'ouvrage d'un Imprimeur, de même qu'un tableau est celui d'un Peintre. L'Imprimerie n'est que la troisième partie de l'Art

[Fournier, *Manuel typographique*, vol. I, 292]

La mateixa distinció es trobava ja en el conegut passatge de Moxon, en què intervenien els components de projecte, direcció, i ciència.

[...] I find that a Typographer ought to be equally qualified with all the Sciences that becomes an Architect, and then I think no doubt remains that Typographie is not also a Mathematical Science.

For my own part, I weighed it well in my thoughts, and find all the accomplishments, and some more of an Architect necessary in a Typographer: and though my business be not Argumentation, yet my Reader, by perusing the following discourse, may perhaps satisfy himself, that a Typographer ought to be a man of Sciences.

By a Typographer, I do not mean a Printer, as he is Vulgarly accounted, any more than Dr. Dee means a Carpenter or Mason to be an Architect: But by a Typographer, I mean such a one, who by his own Judgement, from solid reasoning with himself, can either perform, or direct others to perform from the beginning to the end, all the Handy-works and Physical Operations relating to Typographie.

Such a Scientifick man was doubtless he who was the first Inventer of Typographie

[Moxon, *Mechanick Exercises*, 11-12]

Salvant les distàncies, el personatge que dibuixa Moxon és l'equivalent de la figura del *regente* que apareix en Sigüenza. En el segle XX, la denominació de *tipògrafes* fonamentarà, a grans trets, sobre aquestes línies: cf, per exemple, Kinross (1992).

En aquestes dues últimes cites es ressalta el component disciplinari i de projecte de la tipografia. A partir d'aquestes dues cites, es poden abordar els aspectes bàsics que la defineixen: com a articulació d'oficis, com a procés, com a sistema tècnic.

2. AJUSTOS I CONFLUÈNCIES

ELS OFICIS TIPOGRÀFICS

Con el nombre de Imprenta significamos, tanto el mismo arte, como el obrador ú oficio donde se exerce
[Sigüenza, *Mecanismo del arte de la Imprenta*, p. 7]

Ja s'ha notat que impremta i tipografia podien considerar-se sinònims. En un primer moment, es pot objectar que aquesta equivalència no és del tot correcta, perquè no tota impremta és tipogràfica, ni “escriure” amb motlles significa imprimir. Malgrat això, cal convenir en que l'equivalència no és del tot incorrecta: la impressió sempre pressuposa l'existència d'un motlle;

I així tota impressió seria tipogràfica quan el resultat final fos producte de la im-pressió d'un element que es prengui com a motlle. Això fins i tot en aquells casos en què l'element impressor no sigui un motlle “industrial”, com en la impressió de marques dactil·lars: aquestes són *marques*, rastres, petges, fruit de la pressió de dits sobre un suport. En tant que marques, no són els dits. Aquests, en tant que susceptibles de ser marcats, es poden considerar motlles.

i un motlle impressor no té sentit si no s'imprimeix.

Cap motlle té sentit per si sol. Aquí s'especifica “motlle impressor” per raons òbvies: no tots els motlles són per a ser impresos —en el present context, només cal recordar de nou les diferents menes de motlle: el motlle de foneria, la matriu tipogràfica, i el tipus movable, d'entre els quals només l'últim és pròpiament “impressor”. En un sentit més laxo, i d'acord amb l'apuntat en la nota anterior, el punxó també es podria considerar motlle.

En resum, l'equivalència impremta-tipografia és tan sols convenient, i segurament no cal capficar-se més del compte per a trobar un terme que acabi de precisar el conjunt de la pràctica. En qualsevol cas, aquí s'accepta, també per conveniència, qualsevol dels dos termes en la seva condició de generalització d'un procediment, d'una pràctica, d'un ofici: en el pitjor dels casos, es poden considerar incomplets, però no per això pròpiament incorrectes.

“Impremta tipogràfica” és una opció vàlida que indica que els motlles amb què s'escriu, s'imprimeixen. En el mateix sentit es pot referir la clàssica distinció entre “typography” i “letterpress-printing”, encara que se situï en un altre nivell.

Per altre cantó, és lògic que sigui així. No hi ha un únic terme que abracci la “pràctica tipogràfica” perquè no hi ha una única pràctica tipogràfica. Parlar de “l'ofici tipogràfic” torna a ser una reducció convenient, perquè “la tipografia” no és *un* ofici sinó, en tot

cas, el conjunt coordinat de diversos oficis, el nexa bàsic dels quals és el treball amb motlles.

Es pot tornar a remetre a les dues referències clàssiques de Moxon i Fournier, que s'han adjuntat al final del primer capítol.

L'ús del terme *impremta* és aleshores “finalista”, perquè se centra en l'última fase del procés tipogràfic, en la impressió dels motlles.

En aquesta fase, “curiosament”, l'operari no treballa tant *amb* els motlles, sinó *sobre* els motlles: en aquest sentit, quedaria justificada l'opinió de considerar el premsista com l'operari “menys tipogràfic”, *si no fos que en ell recau la responsabilitat de fer aparèixer l'escriptura artificial com si no en fos*. I, en quedar impresos, els motlles s'encobreixen, s'obliden. (La figura del premsista és tema de controvèrsia en el debat entre Sigüenza i de Burgos; una visió literària figura en *Les il·lusions perdudes* de Balzac, en què els caixistes reben el malnom de *micos*, i els premsistes el d'*óssos*, per causa dels seus moviments corporals.)

Que els motlles impresos es percebin com escriptura prové d'entendre l'escriptura com a resultat i no com a procediment. Si s'entén com a procediment, cal fer referència a totes les fases de producció i ús d'aquests motlles — en altres paraules, cal repassar els diferents oficis que s'hi relacionen.

L'artificialitat de l'escriptura tipogràfica demana, a la llarga, una nova aproximació a la producció de textos. Entès des del vessant tecnològic, la producció ha de plantejar-se en termes plenament projectuals. Aquesta mateixa noció de projecte, emparat per una tecnologia fonamentada en la matèria, es tradueix en una estructura professional compartimentada i especialitzada.

En aquesta compartimentació o fragmentació s'hi entreveu la divisió del treball característica de la producció industrial. És clar que, en els inicis de la impremta, aquesta divisió no era sempre, ni necessàriament, tan definida en la pràctica —un mateix individu podia desenvolupar més d'una especialitat professional—, però l'estructura organitzativa es bastia conceptualment en la fragmentació i coordinació de diferents pràctiques professionals.

S'admet generalment que els protoimpressors o impressors itinerants en els primers temps de la impremta, eren també fonadors.

La divisió del treball, o l'especialització en tasques concretes, no és exclusiva de la producció industrial. (La producció industrial es fonamenta necessàriament en la divisió del treball, però la divisió del treball no necessàriament fa que aquest sigui industrial.) És prou conegut que, en l'àmbit de la producció pretipogràfica de textos, es van desenvolupar certes pràctiques que apuntaven a la divisió del treball d'acord amb l'esperit de l'especialització i les consegüents destreses.

L'especialització de tasques en la producció pretipogràfica de textos s'aprecia de manera notòria en les figures del copista i de l'il·luminador. Pel que fa a les pràctiques de regulació del primer, cal apuntar la pràctica de la còpia per *pecia*. Casos semblants d'organització especialitzada es troben arreu: valgui com a exemple la dels tallers dels pintors, en què un ajudant o aprenent s'encarregava de pintar, per exemple, els núvols.

De manera lògica, la impremta recull els recursos productius del període anterior, i els adequa al nou marc tecnològic. Aquesta adequació estranyament és una simple transferència: l'adequació a la nova tècnica suposa una transformació profunda (un trasbals, una convulsió) de la pràctica de produir i reproduir textos. En la seva apreciació més utilitària, el major avantatge de la impremta és la seva capacitat de (re)producció o, en comparació amb la pràctica manuscrita, la seva major productivitat.



Per tal d'assolir aquests fins, això és, per tal que la nova tècnica triomfi, cal que superi, venci els antics mètodes de treball, i que n'instauri de nous, els propis de la tècnica, d'acord amb els seus principis, els d'economia i rendibilitat. I això implica una major complexitat en el procés de producció, que es percep de manera clara en la multiplicació d'especialitats allí on abans només n'hi havia una.

Des d'una visió molt simple, l'escriptura manual només requeria una especialitat - la que desenvolupava l'amanuense. Ara, l'escriptura requereix més actors especialitzats. La fragmentació del treball o, el que ve a ser el mateix, la fragmentació de la figura de l'amanuense, va parella a la fragmentació dels textos, a la fragmentació de les paraules, i a la fragmentació de les lletres.

Amb aquests pressupòsits, i d'acord amb l'arrel material de la tècnica tipogràfica, l'evolució lògica de la pràctica deriva en l'assentament de les especialitats, entenent que aquest assentament és en veritat un emplaçament físic (un taller, un obrador), i que aquest mateix assentament és el que permet o afavoreix que les pràctiques esdevinguin oficis. No cal insistir en la qüestió de la consideració o status de la impremta. Als efectes presents, només convé remarcar que, respecte de la producció manuscrita, la impremta té un substrat material ineludible que la fa més procliu a la fixació d'un establiment.

D'aquí, l'articulació en tallers, obradors, i oficines. Com s'ha esmentat abans, en els primers temps de la impremta, un mateix personatge podia desenvolupar diversos oficis — per exemple, la foneria i la impressió. No ha de sobtar que, amb l'evolució de les pràctiques, aquestes s'especialitzin, i que cada especialitat se separi físicament de la resta, això és, que cada especialitat es desenvolupi en un taller específic.

Seguint el fil traçat, és evident que les diferents pràctiques professionals relacionades amb la impremta acabarien articu-

Der Schriftgießer.



lades d'acord amb la coneguda estructura gremial de qualsevol ofici.

El present estudi tracta l'entorn tipogràfic des d'una òptica de disciplina. A tals efectes, ha de considerar l'arrel d'ofici —però no és necessari aprofundir en els quefers més quotidians de l'ofici, això és, en aquells que no incideixen de manera directa en el discurs disciplinari. Tanmateix, si una de les premisses del present estudi és que la noció de mesura en tipografia es troba condicionada per, i immersa en, l'escala de valors d'una societat, aleshores és evident que aquesta mateixa noció de mesura, o aquests valors, s'han de veure reflectits en l'esfera quotidiana. I, des del punt de vista més bàsic, l'esfera quotidiana és aquella en què es desenvolupa l'existència dels individus. L'esfera quotidiana dels oficis tipogràfics es troba marcada, a grans trets, per l'articulació jeràrquica gremial — que, al seu torn, remet a l'estructura de relació social.

Aquí no es pot fer cap repàs de la conformació d'aquesta o d'altres associacions semblants (gremis, germandats, confraries...): interessa solament posar de relleu l'estructura jeràrquica que subjeia i regulava en termes legals les especialitats de la impremta en tant que ofici tècnic. Qüestions gremials apareixen, per exemple, a Gaskell (1999 [1972]), Rorabaugh (1986), o Rubió (1959).

I que, a causa d'aquesta estructura, s'estableixen mecanismes de mesura del treball.

Com en el cas anterior, aquí tampoc es pot pretendre abordar la qüestió amb un mínim de profunditat. Més enllà de la relació proporcional òbvia entre operaris i honoraris, es pot anotar una simple idea. Que cada especialitat tipogràfica té una forma peculiar de mesurar el seu treball, d'acord amb criteris i unitats de valor propis. D'entre aquestes formes, se'n poden citar dues de conegudes: el pagament per *enes*, o per milers de lletres, en relació al treball del caixista; o la noció de *jornada*, que acostuma a definir-se com la quantitat de plec que s'imprimeixen en un dia. No cal dir que les formes de mesura del treball són també variables al llarg del temps: només cal fer una ullada als aspectes que, sobre la qüestió, figuren des de Caramuel, al segle XVII, fins a Morato, al segle XX.

Per últim, que, amb l'estructura de divisió del treball, es desenvolupen mecanismes de control que adjudiquen responsabilitats (perquè la responsabilitat no és del tot compartida, sinó més aviat, simplement, *partida*) i, aleshores, *proves* que permetin justificar i culpar.

Aquest és el cas de les *capillas* que refereix Paredes en la seva *Institucion* (42v-43r):

Observado està en este Arte, que los tres pliegos primeros que salen de la prensa en qualquiera libro, son de los oficiales. El primero del Corrector, porque si después se halla algun yerro, ò yerros en lo impresso, le justifique, ò culpe con èl, enseñando su pliego. El segundo del Componedor, para que en viendo el yerro que passò enseñe prueba, y pliego, y se averigüe si se le corrigieron, ò no. El tercero para el de la prensa, para que tambien se vea, si por desgracia le ocasionò alguna letra que se saliò con las balas, y despues se puso fuera de su lugar; o poner el papel al revès: y con estos tres pliegos (a que llaman Capillas) se averigua quien tuvo la culpa, para que lo emiende, ò lo buelva a imprimir por su cuenta. Destos tres pliegos, los dos del Componedor, y Tirador, estan aplicados para la Hermandad de señor S. IVAN nuestro Patron.

La pràctica de les tres *capillas* també està subjecta a canvis, com adverteix Sigüenza en la «Nota» de la segona edició del *Mecanismo*, en què refereix l'obra de Paredes.

TIPOGRAFIA: EL NOU ORDRE (ORDRE, REGULACIÓ, ESTANDARDITZACIÓ)

En resum, el nou model professional de la tècnica tipogràfica es caracteritza per l'especialització d'oficis que serà usual en l'entorn industrial.

El fet que, per primer cop, els caràcters “d'escriptura” existeixin físicament, com un joc de motlles, comporta una aproximació conceptual, fins aleshores desconeguda, per part dels seus usuaris més immediats. Aquests usuaris són els nous professionals: en termes generals, el punxonista, el fonedor, el caixista, el premsista.

I cadascun d'ells es veurà obligat a desenvolupar esquemes de regulació i d'organització de la producció del material. Perquè ara els caràcters medeixen, ocupen, i pesen. I es poden comprar i vendre, es pot comerciar amb ells.

Per això es proposa de fer un breu repàs dels actors implicats en la nova producció de textos, i de les seves pràctiques. Perquè, en complir els principis bàsics d'ordre, regulació, i estandardització, s'introdueix un nou concepte de mesura que impregna tota la pràctica professional. L'objecte del repàs és, per tant, apuntar com es concreten les diverses accepcions d'aquesta noció de mesura en les diferents especialitats professionals.

Aquí no es pretén explicar amb detall el procés de producció tipogràfica. Ni es refereixen les particularitats que pugui haver en diferents èpoques. Només es pren el procés de producció de manera general, i acostumada, ressaltant els actors habituals. Si de cas, el resum que segueix intenta situar els diferents actors, i les seves accions, en el marc ampli de mesura que traça el present discurs.

L'explicació detallada de les diferents fases s'explica millor en d'altres llocs. A tall d'exemple, es poden citar les obres clàssiques de Moxon, de Fournier, o *l'Encyclopédie*; obres posteriors també aborden el tema, parcialment o en conjunt, amb suficient competència: així, per exemple, Carter (1999 [1969]), Bauer (s.a.), Chappell (1999 [1970]), o Smeijers (1996).

Així, aquí es recullen dues qüestions que s'han tractat en la primera part. La primera, la noció bàsica d'ordre. La segona, la relació de recursos mètrics en l'entorn de les arts.

La noció d'ordre s'ha tractat especialment al primer capítol de la primera part. L'aproximació mètrica en la factura d'objectes s'ha debatut en el quart capítol.

En el present repàs s'omet la figura del premsista.

ELS OFICIS

El punxonista: talla de punxons

El punxonista produeix punxons. El punxó és una barreta d'acer que duu gravat, en una de les seves cares, un caràcter, especular, i en relleu.

En termes generals, els punxons es tallen, tal com qualsevol patró: així en el cas ja referit dels patrons de roba. Aquest paral·lelisme pot usar-se, de nou, per justificar l'expressió que figurava al colofó del *Catholicon* «patronarum formarum».

Amb això es pot percebre l'aproximació característica del punxonista a la lletra: no traça, sinó que *buida* la lletra. A tals efectes, s'ajuda de llimes — i, amb menys freqüència, de burins, i de gúbies. Però sobretot s'ajuda de contrapunxons i de contra-contrapunxons.

Cas típic de contrapunxó seria el d'un contragrafisme tancat; de contra-contrapunxó, menys usual, el travessar d'una H.

El fet que la lletra es buidi, fa que alguns autors hi associïn aspectes esculturals: així, Chappell, 1999 (1970): 51-52.

Les tres peces, contra-contrapunxó, contrapunxó, i punxó, es presenten, al capdavant, de manera semblant: peces en què es projecta un grafisme en relleu. Totes tres peces són produïdes per a ser *percutides*, i això fa que, en termes molt generals, es puguin acollir a la noció genèrica de *punxó*: totes tres peces són punxons perquè es percudeixen en altres peces. La diferència rau en dos aspectes bàsics, en què s'hi recull la seqüència generativa.

El primer aspecte és el de l'encaix, o complementarietat física de les peces: el grafisme que és en relleu en el contra-contrapunxó, és incidit en el contrapunxó, és en relleu en el punxó.

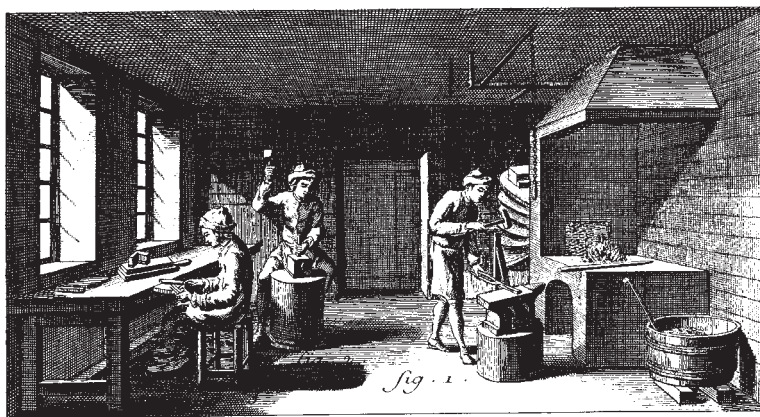
El segon aspecte és el de la compleció del caràcter. Des d'aquest sentit de compleció, es pot dir que les tres peces s'encadenen en una seqüència de concreció creixent. Des d'aquí, només el punxó és un caràcter complet. El contrapunxó, i el contra-contrapunxó només són caràcters perquè s'estampen — però, des del punt de vista *gramàtic*, això és, d'identificació significativa de la lletra, cap dels dos es pot considerar caràcter. (L'apunt etimològic faria relacionar *gramma*, “lletra”, amb “un petit pes” (*gram*).)

Ens limitem a citar el contrapunxó: el contra-contrapunxó, amb les reserves pertinents, s'hi inclou.

Aquest sentit de compleció es correspon a un ús distint, únic: el punxó del caràcter *m* només es pot usar per a percutir matrius del caràcter *m*. (L'observació és lleugerament diferent per a aquells punxons que es poden combinar, com els dels caràcters accentuats: *v*. més avall.) En contrast, el contrapunxó del caràcter *o* es pot usar per a percutir els punxons dels caràcters *b*, *d*, *p*, *q*.

De tot això, se'n deriven una sèrie de punts encadenats: en termes generals, el treball del punxonista es fonamenta en la percussió — només així es pot entendre l'existència de contrapunxons. El procediment de percussió obliga a fragmentar el caràcter en termes superficials: el contrapunxó és un fragment del caràcter *i*, en conseqüència, es pot considerar com un caràcter insignificant en

L'obrador de punxoneria segons l'*Encyclopédie*.



termes gramàtics. Tanmateix, el contrapunxó és la peça més significativa en termes mètrics i de projecció gràfica de l'alfabet tipogràfic. Les consideracions de familiaritat i pertinença es poden abordar des de l'aspecte més instrumental: el contrapunxó és la peça més semblant a una galga, això és, a un patró de comprovació de dimensions. (La qüestió torna a aparèixer més endavant, en relació a l'*ema*.)

Les peces s'encadenen en una seqüència generativa, on la primera peça s'estampa o es percudeix en la segona (i, així, la crea, 'en brut'), que a partir de la petja que hi deixa s'acaba de buidar i perfilar. El procediment, aleshores, es pot qualificar de *centrífug*, en què la generació del grafisme es produeix de dins a fora.

També aquí el punxonista s'ajuda d'estrils específics que li permetin el màxim grau de precisió en el seu treball: entre ells, el *planer* de Moxon — són, de fet, instruments de subjecció o fixació, i de rectificació o correcció.

O sigui, que si s'ha dit que el punxonista buida, no traça, el caràcter, ara es pot especificar que aquesta construcció es fa a partir del *buit*.

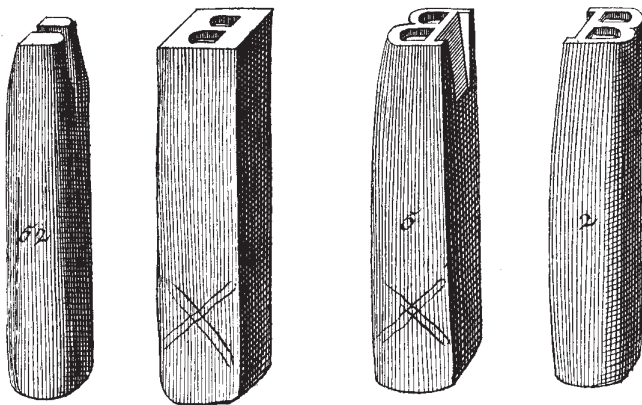
Cal insistir que aquest buit (el contrapunxó) és el que podrà amb més garanties donar l'aire de *familiaritat* a un alfabet tipogràfic determinat perquè el poden compartir diversos caràcters (*bdpq; àèìòù*) — i aquí familiaritat s'ha d'entendre en termes no de semblança, sinó de *pertinença*.

Amb el contrapunxó, torna a aparèixer la noció d'economia i d'intercanvi de peces: a més de superar la pràctica impossibilitat o admesa dificultat de gravar un contra-grafisme tancat en un punxó, el contrapunxó aporta aquesta reducció d'elements que reverteix en la coherència i regularitat gràfica de l'alfabet tipogràfic.

Aquesta construcció a partir del buit és característica de la tipografia. En aquest estadi, la peça exemplar és el contrapunxó. En la concepció general de la nova tècnica, i en l'estadi de la composició tipogràfica, la peça exemplar és el quadratí, que genera la resta de blancs tipogràfics: la qüestió es tracta més endavant.

En aquest sentit, el punxonista organitza el repertori formal d'acord amb unes peces que li permeten articular un joc, una família de caràcters.

El concepte 'família' no es correspon a la noció acostumada en els estudis sobre tipografia: aquí es creu que 'família' no és un simple conjunt de trets formals, sinó una estructura de relació que es pot desenvolupar en diferents nivells, com s'exposa en un altre lloc d'aquest estudi.



El contrapunxó de la B; el punxó tot just contrapunxonat; i el punxó acabat de buidar, llimar, en dues vistes. (*Encyclopédie*.)

El punxó és una peça única. Això situa el treball del punxonista en l'esfera encara artesana: el punxonista fa peces úniques, individualitzades.

Aquesta observació s'ha d'aplicar amb certes reserves als punxons «compostos», com els dels caràcters accentuats, en què el punxó del caràcter alfabètic té una entalla per a encaixar-hi el punxó de l'accent gràfic. Però, de fet, en termes estrictes, els punxons continuen essent peces úniques: només hi ha un punxó d'*a*, que es pot combinar amb diversos punxons d'accents gràfics; només hi ha un punxó d'accent greu, que es pot combinar amb diversos punxons de diversos caràcters.

La condició artesana desapareixerà amb la introducció del pantògraf fresador.

D'aquí que, pròpiament, no hi hagi comerç de punxons. En el nou entorn productiu i comercial, el joc de punxons és l'equivalent de l'escriptura «de puño y letra»: distingeix el posseïdor, certifica i garanteix la seva autenticitat, obstaculitza la seva falsificació.

El nou model tècnic propicia noves formes de possessió i de propietat que eren inconcebibles en el sistema d'escriptura manual. Els amanuenses podien «tenir» bona lletra — però la bona lletra que tenien no era comerciable per si sola, perquè no podia existir «fora d'ells». L'únic que era comerciable eren els serveis de l'amanuense o, en extrem, l'amanuense en si.

En relació amb la falsificació, es poden recordar les crítiques que, en el *Manuel*, Fournier als seus plagiaris.

La qüestió de la possessió es torna a debatre més endavant, en relació amb el componedor tipogràfic.

El matriuer: estampació i justificació de matrius

El punxó acabat es percudeix en un bloc de metall més tou — per exemple, coure. Aquesta acció es coneix com *obrir* una matriu.

No pot ser d'altra manera: un punxó percudit només pot *treure, obrir espai*.

El punxonista acostumava a ser qui estampava, o obria, les matrius, però no necessàriament les justificava. Aquí es recullen les dues accions en un sol personatge, el matriuer, per raons de comoditat en l'exposició.

Cal aleshores comprovar la planeïtat de la percussió.

La planeïtat s'aconseguia tornant a percudir el punxó o, més estranyament, polint la cara superior de la matriu: el procediment es descriu, per exemple, a Fournier. L'estri bàsic en la comprovació de la planeïtat és el mirafons — en definitiva, un calibrador múltiple, per causa de la seva articulació en cargol.

L'ull tipogràfic és el grafisme del punxó; la profunditat d'ull és l'enfonsament del punxó en la matriu.

Després cal justificar la matriu, això és, condicionar-la en tots sentits: lateralment i verticalment, per tal que els tipus que en surtin tinguin les dimensions desitjades (prosa i alineació).

La justificació de matrius és, en primer lloc, un condicionament superficial de la peça. El condicionament de la matriu és doble: les seves superfícies es *corregixen* per tal que se *subjecti* al motlle de foneria.

En sentit estricte, la matriu no prescriu cap dimensió per als tipus movibles. Només pot determinar els límits *màxims* d'ocupació, que, de manera grollera, són els de la mateixa matriu: entre els límits màxims de la matriu, hi ha els límits *justos*, o adequats, del caràcter. Aquests són els que es determinaran en el motlle de foneria.

En la fase de matriueria i de foneria, per tant, es *preveu* l'actuació última dels caràcters de la nova escriptura. O, en altres paraules, es *preveu* la recomposició de l'escriptura que s'ha fragmentat en la fase de punxoneria.

El fonedor: producció de tipus movibles

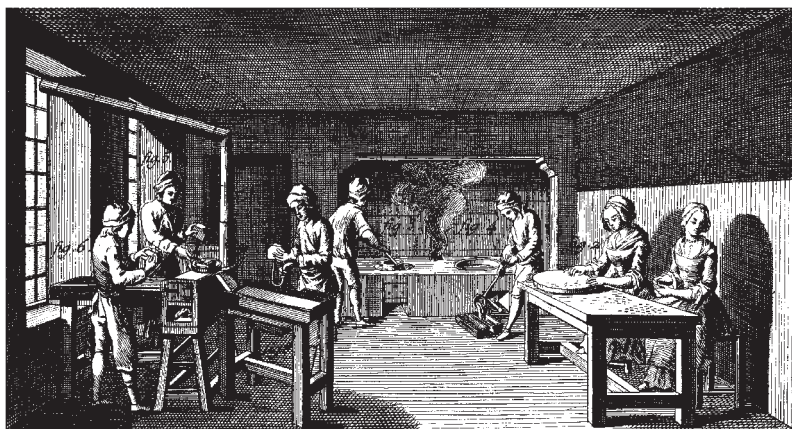
Un cop justificada la matriu, s'ajusta al motlle de foneria per tal que se'n puguin fondre els tipus, per vessament de metall en fusió.

Aquí hi convé un matís. Es diu que la matriu justificada s'ajusta al motlle de foneria. De fet, la matriu *es fixa, se subjecta* al motlle de foneria — l'ajust només prové del fet que el motlle de foneria és *regulable*. En altres paraules, el motlle de foneria *regula* les mides dels caràcters d'un alfabet tipogràfic, és l'estri regulador de l'alfabet tipogràfic: la regulació recau en el *registre* del motlle de foneria.

En aquesta fase, en aquest punt, eclosiona, i hi pren cos, tot el treball anterior de paral·lelisme i d'escairat. L'ajust de la matriu en el motlle de foneria és pròpiament això, un *ajust* — un restabliment de la mesura justa de cada caràcter d'acord amb els condicionants del nou entorn tecnològic. L'ajust s'ha de plantejar en termes d'ocupació superficial, això és, al llarg i ample, com un perímetre, com un recinte de clausura en què el caràcter desenvolupa la seva actuació — sempre, però, limitada, justa.

També aquí es proposa un nou esquema d'organització dels caràcters: per un cantó, les taules de justificació; per altre, les notes per a fondre. Aquesta ordenació dels caràcters no és la mateixa que s'adoptava en la fase de punxoneria. Com en aquella, l'ordre respon a criteris d'espai buit, però, aquí, els espais no són interns, sinó circumdants. En correspondència, també s'estableixen lletres que actuen de patró: com la *m*.

En l'estadi de foneria es concreta la dimensió «industrial» del nou model tecnològic. És clar que aquesta dimensió es trobava a l'arrel dels dos estadis anteriors, la punxoneria i la matriueria, però en ells es formulava en termes de projecte, de previsió, mentre la producció pròpiament dita encara s'inscrivía en l'esfera artesanal. En la foneria, la producció depassa l'esfera artesanal: per causa del motlle de foneria, la pro-



L'obrador de matriueria, segons l'*Encyclopédie*.

ducció s'estandarditza — en la foneria, l'element de previsió es planteja des de criteris d'ús, com recull la pòlissa.

La fase que abraça des de justificar matrius fins a emplanar els tipus movibles per a la venda és la fase en què es desenvolupen les tasques més allunyades de l'esquema conceptual de l'escriptura manual. De manera significativa, les dues operacions que obren i tanquen la fase es regulen per pòlisses.

L'igualador: rectificació de tipus movibles

En principi, els tipus movibles que surten del motlle de foneria només necessitarien d'una operació per a poder ser usats en la composició: trencar-ne el git.

El *git* és la cua que es forma en la base del tipus movable, que es correspon, en el motlle de foneria, a la cavitat en forma d'embut per la qual s'aboca (es gita) el metall. Els termes s'han adoptat de Tormo Freixes (1999).

Fournier cita altres manipulacions, com frotar els tipus pels seus costats laterals, i pel peu. Manipulacions semblants s'apliquen a certs alfabet tipogràfics, així el granejament dels tipus movibles «d'escriptura» — però cap d'aquestes manipulacions es considera aquí. En aquestes pàgines tampoc es tracta l'operació de tallar el cran: a grans trets, aquesta es pot assimilar a la d'igualar els tipus movibles.

En realitat, no n'hi ha prou, i cal una operació posterior que *iguali* tots els tipus a altura tipogràfica.

Les associacions són òbvies. Els tipus movibles es rebaixen, es rectifiquen, es corregeixen, s'igualen. Es redrecen, o es drecen — el vocable corresponent en anglès, *dress*, remet alhora a la idea de vestir i de guarnir: a partir d'aquí, i en darrera instància, remet a una certa idea de compleció, d'estar llest per a usar-se.

Aquí interessen dues consideracions: la primera, que el motlle de foneria no pot determinar amb precisió l'altura tipogràfica; la segona, que, des de la manipulació posterior, no hi ha una relació directa o unívoca entre altura tipogràfica i profunditat d'ull.

Només indicar el sabut: que diferents àrees geogràfiques tenen diferents altures tipogràfiques. L'altura tipogràfica es debat en altres punts d'aquest estudi.

En l'igualador desapareix la consideració individualitzada dels caràcters. Per a ell, els tipus movibles són simples peces arrenclerades que cal tallar. Més que cap altre

A l'esquerra, l'igualador; a la dreta, l'emplanadora forma les planes de tipus d'acord amb la pòlissa al seu davant. (*Encyclopédie.*)



operari, l'igualador és desconsiderat amb els caràcters en general, amb els gruixos, amb els cossos, amb les formes gràfiques. Són simples peces a redreçar.

L'emplanadora

L'emplanadora selecciona els tipus movibles arrengrerats i dreçats per l'igualador, i els distribueix en paquets (*tortas, planas*), que es lliuraran a l'impressor. En termes generals, aquesta selecció està regulada d'antuvi per la pòlissa.

Emplanar és una operació que generalment feien dones. És obvi que la pòlissa per a emplanadores no és la mateixa que la pòlissa per a fonedors. Tot i que relacionades en termes generals de proporció, la pòlissa per a emplanadores té una arrel quantitativa més concreta: l'emplanadora compta les peces que el fonedor ha produït a l'engròs.

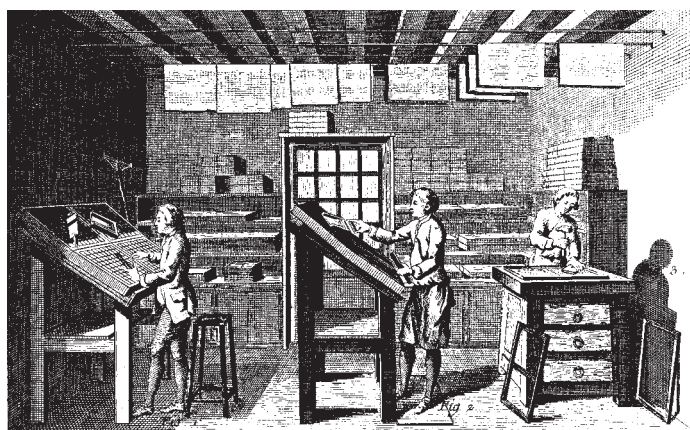
La noció de pòlissa es tracta més endavant, en el repàs a la nomenclatura.

El caixista

La figura del caixista, del componedor tipogràfic, recull les tasques laborals de l'amanuense: és un mitjancer entre l'original de l'autor i la còpia per al client. Però la seva aproximació a aquesta labor ha de ser necessàriament diferent, per causa tècnica, per la seva artificialitat.

El componedor se situa en aquest àmbit d'artificialitat, i en tots els sentits: copia sense escriure, compon amb lletres que no són lletres, ni són seves.

El nou ofici es basteix sobre l'apropiació de la lletra aliena (la del punxonista) i de l'escriptura aliena (la de l'autor). L'expressió "tenir bona lletra" no es pot aplicar com es feia en la còpia manuscrita. El componedor 'no té' cap lletra; la bona lletra la té en un principi el punxonista, i en segona instància el mestre impressor que n'adquireix tipus movibles. Si el componedor es veu desposseït de la lletra en termes visibles (això és, que en cap cas hi figura en la còpia impresa), en canvi la possessió és ara física. Amb això és lògic que no se li pugui aplicar pròpiament el terme d'*escriptura* tal com s'havia utilitzat fins el moment. L'escriptura artificial només pot ser composició. L'únic que té



L'oficina tipogràfica, secció de caixa, segons l'*Encyclopédie*.

ara el componedor és la matèria (això sí, en forma i estructurada), els cossos, les lletres mortes.

La idea del cos com a lletra morta es fonamenta en l'arrel etimològica del terme: el cos és un *cadáver*, matèria sense vida. No cal estendre's amb més digressions, però aquesta idea faria replantejar la noció de tipus *movible*: els tipus són movibles precisament perquè no es poden moure per si sols, perquè no són mòbils, perquè els caràcters no es generen ja per causa d'un moviment cursiu. En la fase de composició tipogràfica, els moviments són necessàriament fragmentats, com la percussió del punxó, com la mateixa impressió dels tipus movibles. En definitiva, la tipografia replanteja el moviment de l'escriptura.

El sentit d'apropiació es considera ara des de la simple associació amb prendre, agafar. Els tipus movibles s'han de poder agafar, i aquest condicionant és el que determina a grans trets, com a mínim, les dimensions corresponents al cos i a l'altura tipogràfica. Igualment, estableix una correspondència més o menys directa entre el pes físic del tipus movible i el pes visual de la lletra impresa.

El componedor arranja, ordena *peces* en les que el flux continu de l'escriptura es troba escapçat d'antuvi. Per al componedor, el curs lineal de l'escriptura és, en primera instància, una seqüència de peces, una suma de quantitats, que han de formar una 'línia' regular, un bloc compacte. I aquesta regularitat només és possible amb la regularització de les dimensions de les peces.

Així, l'aproximació del caixista a les noves "lletres" és primordialment tàctil. En altres paraules, la 'deformació professional' del caixista és una necessària sensibilització tàctil. O, el primer criteri de mesura del caixista és el tacte.

També és cert que no cal exagerar aquesta qualitat. L'excés de confiança en ella és la responsable d'alguns errors característicament tipogràfics cf, per exemple, Dadson, «La corrección de pruebas», a Rico (2000).

ORDRE I MESURA DEL CAIXISTA LA CAIXA, EL COMPONEDOR, I EL TIPÒMETRE

El repàs de l'anterior secció pretenia oferir una visió parcial d'ordre dels oficis en el conjunt de la pràctica tipogràfica, això és, d'acord amb la manera de presentar-se que té l'escriptura artificial. S'ha insistit en que el seu tret fonamental era la noció de motlle, que es traduïa en l'instrumental tècnic, i que derivava en una materialització de l'escriptura. En el marc present, de panoràmica dels oficis, convindria precisar aquests aspectes amb cert detall. Però això cau fora de l'abast de l'estudi. Tanmateix, es pot aprofitar l'ocasió per a esbossar-ne unes notes: amb elles es pretén insinuar com es reflecteix l'ordre, i la mesura, en l'esfera instrumental i pràctica de l'ofici.

A aquests efectes, ens limitem a la figura del caixista, personatge proper als plantejaments formulats aquí, i el més habitual en la literatura tècnica de la pràctica tipogràfica. De l'entorn immediat del caixista en distingim tres elements de treball: la caixa, el componedor, i el tipòmetre.

LA CAIXA

La caixa de tipògraf és el recipient on es contenen els tipus movibles.

En tipografia, “caixa” és un terme amb diverses accepcions – com a sinònim de justificació (caixa dreta, esquerra, ...), o de forma gràfica (caixa alta, baixa): de manera menys evident, la noció de caixa es pot trobar en més casos, com es debat pàgines avall.

La tipografia en plom és un cas de matèria. La composició tipogràfica exigeix que cada caràcter que apareix al text (“l’original manuscrit”) existeixi físicament com a peça. Aquesta és la primera diferència que cal tenir en compte respecte de l’escriptura manual. No és, per tant, una qüestió quantitativa ni qualitativa en relació al repertori de caràcters gràfics, sinó d’accés, de mètode i de procés.

L’accés al repertori gràfic es veu condicionat per la condició material de les noves peces d’escriptura. Això es pot veure com una limitació, però en el mateix fet d’establir límits, o de moure’s entre ells, cal apreciar la dimensió d’ordre i sistematització de la tipografia. En l’escriptura manual, l’amanuense podia tenir una distribució mental dels caràcters que havia de traçar; la tècnica tipogràfica, per raó de l’arrel material, reclama una distribució física, fa que els caràcters es trobin en un *lloc*. D’aquí que la caixa es pot entendre com una aproximació al model abstracte de distribució mental, al mapa de distribució dels caràcters que *podia* tenir el copista, i que ara *haurà de tenir* el caixista.

Podem suposar que cada escrivà tenia la seva pròpia distribució mental dels diferents caràcters que havia d’usar. L’accés als caràcters gràfics en la tradició amanuense és mental, i la possibilitat de còpia només es veu limitada pel reconeixement dels diferents caràcters. En aquest sentit, el procés de còpia manuscrita té un grau d’automatisme individual que no es creu necessari sistematitzar –tot i les possibles tècniques mnemotècniques particulars (dins d’un mateix scriptorium, suposem) per tal d’agilitzar el treball de còpia.

Des d’aquí, es planteja l’ordre en la pràctica tipogràfica. A grans trets, es pot distingir un ordre seqüencial (temporal, lineal), en el que els elements s’encadenen segons una aparició basada en l’abans i el després (1, 2, 3,...); i un ordre espacial (de superfície), en el que cada element se situa en una porció (o constitueix una porció) del conjunt del grup. La seqüència alfabètica és neutra precisament en la mesura en que és arbitrària. En si, aquesta ordenació no respon a cap criteri marcat d’ús. En contrapartida, l’ordenació ha de ser útil, però la seva utilitat es determina i es mesura a posteriori, això és, en la seva aplicació concreta en contextos determinats: en definitiva, són aquestes aplicacions les que posen de relleu la utilitat, en sentit operatiu, de l’ordenació i, en darrer terme, les que li confereixen un estatus canònic.

En termes d’ús, però, la seqüència alfabètica a-z és simplista per la seva limitació. El copista amanuense, i després d’ell, el copista tipogràfic, usaven més elements que els inclosos en la sèrie, des de les variacions més o menys significatives dels mateixos elements (les contraccions, les lletres amb diacrítics) i les variacions formals dels elements (que inclouen tant la variació en l’eix majúscules-minúscules com variacions de mida, estil, etc), fins l’ús d’elements extraalfabètics no contemplats en la sèrie, com els signes de puntuació i les xifres.

El desenvolupament de l’escriptura amplia el repertori de caràcters i de formes alfabètiques, facilitant la lectura i comprensió dels textos, però complicant-ne la producció en termes tipogràfics.

Abans s'ha assenyalat que, en aquest context, la gran diferència que marca la producció tipogràfica és que cadascun dels caràcters a usar-se ha de tenir una presència física, ha d'existir, s'ha de produir. I aquesta producció ha d'estar convenientment planificada, això és, en termes projectuals-industrials. En aquest sentit, la planificació ha de contemplar no només el nombre total de caràcters que cal produir, sinó el nombre relatiu de cadascun d'ells dins del conjunt de la producció. Així, s'haurà d'elaborar el llistat de signes d'acord amb la seva freqüència d'ús. La pòlissa és aquest llistat que regula en sentit productiu les quantitats relatives de les sorts d'una fosa.

La noció de pòlissa s'aborda més endavant.

Per tant, amb l'aparició de la tipografia, i a través de la pòlissa, s'introdueix un nou concepte d'ordenació que és pròpiament *jeràrquic*, derivat de l'índex de freqüència. I aquest índex ve marcat per la llengua, convenientment regulada, en què es compon –així, la freqüència d'ús dels caràcters i, en conseqüència, la pòlissa tipogràfica no és única sinó particular a cada llengua.

La pòlissa és per tant un recurs organitzatiu de la producció que ve determinat pels usos d'una llengua (això és, que la pòlissa canviarà en la mesura en que la llengua canviï, per la qual cosa a partir d'ella es pot resseguir l'evolució de la llengua particular) i, amb menys precisió potser, pels possibles treballs especialitzats.

D'aquí que es pugui dir, en termes generals, que, en l'evolució de la distribució de la caixa s'hi pot entreveure l'evolució de la llengua, els usos ortotipogràfics, o les narratives.

La jerarquia dels caràcters establerta en la pòlissa es tradueix a grans trets en la caixa de tipografia d'acord amb dos aspectes: la mida dels caixetins, i la proximitat dels caixetins respecte del caixista. Dels dos, el primer d'ells, la mida dels caixetins, és el que respon més directament a les quantitats fixades per la pòlissa: un grafisme del que se'n fonguin més tipus en una fosa haurà de tenir un caixetí més gran per tal d'allotjar-los amb comoditat (amb petites variacions segons el disseny del mateix grafisme: 40 *ii* ocupen menys espai que 40 *oo*). El segon aspecte, la proximitat dels caixetins respecte del caixista, esdevé el criteri econòmic per excel·lència en termes de composició manual –aquells grafismes més freqüents se situen més a prop del caixista per estalviar temps i esforç.

Reprement el fil del que s'havia dit abans, ni la noció de pòlissa, ni la distribució espacial dels grafismes segons criteris de freqüència d'ús (ni segons cap altre criteri) s'havien plantejat amb anterioritat a la producció tipogràfica.

Si bé la caixa com a recipient per a tipus sembla de primera necessitat, la seva distribució correspon a un estadi posterior perquè es deriva sobretot, si no exclusivament, de la pràctica, de la constatació empírica que es desprèn de la composició continuada amb la nova tècnica. Potser amb alguna reserva, el mateix és aplicable a l'establiment de la pòlissa (el recompte i càlcul de quantitats relatives s'hauria de fer abans de la producció, la fosa, en si: en aquest mateix moment, la traducció en mida i proximitat de caixetins sembla fàcil, lògica, del tot possible, més encara si creiem que foneria i composició es duïen a terme en el mateix obrador –tot i la seva plausibilitat, potser és demanar massa que l'ofici es perfilés pel projecte).

No disposem de mostres impreses de la distribució de la caixa abans del tercer quart del segle XVII (Vietor, Paredes, Moxon). En els dos segles i escaix que les separen de l'aparició de la impremta, podem creure que la pràctica ja ha arribat a un nivell de sistematització i d'estabilitat suficients, si no considerables. Pel que fa a la distribució de la caixa, la sistematització es pot resumir en uns quants punts:

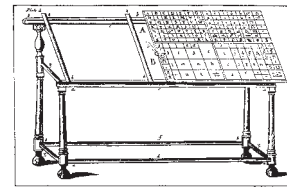
Cada alfabet tipogràfic (un cos, una família gràfica) s'allotja en dues caixes disposades al damunt d'un pupitre: en una d'elles (caixa baixa), més propera al caixista, es distribueixen els tipus de major ús, les lletres minúscules i signes de puntuació més comuns, segons un criteri general de freqüència d'ús; en l'altra (caixa alta), més allunyada del caixista, s'hi distribueixen les majúscules i les versaletes segons el criteri alfabètic, i grafismes d'ús secundari segons criteris d'ús.

Lògicament, el criteri d'ús no es pot considerar inamovible, ateses les peculiaritats de cada llengua. Dit d'una altra manera, cada àrea geogràfica (cada llengua) tindrà un model de distribució de caixa, o una variació sobre el model bàsic. Aquest model és potser poc precís (és un model), i difícilment se li pot assignar una llengua de procedència; que la mateixa pràctica de la tipografia, un cop superada la intenció de voler ser còpia de l'escriptura manuscrita, per raons d'economia torna a reduir el nombre de signes (així, les contraccions i lligadures) i aquesta mateixa reducció permet una distribució més clara de la caixa.

A partir de l'aparició i proliferació dels manuals d'impremta, de finals del segle XVII ençà, les distribucions de caixa se succeeixen amb relativa poca variació fins a mitjan segle XIX. El canvi més significatiu a partir d'aleshores és la conversió de les dues caixes en una de sola, que comporta el bandejament de les versaletes –tot i que cal saber si aquest bandejament s'origina des de la mateixa pràctica o bé des dels preceptes normatius dels gramàtics. En qualsevol cas, a partir del model de caixa compacta sembla que s'acusen les diferències nacionals en la seva distribució (angloamericana i continental). I també a partir d'aleshores comencen a sorgir algunes propostes reformistes de caire científista que advoquen per una redistribució dels tipus en la caixa a fi d'augmentar la productivitat des de criteris racionals i funcionals.

La disposició dels caixetins de blancs es manté gairebé invariable al llarg del temps i de l'àrea geogràfica. Més endavant en aquest estudi, en el repàs dels espais tipogràfics, s'amplia la idea. Per ara, només cal referir que la relativa invariabilitat d'aquesta disposició, i la posició privilegiada dels espais, referma la idea de la tipografia com a treball amb blancs, o que el més singular i característic de la nova tècnica d'escriptura és la materialització del blanc, de l'espai buit.

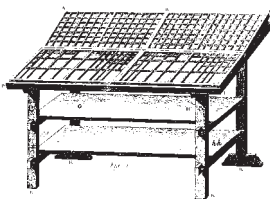
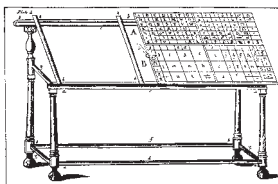
Amb la caixa, es poden considerar els *comodins*. A l'igual que respecte de la mateixa caixa, no es disposa de proves concloents que permetin determinar quan apareix el comodí com a moble per a allotjar les caixes. Com en el cas de la caixa, cal suposar que la seva forma es va anar desenvolupant i adaptant



A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	aa	ab	ac	ad	ae	af	ag	ah	ai	aj	ak	al	am	an	ao	ap	aq	ar	as	at	au	av	aw	ax	ay	az	ba	bb	bc	bd	be	bf	bg	bh	bi	bj	bk	bl	bm	bn	bo	bp	bq	br	bs	bt	bu	bv	bw	bx	by	bz	ca	cb	cc	cd	ce	cf	cg	ch	ci	cj	ck	cl	cm	cn	co	cp	cq	cr	cs	ct	cu	cv	cw	cx	cy	cz	da	db	dc	dd	de	df	dg	dh	di	dj	dk	dl	dm	dn	do	dp	dq	dr	ds	dt	du	dv	dw	dx	dy	dz	ea	eb	ec	ed	ee	ef	eg	eh	ei	ej	ek	el	em	en	eo	ep	eq	er	es	et	eu	ev	ew	ex	ey	ez	fa	fb	fc	fd	fe	ff	fg	fh	fi	fj	fk	fl	fm	fn	fo	fp	fq	fr	fs	ft	fu	fv	fw	fx	fy	fz	ga	gb	gc	gd	ge	gf	gg	gh	gi	gj	gk	gl	gm	gn	go	gp	gq	gr	gs	gt	gu	gv	gw	gx	gy	gz	ha	hb	hc	hd	he	hf	hg	hh	hi	hj	hk	hl	hm	hn	ho	hp	hq	hr	hs	ht	hu	hv	hw	hx	hy	hz	ia	ib	ic	id	ie	if	ig	ih	ii	ij	ik	il	im	in	io	ip	iq	ir	is	it	iu	iv	iw	ix	iy	iz	ja	jb	jc	jd	je	jf	jj	jh	ji	jj	jk	jl	jm	jn	jo	jp	jq	jr	js	jt	ju	jv	jw	ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	kj	kk	kl	km	kn	ko	kp	kq	kr	ks	kt	ku	kv	kw	kx	ky	kz	la	lb	lc	ld	le	lf	lg	lh	li	lj	lk	ll	lm	ln	lo	lp	lq	lr	ls	lt	lu	lv	lw	lx	ly	lz	ma	mb	mc	md	me	mf	mg	mh	mi	mj	mk	ml	mm	mn	mo	mp	mq	mr	ms	mt	mu	mv	mw	mx	my	mz	na	nb	nc	nd	ne	nf	ng	nh	ni	nj	nk	nl	nm	nn	no	np	nq	nr	ns	nt	nu	nv	nw	nx	ny	nz	oa	ob	oc	od	oe	of	og	oh	oi	oj	ok	ol	om	on	oo	op	oq	or	os	ot	ou	ov	ow	ox	oy	oz	pa	pb	pc	pd	pe	pf	pg	ph	pi	pj	pk	pl	pm	pn	po	pp	pq	pr	ps	pt	pu	pv	pw	px	py	pz	qa	qb	qc	qd	qe	qf	qg	qh	qi	qj	qk	ql	qm	qn	qo	qp	qq	qr	qs	qt	qu	qv	qw	qx	qy	qz	ra	rb	rc	rd	re	rf	rg	rh	ri	rj	rk	rl	rm	rn	ro	rp	rq	rr	rs	rt	ru	rv	rw	rx	ry	rz	sa	sb	sc	sd	se	sf	sg	sh	si	sj	sk	sl	sm	sn	so	sp	sq	sr	ss	st	su	sv	sw	sx	sy	sz	ta	tb	tc	td	te	tf	tg	th	ti	tj	tk	tl	tm	tn	to	tp	tq	tr	ts	tt	tu	tv	tw	tx	ty	tz	ua	ub	uc	ud	ue	uf	ug	uh	ui	uj	uk	ul	um	un	uo	up	uq	ur	us	ut	uu	uv	uw	ux	uy	uz	va	vb	vc	vd	ve	vf	vg	vh	vi	vj	vk	vl	vm	vn	vo	vp	vq	vr	vs	vt	vu	vv	vw	vx	vy	vz	wa	wb	wc	wd	we	wf	wg	wh	wi	wj	wk	wl	wm	wn	wo	wp	wq	wr	ws	wt	wu	wv	ww	wx	wy	wz	xa	xb	xc	xd	xe	xf	xg	xh	xi	xj	xk	xl	xm	xn	xo	xp	xq	xr	xs	xt	xu	xv	xw	xx	xy	xz	ya	yb	yc	yd	ye	yf	yg	yh	yi	yj	yk	yl	ym	yn	yo	yp	yq	yr	ys	yt	yu	yv	yw	yx	yy	yz	za	zb	zc	zd	ze	zf	zg	zh	zi	zj	zk	zl	zm	zn	zo	zp	zq	zr	zs	zt	zu	zv	zw	zx	zy	zz
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	aa	ab	ac	ad	ae	af	ag	ah	ai	aj	ak	al	am	an	ao	ap	aq	ar	as	at	au	av	aw	ax	ay	az	ba	bb	bc	bd	be	bf	bg	bh	bi	bj	bk	bl	bm	bn	bo	bp	bq	br	bs	bt	bu	bv	bw	bx	by	bz	ca	cb	cc	cd	ce	cf	cg	ch	ci	cj	ck	cl	cm	cn	co	cp	cq	cr	cs	ct	cu	cv	cw	cx	cy	cz	da	db	dc	dd	de	df	dg	dh	di	dj	dk	dl	dm	dn	do	dp	dq	dr	ds	dt	du	dv	dw	dx	dy	dz	ea	eb	ec	ed	ee	ef	eg	eh	ei	ej	ek	el	em	en	eo	ep	eq	er	es	et	eu	ev	ew	ex	ey	ez	fa	fb	fc	fd	fe	ff	fg	fh	fi	fj	fk	fl	fm	fn	fo	fp	fq	fr	fs	ft	fu	fv	fw	fx	fy	fz	ga	gb	gc	gd	ge	gf	gg	gh	gi	gj	gk	gl	gm	gn	go	gp	gq	gr	gs	gt	gu	gv	gw	gx	gy	gz	ha	hb	hc	hd	he	hf	hg	hh	hi	hj	hk	hl	hm	hn	ho	hp	hq	hr	hs	ht	hu	hv	hw	hx	hy	hz	ia	ib	ic	id	ie	if	ig	ih	ii	ij	ik	il	im	in	io	ip	iq	ir	is	it	iu	iv	iw	ix	iy	iz	ja	jb	jc	jd	je	jf	jj	jh	ji	jj	jk	jl	jm	jn	jo	jp	jq	jr	js	jt	ju	jv	jw	ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	kj	kk	kl	km	kn	ko	kp	kq	kr	ks	kt	ku	kv	kw	kx	ky	kz	la	lb	lc	ld	le	lf	lg	lh	li	lj	lk	ll	lm	ln	lo	lp	lq	lr	ls	lt	lu	lv	lw	lx	ly	lz	ma	mb	mc	md	me	mf	mg	mh	mi	mj	mk	ml	mm	mn	mo	mp	mq	mr	ms	mt	mu	mv	mw	mx	my	mz	na	nb	nc	nd	ne	nf	ng	nh	ni	nj	nk	nl	nm	nn	no	np	nq	nr	ns	nt	nu	nv	nw	nx	ny	nz	oa	ob	oc	od	oe	of	og	oh	oi	oj	ok	ol	om	on	oo	op	oq	or	os	ot	ou	ov	ow	ox	oy	oz	pa	pb	pc	pd	pe	pf	pg	ph	pi	pj	pk	pl	pm	pn	po	pp	pq	pr	ps	pt	pu	pv	pw	px	py	pz	qa	qb	qc	qd	qe	qf	qg	qh	qi	qj	qk	ql	qm	qn	qo	qp	qq	qr	qs	qt	qu	qv	qw	qx	qy	qz	ra	rb	rc	rd	re	rf	rg	rh	ri	rj	rk	rl	rm	rn	ro	rp	rq	rr	rs	rt	ru	rv	rw	rx	ry	rz	sa	sb	sc	sd	se	sf	sg	sh	si	sj	sk	sl	sm	sn	so	sp	sq	sr	ss	st	su	sv	sw	sx	sy	sz	ta	tb	tc	td	te	tf	tg	th	ti	tj	tk	tl	tm	tn	to	tp	tq	tr	ts	tt	tu	tv	tw	tx	ty	tz	ua	ub	uc	ud	ue	uf	ug	uh	ui	uj	uk	ul	um	un	uo	up	uq	ur	us	ut	uu	uv	uw	ux	uy	uz	va	vb	vc	vd	ve	vf	vg	vh	vi	vj	vk	vl	vm	vn	vo	vp	vq	vr	vs	vt	vu	vv	vw	vx	vy	vz	wa	wb	wc	wd	we	wf	wg	wh	wi	wj	wk	wl	wm	wn	wo	wp	wq	wr	ws	wt	wu	wv	ww	wx	wy	wz	xa	xb	xc	xd	xe	xf	xg	xh	xi	xj	xk	xl	xm	xn	xo	xp	xq	xr	xs	xt	xu	xv	xw	xx	xy	xz	ya	yb	yc	yd	ye	yf	yg	yh	yi	yj	yk	yl	ym	yn	yo	yp	yq	yr	ys	yt	yu	yv	yw	yx	yy	yz	za	zb	zc	zd	ze	zf	zg	zh	zi	zj	zk	zl	zm	zn	zo	zp	zq	zr	zs	zt	zu	zv	zw	zx	zy	zz
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	aa	ab	ac	ad	ae	af	ag	ah	ai	aj	ak	al	am	an	ao	ap	aq	ar	as	at	au	av	aw	ax	ay	az	ba	bb	bc	bd	be	bf	bg	bh	bi	bj	bk	bl	bm	bn	bo	bp	bq	br	bs	bt	bu	bv	bw	bx	by	bz	ca	cb	cc	cd	ce	cf	cg	ch	ci	cj	ck	cl	cm	cn	co	cp	cq	cr	cs	ct	cu	cv	cw	cx	cy	cz	da	db	dc	dd	de	df	dg	dh	di	dj	dk	dl	dm	dn	do	dp	dq	dr	ds	dt	du	dv	dw	dx	dy	dz	ea	eb	ec	ed	ee	ef	eg	eh	ei	ej	ek	el	em	en	eo	ep	eq	er	es	et	eu	ev	ew	ex	ey	ez	fa	fb	fc	fd	fe	ff	fg	fh	fi	fj	fk	fl	fm	fn	fo	fp	fq	fr	fs	ft	fu	fv	fw	fx	fy	fz	ga	gb	gc	gd	ge	gf	gg	gh	gi	gj	gk	gl	gm	gn	go	gp	gq	gr	gs	gt	gu	gv	gw	gx	gy	gz	ha	hb	hc	hd	he	hf	hg	hh	hi	hj	hk	hl	hm	hn	ho	hp	hq	hr	hs	ht	hu	hv	hw	hx	hy	hz	ia	ib	ic	id	ie	if	ig	ih	ii	ij	ik	il	im	in	io	ip	iq	ir	is	it	iu	iv	iw	ix	iy	iz	ja	jb	jc	jd	je	jf	jj	jh	ji	jj	jk	jl	jm	jn	jo	jp	jq	jr	js	jt	ju	jv	jw	ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	kj	kk	kl	km	kn	ko	kp	kq	kr	ks	kt	ku	kv	kw	kx	ky	kz	la	lb	lc	ld	le	lf	lg	lh	li	lj	lk	ll	lm	ln	lo	lp	lq	lr	ls	lt	lu	lv	lw	lx	ly	lz	ma	mb	mc	md	me	mf	mg	mh	mi	mj	mk	ml	mm	mn	mo	mp	mq	mr	ms	mt	mu	mv	mw	mx	my	mz	na	nb	nc	nd	ne	nf	ng	nh	ni	nj	nk	nl	nm	nn	no	np	nq	nr	ns	nt	nu	nv	nw	nx	ny	nz	oa	ob	oc	od	oe	of	og	oh	oi	oj	ok	ol	om	on	oo	op	oq	or	os	ot	ou	ov	ow	ox	oy	oz	pa	pb	pc	pd	pe	pf	pg	ph	pi	pj	pk	pl	pm	pn	po	pp	pq	pr	ps	pt	pu	pv	pw
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----



Estadis evolutius del mobiliari tipogràfic: del «faristol» al magatzem còmode de caixes.

segons els usos i costums comuns a la pràctica tipogràfica, bo i deixant marge per a variacions particulars. Simplificant, es pot traçar l'evolució com segueix: un primer moment en què la caixa es munta simplement sobre dos cavallets inclinats (*Danse macabre*, Mathias Huss: Lyons, 1499); la conversió d'aquests dos cavallets en una estructura, o marc, estable, i així proper a la categoria 'actual' de moble, amb evidents ressos del pupitre de l'amanuense, però sense superar la condició de faristol (Ampzing, *S. Beschryvinge ende lof der stad Haarlem*, Haarlem, 1628).

En aquest sentit, també en l'entorn del taller es produeix el canvi del mobiliari (confort) que refereix Giedion: mentre els cavallets són pròpiament *movibles* (com etimològicament ho és tot *moble*), la nova estructura referma la condició *d'estabilitat* i lloc fix. (Alhora que segur: no costa massa imaginar-se que, amb només els dos cavallets com a punts de recolzament, les caixes podien caure amb més facilitat.) A destacar que d'aquesta primera forma de suport prové el terme *chibalete-xivalete*, del francès *chevalet*.

Una següent fase reforça aquesta estructura amb "traversers al peu" (Moxon) i amb una "plataforma travessera a la meitat" (*Encyclopédie*) que indiquen que la postura del caixista en compondre és dempeus;

Amb la consegüent major mobilitat i productivitat per part del caixista.

Finalment, el lògic aprofitament de l'espai buit al dessota, convertint l'estructura oberta del moble en prestatgeria, magatzem de caixes (Gessner).

D'aquí la denominació de *comodí*, provinent de la *còmoda*, calaixera en què s'acomoden els calaixos o caixes.

Aquest canvi en el moble sembla que hauria de desembocar, ni que sigui teòricament, en una major ordenació del material. En qualsevol cas, l'estructura del comodí implica que cada caixa té el seu lloc en el moble, i que, per tant, aquella en forma part. Així, malgrat que no hi hagi una posició prescrita modèlica per a cada caixa en el moble, al capdavant es poden establir aquests lligams per procediments més vulgars com la numeració dels calaixos.

La numeració física de les caixes sempre ha estat una pràctica comuna, tant entre els fusters com entre els caixistes, per tal de garantir el seu encaix en la calaixera. Així, la numeració en si no estableix cap ordre, sinó que ve determinada per l'articulació física del moble: és, per tant, un recurs de simple correspondència.

De fet, la qüestió és tan simple com que una fosa (una família gràfica d'un alfabet tipogràfic* en un cos determinat) es pot allotjar en qualsevol caixa, i que qualsevol caixa pot contenir qualsevol fosa. En altres paraules, la caixa, com a contenidor o moble físic, és tan modèlica com el seu esquema de distribució: en el comodí s'aprecia de nou l'estructura industrial, perquè les seves caixes són "idèntiques" i, en conseqüència, no assimilades (ni, en principi, assimilables) a cap fosa particular. Ni a cap cos particular. Les caixes s'omplen amb els tipus movibles que es tenen, i aquests són difícils d'establir d'antuvi: cada impressor farà "la seva combinació" d'acord amb el material que tingui a la seva disposició.

Una idea a considerar, bonica però improbable, és que en el comodí s'hi reculli realment la noció de suficiència en termes d'alfabets tipogràfics.

EL COMPONEDOR

El componedor és una altra mena de recipient, el lloc de composició dels tipus movibles. En els termes d'ordre i de mesura que es debaten aquí, pot considerar-se l'element de menys importància. Però en ell es componen línies, això és, el componedor fixa la dimensió lateral del motlle de composició: en ell s'hi conté la noció de *justificació*, de mesura justa. En conseqüència, l'evolució del componedor es jutja des d'aquests pressupòsits.

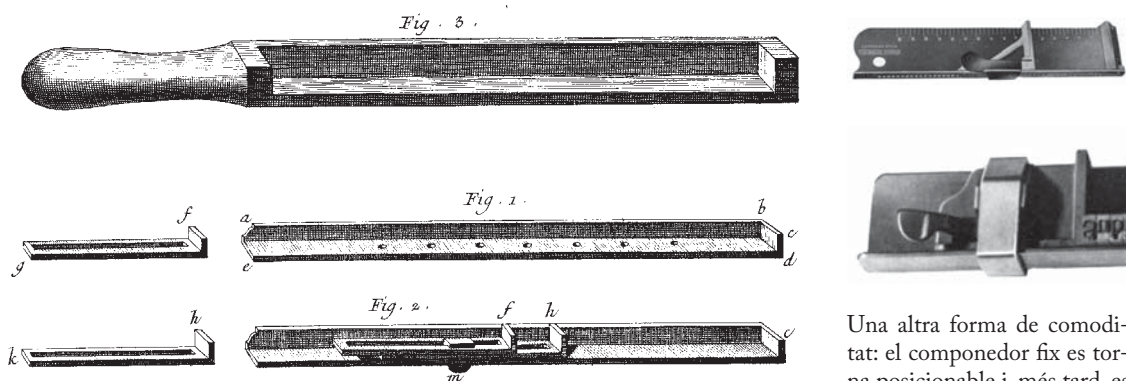
El nombre de línies que pugui acollir el componedor es creu, aquí, secundari: les diverses modalitats que refereix Giráldez (p. 59), *frances, flamenco y medio flamenco*, només semblen divergir en aquest aspecte, i per això no es consideren aquí.

Des d'aquests pressupòsits, es poden establir tres punts bàsics en la seva evolució:

a. el componedor *fix*, l'antic, de fusta, en què la mesura tipogràfica es trobava tallada, com les galgues o, amb més propietat, els patrons, això és, com en un estri de comprovació immutable.

b. el componedor *posicionable*, com el que figura en l'*Encyclopédie*, es caracteritzava per tenir diversos forats (punts, posicions) en què, per roscat de cargol, es permet fixar el topall de la mesura tipogràfica - així com el topall auxiliar per a la composició de notes marginals.

c. el componedor *ajustable*, a partir del segle XIX, planteja la subjecció en termes



Una altra forma de comoditat: el componedor fix es torna posicionable i, més tard, es fa regulable, es relaxa.

més relliscosos, i ja no regula, estrictament ni en si, cap mesura tipogràfica: la regulació és externa, i imperceptible en el mateix componedor.

La visió és molt general, però permet apuntar l'aproximació a la mesura tipogràfica que es deriva dels diferents componedors. I, així, una concepció determinada de la mesura, que sembla derivar cap a posicions més còmodes i relaxades.

EL TIPÒMETRE

Ara només es consideren els tipòmetres de manera molt bàsica - més endavant ja se n'especificaran les característiques peculiars.

Des d'aquí, es poden traçar dos estadis evolutius, que exemplifiquen les aproximacions mètriques dels períodes corresponents.

El primer estadi es pot il·lustrar amb la noció genèrica de *galga*: el mesurament és una contrastació física, tàctil, a partir d'un objecte particular. Aquest estadi es desenvolupa entre dos estris exemplars: la *regleta* (o la *medida de la plana*), i el *Prototype* de Fournier.

Des d'un punt de vista estricte, els dos estris exemplars divergeixen en la seva aproximació: la regleta *s'aplica*, el *Prototype conté*. Però, en termes d'apreciació pràctica, es fonamenten sobre principis semblants.

El segon estadi es fonamenta de manera exemplar en la *previsió* - en què s'hi recullen, tant el sentit de projecte, com el simplement visual, que predomina sobre el taçte. El primer estri que amb propietat s'acull a aquesta aproximació és el "tipòmetre Berrhold", que desvetlla les possibilitats modulars i de combinatòria dels diferents cossos del sistema Didot, i que evolucionarà cap a diferents regles de càlcul.

En relació amb l'anterior estadi, aleshores, els tipòmetres semblen progressar cap a la precisió, la fixació i la regularitat. Com si compensessin la relaxació progressiva de la mesura tipogràfica que es trobava en el componedor: els valors mètrics són d'una altra mena.

3. MÈTODE, PROCÉS I VALORS

L'ESCRITURA TIPOGRÀFICA COM A PROCÉS

La tipografia és escriptura artificial, i la seva artificialitat es troba en el motlle, en la matèria.

Per causa del seu ús de motlles, l'escriptura resultant és tipificada, això és, pura estandardització.

Per causa del seu ús de motlles, l'articulació productiva tipogràfica s'inscriu plenament en la noció de projecte.

Per causa del seu ús concret i extens de motlles, aquest projecte és d'arrel industrial.

En el seu conjunt, les formes de producció i de disseminació de l'escrit són realment noves: a elles els correspondran noves formes de recepció i d'ús.

Recollint les premisses anteriors, la impremta constitueix l'element motor d'un nou model cultural.

La noció de *motlle* és clau en la producció "industrial", i cal subratllar el terme *clau*: és l'element (instrument) mitjancer.

En aquest marc, cobra especial significació el procés. I aquí cal entendre el procés des de dues òptiques fonamentals complementàries: el procés en el sentit de "procés de producció"; i el procés en el sentit de "producte resultant". El repàs del procés de producció tipogràfic en l'entorn de l'ofici ja s'ha fet en l'anterior capítol; aquí, se centra en el resultat com a procés.

En aquest context pren cos la consideració de la impremta com a revolució industrial. Entre les obres més conegudes que han referit consideracions semblants, s'hi poden comptar les de McLuhan, Eisenstein (1994 [1983]), o Johns (1998).

La tipografia planteja l'escriptura en termes físics. La percepció concreta més immediata, i evident, és que, en tipografia, les lletres existeixen físicament, com tipus movibles que es poden manejar.

Ja ha quedat dit que els tipus movibles són motlles. I és a partir de l'ús del motlle, en termes genèrics, que es produeix el canvi en l'esquema conceptual general de l'escriptura.

En aquest altre àmbit, els efectes no sempre es perceben — ni aleshores, ni ara; ni pels actors immediats que hi són implicats, ni pels estudiosos en la seva condició d'espectadors. De fet, no és estrany que sigui així, *perquè no es poden percebre directament* — aquest era un dels aspectes que relacionava l'artificialitat de la nova escriptura amb l'engany.

L'escriptura es concreta, tipogràficament, en un seguit de peces-motlles que encaixen entre si: contrapunxó, punxó, matriu, i tipus movable, es relacionen físicament en termes de matèria.

La sèrie bàsica de peces en la producció tipogràfica es constitueix pel contrapunxó, el punxó, la matriu, i el tipus movable. En alguns casos es pot considerar que hi hagi un contra-contrapunxó, que iniciaria la sèrie. D'aquestes peces, la matriu, i el tipus movable, són les que mereixen el nom de motlles per propi dret. En el present cas, però, la noció de *motlle* es podria ampliar als punxons (i contrapunxons, i contra-contrapunxons): malgrat que siguin peces singulars, la seva concepció es troba arrelada en l'articulació típica del motlle —i en l'encaix físic.

Els motlles, en qualsevol de les seves concrecions, són simples peces de mediació, que no són resultats en si mateixos.

“En qualsevol de les seves concrecions” com a *peça*: en aquesta consideració no s'ha d'incloure el motlle de fonèria. Lògicament, qualsevol peça, pel sol fet de ser peça, es pot considerar 'resultat', però aquesta és una consideració que únicament té sentit en termes tècnics específics “d'ofici”, com es debatrà més endavant. Ara només es vol posar de relleu que la raó de ser d'aquestes peces és 'provocar' noves peces fins arribar al resultat imprès.

No cal insistir en que aquesta és la comesa de tot motlle i que, per aquesta raó, motlle i producte del motlle, com causa i conseqüència, no són el mateix —un motlle de lletra no és una lletra.

Aquest conjunt de peces és en veritat una *sèrie*, això és, les peces s'articulen d'acord amb la seqüència projectual de la producció tipogràfica.

Cadascuna de les peces de la sèrie (contrapunxó, punxó, matriu, i tipus movable) exemplifica una fase del procés de producció: el procés dicta l'ordre de les fases i, en conseqüència, de les peces. En altres paraules, cada peça té el seu lloc, cada fase té el seu temps, i unes i altres són impossibles de transvassar en *aquest* procés específic: els processos de producció tipogràfica que se succeeixen a partir del segle XIX replantegen el procés tradicional que es refereix aquí, però això mateix es correspon al replantejament de la seqüència, de les fases, de les peces i, en darrera instància, de la significació de la mateixa noció de *sèrie*.

Cadascuna de les concrecions tipogràfiques de l'escriptura, constituïda pel conjunt de peces encaixades, es pot entendre com *alfabet tipogràfic*.

El terme pot dur a confusions: aquí hi convé el terme *fundició*, però en aquest hi ha certa ambigüitat, perquè sembla incorporar connotacions de quantitat. Pel que fa a l'adjectiu “encaixades”, amb ell també es vol incloure l'imprès, que no és pròpiament un encaix.

En conseqüència, l'alfabet tipogràfic és una entitat processual: la materialització 'emmotllada' de l'escriptura en un conjunt seriat de peces fa considerar aquesta escriptura sota més paràmetres que els del simple resultat (imprès).

Per aquesta raó, des d'aquesta perspectiva, qualsevol valoració de la nova tècnica d'escriure que no consideri aquest fet (el de la fragmentació, o de la distància, el pròpiament tècnic, i que li dona nom) té, en rigor, un punt d'irrespectuosa. I també d'ingènua: en certa manera, valorar l'escriptura

tipogràfica exclusivament des del resultat «formal» o aparent, és ignorar la seva artificialitat i, en el fons, caure en el parany, empassar-se l'engany, continuar aplicant valors que ja no tenen el mateix sentit.

Un alfabet tipogràfic presenta una articulació diferent, tant del sistema alfabètic en abstracte, com de qualsevol 'sistema' alfabètic gràfic.

Per «sistema alfabètic en abstracte» cal entendre el sistema alfabètic ideal, que es pot formalitzar de diferent manera.

De tot això, per la nova manera de mostrar-se que té l'escriptura, es desenvolupen noves maneres de denominació per a referir-s'hi.

Les denominacions dels alfabet tipogràfics apareixen, lògicament, en les mostres impreses que distribueixen els fonadors com a reclam comercial dels seus productes. Tanmateix, no cal exagerar la novetat. En certa manera, es pot considerar una readequació: en l'escriptura manual s'hi poden trobar indicis - els *scriptoria* tenien repertoris gràfics propis, i rebien encàrrecs d'acord amb ells.

En termes generals, aquesta denominació s'anirà fent més "precisa" al llarg del temps. La referència precisa és un recurs necessari que es deriva de la comercialització de les peces tipogràfiques, això és, fruit d'una nova distància.

L'evolució cap a denominacions més precises s'ha d'entendre com una correspondència amb l'evolució cap a l'estructura plenament industrial de la pràctica tipogràfica: així, per exemple, les denominacions del segle XV semblen més ambigües que les del segle XVI. En aquest sentit, cal advertir que no tots els actors implicats usen la mateixa denominació, o no amb la mateixa precisió. En la tercera part es fan més referències a aquests aspectes.

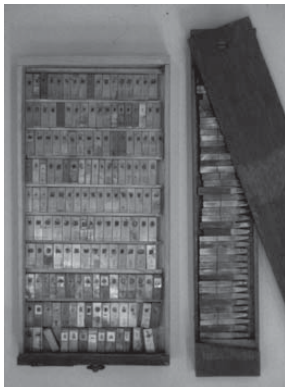
Per tal que sigui efectiva, aquesta denominació ha de reflectir: forma gràfica (cursiva, grec...), procedència (autoria, per exemple), i grandària.

Dels termes que puguin formar la denominació, la fonamental és la que designa la grandària. (la forma gràfica apareix quasi sempre, però en la seva presentació impresa es pot deduir fàcilment; la procedència només acostuma a utilitzar-se com a 'valor de prestigi') Respecte d'aquests, la grandària és la indicació més útil, no només per tota la qüestió de càlcul i d'economia, sinó *perquè explicita un tret que no es veu* (el cos no apareix imprès).

No cal dir que, en principi, aquesta denominació s'aplica al conjunt de peces d'un alfabet tipogràfic, sense distinció. La denominació, doncs, manifesta la relació física que estableixen les pròpies peces, els motlles.

En última instància, la noció de motlle es pot equiparar a la de *tipus*, i aquesta remet a l'àmbit epistemològic. Des d'una perspectiva laxa, qualsevol tipus, això és, qualsevol motlle, té un caire decididament abstracte: per causa de la seva condició mediatra, en rigor no es pot considerar resultat per si mateixa. En tant que mitjancera, se situa entre la idea i el resultat i, així, *es distancia* d'una i altre. L'escriptura esdevé tipogràfica per causa del motlle: la tipografia es caracteritza per fragmentar i imposar distàncies entre els fragments — a tots nivells.

D'aquí es poden traslladar els conceptes epistemològics fonamentals. *Arquetipus*, el sistema alfabètic ideal; *Tipus* o *model de models*, l'alfabet tipogràfic genèric, el conjunt de regles que contem-



La referència de fonèria expressa el lligam entre els diferents nivells de formalització de la lletra tipogràfica.

pla els seus possibles paràmetres de comportament; *Model* o *model d'aplicació*, la família gràfica o subconstructor, en què s'hi inclou el seu material tècnic per a la producció de caràcters en diferents cossos; *Exemple* i *Exemplar*, el caràcter imprès.

No cal aturar-se a debatre la qüestió amb profunditat — ja es va abordar amb cert detall en una ocasió anterior, a partir del text de Martí (1999). Ara n'hi ha prou amb centrar l'interès en el nivell de *Model*. Aquest s'il·lustra des de la mateixa pràctica industrial i tècnica, a través de la referència de fonèria — la referència identifica el conjunt complet de peces per a un cos d'una família gràfica d'un alfabet tipogràfic, sense distingir quines són aquestes peces (punxons, matrius, tipus movibles), ni quins els seus grafismes (*A, a, è, 2, ;...*). Així, la referència 20916 de Bauersche Giesserei identifica el cos 16 de *Folio Extranegra* (on 209 indica el model d'aplicació, i 16 el cos en sistema Didot, el model aplicat però no encara formalitzat): la família gràfica manté la condició de procés aglutinador, perquè les diferents peces (fases: contrapunxó, punxó, matriu, tipus movable) comparteixen aquesta única referència i no disposen de cap altre distintiu identificatiu que les singularitzi ni els permeti desmarcar-se del seu paper d'intermediari entre el model i l'exemplar.

Tanmateix, aquí hi cal una observació. L'exemple anterior es basa en un sistema de registre adoptat per Bauer-Neufville a partir de les primeres dècades del segle XX. No totes les fonèries tipogràfiques són tan explícites. I encara menys les fonèries tipogràfiques d'abans del segle XIX. Es poden assajar diverses raons, però aquí ens limitem a una de bàsica, que a continuació s'amplia: que la noció de família en la tipografia es plantejava en altres termes — entenent, és clar, que aquest plantejament no tenia per què fer-se explícit.

I, tanmateix, malgrat aquesta fragmentació, les peces es relacionen necessàriament, físicament. Des d'aquesta relació genèrica, es pot abordar la noció de *família* en la tècnica tipogràfica.

LA 'FAMÍLIA' EN TIPOGRAFIA

L'ús del concepte *família* en l'entorn tipogràfic es remunta a principis del segle XX, amb l'assentament de la figura de l'estudiós en tipografia, i es pot entendre com un primer intent de transferència i d'aplicació dels criteris científics de la taxonomia, exemplificats en l'obra de Linné.

Les diverses classificacions tipogràfiques acostumen a fonamentar-se en els trets formals. En l'esquema taxonòmic tradicional, les categories s'encadenen com segueix: *espècie, gènere, família, ordre, classe, filum, regne*. Un repàs a les diferents propostes de classificació tipogràfica posa de relleu la 'inconsistència' terminològica: una mateixa categoria

classificatòria pren el nom de *família* o d'*estil*, o de *gènere*, o de *classe*... (De manera significativa, es pot referir la denominació de *castas de letras*, en Servidori, el 1789.)

Aquí es diu «inconsistència», però es pot dir «readequació terminològica» o, simplement, «manca de consens» — en qualsevol cas, és un ús diferent de l'establert en l'esquema original. La divergència no és exclusiva de l'estudi tipogràfic, sinó que s'extén a d'altres disciplines — així, en la lingüística, o en la història de l'art.

En l'entorn tipogràfic, el terme *família* s'aplica habitualment a tres entitats que responen a diferents nivells de concreció:

Família estilística

La família estilística es determina per criteris morfològics, que acostumen a incloure o derivar de criteris cronològics i, així, d'evolució. Cada família estilística es componria de diverses famílies tipogràfiques.

La família estilística es pot referir simplement com *estil*. Exemples de família estilística són *romana*, *pal sec*...; que ahora es componen de subfamílies: *romana antiga*, *romana moderna*... Aquestes darreres no es consideren aquí: queden integrades en la noció general de *família estilística*.

Família tipogràfica

La família tipogràfica es designa amb un nom, i respon a uns trets constructius comuns, determinats pel *constructor*, per a cadascuna de les seves formalitzacions. Aquestes possibles formalitzacions són les famílies gràfiques.

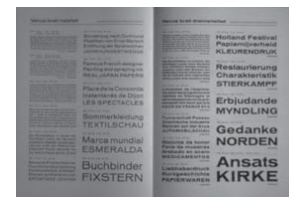
La família tipogràfica es refereix a vegades com *alfabet tipogràfic*. Ja s'ha apuntat que és difícil parlar de famílies tipogràfiques abans del segle XIX. Si més no, és difícil parlar-ne d'acord amb paràmetres actuals. És cert que es pot prendre el *Romain du Roi* com la primera mostra de família tipogràfica en sentit modern, això és, «absolutista» — però, en termes estrictes, aquí es creu que aquesta noció de família tipogràfica apareix amb la introducció efectiva del pantògraf fresador.

En termes de referència, el nexa familiar explícit és el *nom* de l'alfabet, que actua de *patrònim* o *matrònim*.

El nom hauria de referir un origen comú, com per exemple qui l'ha fet (punxonista o dissenyador tipogràfic), que és qui estableix realment la familiaritat de les diferents formalitzacions.

Però en aquest últim sentit cal ser cautes. Si es considera que el creador determina la familiaritat, aquestes relacions familiars poden

ABCDEFGHI
 ABCDEFGHIJ
 ABCDEFGHIJKL
 ABCDEFGHIJKL



El catàleg tipogràfic com a mostra de nivell familiar: un catàleg específic d'una família tipogràfica («adscribita» a una família estilística) inclou mostres de les seves famílies gràfiques, que es concreten en els diversos cossos, aquí conjunts de peces.

depassar categories —un creador pot haver dissenyat una família romana i una família de pal sec formalment dissemblants: només en el cas que les dues famílies tipogràfiques tinguin algun lligam (el “toc Gill”, per exemple) es podria mantenir la classificació des d'un punt de vista d'origen. Tanmateix, això invalidaria qualsevol altre criteri: hi hauria tantes categories com dissenyadors, i les subcategories podrien equiparar-se a períodes professionals o vitals del dissenyador (primera etapa, maduresa, etc). D'aquí, en podria sorgir la classificació d'estadis evolutius — aplicables tant a creadors, com a les soles formes.

La classificació d'estadis evolutius aplicats a creadors faria aparèixer inconsistències, atès que no tots els creadors evolucionen al mateix ritme ni en un únic sentit. Això és, la classificació resultaria inoperant perquè, o bé només es podria aplicar a un sol creador, o bé la detecció d'estadis evolutius comuns a diferents creadors trencaria l'arrel familiar basada en el creador únic com a origen.

Per altre cantó, la classificació d'estadis evolutius aplicats a formes, suposa establir cànons (models canònics) en termes de desenvolupament, millora, progrés i consecució-compleció. Des d'aquí, caldria considerar si les denominacions ‘antiga-de transició-moderna’ responen a aquest esquema evolutiu o si, amb elles, només es vol indicar la seva procedència cronològica, cosa que introdueix un nou factor o criteri, el temps històric, que, en aquest sentit, faria més apropiat parlar de diferents *generacions* d'una única família.

Família gràfica

Les famílies gràfiques es poden definir com les possibles formes d'expressió d'un alfabet o família tipogràfica. Cada família gràfica es compon de caràcters d'escriptura tipogràfica.

Exemples de família gràfica són el *rodó*, la *cursiva*, la *negreta*... La denominació és genèrica, això és, aplicable a diferents famílies tipogràfiques —la família gràfica adjectiva la família tipogràfica. És clar que aquest esquema nominal es basteix sobre l'articulació tipogràfica típica dels segles XIX i XX, i iniciada en el segle XVIII. Amb anterioritat, el que aquí es coneix com família gràfica no necessàriament era subsidiària d'una família tipogràfica, sinó que es podia constituir com a alfabet tipogràfic per propi dret — només cal referir l'origen de la cursiva, en certa manera deslligada del rodó: en aquest sentit, la relació entre les dues famílies gràfiques era, pròpiament, de *complementarietat*, i no pas de pertinença, ni de subordinació.

Per influència anglosaxona, les famílies gràfiques també es coneixen amb el nom de *sèries*. La denominació de *sèrie* remet sobretot a un conjunt de coses amb un nexa comú — i, aquí, el nexa, l'element aglutinador, seria la família tipogràfica. També es pot associar a una categoria taxonòmica; i a la condició industrial, seriada, del producte — si bé la noció de seqüència no és evident.

El repàs anterior del concepte *família* en l'entorn tipogràfic és propi dels segles XIX i XX, amb arrels en el segle XVIII.

Ja s'ha dit que el *Romain du Roi*, a cavall dels segles XVII i XVIII, es pot prendre com el primer alfabet tipogràfic en sentit modern, això és, com una estructura tipogràfica que aglutina diferents comportaments o formalitzacions gràfiques — així, amb ella, s'inicia una concepció absolutista o corporativa de l'alfabet tipogràfic. Al llarg dels segles XVIII i XIX, els alfabet tipogràfics semblen evolucionar en línies de relació consonants — així, poden ser significatives denominacions com les que apareixen en *Caracteres de la Imprenta Real* en 1793: «*su cursiva*» indica una propietat o una pertinença que remet a una estructura particular de relació.

En aquest sentit, no ha de sobtar que l'obra de Linné datada de 1735. No s'està en condicions d'establir relacions concretes entre l'esfera científica i la tipogràfica, i per tant aquí només es llença la idea de manera intuïtiva. Però, des d'aquesta superficialitat, és possible apreciar un canvi en la concepció genèrica de la família, entesa tant en el seu aspecte de categoria classificatòria, com d'unitat social — en definitiva, com element d'ordre. Això l'inscriu en el marc més general de l'evolució cultural, que, en l'àmbit tipogràfic, es podrà veure reflectit en la quantificació dels cossos.

L'esquema, però, no sembla del tot apropiat per a la producció tipogràfica anterior al segle XVIII: una ullada superficial a les denominacions dels «alfabets tipogràfics» del període pot ser suficient per intuir aquesta incomoditat, i per plantejar esquemes alternatius de classificació i d'anàlisi.

Aquí no es pretén exposar cap nou model de classificació. Ni, en rigor, cap model d'anàlisi. Només es vol apuntar una possible manera d'afrontar la qüestió des de presupòsits que es creuen més adequats. Això passa per reconsiderar la noció de *família* des d'una òptica més bàsica. I per reconsiderar-la d'acord amb l'aspecte que, abans, s'ha considerat característic de la nova escriptura artificial: l'instrumental, o, en termes simples, la seva arrel material — arrel que, de manera encara més simple, es pot exemplificar en el cos tipogràfic.

Una reconsideració de la noció de *família* es troba a Bringhurst, 1999 (1992): 53-55. En termes generals, el punt de partença de Bringhurst és ocurrent —la consideració «sociològica» de la tipografia justifica l'ús del terme tradicional *família*, i permet d'incorporar-ne d'altres com *tribu* i *aliança*. Tanmateix, la proposta sembla trontollar per dues raons bàsiques: per l'ús imprecís dels termes; i per la posició incòmoda respecte de l'objecte d'estudi.

Això no anul·la l'interès de l'òptica general. És evident que, des d'aquesta visió, i d'acord amb els apunts que s'han formulat en el tercer capítol de la primera part, es podria abordar una lectura sociològica més profunda de la tipografia en termes de sistema de valors. La comesa cau fora de l'abast del present estudi, i per tant es limitarà el discurs a les nocions bàsiques relatives a la família. La resta d'aspectes, d'aplicació més general, es poden intuir: alguns d'ells apareixen en la tercera part, en què es tracta l'articulació de graus tipogràfics.

Pot semblar absurd entendre el *cos tipogràfic* com una categoria classificatòria. Des del punt de vista de classificació formal, és realment absurd — exceptuant les consideracions minucioses de les correccions òptiques entre cossos. Però el cos és una categoria classificatòria tan absurda, o tan poc absurda, com les famílies gràfiques derivades, ampla-estreta: des d'un punt de vista dimensional concret, tots ells són variacions d'un model, longitudinals o laterals.

D'altra banda, en la secció anterior ja s'ha vist que el cos era l'element clau o pont entre els nivells metodològics de model i d'exemplar. Aquí convé recordar que el cos era un dels aspectes principals en la presentació d'alfabets — segurament, perquè la seva designació era nominal, i semblava necessitar d'una explicació, però també perquè aquesta mateixa designació, qualitativa, estava plenament arrelada i tal vegada no es podia concebre de manera aïllada. Amb la numeració dels cossos, la noció de cos comença a deslligar-se de la consideració formal dels alfabets, i s'aborda en altres termes més generals, aplicables a qualssevol alfabets, sota les formes de sistema i de combinatòria.

Amb aquests dos aspectes establerts, es pot assajar una lectura de la família en la tècnica tipogràfica, des del seu instrumental productiu.

UNA APROXIMACIÓ MATERIAL A LA FAMÍLIA EN TIPOGRAFIA

Des de l'instrumental produït de la tècnica tipogràfica, el concepte de família es tradueix en el conjunt de peces format pel contrapunxó, el punxó, la matriu, i el tipus movable. En aquest conjunt apareixen noves relacions, nous valors, que són propis de la nova tècnica d'escriure, fonamentada en l'artificialitat. Ara convé, per tant, fer un repàs d'aquestes relacions a partir de les peces, que ja s'han esmentat en el capítol anterior.

Contrapunxó

El contrapunxó és una peça a la que se li ha acostumat a ignorar protagonisme. La seva funció no es limita a la creació d'un únic punxó. En un entorn de peces singulars, això té un cert sentit, però aquí és enganyós: en tipografia, la importància de les peces es valora per la possibilitat que tenen de produir noves peces. El contrapunxó es produeix per percussió (del contra-contrapunxó) i buidat posterior; o, simplement, per buidat.

El contra-contrapunxó actuaria de la mateixa manera que el contrapunxó, només afegint una nova etapa dins del procés de producció, amb les corresponents inversions de relleu-incidit i de dret-capgirat: mentre el contrapunxó és la peça-patró del contragrafisme, el contra-contrapunxó ho és del grafisme.

El contrapunxó es pot entendre com el *germen*, com l'element *atòmic* (en el sentit originari d'*indivisible*), com el gen que determina el caràcter de l'alfabet tipogràfic — i aquí «caràcter» es pot interpretar en tot el seu abast. Aquest abast pot incloure diferents cossos: un mateix contrapunxó es pot percutir amb més intensitat per a generar punxons de diferents cossos.

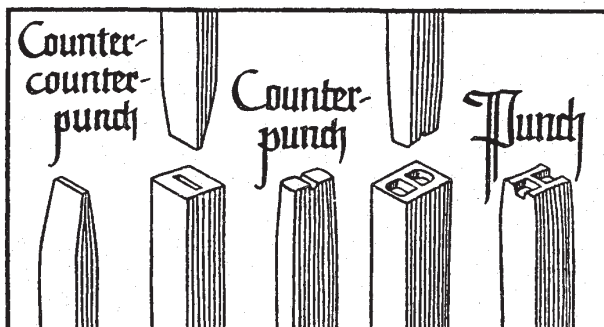
Aquesta és una lectura extrema, però possible, que apareix, per exemple, des de la lectura de Fournier, a Smeijers, 1996: cap. 18. Un mateix contrapunxó es pot fer servir per a produir diversos punxons d'un mateix grafisme però de diferent cos: només cal fer una percussió més profunda per a generar buits més grans en el punxons de major cos. Aquí es trenca, aleshores, la relació familiar única en termes de cos, i es replanteja en termes de família tipogràfica. També cal dubtar que la hipòtesi assenyalada es compleixi en tots els casos: si bé és plausible en el cas d'*o*, n'és menys per al de, per exemple, *e*.

El contrapunxó es pot prendre com l'element germinal d'un joc alfabètic: diversos caràcters es generen centrifugament a partir de la seva marca, que reformula la *familiaritat* en termes de *pertinença*.

10 DE LA TAILLE

Il y a des Contrepoinçons qui servent à plusieurs lettres : cette figure •, par exemple, sert pour les d, b, p, q ; celle-ci • pour les h, n, u. Il en est de même de plusieurs autres. Les lettres qui n'ont point d'intérieur, comme les i

m h n u •
o b d p q •



La valoració de Fournier reforça, en termes complementaris, la idea del contrapunxó com a element bàsic de generació: «C'est de la précision du Contrepoinçon que dépend la perfection de la forme de la lettre.» (*Manuel typographique*, I, 10.) La descripció de les peces, i del procediment, es troben al capítol “Des Poinçons et Contrepoinçons”, I, 9 i ss.

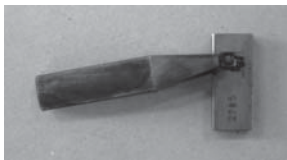
En aquest aspecte, la *familiaritat* entre grafismes (i entre cossos) no es basa només en el criteri de semblança, sinó en el de *pertinença*, de progenitura autèntica — i és a partir d'aquest que apareix amb posterioritat, i de manera inevitable, la semblança.

Aquí (i de fet, en tota la seqüència de la producció tipogràfica) el sentit de pertinença i de legitimitat es presenta en termes de concordança, de complement, d'encaix — això és, d'emmotllament, d'ajustament de dues peces: en una línia semblant, es poden recordar els casos dels comptes dels alfabetos que cita Ifrah (2001 (1994)); o dels documents legals «tallats en ABC».

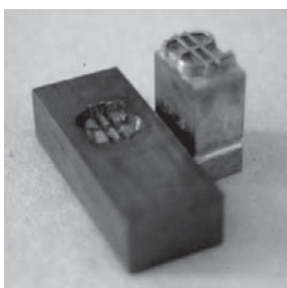
Recollint la terminologia cal·ligràfica, el contrapunxó és l'element que donaria el cos de les lletres — d'aquelles que en tinguin. Amb això es fa evident la diferència de tractament i d'aproximació a les lletres en les dues tècniques. En cal·ligrafia, la compleció del cos de la lletra es feia a partir de tancar un espai buit a través de traços, és a dir, la lletra prenia un caràcter relativament centrípet, de fora a dins i, en ella, el cos-buit (l'espai entre traços) era difícil de sistematitzar, o susceptible de variar-se, independentment dels mateixos traços: d'aquí que en els manuals s'intentin establir les seves proporcions —perquè mentre els traços 'sorgeixen de forma natural' a partir del tall de ploma, el cos cal·ligràfic de la lletra s'ha de construir.

És clar que el tall de la ploma també és, en termes estrictes, una construcció, això és, la ploma es pot tallar de diferents maneres. Però, un cop tallada, i observant altres aspectes com la manera d'agafar-la, etc, els traços que se'n generen no es poden variar — d'aquí que els qualifiquem de 'naturals'. Per contra, l'espai-buit cal·ligràfic no es pot regular si no és amb recursos en realitat externs — i això inclou les diferents proporcions de les lletres respecte dels talls de ploma: en altres paraules, aquest buit és 'elàstic', i només deixa de ser-ne quan els traços el limiten. La relació entre cos cal·ligràfic i cos tipogràfic s'aborda més endavant.

En la tècnica tipogràfica, el que acaba entenent-se com a 'natural' (en el sentit apuntat abans) és, precisament, el buit. I el buit bàsic és el contrapunxó, la peça que es pot estampar en diferents punxons per a produir diferents caràcters, la peça la marca de la qual serà idèntica, això és, invariable, en aquests diferents caràcters. Per aquesta condició d'invariable, el buit tipogràfic s'assimila al traç cal·ligràfic. I a la inversa: el buit cal·ligràfic s'assimila al traç tipogràfic, perquè cal construir-lo o, més precisament, fer-lo aparèixer —en el primer cas, modelant-lo, a partir d'afegir traços; en el segon, buidant-lo, a partir de treure matèria, i seguint un procediment 'centrífug'. Però, en tots dos casos, la seva construcció depèn de criteris 'aliens' a les peces materials estrictes — aliens als traços cal·ligràfics, que en si no són estrictament materials, però provenen de l'aplicació de la ploma; i aliens als contrapunxons tipogràfics.



Percussió: l'encaix entre punxó i matriu.



Fusió: l'encaix entre matriu i tipus movable.

Punxó

Les dues peces anteriors (contra-contrapunxó, i contrapunxó) s'entenen com subsidiàries del punxó — tal com mostren les seves denominacions, que hi remetien. En termes constructius, és menys valuós que les peces anteriors —tot i que es pugui combinar amb punxons complementaris per a estampar diferents matrius, així les lletres accentuades.

El punxó és una patriu: és la peça que revesteix més singularitat, i la més acabada de les que permeten iniciar tot el procés productiu: tot el conjunt de punxons és l'obra única que el punxonista manté per tal de poder produir (generar) noves matrius. I cal dir que el punxó singular pot estampar diverses matrius.

Les nocions 'pare' i 'mare' en l'entorn industrial difereixen dels referents biològics, perquè la matriu tipogràfica es genera per acció (percussió) del punxó al seu damunt — en aquest sentit, la matriu seria 'filla'. Les associacions del punxó amb l'element masculí són òbvies: etimològicament, prové de *pungere*, que es relaciona, de nou, amb la noció de punt, i de pressió i estampació; en la llengua anglesa, *punch* té com a sinònim *prick*, que entre les seves diverses accepcions hi figuren el punt escrit, el punt de notació musical, i el penis. És un element agut, per tant, sortint, en relleu. I, en aquest cas, especular, això és, invertit.

La relació amb altres peces industrials, com per exemple els cargols mascles i femelles només s'estableix en termes de complementarietat i d'encaix — però fins la forma de complement és diferent: aquí, el desenvolupament és lineal-helicoïdal; i el complement màxim ve determinat per la llargada del cargol. Per altre cantó, la relació no és tan unívoca: qualsevol mascle pot complementar qualsevol femella; i la femella pot ser tan activa com el mascle, tots dos són peces que es poden cargolar — això indica una relació d'igualtat que és inexistent en l'entorn tipogràfic. Malgrat aquest caire més actiu, la femella té com a funció principal fixar, immobilitzar: a aquest respecte, el vocable francès *écrou* pot ser il·lustratiu, perquè recull les accepcions «femella (de cargol)» i «enregistrament (d'un pres)».

Matriu

La matriu neix del punxó, per percussió, i en conseqüència és un element incidit, el recipient per antonomàsia, passiu i sotmès.

El motlle de foneria li és un «auxili» de fixació, de posició: el motlle de foneria és el que vetlla la fidelitat en la reproducció, qui supervisa i garanteix la gestació dels tipus d'acord amb un esquema mètric establert. D'aquí, la matriu actua de nexa o frontissa, perquè lliga físicament dos nivells de concreció diferents, el punxó i el tipus movable, i els complementa en termes d'encaix.

La matriu transfereix la figura, el caràcter, del punxó al tipus movable. Però la transferència comporta una inversió en tots els sentits, no només de la mateixa figura (re- lleu-incidit-relleu, revés-dret-revés), sinó en el mateix procés de producció: el tipus movable es genera per transformació de la matèria gràcies al motlle de foneria — així, el pas de líquid a sòlid. Aquí és on es preveuen la informació, la incorporació, en el sentit de donar forma, i de donar cos — els tipus movibles generats a partir d'ella han de ser idèntics: és ella la que, en acollir i transferir, conté la identitat de les peces.

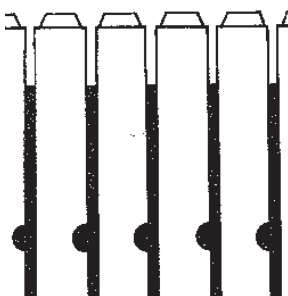
Tipus movable

Des del punt de vista físic, el més característic del tipus movable és que té *cos* — cos tipogràfic en sentit estricte. Però, des del punt de vista desapassionat, el més característic del tipus movable és la seva manca de singularitat, o sigui, la seva impossibilitat o incapacitat de ser característic. En principi, és una peça que no té distinció, i en el que qualsevol distinció o element distintiu s'entén com un *defecte*. Tals defectes distintius són manques, absències, faltes, i no pas afegits: els tipus es poden trencar, però no se'ls pot afegir res (o només se'ls poden afegir *pegots*): en qualsevol cas, es poden entendre com pèrdues de la integritat, com un trencament de la identitat reunida i transferida per la matriu.

Aquest fet el caracteritza com a producte industrial, seriat, en el que la sèrie no es regeix per criteris ordinals, jeràrquics, sinó simplement quantitativus. En altres termes, (el desenvolupament de) la seqüència ha de ser 'estàtica' en els seus resultats. La immobilitat de la matriu proveeix, garanteix, la *indiferència* dels tipus movibles.

En aquesta situació, és difícil considerar els tipus movibles com a «fills» —són fills en la mesura en què han sorgit d'una mateixa matriu, i això els fa legítims, però la manca de trets característics entre si (entre els diferents exemplars) no els permet d'establir cap relació de fraternitat, només d'igualtat — els fills industrials són això, de fet: cosos indiferents i anònims, projectats i controlats d'antuvi, sense intervenció de l'atzar.

Els tipus movibles conviuen entre ells en el si del text — una associació, o convivència, «real», això és, entre iguals, no com la impositiva del punxó respecte de la matriu, ni submissa com la de la matriu respecte dels tipus. Per causa d'aquesta condició, en un text són, de fet, *comparses*: parts que s'ajunten. I, de nou, el tipus movable és un agent intermediari: se li encarrega la transferència de tinta, el seu fruit és una petjada més o menys superficial.



La relativa indistinció dels tipus movibles és un dels trets «característics» de l'escriptura emmotllada: les singularitats són, aquí, més aviat *defectes*.



Transferència: l'encaix entre tipus movible i caràcter imprès.

Caràcter imprès

El caràcter imprès es produeix per percussió (impressió) del tipus movible. En aquest sentit, comparteix amb la matriu el fet de la permanència, fixació o immobilitat i, en menor grau, la condició d'incisió — i la direcció: del dret. En menor grau, perquè la incisió ha de ser necessàriament menor que en el cas de la matriu respecte del punxó. I això perquè l'acció del tipus és de *transferència*, amb un canvi significatiu de matèria.

Tal com els tipus movibles no tenien trets distintius propis, als caràcters impresos també se'ls nega el protagonisme. Com en aquells, allò que els pot distingir és la falta, la incompleció — però aquí cal precisar el sentit de falta: un caràcter imprès pot ser defectuós per causa que el tipus movible no hagi estat “ben” entintat, o que el suport d'impressió sigui poc apropiat, per exemple: en qualsevol cas, el caràcter imprès sempre està exempt de culpa.

(final)

L'anterior repàs de la noció de família en la tipografia es pot titllar d'anecdòtic. Si es vol, es poden ignorar les associacions amb aspectes sociològics i ètics — des d'un punt de vista pragmàtic, això no canvia les coses: l'aspecte fonamental que cal retenir és que les peces productives de la tècnica tipogràfica s'articulen seqüencialment en termes d'encaix físic.

No cal insistir en que les relacions que s'han traçat canvien quan s'introdueixen nous procediments de producció tipogràfica. Aquests poden provocar tant la desaparició de peces (el pantògraf fresador fa innecessaris els punxons i, lògicament, els contrapunxons); com la reconsideració de funcions i comportaments de les peces (la linotípia es basa en la mobilitat de les matrius, i en la immobilització dels «tipus movibles» en línies). Un comentari més detallat d'aquests canvis mereixeria més espai i atenció del que es pot dedicar aquí. Valguin aquestes indicacions per a insinuar que aquests canvis van parells a la reconsideració de la noció de família que s'ha esbossat aquí i, al capdavall, a la reconsideració del conjunt de la tipografia.

L'arrel física, i la noció d'encaix, reformulada, s'entenen aquí com bàsiques per a considerar la tipografia com un sistema tècnic.

4. EL SISTEMA DE LA MATÈRIA

COS I BLANC

D'acord amb l'exposat anteriorment, la tipografia, perquè consisteix en regles, es pot considerar *ars*. Aquesta mateixa idea no està allunyada de la noció de *sistema*:

«El arte es un sistema de reglas generales» (*Ars est systema praeceptorum universalium*), decia Galeno.” (Tatarkiewicz, p. 88)

Així, una *ars* és sistema perquè *ordena*, perquè *relaciona* regles — i cal suposar que cada *ars* relaciona *les seves* regles de manera particular i específica. La particularitat i l'especificitat de la tipografia com a *ars scribendi artificialiter* resideix en la seva arrel artificial. Per aquest motiu, l'anàlisi de la relació de regles s'ha de fer des de l'artificialitat de l'instrumental.

Això no priva que la tipografia es pugui considerar 'sistema' des d'altres angles. Si s'entén 'sistema' de manera àmplia, això és, com un 'conjunt de parts relacionades', és fàcil intuir que les possibilitats d'anàlisi es desdoblen i multipliquen. De tota manera, aquestes lectures no deixen de ser “derivades”, sense que això les relegui al paper de “secundàries” en termes d'importància. D'entre les anàlisis derivades, en pàgines anteriors se n'han tractat dues d'especial rellevància: la relació d'elements en termes de procés, i la relació d'especialitats en termes d'ofici. En aquest apartat, es tracta la noció de sistema des de la seva vertent més immediata, la instrumental física, que es considera primordial, i de la que, en certa manera, en sorgeixen les altres.

Abans s'ha esmentat que l'escriptura tipogràfica era artificial per causa, sobretot, de l'instrumental; que aquest tenia la seva màxima expressió en la noció genèrica de motlle; i que aquesta es concretava en tres peces fonamentals, la matriu, el motlle de fonèria, i el tipus movable.

Les tres menes de peça resolen la noció de motlle en termes diferents: en la matriu queda fixat (emmotllat) un grafisme; el motlle de fonèria regula i fixa la posició de la matriu per tal que el grafisme s'inscriu en una àrea bidimensional determinada; en el tipus movable queda fixat el grafisme segons les coordenades establertes pel motlle de fonèria.

Aquí cal recordar que, etimològicament, *motlle* sembla provenir del llatí *modulus*, una mesura. *Modulus*, diminutiu de *modus*, dóna lloc a *mòdul*, i a *modular*. *Modular* es pot entendre com *reglar*.

D'això, es podrien assajar les següents equivalències: punxó, *regla*, *mòdul*; matriu, *regulable*, *modulable*; tipus movable, *reglat*, *modulat*. En qualsevol cas, el motlle de fonèria recull el paper de regulador, modulador — de fet, converteix el cos cal·ligràfic (punxó) en cos tipogràfic (tipus movable).

El motlle de foneria, en tant que regulador-modulador, és la peça, l'instrument, que determina mètricament el conjunt de tipus movibles.

D'aquí, dues observacions evidents.

La primera, que en el motlle de foneria s'hi troben implícites, *incorporades*, les mesures dels sistemes mètrics locals. En altres paraules, que el motlle de foneria està calibrat, per lògica, d'acord amb el sistema mètric habitual de l'àrea geogràfica i del període concrets d'origen.

La segona es deriva de l'anterior, i de la condició reguladora i moduladora del motlle de foneria. El motlle de foneria determina les dimensions de la superfície en què s'inscriurà el caràcter. Atès que aquestes dimensions no es poden determinar ni en el punxó, ni en la matriu, d'això en resulta que es puguin «subvertir», a voluntat, les mesures de superfície. O, en termes concrets, que, d'una mateixa matriu, se'n puguin fer diferents tipus movibles d'acord amb diferents escales mètriques, o, simplement, de diferents dimensions absolutes. (En la tercera part es considera la subversió de la relació entre ull i cos tipogràfic — amb l'exemple de Plantin.)

Els tipus movibles són les noves *peces* d'escriptura, ara composició, que estan determinades per les tres dimensions dels sòlids: altura tipogràfica, cos, i gruix.

D'entre les tres dimensions dels tipus movibles, cal distingir entre magnituds constants, i magnituds relatives — i en diferents graus. L'altura tipogràfica és en principi constant en qualsevol alfabet tipogràfic, en qualsevol cos. El cos és constant en si mateix, això és, en un alfabet tipogràfic donat, o en un conjunt d'alfabets tipogràfics donats. El gruix és sempre relatiu a l'alfabet tipogràfic, i al cos concrets.

Aquí cal recollir allò que s'ha dit respecte del motlle de foneria: que, atès que els sistemes tipomètrics deriven dels sistemes mètrics locals, les dimensions «constants» són constants «només» en els entorns locals particulars, i que poden divergir d'un lloc a l'altre — aquest és un dels aspectes de debat obvis en qualsevol estudi del tema mètric en la tipografia. Des d'aquí, les reformes tipomètriques normalitzadores dels segles XVIII-XX es poden entendre com intents de racionalitzar aquesta constància a nivell supralocal.

L'altura tipogràfica és la dimensió específicament tipogràfica de les noves lletres d'escriptura, això és, que només té sentit quan l'escriptura es planteja en termes de peces volumètriques: de fet, és la dimensió que pròpiament proveeix les lletres d'un cos, entès en termes físics.

Per tot això, l'altura tipogràfica es pot considerar la magnitud més constant de les tres, en què aquesta constància és més necessària: de la seva regularitat depèn que els tipus movibles es puguin imprimir o, des del resultat, que els caràcters es puguin llegir. Aquesta magnitud es relaciona amb la profunditat del cofre de la premsa: la premsa, com a instrument últim d'execució, es pot entendre com l'element que prescriu el dimensionament de les peces impressores — la premsa és tant un igualador com un compressor.

És freqüent considerar que, en el període que es debat aquí, l'altura tipogràfica no era uniforme — això és, que diferents alfabets tipogràfics de diferents àrees geogràfiques tenien diferents altures tipogràfiques. És clar que hi ha recursos, o trucs d'ofici, per anivellar tipus movibles de diferents altures tipogràfiques — així, les alcetes. Però en un entorn de treball habitual, aquests recursos s'han d'entendre com extraordinaris. En altres paraules, no es pot concebre una pràctica professional que contempli els trucs de manera recurrent — els trucs han de ser això, recursos extraordinaris.

En aquest estudi, com en la majoria de les obres que tracten el tema mètric en tipografia, l'altura tipogràfica té un paper secundari respecte de les dimensions superficials de cos i gruix. Pel general,

la noció de sistema tipomètric, i el seu discurs derivat, s'aplica amb la consideració exclusiva d'aquestes dues últimes dimensions. No cal dir que això és un error. En el conjunt del sistema mètric, l'altura tipogràfica és una dimensió tant o més decisiva que qualsevol altra. I, pel que fa a la seva condició constant, només cal referir la diferent altura de caràcters i de blancs tipogràfics — i, d'entre aquests, la diferent altura en relació als seus usos: així, els *cuadrados altos* i *bajos* de Sigüenza, que es refereixen més endavant. En resum, l'altura tipogràfica és també susceptible de regulació proporcional — això és, que respon a una regulació proporcional.

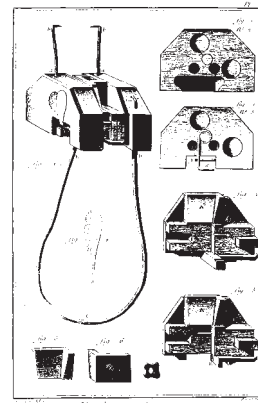
El cos tipogràfic és la magnitud que s'assimila a la mida, grandària, o llargada, de «la lletra». Al damunt de l'altura tipogràfica, el cos estableix un nou nivell d'unificació mètrica dels alfabetes.

Aquesta unificació deriva d'establir els límits longitudinals d'actuació dels caràcters, per dalt i per baix. Els límits es determinen físicament en el motlle de foneria pel topall de les dues peces de riellera. Amb això, el cos tipogràfic reformula la noció de cos cal·ligràfic, com es debat en pàgines posteriors.

El gruix és la magnitud més relativa de les tres dimensions dels tipus movibles. És particular dels caràcters concrets d'un alfabet tipogràfic en un cos. Això és, el gruix s'estableix en relació proporcional a l'alfabet, i al cos tipogràfics.

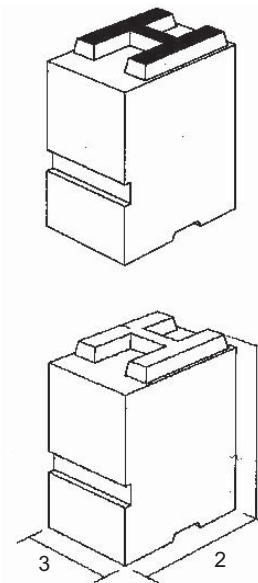
Així es fa evident que, per més artificial que fos l'escriptura tipogràfica, aquesta havia de respectar la tradició gràfica de l'escriptura «manual». Aquest respecte passa per mantenir les proporcions acostumades de les lletres: això és, les de traç, les de cos, les de gruix. És possible que els tres aspectes (traç, cos, gruix) tinguin sentit sobretot des de la tècnica tipogràfica: és a dir, que sobretot a partir de la tècnica tipogràfica es puguin destriar els tres aspectes, que en qualsevol cas es troben integrats.

El respecte envers aquestes proporcions és feina del punxonista i del justificador de matrius: el punxonista observa les proporcions de grafisme; el justificador de matrius observa les proporcions de l'actuació conjunta dels grafismes, això és, les proporcions de l'espai d'escriptura. No cal dir que la manera més simple de plantejar l'escriptura artificial seria dotar, a tots i cadascun dels caràcters, d'un mateix valor mètric lateral (gruix). Aquesta simplicitat derivaria en una artificialització excessiva en què es capgirarien les regles gràfiques de l'escriptura (i, en darrera instància, també les ortogràfiques i gramaticals), i això impediria la seva acceptació. Per altre cantó, des de la nova tècnica, el plantejament seria antieconòmic a tots efectes, exceptuant potser el treball estricte del caixista.

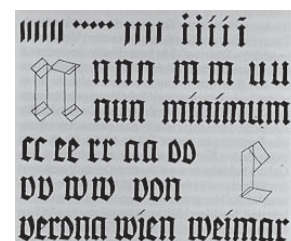


Fonderie en Caractères.

El motlle de foneria, regulador i modulador mètric de les peces de l'escriptura artificial.



Les tres dimensions bàsiques del tipus movable: altura (1), cos (2), gruix (3).



El respecte per les formes gràfiques habituals és, en primera instància, obligació del punxonista.

Només com a apunt, cal dir que les proporcions són més fàcils de respectar quan l'escriptura és de caire ortogonal, com la *textur*. Aquest és un dels aspectes que es recullen en la tesi en curs de Luz Ma. Rangel Alanís, sota la direcció del Dr. Enric Tormo Ballester.

Per altre cantó, és evident que l'observança de les proporcions de l'escriptura manual només és completa per causa de l'articulació del motlle de foneria. La regulabilitat del motlle de foneria, això és, la seva articulació contínua i no discreta, permet produir peces de qualsevol gruix intermedi entre els límits mínim i màxim d'obertura del buidador: aquesta regulabilitat contínua és possible per l'acció dels cargols ajustadors.

La integració d'aquests aspectes en les unitats de la nova tècnica d'escriptura es planteja en termes físics. Aleshores, cal reconsiderar els aspectes en termes de dimensions pròpiament dites. En les unitats de la nova tècnica d'escriptura, cada dimensió té la seva comesa: l'altura tipogràfica subordina el conjunt d'alfabets tipogràfics a la possibilitat d'impressió; el cos tipogràfic delimita alfabets tipogràfics genèrics, i s'articula en relació al desenvolupament continu de la línia; el gruix remet a la fragmentació lateral de la línia, això és, delimita les lletres d'alfabets tipogràfics concrets. Totes tres dimensions es troben realment *incorporades* en les peces, en els tipus movibles, en els motlles d'escriptura.

Perquè, de manera simple, en termes purament mecànics, la tipografia consisteix en compondre i imprimir motlles.

La Imprenta se puede definir: Un arte de componer y ordenar en dicciones y líneas las figuras de todas letras, y estamparlas en papel ú otra materia susceptible.

[Sigüenza, *Mecanismo*, 6-7.]

I ja s'ha dit que els motlles de composició, els tipus movibles, són en realitat fragments d'escriptura, intercanviables i reutilitzables — en realitat, fragments *laterals*.

La intercanviabilitat i la reutilització provenen de fragmentar l'escriptura en lletres (o en unitats mínimes semblants: signes de puntuació, contraccions, lligadures). Això permet que, per posar un exemple conegut, donats quatre tipus movibles, *a-m-o-r*, es puguin formar diversos conjunts: *amor*, *roma*, *mora*, *ramo*,... amb el simple intercanvi o reposicionament dels tipus movibles; i que, en dos temps diferents, es puguin utilitzar per a compondre dues combinacions diferents.

D'aquí se segueix fàcilment que, a major fragmentació, major possibilitat de combinatòria. Aquest mateix principi és el que, en contrast, fa aparèixer "limitats" els motlles xilogràfics dels llibres tabularis: en cap cas són intercanviables, i la seva reutilització es redueix a utilitzar *la mateixa "combinació"* —la que està fixada en el motlle. Caramuel exposa aquesta distinció per mitjà dels vocables *ars impressoria discreta* i *ars impressoria continua*: Caramuel, *Syntaxma de Arte Typographica*, 1664: 3208.

La noció de fragmentació, en l'entorn més global de l'ordre, s'ha tractat al primer capítol de la primera part: bona part de les observacions que s'havien fet aleshores es poden aplicar al present àmbit — com es veurà en pàgines següents.

Per tal de poder-los imprimir, cal que aquests motlles estiguin fermes o, el que és el mateix, que, junts, formin un nou motlle sòlid.

Aquest nou motlle es pot considerar aleshores *polimotlle*, en tant que es compon de diversos *monomotlles* (els tipus movibles). El motlle així compost es coneixia com *plana*: així en Sigüenza, o

en Paredes. El motlle imposat en rama, i llest per a ser imprès, que pot contenir diverses planes, es coneix en l'argot tipogràfic com *forma*: el terme retorna aleshores a la noció de *typus* que recollia Sigüenza (“forma, figura ó molde”).

Per tal que aquest nou motlle sigui veritablement sòlid, cal determinar i fixar el seu espai d'ocupació; i cal disposar de peces que permetin aquesta solidesa. En altres paraules, cal fixar la mesura tipogràfica; i cal disposar de blancs tipogràfics per a completar o justificar les línies del motlle.

La mesura tipogràfica és la dimensió lateral del motlle, o ample de caixa: en primera instància, és la mida decisiva per a permetre la solidesa del motlle. Atès que és una dimensió lineal, hi convindria el terme *mida*, però aquí es prefereix *mesura* per causa de les associacions que s'hi contenen: més endavant s'amplia el discurs, en relació amb la nomenclatura.

En sentit general, els blancs tipogràfics omplen buits. Per a la compleció lateral o justificació de les línies del motlle, aquests blancs acostumen a ser els espais tipogràfics, submòduls del quadrat: en pàgines posteriors es tracten amb més profunditat.

En el marc de la justificació tipogràfica, de la compleció lateral del motlle, es fa evident la utilitat d'establir mesures relatives estandarditzades, això és, de produir peces de gruixos proporcionals al cos tipogràfic.

Els gruixos, o dimensions laterals, dels tipus movibles, són relatius. D'això se segueix, de manera molt simple, que no es poden preveure les combinacions de tipus movibles que quedin ajustats a la mesura tipogràfica. En altres paraules, la relativitat, o variabilitat de gruixos, impedeix una previsió justa *des dels mateixos caràcters d'escriptura*. D'aquí que, en rigor, la tècnica tipogràfica es fonamenti en el blanc, en el buit: el blanc tipogràfic és matèria; el blanc tipogràfic és quantificable, proporcionable. I en ell recau la responsabilitat d'omplir l'espai *excedent*, el sobrant de l'escriptura estricta.

De l'anterior es pot concloure que el blanc tipogràfic és l'element de *previsió*, que permet contrarestar la imprevisibilitat de la combinatòria de gruixos dels caràcters.

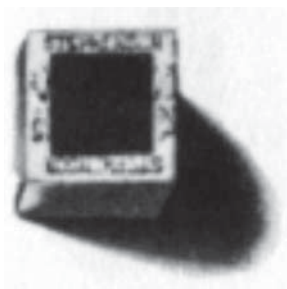
Això es pot prendre com una prova més d'inversió en l'aproximació conceptual a l'escriptura: l'articulació tècnica de la nova escriptura es fonamenta en *allò que no s'escriu*, el buit — i, aquí, és un buit sòlid.

Cal recordar que els blancs tipogràfics no necessiten de punxons ni matrius estampades, i sí del motlle de foneria — això fa que, en termes operatius, la noció de motlle tipogràfic se centri en els tipus movibles — motlles en sentit de peces resultants, i no de mitjà productiu.

Aquí torna a aparèixer el cos com a concepte-pont, com a clau de volta en l'articulació del conjunt tipogràfic — així, com a mediador, com a mitjà. En teoria, els blancs tipogràfics no tenen assignat cap alfabet tipogràfic concret; exposat a la inversa, els blancs tipogràfics són *de cos*, i això significa que es poden utilitzar amb *qualsevol alfabet tipogràfic d'aquest cos*.

És clar que això és en teoria — a la pràctica, no sembla del tot cert fins a la producció uniformitzadora dels segles XIX-XX. En l'entorn de la producció tipogràfica anterior, hi ha casos que indiquen desviacions de l'estandardització global que s'ha apuntat: així, Sigüenza, o de Burgos, fan referència als espais propis de fosa, és a dir, a espais tipogràfics produïts amb alfabet tipogràfics concrets, que dificulten el seu ús o combinació amb altres alfabet tipogràfics del mateix cos.

Com en el cas apuntat de les alcetes, també aquí hi ha trucs d'ofici per a justificar les línies del motlle: els paperets o cartolines, més fins que l'espai tipogràfic de pèl.



En realitat, s'assisteix a un canvi en la noció de mòdul d'escriptura. Ara, en aquest estadi, el mòdul organitza el conjunt de l'espai tipogràfic, això és, planteja l'escriptura en termes d'ocupació superficial.

S'especifica «en aquest estadi», per distingir-lo del mòdul generador de caràcters en l'estadi de la punxoneria que, com s'ha advertit, s'assemblava al contrapunxó. És evident que un i altre mòduls estan íntimament relacionats: aquest aspecte es tracta més endavant, en relació amb l'*ema*, i en relació amb l'articulació dels blancs tipogràfics.

Per altra banda, és pertinent tornar a remetre's al colofó del *Catholicicon*, del que es pot extreure l'expressió *concordia proportione et modulo*. Steinberg (1961: 19) tradueix «agreement, proportion and harmony» — sense massa coneixements, es pot acceptar la traducció, en què els termes es plantegen gairebé com sinònims. Tanmateix, des d'aquest desconeixement, es poden apuntar alguns ajustos. El primer, que, segons la traducció, l'acord, la proporció, i l'harmonia, són dels patrons* i de les formes* — això remet, de nou, a tots els aspectes d'artificialitat que ja s'han debatut. El segon, que semblaria més adequat prendre *modulo* com *mesura*, en què hi quedarien contingudes totes les associacions amb l'harmonia, la justícia, i la mida; o, simplement, entendre'l com *mòdul*.

De manera significativa, doncs, el mòdul tipogràfic és una superfície quadrada — *el quadratí*. De manera significativa, el mòdul tipogràfic és un buit, un *blanc*, una mida nominalment relativa, que es concreta en el cos tipogràfic. El quadratí mòdul, aleshores, el cos tipogràfic en tota la seva *amplitud*.

En termes estrictes, el desenvolupament modular bàsic del quadratí és d'*amplitud*, això és, en el sentit de la línia de text: aquest desenvolupament lateral justifica que el quadratí també es conegui com *línia*. Seguint el raonament, qualsevol modulació al llarg generaria un nou cos tipogràfic que, en rigor, establiria la seva pròpia escala, la seva pròpia modulació.

Però aquesta és una lectura estricta que limita en excés l'operativitat del mòdul i que, al capdavall, apareix com una lectura incorrecta. El quadratí és mòdul de superfície, de desenvolupament en dues dimensions — i quadrat, això és, de posició indistinta, neutra. Així, el quadratí modula l'espai tipogràfic en tota la seva *extensió*.

I en aquest punt cabria fer referència al «quadratí» tridimensional, derivat de la magnitud de l'altura tipogràfica: aquí, el quadratí també modularia el conjunt tipogràfic en tota la seva *profunditat*. Aquesta possibilitat es planteja amb més detall en pàgines posteriors.

En qualsevol cas, la conformació del quadratí, com a buit modular, reforça la condició abstracta de la matèria que és peculiar i significativa de la tècnica tipogràfica.

I, al capdamunt d'aquestes relacions, cal adoptar una visió més global, això és, cal inscriure i aplicar aquestes relacions al conjunt de cossos tipogràfics. Els cossos tipogràfics, en plural, són mides, mesures, mòduls d'escriptura. Alhora, els cossos tipogràfics estan modulats d'acord amb un sistema tipomètric i, en última instància, modulats d'acord amb un sistema mètric. Això introdueix una nova dimensió que permet entendre el conjunt de material tipogràfic com un sistema, com un conjunt ordenat mètricament en què els seus components estableixen relacions a diferents nivells.

Així s'entén, aquí, la noció de sistema en la tipografia. Aquest és el punt de partida, la base sobre la que es desenvolupa el discurs que segueix. Des d'aquí, es pot aprofundir en les nocions de *cos* i de *blanc* — en elles hi convergeixen les aproximacions qualitativa i quantitativa, en elles s'hi concreten les dimensions relatives i absolutes. En elles s'hi perceben les diferents maneres de concebre la mesura en la tipografia.

COS

COS CAL·LIGRÀFIC I COS TIPOGRÀFIC

En l'entorn cal·ligràfic, el vocable *cos* s'usa habitualment per a referir la mida, en alçada, de les lletres minúscules que, com la *o*, no tenen traços ascendents ni descendents. En l'entorn tipogràfic, el vocable *cos* s'usa habitualment per a referir la mida, en alçada, de la peça en què s'hi pot contenir un grafisme qualsevol. Tot i això, cal ser prudents, i advertir que en cap dels dos casos l'ús del vocable ha estat consistent o lliure d'ambigüitats al llarg del temps. És evident que, com qualsevol altre vocable, *cos* ha sofert canvis en els usos i en el significat. Aquí no es pretén fer un repàs minuciós de les diferents aplicacions del terme en les diferents àrees ni en els diferents períodes, però es creu convenient apuntar alguns usos en els diferents entorns, per tal d'il·lustrar, i justificar, el canvi bàsic en el seu significat.

COS CAL·LIGRÀFIC

Es pren com a base l'antologia de textos d'Osley (1980). Els textos se centren en la lletra cancelleresca. Malauradament, no s'han pogut consultar totes les fonts originals i, així, les cites figuren en la seva traducció anglesa.

Cos és un terme que deriva de l'entorn cal·ligràfic, i és de suposar que la tipografia el va manllevar d'aquesta tradició: en això, s'hi pot veure una continuïtat.

És de suposar, perquè no disposem de fonts documentals que facin creure que el terme s'introduís en el lèxic tipogràfic de manera autònoma. *Cos* figura en els primers manuals de cal·ligrafia, i encara que aquests siguin ja del segle XVI (això és, posteriors a l'aparició de la impremta), es pot creure que el terme formava part del vocabulari cal·ligràfic. No és estrany, doncs, que la tipografia, com a activitat nova i sense tradició, reculli i adopti vocables provinents de les activitats i els oficis amb què es relaciona d'una o altra manera. Aquesta adopció acostuma a comportar, és clar, una adaptació — que es pot entendre com una redefinició, o com una precisió, sigui en el mateix terme, sigui en el seu significat.

The absence of an accepted nomenclature was a stumbling-block for most masters. If technical terms had existed, a great deal of long-winded and obscure explanation might have been avoided. Only Mercator, in whom a trained scientific mind was linked to the hand of a skilled craftsman, really overcame the obstacles. (Osley, 1980: 21.)

De tota manera, *cos* no té el mateix significat en els dos àmbits. Encara més, en els manuals de cal·ligrafia tampoc hi figura una definició rigorosa del terme. Osley introdueix la seva selecció de textos de cal·ligrafia cancelleresca fent un breu repàs a la terminologia que utilitzen els mestres cal·lígrafs:

The inner pair of lines were the 'lines of writing'; the part of the letter which was written between them, e.g. the bowl of b and the whole of a or c, was called 'the body'. (Osley, 1980: 22)

En pàgines següents, Osley continua repassant alguns dels termes utilitzats pels mestres cal·lígrafs: recordar que la pauta cal·ligràfica base s'estructura en quatre ratlles horitzontals: les dues exteriors determinen els límits, respectivament, dels traços ascendents (i de majúscules) (*b*) i dels traços descendents (*g*).

Una revisió dels textos, però, revela que el “cos” no és exactament això, ni només això. O no per a tots els mestres cal·lígrafs.

Ens limitem als textos extrets dels tres primers manuals impresos: *Theorica et Practica* de Sigismondo Fanti (1514), *Lo presente libro* de Giovannantonio Tagliente (1524), i *La Operina* de Ludovico Vicentino degli Arrighi (ca. 1522-24). La selecció és suficientment significativa dels usos que es donen al terme ‘cos’ en els manuals de cal·ligrafia d'entre els segles XVI i XVIII (una visió general d'aquests segles es pot trobar en Servidori). En aquest sentit, s'han volgut destacar els casos de Tagliente i del Vicentino que, per la seva vinculació més o menys indirecta amb la tècnica tipogràfica, haurien pogut establir ponts de vocabulari. De Tagliente diu Osley: “The most important innovation is mentioned not in the manual but in a petition for a privilege to cover four of his works. There he says: ‘I have invented, not without a good deal of labour and personal expense, a new way of printing every kind of letter that can be made by the living hand: not printing in the usual way, but by a new method never used before in Venice or in her territory.’ This is obviously something quite new, and seems to refer to the cutting of wood-blocks for the reproduction of handwriting, in which Tagliente employed the services of Celebrino” (Osley, 1980: 58). Per altre cantó, és prou admès que el Vicentino gravà punxons per a Aldo Manuzio.

El *cos* és una combinació específica de traços que es troba limitada longitudinalment per dues línies horitzontals de la pauta. En sentit estricte, el fet que una lletra s'inscriu entre aquestes dues línies no fa que aquesta lletra tingui *cos* (així, per exemple, *m*, o *n* ...). Això posa al davant el dubte que una lletra no es defineix pel *cos* (*i*, que no té *cos*), ni el *cos* defineix una lletra (*b*, on el *cos* només és part de la lletra). Extenent i precisant la idea inicial, un *cos* no es defineix per una dimensió longitudinal (cosa que ampliaria el nombre de lletres amb *cos*) —el *cos* té una dimensió determinada, però no és, en si, una dimensió.

Així, l'advertència de Fanti

You must see that the bodies of the letters also are of equal height (Osley, 1980: 50)

posa de relleu que la magnitud o dimensió mètrica és l'altura, que els cossos han d'observar, però que no pot definir-los. La mida de les lletres és un atribut estructural-formal relatiu, sense caràcter propi: “you should know that all the bodies in the letters of the alphabet which have them —there are ten of them, i.e. *a, b, c, d, e, f, g, h, o, p, q*— should have the same size, roundness and slope.”

Osley observa: “There are eleven here: the letter *f* seems to have been included by mistake.”. En qualsevol cas, cal notar que la sèrie de lletres amb *cos* varia d'autor a autor: així, la sèrie del Vicen-

tino és més limitada: *a, d, c, g, q.* (Osley, 1980: 67)

La mida és, de fet, més relativa que els altres dos atributs esmentats aquí per Tagliente: la circularitat i l'angle d'inclinació haurien de mantenir-se *en les diferents mides*.

L'accepció de 'cos' com a *dimensió* sorgeix de manera natural, però, en qualsevol cas, indirecta, a partir dels límits en els que es forma el propi cos (les dues línies interiors de la pauta). La referència mètrica és *l'altura del cos*, i el cos mai s'identifica tant amb aquesta altura com per a considerar-los termes sinònims. 'Cos' mai substitueix 'altura': no apareixen expressions com "una altura de tants cossos", o "tants cossos d'altura", sinó "una altura tantes vegades l'altura del cos".

"its length is half that of a body or is equal to it" (Fanti, a Osley, 1980: 52) Els exemples que usen aquesta expressió són nombrosos en tots els manuals de cancelleresca.

I, dintre d'aquests límits, 'cos' també s'entén com un traçat formal concret:

"To make these letters of the alphabet [les lletres cancelleresques], you should first learn the following body-shape, which is derived from a sloping oblong, as you see in the following example [mostres de *a*; l'oblong ha aparegut en l'anterior paràgraf, sota la forma de quatre punts]" (Tagliente, a Osley, 1980: 63)

Cos acaba assimilant-se a una disposició formal concreta, i això fa innecessària qualsevol especificació ulterior del terme — no fa falta dir 'forma del': el terme 'cos' ja la duu implícita. És clar que s'admeten variacions formals d'aquest 'cos':

the chancery style admits different kinds of bodies, of long vertical strokes, of joins for letters and words—curved or straight, rounded or otherwise, flourished or not flourished— and variations of other sorts (Tagliente, a Osley, 1980: 62)

Però, en conjunt, el 'cos' s'inscriu en un quadrilàter oblong.

Farai dal primo tratto grosso et piano questo corpo [mostra dels traços i del 'cos' format pels traços] dal quale ne cavi[?] poi cinque lettere a d c g q. Dele quali [itte]re tutti li corpi che tocana la linea sopra la quale tu scriverai, se hanno da formare in uno quadro oblongo et non quadro perfetto, in tal modo cio e [mostra de les figures i lletres] (Vicentino, pl. VI facsimil)

Tanmateix, tampoc aquí es pot prendre el cos com a dimensió —en aquest cas, de superfície—, perquè continua considerant-se que hi ha lletres sense cos, encara que s'inscriguin en aquest quadrilàter (*o, s...*).

Farai dal primo tratto grosso et piano
no questo corpo a - c e dal
quale ne cavi poi cinque lettere
a d c g q
Dele quali [itte]re tutti li corpi che tocana
no la linea sopra
la quale tu scriverai
se hanno
da
formare
in
uno quadro oblongo
et
non quadro perfetto, in tal modo
cio e :: a a a a c d g :: g o
a d c g q

questo corpo a - c e

uno quadro oblongo
et
non quadro perfetto, in tal modo
cio e :: a a a a c d g :: g o
a d c g q

La noció de cos en la cancelleresca de Vicentino.

- r e g g g g g g g g

La formació del cos caligràfic en Palatino.

D'aquí, doncs, que els punts i les línies estableixen els *límits* en què es desenvolupen els cossos, i res més. La pauta basteix l'espai en què pot habitar la lletra; *el cos és l'habitació de la lletra*. Així, el cos neix de la combinació d'uns traços en un espai determinat — tenir només traços no és suficient per a tenir cos: així, la *n* o la *m* són lletres amb potes, però sense cos. Aquesta combinació específica d'uns traços particulars s'encamina a una certa noció de *compleció*:

Do not forget to make sure that the letter is full. Its body should be slightly elongated, and it should have that spacing which I have mentioned. (Fanti, a Osley, p. 51)

Entenem 'full' en el sentit de *compleció*, tot i que pugui ser ambigu: si es refereix a formes tancaades, la *c* i la *h* no s'haurien d'incloure en la llista de Tagliente. Segurament cal atribuir aquesta ambigüitat a les diferents nocions de *cos* (i altres) en els diferents autors.

I aquest sí que és aleshores un element constructiu, un mòdul construït de submòduls (els traços, que en si no tenen cos) que serveix a la construcció de supramòduls (les lletres). I aleshores es podria considerar que aquests mòduls s'articulen d'acord amb una estructura jeràrquica: mòduls de primer ordre, traços; mòduls de segon ordre, cossos; mòduls de tercer ordre, lletres (només les derivades dels mòduls anteriors).

L'última accepció de *cos* que es troba en els manuals de cal·ligrafia no fa referència a l'escriptura en si, sinó a l'instrument d'escriptura, la ploma, l'únic element pròpiament material de l'escriptura cal·ligràfica. I encara que el lligam es cregui relatiu, és de remarcar que, en aquesta accepció, 'cos' remet a l'amplada o diàmetre de l'estri, i això l'aparella a la noció de 'complet', que es manté d'una o altra manera en totes les accepcions del terme 'cos'.

one can write with the pen in three modes, and no more: first with the edge of the pen (taglio), second with the pen at an angle (traverso), and third with the full width of the pen (corpo).

My view is that you should not hold the pen by the edge, nor with the full width, but obliquely, i.e. so that the full width of the pen always remains at an angle. (Tagliente, a Osley, 1980: 61)

En resum, el cos cal·ligràfic manté les accepcions de 'part principal', amb una característica de 'compleció', així com de 'marc-quadre', que són comunes a tots els 'cossos' —i això deixa espai per a contraposar-lo a la noció d'extremitats, que en cal·ligrafia recullen els traços ascendents i descendents i s'associaven respectivament als termes 'cap' i 'cua'.

Cal notar les diferències de denominació en l'àmbit anglosaxó: Osley s'estranya dels termes 'cap' i 'cua' de les lletres. De fet, la noció de 'cua' per als traços descendents sembla aquí més adequada que no la de 'peu' —les 'potes' o 'cames' es desenvolupen dins l'espai marcat pel 'cos'; i si no hi ha pròpiament un traç que rebí el nom de 'peu', la línia sobre la que s'apuntalen els cossos (la que en tipografia s'anomenarà posteriorment 'línia de base') fa aquestes funcions. En sentit estricte, no pot haver-hi un traç que rebí el nom de 'peu' en una lletra com la cancelleresca, on aquest 'peu' sempre està en posició dinàmica (caminant) i que no permet la fixació dels cossos —el peu, com a element d'equilibri, ha de ser aleshores extern i d'acord amb les coordenades ortogonals bàsiques, una línia horitzontal imaginària que satisfaci les previsions d'equilibri visual, que 'ordeni' els traços segons el model 'convencional'.

En aquesta mateixa línia, és també significatiu que no hi hagi traços que rebí el nom de 'braços'

—com a extremitats humanes, són aparentment més mòbils que no les cames, però no es fan servir per a córrer (i la cursiva es pot entendre precisament així, com *cosos en curs*); la posició en repòs els equipara a les cames, i com que aquestes són més útils per a descriure la carrera, anul·len aquells; la posició dels braços enlaire tampoc es considera, quan neixen per sota del cap; l'única posició que es permetria, la posició que es prioritzaria (i això d'acord també a una aplicació de sentit comú com en la determinació de mesures: així, la braçada com a mida o mesura de longitud) és la lateral, la d'extensió. I, així, hauria de permetre el lligam de lletres, però en aquestes condicions, en què els lligams acostumen a fer-se per baix, la denominació resultaria extravagant (és extravagant que un braç neixi d'una cama): tal com, de fet, visualment, ens és menys xocant un home sense braços que un home sense cames, això és, reté més l'aparença humana el primer que no el segon (malgrat la paradoxa aparent: els braços són el que defineixen l'home en la seva condició de fabricant (*homo faber*) i que li permeten modificar el seu entorn; una lletra, però, no fabrica res, i en canvi sí que s'ha de sostenir); i podem entendre que la major part d'animals només tenen cames; i una escultura grega continua sent una escultura encara que li faltin les extremitats (braços i/o cap) —hi ha menys exemples en què els faltin les cames. Això és, es manté el cos.

I això és significatiu, perquè desvetlla un aspecte jeràrquic en la formalització cal·ligràfica: entenent una part de les lletres com a 'cos', en situa d'altres parts com a secundàries. Sense tractar ara amb profunditat l'estructura cal·ligràfica, és cert que aquesta denominació deixa fora de l'esquema les majúscules i estableix una manera pròpia de discurs entorn de l'escriptura.

Tots els manuals de lletra cancelleresca són molt poc precisos pel que fa a les majúscules, que provenen d'una altra tradició (són una altra 'família'): la lletra cancelleresca és bàsicament minúscula — el cos de la cancelleresca és la minúscula.

* APÈNDIX: LA NOCIÓ DE COS CAL·LIGRÀFIC EN EL SEGLE XVIII

Com a cloenda de la secció, s'adjunten dos exemples de tractats cal·ligràfics del segle XVIII. Amb això, no es vol oferir una visió completa de l'aplicació del vocable *cos* en el desenvolupament de la pràctica cal·ligràfica. Tan sols es volen apuntar certes continuïtats i modificacions del vocable, en un període de canvi significatiu com el segle XVIII. Cal advertir que els exemples no s'han seleccionat amb criteris rigorosos, això és, no s'han elegit per ser els més representatius del moment: únicament es prenen com a exemples.

1. Paillasson (*L'Encyclopédie*)

[*L'Art d'Écrire réduit a des démonstrations vraies et faciles, avec des Explications claires, pour Le Dictionnaire des Artes, par Paillasson... comentaris a PLANCHE VII, p. 5 - 7*]

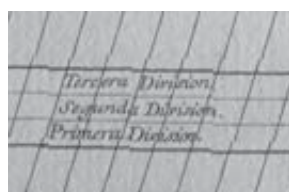
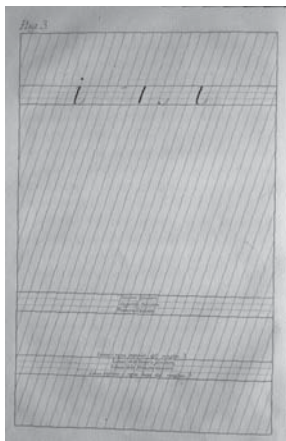
En els passatges següents es pot apreciar que *corps* s'entén com una unitat de mesura; que aquesta unitat és formada per subunitats: els *becs de plume*; que el vocable, i la unitat que refereix, és *una unitat mètrica lineal, que s'aplica tant a l'altura com al gruix*.

De la hauteur, largeur, & pente des écritures.

Il n'est aucun art qui ne soit assujetti à des règles & à des proportions que le bon goût a fait éclore & que



El cos com a magnitud lineal modular: Paillasson.



Anduaga: la i com a generatriu, el cos com a fragment (división), la caixa com a estructura de compleció.

l'usage a consacrées. Celui de l'écriture en a de moins compliquées que les autres; tout s'y mesure par corps & par becs de plume, & c'est de la précision & de la justesse que dépend de la régularité des caracteres. (...)

Sur la ronde.

La ronde porte quatre becs de plume d'élevation; elle a le défaut d'être maigre lorsqu'on l'écrit plus longue, & d'être trop pesante lorsqu'on l'écrit plus courte. La démonstration A, qui annonce cette élévation, fait voir l'à-plomb mesuré à côté sur les quatre becs de plume. Ces quatre becs joints ensemble, font ce que les Ecrivains appellent un corps de hauteur en ronde. (...)

Sur la batarde & la coulée.

(...)

Il est à-propos de faire remarquer ici qu'il y a une différence de corps entre la ronde & la batarde. En ronde un corps de hauteur est égal à celui de largeur, parce que l'un & l'autre ont quatre becs de plume, ce qui est différent dans la batarde. Comme dans celle-ci le corps de hauteur est plus grand que celui de largeur, il faut toujours distinguer dans cette écriture si c'est un corps de hauteur ou un corps de largeur.

Més endavant, el vocable *corps* ja es fa servir com a unitat de mesura o mòdul per propi dret.

Du Mineur.

La largeur des queues est plus ou moins considérable; les unes ont un corps, les autres un corps & demi; ceux-ci deux corps & demi, & ceux-là trois corps & demi.

(...)

Du majeur.

Les lettres majeures sont ainsi appellées parce qu'elles ont trois corps mineurs

Un ús semblant, en l'entorn tipogràfic, es pot trobar al *Manuel typographique* de Fournier.

2. Anduaga y Garimberti, *Arte de escribir por reglas y sin muestras*. Madrid, 1781.

El mateix obstacle s'aprecia en Anduaga, a finals del segle XVIII:

Por mas que he procurado buscar términos y frases que expliquen con precision los movimientos de la pluma, las líneas que ésta forma, los blancos del papel en que se señalan, y otras cosas necesarias para la inteligencia de las reglas que indico, temo que parezcan fastidiosas y acaso obscuras algunas explicaciones. Por esto pido al Lector que yá que por mi parte me he visto precisado á formar un lenguaje nuevo, que era indispensable para el intento, ponga de la suya un poco de paciencia, y que al paso que lea la explicacion de cada letra ó rasgo eche la vista á su demostracion, la qual le irá aclarando el significado de las palabras y el sentido de las frases en que hallare dificultad. (XXXVIII-XXXIX.)

Cuerpo és l'altura de minúscules —el que en tipografia s'entén habitualment com *altura d'x*.

“De la i se forma tambien la l que, en substancia, es una i con doble cuerpo, pues ocupa encima del renglon otro tanto quanto éste tiene de ancho.” (p. 4)

“Las letras Mayúsculas pueden tener un cuerpo más que las Minúsculas, siendo cada cuerpo el tamaño de la misma letra Minúscula. Por esto, para formar con exactitud la línea magistral se dividen en tres cuerpos iguales los dos expresados; esto es, el del renglon, y el que sobre él se destina para la altura de las Mayúsculas.” (p. 41)

Cuerpo és també aquella estructura formal que es relacionava amb la compleció, i aquí també amb la noció de gruix.

“En la explicacion de la misma o dí las reglas para el movimiento de la mano al formar esta letra: repetiré aquí su figura con todas sus dimensiones para que, observándose mejor, pueda aplicarse bien en las pruebas que se quieran hacer de esta letra, y de aquéllas que la abrazan en su cuerpo.” (p. 15)

“De este modo se da á los gruesos el cuerpo que uno quiere, apretando más ó menos la pluma, la qual, como es tan sutil, saca los delgados igualmente sutiles si se lleva con ligereza. (p. 60)

“El cuerpo de las letras se conoce observando el ancho del renglon y el de la letra, y sacando sus respectivas proporciones” (p. 60)

I, en aquest sentit, cal apuntar que, en sentit lateral, el cos s'especifica amb el terme, més tipogràfic, de *caxa*.

“y se observará que en la caja de una m, que ocupa tres caidos, se forman todas ellas.” (p.18);

“La r tiene enteramente descubierta toda su caja” (p. 26);

“Síguese á la P la B. Esta se hace agrandando la caja de la P, ó sea la curva de la derecha en quanto toque el caido inmediato y la raya superior del renglon...” (p. 50)

COS TIPOGRÀFIC

Si el terme *cos* es va aplicar en la tècnica tipogràfica després de manllevar-lo de la pràctica cal·ligràfica, es va haver d'adequar i de redefinir. I ho va fer, sobretot, per raons tècniques, o per raons conceptuals derivades de la tècnica. La tipografia obliga a una nova aproximació a la lletra, i això també s'aprecia en l'aplicació i l'ús del vocable. El 'cos' tipogràfic acabarà entenent-se com una magnitud, una simple dimensió lineal (longitudinal), que defineix la mida en alçada del tipus movable. No sempre, ni en tots els llocs, s'ha utilitzat *cos* per a designar aquesta mida. Això no es debatrà amb profunditat: simplement interessa centrar-se en per què aquesta mida es pot denominar *cos*, en relació amb el referent cal·ligràfic.

És difícil establir alguna mena d'«evolució» lògica i neta del terme tipogràfic *cos* al llarg del temps i dels llocs. Paredes ja distingeix entre *ojo* i *cuerpo*; Truchet també usa *œil* com l'equivalent al cos cal·ligràfic tradicional. *Ull* equivaldria a l'anglès *face*, que és una incorporació relativament tardana. En aquesta evolució, caldria considerar les denominacions de *force* —que generalment s'aplica al cos, tant en francès, com en espanyol; però que Lefevre, en 1855, també aplica a l'ull (*force d'œil*): *force* és possiblement un simple sinònim de *magnitud*. *Grado* s'usa sobretot, però no exclusivament, en l'entorn espanyol —la seva connotació qualitativa i jeràrquica es tracta més endavant.

Es pot fer una selecció de les accepcions que s'han debatut de *cos* en l'entorn cal·ligràfic: la dimensió entre les dues línies intermitges de la pauta; una estructures formal de tancament o compleció; el gruix de l'èstri d'escriptura, la ploma. Aquestes tres accepcions poden servir de base per a discutir l'aplicació de *cos* en tipografia. Però també aquí caldrà tenir present en quin estadi cal considerar la lletra —en el del punxonista, en el del matriuer, en el del caixista, en el del premsista.

la dimensió entre les dues línies intermèdies de la pauta

El punxonista es pot ajudar de galgues per a produir les seves lletres —qualsevol galga, i, pel cas, els contrapunxons, poden actuar de pauta, a la manera cal·ligràfica. Però això només dona una visió parcial del problema: els punxons fan de models-tipus per als caràcters d'escriptura tipogràfica, els tipus movibles. En altres paraules, el trasllat directe, simple, de la pauta cal·ligràfica als punxons és poc significatiu en l'escriptura tipogràfica: només pot garantir la coherència formal *interna* dels caràcters, però no la seva actuació, o desenvolupament, en el pla gràfic. Per tal d'aconseguir la coherència en aquest altre nivell, cal situar la pauta en un altre lloc: en l'alineació del motlle de fonèria. I, el que és més greu des d'una visió cal·ligràfica ortodoxa, és que no cal contemplar aquesta alineació per tal de mantenir una certa regularitat en els caràcters tipogràfics. En tipografia, també es reconsidera la regularitat —no només des d'un punt de vista formal. Les dues paral·leles que ara determinen la regularitat són les pròpies de la nova tècnica, inexistentes en la cal·ligrafia: les de les parets del tipus movable. Segons això, el *cos* s'hauria eixamplat a aquells límits «naturals» de la nova tècnica.

una estructures formal de tancament o compleció

És evident que la lletra ja no es forma materialment per la combinació de traços com en la lletra cal·ligràfica. Ni en la fase inicial de conformació de la lletra tipogràfica, això és, ni en la punxoneria: en rigor, l'estructura tancada de la lletra cal·ligràfica s'inverteix — no hi ha traços, pròpiament, sinó peces; i l'element gràfic modular de base és el contrapunxó, que és, per definició, centrífug, això és, portador d'obertura. Així, des d'un punt de vista formal, el terme *cos* només es podria aplicar de manera impròpia: és a dir, traslladant, sense més, l'accepció cal·ligràfica; o, sense contemplar l'especificitat de la producció formal de la lletra tipogràfica.

Altra cosa és que s'apliqui l'estructura de tancament en altres àmbits. Per exemple, en el del matriuer — però aquesta aplicació és millor tractar-la en el següent apartat. Es pot aplicar l'estructura de tancament, i de combinatòria, a l'àmbit del componedor o caixista. Aquí, el terme s'aplica a la peça que utilitza el nou copiista —al tipus movable. La combinatòria, aleshores, se situa en un altre pla: ja no es combinen traços, sinó paral·lelepípedes. El tipus movable és innegablement un *cos*; en termes de superfície, la lletra està limitada, *encaixada*, per un quadrilàter: de fet, la lletra ha d'inscriure's en aquest quadrilàter —les úniques extremitats possibles en la tècnica tipogràfica són

aquelles parts que es projecten més enllà del quadrilàter i que es recolzen en el tipus movable següent (les projeccions, ‘*kerns*’, o ‘*carnes*’ — però que ara ja no tenen una identitat definida: ja no són traços constituents de la lletra, sinó tan sols *trossos*).

Aquestes projeccions poden ser tant laterals (*f* cursiva, *T*...) com longitudinals (majúscules accentuades, *Q* de titulars...). Les «retallades» serien un cas més o menys invers: peces a les que se’ls ha sostret matèria.

Es diu *trossos* i no *traços* perquè la part projectada està “tallada” sota criteris metal·lúrgics (ortogonals) i no de construcció de la lletra. (Per aquesta raó, no s’han de confondre aquests ‘trossos’ amb els *pedazos* que retreu Morante a Lucas: “y censura á este último [Lucas] por haber enseñado á hacer la letra á pedazos” (Servidori, 1789: 52 —cal entendre *pedazos* com una expressió pejorativa de ‘traços’, que es presenten deslligats del curs natural de l’escriptura: termes com *trabazon*, *de un solo golpe*, *á golpes*, *y á media letra* es discuteixen en aquelles mateixes pàgines.)

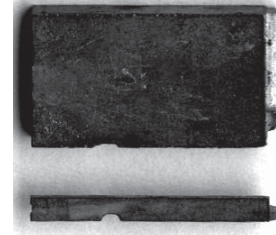
En qualsevol cas, aquí no hi ha tancament més explícit que el de la pròpia peça del tipus movable, definida pel motlle de foneria.

el gruix de l'eina

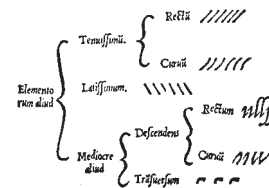
I aleshores sembla que calgui girar l’atenció a l’instrument que permet els caràcters de la nova escriptura, perquè en ell es contenen les dues accepcions anteriors. I, d’acord amb l’assenyalat pàgines enrere, cal reconsiderar la noció instrumental: el motlle de foneria és més que un útil, és pròpiament una eina. Tanmateix, té gruix —com la ploma, però diferent del de la ploma. Com el canó de la ploma, és buit, però la seva capacitat de generació és del tot diferent. No cal extendre’s en les diferències: la fonamental, aquí, és que el motlle de foneria produeix peces que són realment *cossos*. Cossos d’una mena impensable en cal·ligrafia. Tant impensable, que es pot dubtar de què és el cos —una peça del motlle de foneria, o la peça que en resulta:

“It is not clear whether our word ‘body’ or its French or German equivalents (corps, Kegel) first attached themselves to the dimension of the type or to the part of the mould which determines it” [Davis i Carter, nota “Bodies” a Moxon, p. 19]

Kegel significa ‘con’: la referència a la secció cònica del tipus movable, això és, al talús, semblaria plausible. De tota manera, l’ús de *Korps* és també comú en l’entorn alemany. Respecte de l’equivalent francès, v. més avall.



Amb la incorporació del grafisme en una peça física, és lògic que es replantegi la noció de *cos*.



Els traços generadors de la forma alfabètica en cal·ligrafia (Mercator), i els trossos tipogràfics— d’una «cal·ligràfica».

L'entorn anglès és el que ha usat de manera més consistent i duradora el vocable *cos* per a referir-se a aquesta magnitud dels tipus movibles. Moxon, en la descripció del motlle de foneria, observava:

Upon the Carriage is fitted the Body (...). This Body is also made of Iron, and is half the length of the Carriage, and the exact breadth of the Carriage; but its thickness is alterable, and particularly made for every intended Body. (Moxon, p. 139)

El gruix d'aquesta peça és el que determina la dimensió longitudinal del tipus movable: això justificaria que Paredes, per exemple, es refereixi a aquesta dimensió com *gruesso*. I, en aquest sentit, no ha de sorprendre que la dimensió lateral que actualment es designa com *gruix*, la proveeixi una peça que s'anomena *registre*. De tota manera, la peça *body* determina la magnitud invariable en termes de composició lineal, la que fixa, i regula, tots els caràcters tipogràfics d'una fosa: en termes de matèria, aquesta és la peça bàsica per a la consideració de 'família' — 's'aplica' a les diferents famílies gràfiques, i als diferents alfabet tipogràfics.

És clar que aquesta és la tradició anglesa, la que usa *cos* de manera consistent i duradora. La mateixa peça, en francès, s'anomena *le blanc*. La mateixa peça, en català, s'anomena *buidador*.

Per al vocable francès, v. l'*Encyclopédie*, o Fournier (1764-1766); per al català, v. Tormo Freixas (1999).

En primera instància, semblen termes contradictoris: el ple del cos, el buit del blanc. En el motlle de foneria, no en són: cos i blanc són el mateix. La qüestió es podria saldar dient que els tres termes responen a diferents tradicions que veuen les coses de manera diferent —com allò de veure l'ampolla mig buida o mig plena. És possible, però aquí no es pot oferir una raó consistent que ho justifiqui. Aquí es prefereix incloure, precisament, la «contradicció» de l'escriptura tipogràfica: que els blancs, que els buits, en tipografia existeixen físicament com a peces. Que els blancs tipogràfics també són cossos. No només això. En certa manera, els blancs són «més cossos» que els caràcters: per la seva condició abstracta, impersonal, no estan lligats a cap fosa particular. Això és, l'articulació de les peces tipogràfiques té el seu fonament en la determinació dels blancs; o, els blancs es poden considerar el fonament del sistema tipogràfic.

D'acord amb aquesta idea, les pàgines següents pretenen repassar les diferents menses de blancs tipogràfics, i la seva articulació.

*** En ocasions, aquí s'usarà l'expressió *cos cal·ligràfic* per indicar la dimensió d'alçada màxima del grafisme —això és, el que acostuma a entendre's com *ull tipogràfic*.

COS

EMA

Si hi ha un mòdul fonamental en tipografia, és l'*ema*. L*ema* és patró mètric en els diversos oficis especialitzats de la impremta. En el present capítol es fa un breu repàs d'aquesta condició en els tres entorns bàsics de la tipografia.

L'EMA COM A PATRÓ GRÀFIC: PUNXONERIA

Ja s'ha dit que la tipografia planteja l'escriptura en termes artificials. De manera concreta, manté el mòdul generador de l'escriptura cal·ligràfica, però el reformula en termes físics — simplificant, substitueix l'ample del tall de ploma pel contrapunxó. Des d'aquesta visió simple, l'escriptura cal·ligràfica es pot entendre com una successió alternada de traços verticals, que es desenvolupen en sentit lateral. El traç, l'asta, és, en veritat, supramòdul del tall de ploma, i mòdul de lletra. El mòdul mínim de lletra és la *i*. El mòdul màxim, la *m* — entre les dues, la *n*. En la seva forma més bàsica, la *m* es compon de tres traços i de dos buits. La *m* recull la progressió màxima de traços en una lletra *i*, així, conté l'estructura proporcional de tot l'alfabet.

S'entén que s'està parlant de les minúscules. Igualment, que s'està centrant el discurs en el desenvolupament lateral de l'escriptura.

A partir d'aquesta articulació bàsica, les diferents formalitzacions, i estilitzacions alfabètiques, són simples variacions, modificacions més o menys profundes de les proporcions dels elements constitutius de la lletra — així, els traços o grafismes es poden eixamplar o estrènyer, tant com els buits o contragrafismes.

Aquí només es volen apuntar tres moments bàsics que replantegen el patró gràfic de l*ema i*, en conseqüència, de l'alfabet tipogràfic.

El primer estadi és el de la gòtica *textur* — una forma alfabètica que es pren com a model en els inicis de la impremta: així, en la *Bíblia de 42 línies* de Gutenberg, Fust i Schoeffer. De manera molt esquemàtica, es pot dir que, en aquesta formalització, grafisme i contragrafisme s'equiparen, i els espais són equivalents a una asta. En la gòtica *textur*, la major part de lletres es constitueixen a partir de l'esquema bàsic ortogonal del traç.

El segon estadi és el de la romana clàssica —la de Jenson, la de Garamont. En aquest estadi, el gruix dels caràcters s'ha eixamplat: el traç s'ha esprimatxat, el contragrafisme s'ha eixamplat. Les



Evolució bàsica del patró gràfic *m*: la textur de la B42, la de Garamont, una de Fournier. Les diferents proporcions de lletres es poden veure sota el prisma de l'articulació, com els dits per a comptar dies, versos, o espais, això és, *intervals*.

formes alfabètiques s'han diversificat, s'han fet més complexes, i ja no responen a l'esquema simple d'articulació ortogonal de les tres astes. Aquí, l'ema continua essent gruix màxim de lletra, però ja no constitueix un patró *gràfic* extensiu, això és, la seva conformació només es manté en un nombre reduït de lletres: bàsicament, *b, n, u*. És evident que, en termes de gruix, la sèrie es pot ampliar, incorporant-hi *b, d, o, p, q...* Però, com s'ha apuntat, els arquetipus formals s'han diversificat i, això, en la nova tècnica d'escriptura, comporta replantejar l'esquema del conjunt des de criteris materials. En qualsevol cas, els contragrafismes de *m*, i de les lletres relacionades, són iguals entre si.

El tercer estadi apareix en temps de Plantin, i durant el barroc holandès. Aquí comença a qüestionar-se la *m* com dues *n* —és a dir, comença a dissenyar-se la *m* més estreta; això és, que els contragrafismes de la *m* són innegablement diferents dels de la *n* (i de la *b*, i de la *u*). En aquesta nova conformació, la *m* apareix com una lletra única, incapaç de tenir una relació directa, amb la resta de lletres, des de criteris materials: això és, el contrapunxó de la *m* és singular, i no es pot prendre com a patró gràfic per a cap altra lletra.

Un repàs profund de la qüestió hauria d'establir amb major precisió els models d'ema-ena segons punxonistes «modèlics»: Jenson, Garamont, ... En aquest sentit, també caldria considerar com es tradueixen els paràmetres de generació per a les cursives —així, les de Griffio per a Aldo Manuzio.

De tot això, cal recollir una premissa bàsica: que el disseny de caràcters tipogràfics replanteja la generació i regulació dels grafismes a partir del buit — i que aquest buit es materialitza, i troba la seva màxima expressió, en el contrapunxó. A partir d'aquesta premissa, dues consideracions:

La primera, que el contrapunxó, com a peça física, és l'element mètric més controlable del conjunt de formes i peces alfabètiques. En certa manera, el contrapunxó és assimilable a una galga pròpiament dita — i, des d'aquesta condició, el contrapunxó es pot considerar mòdul constructiu. La *m*, en conseqüència, és supramòdul del contrapunxó.

La segona, que, en termes estrictes, i evidents, *m* i *n* només poden establir la relació de doble o meitat a partir del contrapunxó, i no del traç, ni del gruix de la lletra: *m* té dos contrapunxons, *n* en té un —la valoració és, per tant, quantitativa. En aquest sentit, la noció d'*ema*, tot i que procedent de la cal·ligrafia, és característica de la tipografia —només des d'aquí es poden entendre les equivalències d'ema a quadratí, i

d'ena a mig quadratí.

Un repàs del treball amb punxons i contrapunxons es troba a Fournier, *Manuel typographique*, I, 9 i ss. Segurament és més interessant, als efectes presents, la lectura del capítol «Du Calibre» (I, 4 - 9): aquí, Fournier exposa el procediment des del treball amb el *Calibre* o galga. Tanmateix, no cal associar-lo al contrapunxó; en aquest sentit, també s'ha de dir que, en temps de Fournier, els paràmetres gràfics han canviat, i que, per exemple, la *m* és estreta, encara que continui entenent-se com a patró de justificació.

L'EMA COM A PATRÓ DE PROSA: MATRIUERIA

Com a conseqüència lògica de la condició anterior, l'ema ha de ser patró mètric en la justificació de matrius —i, així, en la prosa dels tipus. Si, en el seu origen, la *m* es definia especialment per la progressió rítmica de traços i buits en sentit lateral, és simplement lògic que aquesta mateixa valoració es mantingui a l'hora de projectar i preveure la seva actuació com a tipus movibles.

En l'entorn de la foneria, l'ema s'especifica com a patró en les taules de justificació, en la comprovació física de les peces, i en la pòlissa.

En la secció anterior ja s'ha fet referència al canvi i readequació de patrons mètrics. A aquests efectes, la següent cita pot ser il·lustrativa:

“The same method is used for the fitting of the lowercase, the standards being the n and o. (Fournier specified the m; but since that is often untypical, being designed after the n, with narrower interior spaces than those in n, h, and u, the n seems a better choice for the standard.)” (Tracy, 1986: 74)

La puntualització de Tracy és lògica. La *m*, en aquest moment, no té, o ha perdut, la funció reguladora del contragrafisme d'un alfabet tipogràfic: per les raons adduïdes en la cita, la *n* és preferible d'acord amb la noció de familiaritat esmentada abans. En resum, la *m* no es pot constituir com a estàndard.

Cal suposar que, ja des dels seus inicis, els fonadors havien de desenvolupar esquemes mètrics d'una o altra mena per a justificar les matrius. En temps posteriors, això derivarà en les taules de justificació, en què la prosa dels tipus es quantifica d'acord amb un sistema mètric donat. En Fournier, *Manuel typographique*, I, 87 i ss., es tracta aquest aspecte des d'una aproximació sobretot òptica — però, en conjunt, hi sobrevola l'arrel de comprovació tàctil, que caracteritza el període de la tipografia tradicional. En aquest sentit, és de ressenyar el *Prototype*, com a galga de comprovació física de les peces — més endavant se'n tornarà a fer referència.

du moule, qui est celle du dessus. Ainsi, par l'exemple de ces trois *mu m*, on voit qu'elles ne font pas d'une bonne approche, étant trop près du dessous; il faut donc repousser la

le du deff
mu m,
bonne ap

L'ema com a patró de prosa i d'alineació. (Fournier, *Manuel typographique*.)

ïtat de la tradició, que durant el segle XIX es va substituïnt per la dels «cuadratinas del doce». (En termes gràfics, és més fàcil d'exemplificar el procediment de fixar la mesura amb les emes girades, que no pas fent referència als quadratins, que no es poden veure impresos.)

Per a l'entorn anglès, n'hi ha prou amb referir l'obra de Smith (1755), que es comenta amb més detall en la tercera part d'aquest estudi. Allí, les emes actuen de patró absolut, en mostres impreses per a la fixació de la mesura, i per a la valoració de la llargada de plana, això és, de nombre de línies.

La major presència de la ema en l'àrea anglòfona, es percep encara avui dia — *em* i *en* són vocables (i magnituds relatives) que es conserven en alguns programes informàtics.

Es poden apuntar dues raons per elegir l'ema com a peça o patró en la fixació de la mesura tipogràfica.

Una, perquè les emes de cada *fundicion* eren un patró més fiable, això és, més fàcilment contrastable, que no pas els quadratins. Perquè, encara que els quadratins originàriament pertanyessin a la mateixa *fundicion*, tanmateix es podien usar, i empastellar, amb d'altres *fundiciones*.

Dues, per emulació lògica de la comprovació de mida en la foneria (per exemple, el *Prototype* de Fournier). En els dos casos, s'estan tractant magnituds que han de ser exactes. És clar que això es pot comprovar amb qualsevol altre tipus movable, que sigui suficientment ample o gruixut —així, una *H*, una *M*. Però en elegir la *m*, es pot establir el pont amb la generació primigènia del grafisme cal·ligràfic. I, en qualsevol cas, sembla clar que, encara que es pugui fixar la mesura amb altres peces, també es pot fixar amb emes.

Pel que fa a l'espaiat entre paraules, és sabut que els espais tipogràfics són submòduls del quadratí —o, pel cas, submòduls de l'ema. Aquí també cal apuntar les diferents tradicions i costums d'espaiar les paraules, que evolucionen al llarg del temps. Valguin, com a exemples, la diferent proporció en l'espaiat de les gòtiques, de les romanes renaixentistes, o de les romanes barroques, que exposa Dowding (1995 (1966): 3 i ss.); o les diferents proporcions que assenyalen els diversos manuals de tipografia del segle XX: una *i*, una *n*, l'espai entre les dues astes de la *m*...

BLANC

ELS BLANCS TIPOGRÀFICS

L'ARTICULACIÓ DELS BLANCS TIPOGRÀFICS QUADRATÍ, QUADRATS, ESPAIS

El *quadratí* és el patró o mòdul fonamental per a la composició espacial de l'escriptura tipogràfica. El quadratí és una unitat mètrica relativa: només té magnituds absolutes quan es materialitza en un cos tipogràfic. Amb aquesta incorporació de magnituds absolutes, es generen altres peces tipogràfiques que mantenen el cos constant però que, en gruix, són proporcionalment relatives al quadratí: de manera simple, múltiples o supramòduls (quadrats tipogràfics), i submòduls (espais tipogràfics).

El quadratí es pot considerar també generador dels caràcters tipogràfics, això és, dels tipus movibles que duen gravada una lletra. Això ja s'ha debatut, en línies generals, en el capítol dedicat a l'ema, i aquí no es desenvolupa.

El present capítol intenta establir el marc conceptual i d'ús per al conjunt de blancs tipogràfics: sobre aquest marc de base, les diferents menes de blancs tipogràfics es tractaran en pàgines següents. Es pot començar el repàs per les referències nominals.

El capítol es basa sobretot en l'esquema traçat per Sigüenza, perquè representa la tradició d'ofici en l'entorn espanyol previ a la implantació de qualsevol sistema tipomètric quantitatiu. En aquesta tradició, l'esquema de Sigüenza és lògic, i més explícit que el que es pot rastrejar en Paredes, per exemple.

SOBRE LES NOCIONS DE QUADRATÍ I DE QUADRAT

Habitualment s'entén el quadratí com el tipus movable de secció quadrada.

En aquesta discussió no es contempla l'*altura tipogràfica*, que es tracta més endavant, en un altre apartat de l'estudi. Als efectes presents, com ja s'ha indicat en l'anàlisi de l'articulació física de la tipografia, la dimensió volumètrica de les peces és secundària, perquè no intervé, ni interfereix, en les relacions *de superfície*, que són les pròpies de la *planificació* tipogràfica. En altres paraules, aquestes relacions són aplicables amb independència de la diferent altura tipogràfica.

Noti's, en qualsevol cas, que la mateixa terminologia remet al pla bidimensional, i omet el volum: hi ha *quadrats*, i no *cubs*, ni *prismes*.

Habitualment també, s'entén aquest quadratí com un *blanc* tipogràfic.

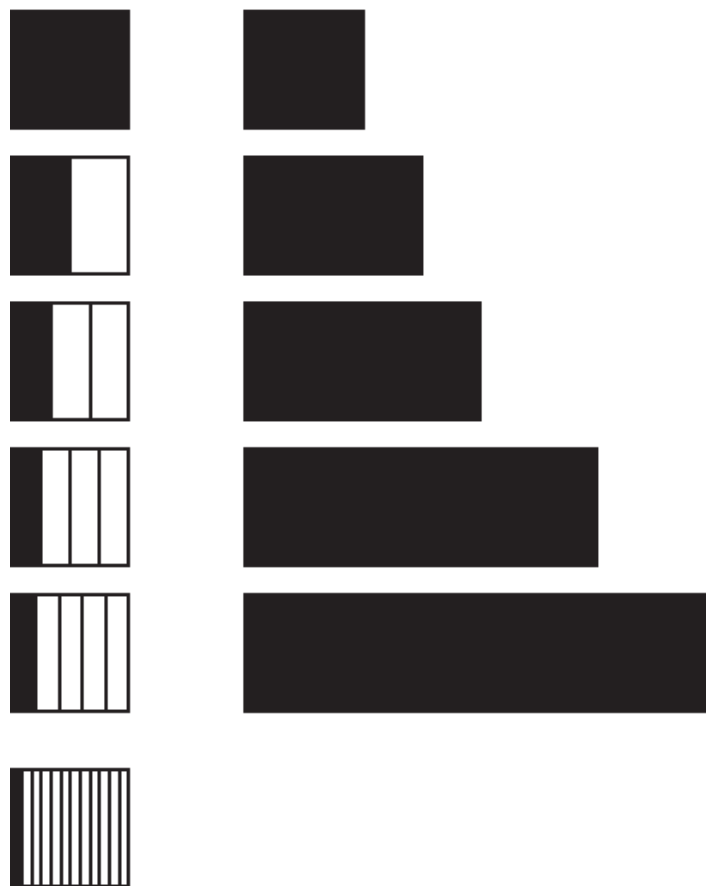
La qual cosa no deixa de ser significativa: a diferència del patró cal·ligràfic, el patró tipogràfic és blanc, buit, sense caràcter gràfic. En elegir la peça buida com a patró, es referma aquella idea ja tractada, que l'escriptura tipogràfica es fonamenta en l'espai blanc, buit, i, en certa manera, "pur, abstracte" –la comparança de les diferents formes de generació de grafismes per part de l'amanuense, i per part del punxonista, és il·lustrativa.

Pel fet que el quadratí s'entengui com blanc tipogràfic, això és, més baix que els tipus movibles que duen un caràcter gravat, no invalida la nota anterior respecte de l'altura tipogràfica.

Ja s'ha dit que el quadratí és mòdul de superfície: lògicament i necessària, és bidimensional, com es reflecteix en la seva mateixa denominació. El quadratí és, en principi, quadrat. El quadrat acostuma a definir-se com un rectangle equilàter. Entendre el quadrat, i, consegüentment, el quadratí, sota aquests termes, és fruit de la influència matemàtica aritmètica, quantitativa, exemplificada en les potències i en les arrels dels nombres. Segons aquesta definició, però, resulta difícil entendre la noció de *quadrat tipogràfic*.

Habitualment s'entén el quadrat tipogràfic com un tipus movable de secció rectangular, oblonga: la seva alçada es correspon a la del quadratí; la seva amplada és major que la del quadratí, i es determina proporcionalment en relació a aquesta magnitud. No hi ha un únic quadrat tipogràfic: per a cada cos, per a cada quadratí, hi ha una sèrie, un joc de quadrats tipogràfics de diferents gruixos proporcionals. En resum, el quadrat tipogràfic no és de secció quadrada equilàtera.

Els blancs tipogràfics bàsics s'articulen a partir del mòdul del quadratí. A l'esquerra, els submòduls: mig quadratí, i espais tipogràfics de $\frac{1}{3}$, de $\frac{1}{4}$, de $\frac{1}{6}$, i de $\frac{1}{12}$ de quadratí. A la dreta, els supramòduls, o quadrats: $1\frac{1}{2}$, 2, 3, i 4 quadratins. Les proporcions dels dos últims espais tipogràfics poden variar al llarg del temps; la sèrie dels quadrats pot ser menys extensa en cosos grans.



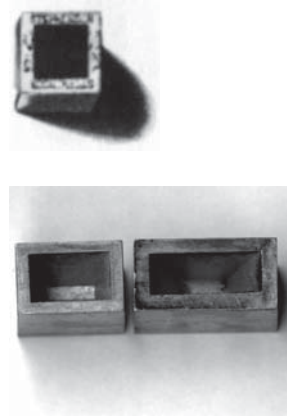
No només això. Segons la definició anterior, també resulta difícil entendre vocables com *quadretin chico*, ò *grande* (Paredes); o *quadratinas de eme* i *quadratinas de ene* (Sigüenza); o, simplement la diversitat de *cuadrados* —*altos, baxos, gordos* (Sigüenza). En aquest punt inicial, el reguitzell de vocables només ha de servir per posar de manifest l'ús en certa manera «dispers» que es fa dels termes *cuadrati* i *cuadrato*.

Aquestes denominacions només poden semblar lògiques després de reconsiderar el vocable *cuadrato*. Per tal de superar aquest entrebanc inicial, l'opció més simple és recuperar l'arrel de *superficie* del terme i, així, valorar-lo des de l'òptica geomètrica. Des d'una apreciació molt bàsica, un quadrat és un quadrangle, una superfície de quatre costats i quatre angles. Als efectes presents, encara és més útil entendre el quadrat com un *cuadro*. L'expressió “en cuadro”, que s'utilitzava habitualment en el mesurament tradicional de superfícies, resulta més explícita en aquest aspecte: una superfície de terra és sempre “*cuadrable*”, i això amb independència que els quatre costats siguin de la mateixa magnitud.

En aquest punt torna a aparèixer la relació estreta amb els procediments d'agrimensura. En el terreny gràfic, i com a exemple evident, es pot esmentar el dels formats DIN A, que més endavant es revisa en altres termes. Aquí interessa tan sols recordar que el format base, DIN A0, “té” una àrea d'1 metre quadrat, però que els seus costats *no són* d'1 metre. (L'excés de precisió fa advertir que, en adoptar la proporció 1:2, la seva traducció numèrica és sempre aproximada: en qualsevol de les reduccions dels costats (841 mm o 840,9 mm; 1189 mm o 1189,2 mm...), el seu producte mai és exactament 1 metre quadrat.)

En resum, la revisió del terme des de criteris de superfície, en sentit genèric, remet de nou al component material i artificial que distingeix l'escriptura tipogràfica: els caràcters d'escriptura tipogràfica estan *enquadrats* en una superfície. Determinat així, és fàcil relacionar-hi les accepcions de *cuadrar* i, per la mateixa raó, les d'*encaixar* i, en definitiva, *ajustar*. En un sentit ampli, *cuadrar* és *igualar*. I l'objectiu de la composició tipogràfica és, com s'ha referit, confegir un motlle sòlid —la «plana», la forma tipogràfica, composta per diversos tipus movibles. Per tant, es tracta de *cuadrar les diferents peces en un cuadro* —en termes físics, aquest cuadro és la *rama*.

Però això faria entendre *tots* els tipus movibles com “cuadrats”. Segons l'accepció de *cuadrato* que s'ha establert abans, cal admetre que *tots els tipus movibles són cuadrats*, això és, tots els tipus movibles són, en secció, quadrilàters rectangulars.



Per raons de comoditat en el discurs, aquí es tornen a ignorar aquells casos excepcionals en què, d'una manera o altra, se subverteix la pauta rectangular bàsica —així, per exemple, algunes cursives. Per a aquests casos només cal reformular la noció de quadrat, però, com s'ha indicat a bastament, *qualsevol motlle tipogràfic ha de quadrar*.

Per altre cantó, sense estendre's en les associacions que el quadrat estableix amb l'ordre, l'estabilitat i la rigidesa, valguin com a simples apunts les expressions *quadrar-se* (en la seva doble acceptió de postura física: “Una persona, parar-se i restar dreta i amb els peus en escaire”; i d'actitud: “Mostrar de sobte a algú la determinació de no tolerar un moment més les seves impertinències, l'atreviment, etc.”); o la d'ús més popular *cap-quadrat*, en què aquesta fermesa acostuma a derivar del compliment estricte de regles, amb la consegüent dificultat de contemplar altres possibilitats més enllà dels límits establerts per aquestes regles.

Quadrar un balanç traslladaria el sentit de *rigidesa* al de *propietat*, en tant que solució justa, única, completa (que, curiosament, és una solució *rodona*). En aquesta línia només cal recordar que en el terme anglès *square*, entre d'altres accepcions semblants a les esmentades, es recullen les de *cànon*, *criteri*, o *regla*, i les d'*honestedat*, *equitat*, *justícia*, o *veritat*.

I, tanmateix, només hi ha unes menes de tipus movibles que s'anomenen quadrats i quadratins. Per tant, cal assajar noves raons.

ELS USOS DELS BLANCS TIPOGRÀFICS BÀSICS

Prenent la referència de Sigüenza, les dues menes bàsiques de quadrats (*Cuadrados* i *Cuadrados gordos*) són més amples que llargs.

Cuadrados. Son unas piezas de metal para poner los blancos entre las líneas de los títulos, y en donde se acaba párrafo: los hay de cuatro, tres, dos, y una y media línea.

Cuadrados gordos. Estos sirven para hacer las imposiciones, birlies, y planas en blanco. Son de dos líneas de texto su grueso, y tres de ancho. (Sigüenza, *Adicion*, p. 268)

Aquesta mateixa característica és la que fa considerar-los pròpiament *quadrats*, no en termes de magnitud ni proporció, sinó *per causa del seu ús*. Només els quadrats serveixen per a quadrar. I és que, en aquest entorn, cal precisar el significat de *quadrar* i entendre'l com una forma peculiar d'*encaixar-ajustar-justificar*, i no tant com un simple sinònim.

En veritat, *quadrar* no és un terme del lèxic tipogràfic, com ho prova el fet que cap dels manuals en fa esment. Valgui l'aclariment per advertir que no es pretén incorporar-lo com a terme tipogràfic en sentit propi: el fet que se'l tracti aquí prové de l'ús dels termes associats, *quadrat* i *quadrat* (aquests sí, pròpiament tipogràfics), i d'una simple associació semàntica que, per bàsica, es considera necessària d'exposar.

Aleshores convé recordar les definicions que el mateix Sigüenza fa dels quadratins,

Quadratines de eme. Son los que equivalen á una eme de la fundicion, sirviendo regularmente para sangrar las líneas.

Quadratines de ene. Los que equivalen á una ene. Así éstos como los cuadrados son cuadriláteros.

i dels espais,

Espacios. Piecitas del mismo metal de la fundicion mas baxos que la letra, los quales sirven para dividir las dicciones. Son de tres ó quatro clases gordos, medianos y delgados para poder proporcionar los claros.

Amb això, es pot reconsiderar el conjunt de blancs tipogràfics sota l'òptica, més pròpia, del seu ús. Des d'aquí, els quadrats només es fan servir en uns casos concrets:

para poner los blancos entre las líneas de los títulos, y en donde se acaba párrafo

Aquest ús és, per tant, posar, omplir, i *completar de blanc*. En un sentit general, és el mateix ús per a qualsevol peça de material de blanc, però, en propietat, és substancialment diferent de la funció que s'assigna en un inici als quadrats,

sirviendo regularmente para sangrar las líneas

o als espais,

los quales sirven para dividir las dicciones.

Segurament, el conjunt es pot traçar millor a partir de les diferències entre els extrems —això és, contraposant quadrats i espais.

Els espais són *piecitas*; els quadrats, *piezas*.

Els espais divideixen (les *dicciones*) i, així, aclareixen (*proporcionar los claros*); els quadrats no divideixen res, a final de paràgraf (excepte els mateixos paràgrafs), sinó que omplen, completen (*poner los blancos*), i, en aquest sentit, *tanquen* unitats textuais — com indica l'expressió comuna “punt i a part”.

Els espais es poden acabar considerant com a parts integrants del text, això és, *intertextuals*; els quadrats només es poden considerar *paratextuals*.

Des dels extrems, el quadratí manté, lògicament, la postura intermèdia. I, en aquesta posició, no és estrany que els seus usos siguin una mena de compromís entre els anteriors: *sangrar las líneas*.

En la mateixa línia es pot considerar la següent advertència: “Los títulos y citas de ninguna manera los justificará con cuadrados sino con emes de la misma fundicion” [Sigüenza, *Mecanismo*, 25]

Si es poden establir tres subconjunts de blancs tipogràfics, és perquè l'espai de composició tipogràfica es resol a tres nivells bàsics.

En un extrem, hi ha els *espais tipogràfics*, que s'apliquen en el microespai del text, limitat per les dimensions del motlle o plana tipogràfica. Els espais tipogràfics no deixen de ser la materialització de l'espaiat de l'escriptura tradicional —i, per tant, es regeixen per convencions semblants.

En aquest sentit, cal remetre's a les pràctiques de la separació entre paraules, i a la seva regulació a partir de l'Edat Mitjana: cf., per exemple, Saenger (1997), i Parkes (1992). En l'entorn tipogràfic, aquestes pràctiques estarien regulades per l'ortotipografia.

En l'altre extrem, hi ha els *quadrats tipogràfics*, que es desenvolupen en el macro-espai de la pàgina, de la doble pàgina, i del plec —en termes físics, en la rama i en la premsa. En rigor, els quadrats tipogràfics no tenen un equivalent en cap altre procediment d'escriptura. Perquè, de fet, són simples peces de *suport tècnic*.

La consideració dels quadrats tipogràfics com a peces de suport tècnic es pot il·lustrar bé fent un repàs a les altres menes de *cuadrados* que defineix Sigüenza:

Cuadrados altos. Son lo mismo, excepto ser mas altos, y sirven para amparar la letra en el encarnado.

Cuadrados baxos. Se usan en la composicion quebrada, ú orleada, en donde hay mucho claro, y el prensista no puede echar tapon para que no manche. (Sigüenza, Adicion, p. 267)

Sigüenza s'extenia en el seu ús de la següent manera:

El caxista empezará primeramente á componer la plana que ha de ser de negro, llenando con cuadrados las palabras ó líneas que han de ir de encarnado; y en otra galera irá componiendo al mismo tiempo la misma plana que ha de ser de encarnado, empezándola por el título, excepto el folio, y siguiéndola con cuadrados todo aquello que ocupe la letra que ha de ser de negro. Tendrá sumo cuidado de medir los claros que contenga dicha plana de negro, para que ni haya mucho espacio entre el negro y el encarnado, ni ménos al tiempo de la impresi[on] venga á caer el encarnado sobre el negro: pondrá cuadrados altos cerca de las letras ó palabras para que las amparen, á fin de evitar así el que no se metay salga con limpieza, como el que no se estropee tanto la letra con el desamparo que encontraria sino se pusieran dichos cuadrados altos, los que tambien se irán repartiendo en líneas entre los baxos quando la plana se halle exenta de letra.

[Sigüenza, *Mecanismo*. «Tratado del encarnado. De lo perteneciente á las obras de encarnado y negro. Operaciones del caxista.» 173-174]

Així, els *cuadrados altos* s'usen en els contramotlles, això és, en les impressions a dues tintes, en què es necessiten dos motlles que, impresos successivament, casin en registre — el contramotlle acostuma a ser el motlle «de tinta de color» (*encarnado*), i acostuma a tenir menys caràcters a imprimir que el motlle «de negre». D'aquí la doble utilitat dels *cuadrados altos*: pel fet de ser *cuadrados*, poden omplir grans superfícies; pel fet de ser *altos*, poden fixar millor els caràcters isolats del contramotlle que s'ha d'imprimir. L'expressió *amparar la letra* no només és bonica, sinó que posa de manifest la condició de «suport tècnic» que s'ha atribuït als quadrats tipogràfics en general.

Els *cuadrados baxos* també s'usen en motlles «especials», diferents dels de la composició ordinària: aquí la seva funció és evitar que els quadrats s'entintin i quedin impresos. (Pàgines més endavant, Sigüenza defineix «Tapon. Un poco de papel que se pega á la frasqueta, ó se pone á mano quando está el molde orleado y hay bastante claro de cuadrados, para que no manche». (*Adicion*, p. 277))

I, en aquest marc, convé tornar a recordar la definició dels *cuadrados gordos*:

Cuadrados gordos. Estos sirven para hacer las imposiciones, birlies, y planas en blanco. Son de dos líneas de texto su grueso, y tres de ancho. (Adicion, p. 268)

Els *cuadrados gordos* modifiquen les relacions mètriques dels *cuadrados*. És possible que no s'hagin d'entendre les *dos líneas de texto* com dues línies de text de qualsevol cos. Més aviat, cal entendre *texto* com el grau tipogràfic canònic en l'entorn espanyol. Així, els *cuadrados gordos* sempre serien d'unes dimensions fixes, determinades.

Una de les possibles equivalències de *Texto* és, com *Parangona*, 18 punts tipogràfics o, millor, ¼ de polzada. Si s'admet aquesta equivalència, les mides dels *cuadrados gordos* serien ½ polzada per ¾ de polzada. Smith, en 1755, observava: «But, note, that four-m-quadrats are counted too large pieces of metal, when they are carried beyond the breadth of four m's English.» (Smith, p. 109)

— *four m's English* s'aproxima molt a *tres líneas de texto*. En aquest punt, no cal fer més elucubracions: Sigüenza no estableix cap relació supramodular de *Texto* —d'acord amb l'equivalència anterior, dues línies de *Texto* podrien ser un *Canon*, però Sigüenza no contempla aquest grau tipogràfic. (L'articulació es pot abordar posteriorment, a la tercera part d'aquest estudi, i a l'Apèndix II.)

En qualsevol cas, i siguin quines siguin les mides absolutes de les peces, ara és important indicar la relació dels *cuadrados gordos* amb la imposició. I, a aquests efectes, cal girar l'atenció a aquesta última:

Imponer. Poner cuadrados entre plana y plana para que queden las márgenes correspondientes.

Imposicion. El todo de estos cuadrados, que se compone de medianiles y cruceros.

Medianil. El que se pone en medio de las planas de arriba abaxo.

Crucero. El que atraviesa de folio á folio. (Sigüenza, *Adicion*, p. 263)

Més endavant es tractarà amb més detall el material d'imposició. Ara, només fa falta advertir dues qüestions: *medianil* i *crucero* s'entenen millor com a peces senceres, que no pas compostes de *cuadrados gordos*; però tanmateix es poden considerar una mena de *cuadrados* i, a la inversa, els *cuadrados gordos* es consideren efectivament peces d'imposició. En altres paraules, elements de subjecció física de la forma tipogràfica.

Entre els dos extrems, el *cuadratí*. El quadratí és la peça que fa de frontissa, i nexa, de les dues menes d'espai i de peça — entre el microespai dels espais tipogràfics, i el macroespai dels quadrats tipogràfics; o, potser millor, entre l'espai expansiu, d'obertura, i l'espai compressor, de tancament. I aleshores l'espai del quadratí es fa difícil de definir: és un espai relativament neutre —ni petit ni gran, ni d'obertura ni de tancament. Aquesta neutralitat fa que sigui més apropiat considerar-lo des de la seva condició d'espai constructiu, de mòdul generador de relacions espacials.

En aquest espai intermedi, es poden considerar les dues menes de quadratí que cita Sigüenza.

Quadratinas de eme. Son los que equivalen á una eme de la fundicion, sirviendo regularmente para sangrar las líneas.

Quadratinas de ene. Los que equivalen á una ene. Así éstos como los cuadrados son cuadriláteros.

[D'aquí, es pot considerar el sagnat, amb què es relaciona el *quadratin de eme*:

*Folios tocantes á duernos en folio. Éstos llevan dos signaturas, las que se ponen en la plana 1. y 3. Si se divide en tomos se pondrá el que sea en las mismas planas al principio de la línea del reclamo, sangrado con un quadratin de eme, lo que se hará en qualquier tamaño que sea. [Sigüenza, *Mecanismo*, 57]*

*Sangrar. Meter una línea mas que las ótras hácia adentro con un quadratin de eme ó mas segun convenga. [Sigüenza, *Adicion*, 265]*

En aquest sentit pot ser il·lustratiu el cas referit per Sigüenza en la seva "Respuesta":

"pues en la última edicion del Dicionario [de la real Academia], acabada en 1804, escribí yo delante del señor don Pedro de Silva, y con anuencia de dicho Aguilera, la definicion de las voces técnicas sangrar, sangría; cuadrado, quadratin para ponerlas en sus lugares correspondientes" [p. 280]

No s'ha consultat l'edició referida del *Diccionario*, però no deixa de ser significativa l'elecció de les *voces técnicas*, per tal com semblen dibuixar una relació estreta entre elles —sagnar a partir del quadratí, etc.]

És evident que el quadratí bàsic és el *quadratin de eme*: la *eme* s'usa com a sinònim de quadratí, i és el patró mètric en, per exemple, la fixació de la mesura tipogràfica o amplada de caixa del motlle tipogràfic. En aquest sentit, pot ser significatiu que no s'assignin funcions concretes per als qua-

dratines de ene, i que s'especifica que «como los cuadrados son cuadriláteros» —com si calguessin puntualitzacions per a una peça poc característica.

Ni que sigui com a simple nota, cal apuntar una evidència, a partir d'entendre el *quadratin de eme* com a quadratí pròpiament dit, això és, com a peça de secció equilàtera quadrada. El quadratí és absolutament estable, i això segurament fa que sigui un patró fiable. En termes de combinatòria real, vol dir que la seva funció és la mateixa en qualsevol sentit o orientació que prengui. A la inversa, quadrats i espais tenen dues posicions possibles i, amb el canvi d'orientació, es dona un canvi de mòdul. Això és més evident, per útil, en els quadrats. Però respecte dels espais, cal recordar les definicions:

Espacios anchos. Los que se ponen entre línea y línea para hacer mas hermosa la impresion.

Espacios de imprimir. Los que sirven para las rayas delgadas ó gordas, tan altos como la letra.

Pel que fa als *espacios anchos*, Sigüenza havia apuntat (p. 33) *que son la cuarta parte del cuerpo de parangona*, on també havia especificat que *los hay mas ceñidos*. Dels *espacios de imprimir* només es poden ressaltar els qualificatius *delgadas ó gordas*. Tot i les indicacions relativament ambigües, en els dos casos hi ha un canvi de mòdul que es correspon també a un canvi d'orientació de la peça.

És clar que no cal ser extrems en aquesta visió dels tres nivells espacials —aquesta és una consideració sobretot conceptual. En termes pràctics, els tres nivells es poden reduir a dos, perquè el quadratí s'associa necessàriament al cos de text o, al revés, el text deriva del quadratí. En qualsevol cas, això fa aparèixer dos nivells complementaris de relació modular: d'acord amb els seus usos, cada nivell té el seu mòdul espacial corresponent.

Un esquema semblant de relacions modulares apareix en el conjunt de graus tipogràfics, com es debatrà en la Part 3: així, en un esquema que articuli els graus en els termes *gros - mitjà - menut*, la relació més plausible és el de *Cánon - Parangona - Nomparella*. Tot i la semblança de l'articulació, no es pot pretendre aplicar-la aquí en termes concrets o absoluts: *Cánon* podria assimilar-se al mòdul dels quadrats; *Parangona* i *Nomparella* només són assimilables, respectivament, al quadratí i als espais tipogràfics, després d'ignorar el seu origen comú en el cos. També es poden fer càlculs i relacions proporcionals entre uns i altres — la sèrie *Cánon - Parangona - Nomparella* es podria xifrar 2 - 1 - 1/3, tal com *Cuadrado - Quadratin - Espacio*. Segurament, no cal exagerar.

BREU APUNT SOBRE L'ARTICULACIÓ NOMINAL DELS BLANCS TIPOGRÀFICS

Un resum esquemàtic dels blancs tipogràfics i dels seus usos seria el següent.

espacios	gordos, medianos y delgados [<i>tres ó quatro clases</i>]	<i>dividir las dicciones proporcionar los claros</i>
	anchos	<i>hacer mas hermosa la impresion</i>
	de imprimir	<i>rayas delgadas ó gordas</i>

quadratinés	de eme de ene	<i>sangrar las líneas</i>
cuadrados	cuatro, tres, dos, y una y media línea	<i>poner los blancos entre las líneas de los títulos y en donde se acaba párrafo</i>
	altos	<i>amparar la letra en el encarnado</i>
	bajos	<i>en donde hay mucho claro</i>
	gordos (2 x 3 líneas de <i>Texto</i>)	<i>hacer las imposiciones, birlés, y planas en blanco</i>

A partir d'aquí, es pot tornar a recuperar la discussió terminològica, però des d'una perspectiva més general, i apuntar dues qüestions bàsiques.

La primera, que la denominació dels blancs tipogràfics s'inscriu de manera lògica en la tradició nominal de les mesures, anterior a la implantació dels sistemes tipogràfics quantitius. D'aquí, la seva qualificació relativa. D'aquí, també, que la seva articulació nominal pugui oferir dubtes des de paràmetres actuals.

Una anàlisi veritablement profunda de la qüestió hauria de valorar-la des d'una base lingüística i històrica més sòlida que la que pot oferir el present repàs. (Un resum de l'articulació lingüística de les mesures en l'entorn català es troba a Alsina, Feliu, Marquet (1996), cap. 11. "Els noms de les mesures: notes lingüístiques", pp. 92 - 96.)

Aquí només es poden exposar dubtes i formular conjectures. Així, per què no fer servir "quadrat" per a la peça de secció quadrada equilàtera? Per què no inventar-se un terme per als "quadrats" com, per exemple, "quadratots"? Per què no aplicar "quadrati" al "mig quadrati"?... En què es distingeixen els "quadratinés de eme" de les "emes"? Es pot considerar el canvi nominal com una evolució del patró mètric?

Però, a part dels dubtes, també cal recordar les certeses. Des d'un punt de vista molt bàsic, el conjunt de blancs tipogràfics s'articula, nominalment, en dos fronts: la qualificació dels espais (*gordos, medianos, finos*), i la quantificació relativa dels quadrats (*cuatro, tres, dos, y una y media línea*). En els dos casos s'hi pot percebre el paper vertebrador del quadrati: implícit en el primer cas, explícit en el segon.

La segona qüestió, que, com en les mesures tradicionals, en l'entorn tipogràfic hi conviuen diferents arrels o orígens. Aquí es pot ressaltar el cas significatiu de Sigüenza, amb els seus *quadratinés de eme*. L'expressió és significativa per tal com recull dues tradicions nominals —la dels quadratins, habitual en l'entorn francès; i la de les emes (i línies), habitual en l'entorn anglès. I, més enllà d'intentar trobar les arrels i els orígens dels noms, el que és significatiu és que, en qualsevol de les dues tradicions, els altres dos subconjunts de blancs tipogràfics mantenen el seu nom: *espais* i *quadrats* són vocables comuns en qualsevol llengua —una constatació de les dues menes bàsiques d'articulació espacial en la composició tipogràfica.

Això també es reflecteix en les diferents distribucions de caixa. En l'apartat dedicat a la caixa tipogràfica, ja s'ha dit que la posició dels caixetins de blancs és de les més constants en els models de caixa, en qualsevol àrea geogràfica i en qualsevol període. A aquest respecte cal ressaltar els següents punts:

1. que, malgrat algunes variacions, els tres grups esmentats sempre es mantenen de forma diferenciada entre si, això és, que en cap cas hi ha, per exemple, un únic caixetí destinat a espais i quadratins, o a quadrats i quadratins...

2. que, en la seva presentació gràfica, el contingut d'aquests caixetins, que acostuma a indicar-se amb la seva denominació completa, a vegades es resol amb un grafisme esquemàtic (un dibuix, o les pròpies peces a altura tipogràfica) o, "curiosament", en blanc.

3. en aquest sentit és significatiu el recurs gràfic de Moxon (i que Gaskell recupera en les reconstruccions de caixes) per al caixetí d'espais: el signe gràfic que hi figura és el mateix que s'usa en la correcció de proves per a indicar "espaïar" — així, en les especificacions UNE.

Aquest mateix signe és el que més endavant s'utilitzarà com a "número" (i que, encara més endavant, es pot codificar com Unicode 0023): potser aquí cal veure-hi una relació amb la quantificació de l'espai.

Per al caixetí dels quadrats, Moxon dibuixa un rectangle creuat, aproximadament de proporcions 1:2. En els caixetins de mig quadratí i de quadratí, les figures corresponents no estan creuades.

En Paredes, les referències són abreviades: *esp.*, *quad.*, *q. m.*, *q.*. Les dues primeres no semblen oferir dubtes. Les dues segones es poden deduir a partir de la mateixa distribució de la caixa: *q. m.* es troba més proper al caixetí dels quadrats, i és en un caixetí major (el doble) que *q.*, la qual cosa indicaria que *q. m.* són "quadretines de eme", mentre *q.* serien "quadretines de ene". Aquesta és la solució més plausible, tot i que a la simple vista de les proves no es pot ser conclouent: en la seva obra, Paredes no fa referència explícita als "quadretines de eme", sinó a "quadretin chico ò grande", i a "eme". Això deixa la qüestió una mica oberta: ¿realment el "quadretin chico" es correspon al "quadratin de ene", i el "quadretin grande" al "quadratin de eme"? ¿l'abreviació "q." s'ha d'entendre com una abreviació incompleta de "q. n." que Paredes no va poder compondre per manca d'espai? ¿o es podria creure que "q." refereix pròpiament el quadratí, amb el consegüent canvi de patró tipogràfic?

APÈNDIX

LA RECONSIDERACIÓ DEL CONJUNT DE BLANCS TIPOGRÀFICS

El repàs anterior del conjunt de blancs tipogràfics ha permès veure que aquests s'articulaven en tres subconjunts distingits, amb usos específics, i d'acord amb dos nivells de composició espacial. El present apèndix vol mostrar el canvi que, especialment a partir de finals del segle XIX, es produeix en la concepció dels blancs tipogràfics.

A aquests efectes, considerem les dades que figuren en les pòlisses: es recullen els exemples de Giráldez (reproduït a Morato, 1900), i d'Iranzo (1968).

* Giráldez (Morato)

En la taula de "Blancos para una póliza de 100.000 letras" (p. 367), Morato llista quatre encapçalaments (*Detalles*): *Espacios (4 clases)*; *Cuadratinas*; *Medias líneas*; *Cuadrados surtidos*. Els tres primers, però, es comptabilitzen com un únic grup, i el seu pes conjunt és el mateix que l'especificat per als *Cuadrados surtidos*. Aquest fet sembla indicar el canvi esmentat en la concepció dels blancs de fosa: la "reducció" a dos grans grups es pot explicar per una simple qüestió pràctica de distribució de fonèria, però en cap cas aquesta es troba deslligada de la pràctica de composició. I en aquest context cal assenyalar que, cada cop més, la composició es veurà influïda pel càlcul aritmètic derivat dels

sistemes quantitativs, com prova el mateix Morato amb el seu “Apéndice B: Tipometría”. A grans trets, això no implica necessàriament un bandejament de les pràctiques anteriors, ni dels patrons mètrics que els corresponien, però sí que deriva en una reconsideració (gradual, és clar) de tot el material des de criteris sobretot quantitativs. I aquesta “quantificació” es tradueix, de manera lògica, en la reconsideració dels rols de les peces, amb la consegüent “pèrdua” del seu “sentit” anterior. (La unificació es produeix a partir de prioritzar la unitat mètrica mínima, el punt.)

Cal advertir, a més, la nota entre parèntesi de les 4 classes, tot i que aquestes classes no es particularitzen (i Morato tampoc les explicita en el seu text). Igualment, són de ressaltar les observacions que tanquen la taula:

“Se calcula la cantidad de blancos en un 20 por 100 del peso del tipo.

No deben confundirse los blancos con los cuadrados, pues blancos son el conjunto de espacios, cuadrados, etc.” (p. 367)

* Iranzo, *Catálogo Tipos*

“En un surtido de **espacios** hay las siguientes medidas: *finos, medianos*[,] **gruesos, medios cuadratinos (medias líneas) y cuadratinos (líneas)**.” (p. [2]: el ressaltat en negreta figura en l’original.)

La cita és prou clara: més que en Giráldez i Morato, aquí els mitjos quadratins i els quadratins *formen part* dels espais. Amb això es reforça, de nou, la “simplificació” de blancs tipogràfics a dos grans grups, com il·lustren les taules que acompanyen les explicacions: una per als “espacios”, una per als “cuadrados” (amb una addicional per a “cuadrados especiales”).

Com en el cas anterior, també aquí es pot explicar aquest agrupament “a l’engròs” com una conveniència de la pràctica de foneria, però, també com en el cas anterior, no s’ha de menystenir la interrelació entre foneria i composició, ni la “dependència” d’aquestes respecte del sistema tipomètric quantitativ. De fet, les taules esmentades (“Tabla de las medidas de los espacios”, “Tabla de las medidas de los cuadrados”) mostren, sobretot, les equivalències numèriques dels blancs tipogràfics en punts Didot. En altres paraules, quantifiquen les peces segons l’esquema aritmètic que es considera propi de l’operació tipomètrica. (En aquesta mateixa línia, és significatiu que la relació de peces que entren en un quilo només s’especifiqui en relació amb els quadrats, i no pas en relació amb els espais.)

[El mateix catàleg mostra amb claredat aquell canvi de concepció referit. Aquí només es poden ressaltar uns quants punts: el canvi de proporció en els blancs (25%); els espais de 2 i 3 punts per a cossos majors al 8; la reducció de les “clases de espacios” a 3; la requalificació-requantificació de l’espai fi; ...]

Encara més significatiu del canvi cap a la quantificació és el catàleg de primers del segle XX *Tipos Bauer*, que precisa més equivalències. Tanmateix, en aquest aspecte particular, és menys explícit que el catàleg comentat d’Iranzo:

“Cuadrados, Cuadratinos y Espacios se entregan en cantidad necesaria para cada pedido de tipos aparte a sus correspondientes precios si se encarga expresamente. La cantidad necesaria de cuadrados que servimos en la manera usual, importa aproximadamente 25 % sobre el peso del tipo. Todo el material de blancos (cuadrados, cuadratinos, medios cuadratinos y espacios, regletas, imposiciones huecas) se sirven fundidos sobre 54 puntos (4 ½ cíceros de altura).” (p. [2]: el ressaltat figura en cursiva en l’original.)

[Cal notar que la proporció de blancs no és el 20 % esmentat a Giráldez i Morato (i Lefevre); tanmateix, a la p.3, es fa referència al 20%.]

De tota manera, el fet que quadratí i mig quadratí s’assumeixin en la denominació genèrica ‘espais’, no implica necessàriament una reavaluació quantitativa a efectes de pòlissa: es poden man-

tenir les quantitats, absolutes o relatives, de cadascuna de les peces. El mateix raonament és vàlid per a la pòlissa general de “espacios”: encara que aquesta no s’especifiqui a l’impressor (com en el catàleg d’Iranzo, per exemple), és evident que la foneria ha de determinar una quantitat per a cadascun dels espais.

En tot aquest canvi, cal afegir una idea bàsica. Abans de l’estandardització mètrica en la tipografia, els blancs tipogràfics formaven part de l’alfabet tipogràfic concret.

Es poden apuntar dues cites qualssevol:

Otro tanto sucede con dos fundiciones, nueva y vieja, de un mismo grado: mézclanse los cuadrados, los espacios, los puntos; y al cabo ennegrecida con el uso la mas nueva, ya no las distinguen, las mezclan, y todo es fealdades. [Burgos, Observaciones, 30]

...Poetical matter —the test for Quadrats. And here it will be found, how inconvenient, and even prejudicial it is, to have Founts of the same Body cast to different Sizes; because every Quadrat is hereby confined to its own Fount, and cannot serve in an other, unless by accident, and upon unavoidable occasions. [Smith, The Printer’s Grammar, 110]

En aquest sentit, les pòlisses que figuren a Smith (1755), o a Savage (1841), especifiquen quantitats per a tots i cadascun dels blancs tipogràfics. Sigüenza és més laconic i groller: «Á cada pliego de fundicion se le echan quatro arrobas de metal, diez libras de espacios y quince de cuadrados; en todo cinco arrobas.» [Sigüenza 41] —això és, només s’especifiquen els blancs tipogràfics «extrems», sense referència explícita als *quadratines*.

A partir del segle XIX, els blancs ja no formen part de la fosa d’un alfabet particular (*fundición*). La uniformització mètrica (de qualsevol mena: Didot, o pica, o la que sigui) trenca aquest lligam de pertinença, i fa aparèixer dos grans blocs distints i complementaris. Això es pot entendre com una pèrdua, però només en cert sentit. Perquè, des d’un altre angle, aquesta separació posa de relleu la intercanviabilitat *extensa* dels blancs tipogràfics o, el que és el mateix, s’enforteix la idea segons la qual la tècnica tipogràfica es construeix des del blanc. El blanc tipogràfic continua essent, doncs, la noció que articula, en termes mètrics, tot el material tipogràfic de base. Altra cosa és que, de manera inevitable, la concepció de fons dels blancs hagi canviat.

I, pel tocant a aquest aspecte, es pot advertir el canvi de denominació que sofreixen el quadratí i el mig quadratí en l’entorn anglosaxó: si abans s’anomenaven *em-quad* i *en-quad*, ara reben el nom de *em-space*, i *en-space* —així, en el canvi nominal s’aprecia la pèrdua de l’ús restringit que anteriorment tenien les peces.

O també es pot considerar el canvi en la pràctica de blancs interlineals: l’ús extensiu de les interlínies també redueix la importància dels quadrats i dels quadratins en aquests usos.

I, com a cloenda, no cal ignorar l’impacte dels posteriors avenços en les tècniques de composició. Les primeres reconsideracions profundes dels blancs tipogràfics apareixen amb els espais-cunya de la linotípia, i amb la fragmentació minuciosa del quadratí en la monotípia. Però el canvi és més evident com menys materialitzada sigui la tècnica tipogràfica. Especialment a partir de la fotocomposició, la noció de *cuadrat* desapareix, perquè el quadrat en si no hi té lloc: seguint el raonament amb què s’obria el capítol, *ara ja no hi ha res a quadrar*. Aquest fet condiciona una reconsideració del conjunt de blancs: ara només hi ha *espais*.

BLANC

SOBRE ELS ESPAIS TIPOGRÀFICS

Els espais tipogràfics són una mena particular de blancs tipogràfics. En termes generals, es considera espai tipogràfic qualsevol peça de gruix inferior al mig quadratí. En termes lògics, els espais tipogràfics són submúltiples del quadratí.

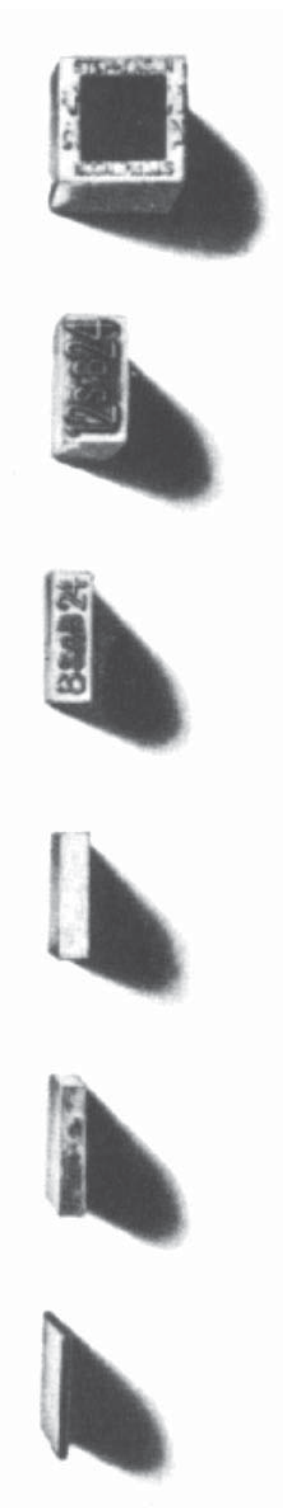
En termes pràctics, aquesta lògica modular es pot transgredir: es pot creure que, amb la quantificació dels cossos tipogràfics a partir del segle XVIII, s'introdueix l'element numèric 'pur' que trenca amb l'harmonia relacional anterior. Però a aquests efectes es pot assenyalar, per un cantó, que aquesta pràctica *podia* existir en el període anterior a la quantificació tipogràfica i, per un altre, que la producció d'espais de "gruix numèric" és tan sols una altra mostra de la "nova" manera d'entendre la proporció.

L'ús que es fa del terme 'proporció' en el catàleg d'Iranzo abans comentat, és il·lustratiu. De tota manera, Truchet, Fertel, i Fournier, entre els segles XVII i XVIII, ja l'utilitzaven en aquest sentit quantitatiu, en referència als cossos tipogràfics.

Des de la composició, entesa de manera general (això és, composició 'literària' i "composició tipogràfica de caixista"), els espais separen paraules ("dividen diccionos", en termes de Sigüenza). Aquesta comesa és la que distingeix els espais tipogràfics de la resta de blancs. Si l'escriptura tipogràfica és estandardització, és lògic que els espais que permeten les separacions "naturals" de l'escriptura també siguin estandarditzats. I encara és més lògic que aquesta estandardització s'efectuï a partir de la subdivisió del patró mètric tipogràfic per excel·lència, el quadratí.

Això com a punt de partença. Res no impedeix que el mòdul inicial pugui ser una peça rectangular de raó diferent a 1:1. És evident, tanmateix, que el quadrat (equilàter) és la figura més simple a efectes modulars. A manca d'altres dades, s'admet aquí el quadratí com a mòdul primigeni.

Així, la concepció i producció d'espais tipogràfics ha de respondre als mateixos requeriments que la concepció i producció de caràcters d'escriptura tipogràfics. L'observació d'aquests requeriments és l'aspecte fonamental que fa considerar la tipografia com escriptura artificial, que s'ha debatut en pàgines anteriors. Per això cal situar, de nou, el present discurs en el context dels principis de la impremta, a mitjan segle XV. Des d'aquell context, i en una valoració inicial, els espais tipogràfics, com l'escriptura



tipogràfica, són fruit del compromís entre els usos tradicionals de la pràctica manuscrita, i els condicionants de la tècnica tipogràfica. D'una banda, els espais tipogràfics han de ser de tal manera que respectin les convencions de separació de paraules —qualsevol allunyament excessiu d'aquestes convencions (“massa”, “massa poc”) faria aparèixer la nova escriptura, no només “massa artificial”, sinó simplement *incorrecta*. I, d'altra banda, els espais tipogràfics han de ser de tal manera que puguin complir els condicionants tècnics de la nova escriptura —això és, que, amb el seu ajut, es puguin completar (justificar) totes i cadascuna de les línies del motlle tipogràfic.

Ja s'ha assenyalat que, als efectes de completar el motlle, també s'utilitzen la resta de blancs tipogràfics, especialment els quadrats. També s'ha assenyalat que espais i quadrats es poden entendre com els dos pols dels blancs tipogràfics, diferenciats per raons tant conceptuals com d'ús. A partir de les observacions tot just formulades en relació amb les convencions d'espaiat en la pràctica manuscrita, ara es pot insistir i ampliar la diferència. Els quadrats no responen directament a aquestes convencions, o no de la mateixa manera que els espais tipogràfics, *perquè no són espais, pròpiament*. En correspondència, l'objectiu dels quadrats és sobretot tècnic: completar, omplir, amb el mínim nombre de peces, un espai buit (que en la tècnica tipogràfica *no es pot deixar buit*).

Atès que aquest espai buit no es pot determinar d'antuvi (això és, no es coneix el seu gruix concret), la tasca del fonedor és proveir de quadrats de diferents gruixos que permetin la compleció del motlle. A aquests efectes, no cal dir que els quadrats s'han de poder combinar per tal de completar la línia. I aleshores apareix un seguit de qüestions bàsiques:

1. La determinació dels gruixos dels quadrats es fa des de l'estandardització pròpia de la tècnica tipogràfica. En altres paraules, com que la tipografia no és escriptura “feta a mida, per a l'ocasió”, tampoc els quadrats han de ser “ocasionals” ni “circumstancials”. A grans trets, els quadrats són fruit de *preveure* els possibles buits que han d'omplir. I, en conseqüència, han de tenir un component “genèric, abstracte, relatiu”.

2. A partir d'aquesta consideració, s'estableixen els gruixos fonamentals dels quadrats: quadratí i mig, dos quadratins, tres quadratins, quatre quadratins. Aquesta sèrie bàsica és la que s'entendrà com “quadrats assortits”. On es diu ‘assortits’, es pot entendre, igualment, ‘canònics’.

3. La sèrie bàsica es determina per la relació de raons de sentit comú, d'ofici, tècniques, i econòmiques. (I això vol dir, indirectament, que la sèrie bàsica no ha hagut de ser sempre la mateixa al llarg dels

anys. En la mateixa línia, cobra sentit la denominació “quadrats especials” com a peces singulars que s’allunyen de la normalitat (la regla, el cànon) representada pels “quadrats assortits”.)

a. si un buit es pot omplir amb un quadrat, millor que no pas omplir-lo amb dos: això estalvia temps al caixista, i la composició resulta més sòlida, cosa que en facilitarà la seva impressió.

b. els quadrats “molt gruixuts” no tenen un ús massa generalitzat. Per això, es pot prescindir de la seva producció generalitzada, que no compensa la despesa. En els casos d’haver d’omplir buits inusualment grans, s’adoptarà la pràctica, convenientment “inusual”, d’omplir el buit millor amb dos quadrats *assortits* que no pas amb un *especial*.

c. a tot això, cal afegir els problemes tècnics, o la impossibilitat, de fondre quadrats “més grans que els quadrats habituals”: d’aquí, la pràctica de les fornitures de fusta.

4. Aquesta relació de raons governa, no només cada sèrie bàsica en relació amb un cos tipogràfic, sinó en relació amb el conjunt de cossos. Segons les raons tècniques i econòmiques esmentades, es pot adduir que són aquestes les que majorment intervenen en el fet que no hi hagi quadrats de més de dos quadratins per als cossos grans. Tanmateix, s’ha de considerar com un factor igualment decisiu el fet que, en la composició usual, els cossos grans s’usen poc, i que, en conseqüència, els buits a omplir es poden resoldre fàcilment amb quadrats “relativament menors”. Així, cal remetre’s de nou a la noció simple i bàsica de ‘franja’, la mateixa que fa designar uns cossos com “grans” o “petits”. Tot i les reserves que es puguin formular al respecte, això fa recordar els límits implícits en la pràctica tipogràfica, que prioritzen un comportament que s’entén com ‘mitjà’, això és, “normal”.

LA SÈRIE BÀSICA D’ESPAIS

Qualsevol tractat espanyol de tipografia del segle XX estableix la sèrie d’espais tipogràfics en tres peces: espai gruixut ($\frac{1}{3}$ de quadratí), espai mitjà ($\frac{1}{4}$ de quadratí), espai fi (1 punt).

En l’entorn anglosaxó, els tractats del mateix període estableixen la sèrie d’espais tipogràfics en quatre peces: *thick* ($\frac{1}{3}$ d’em); *middle* ($\frac{1}{4}$ d’em); *thin* ($\frac{1}{5}$ d’em); *hair* (teòricament $\frac{1}{12}$ d’em, però en la pràctica de diversos gruixos).

És clar que al llarg del temps s’han produït matisos en algunes equivalències, i, de fet, en el conjunt de la sèrie. Això es debatrà en les pàgines següents. Ara, l’anàlisi pot començar per abordar la qüestió més bàsica: la denominació tradicional dels espais.

QUALIFICATIUS: ELS NOMS DELS ESPAIS

Gruixut, *mitjà*, i *fi*, són termes proporcionals, que il·lustren la relació ternària fonamental. Són termes relatius que qualifiquen una magnitud: aquesta qualificació és pròpiament qualitativa i, per tant, el seu component quantitatiu només hi és implícit, i això encara en termes comparatius. Des del punt de vista de la quantificació, els termes són insuficients, per “imprecisos”. Des de la qualificació, són suficientment precisos, perquè remetent de manera inequívoca a la dimensió que adjectiven: la longitud. La longitud es tradueix, aquí, en l’espai lateral, l’espai de desenvolupament propi de la *línia* d’escriptura, d’esquerra a dreta.

Tanmateix, *gruixut*, *mitjà*, i *fi*, no remetent a aquesta dimensió en tota la seva amplitud. Només cobren ple sentit quan s'apliquen a peces, a objectes físics. En altres paraules, els adjectius només es poden aplicar a l'espai després que aquest espai s'hagi reconsiderat sota criteris de matèria. Aquesta reconsideració és, en definitiva, una concreció, una precisió: l'únic espai longitudinal al que es poden aplicar els termes és l'espai entre lletres, entès com una peça material.

Aquest raonament invalida la possibilitat d'aplicar, a aquest espai, altres termes que en principi es considerarien sinònims. Així, la parella *llarg-curt* té la seva expressió més adequada en referir-se a la longitud de la línia de composició.

Aquí es pot recordar la denominació de "línia curta" per a aquella línia que no arriba a completar la mesura tipogràfica. Des d'aquesta visió, no hi ha "línies llargues": no pot haver-hi línies més llargues que la longitud fixada per la mesura tipogràfica: v. més endavant.

En el mateix sentit es podria utilitzar la parella *ample-estret*, tot i que en aquesta s'aprecien més matisos "ètics" que en l'anterior. Alhora, *ample-estret* s'aplica a l'espai entès com a *buit*, com a *espaiat*, això és, al resultat "imprès" (això és, evidentment no imprès) de l'espai-peça tipogràfic: d'aquesta manera, es poden establir les correlacions *espai gruixut=buit o espaiat ample*, *espai fi=buit o espaiat estret*.

Així, els adjectius *ample-estret* mantenen l'ús habitual del llenguatge ordinari, en què acostumen a reservar-se per a l'espai buit (el «Carrer Ample»). En poques ocasions es parla d'*objectes* amples o estrets, si més no com a primer tret característic. Un cas simptomàtic seria el de mobles com els armaris, però també aquí l'amplada es designa generalment amb el terme *llum*, que torna a posar de relleu la relació amb l'espai buit, obert, clar. Tan sols cal recordar que, en paraules de Sigüenza, els espais serveixen "para poder proporcionar *los claros*".

Per últim, cal considerar el conjunt *gran-petit* com una generalització, i simplificació, amb què qualificar l'espai lateral que ara s'està discutint. En veritat, *gran-petit* semblen més apropiats per a qualificar els elements des de, com a mínim, la seva bidimensionalitat, això és, per a referir les dues (si no les tres) dimensions alhora.

Gran-petit tenen més incidència en l'articulació nominal dels graus o cossos tipogràfics, que es tracten més endavant.

Resumint, els espais tipogràfics no són ni llargs ni curts, ni amples ni estrets, ni grans ni petits: en rigor, els espais tipogràfics "només poden ser" gruixuts o fins.

No cal insistir en que aquest ús rigorós no sempre se segueix en la pràctica. I, si bé en ocasions aquest ús en la pràctica pot provenir de la simple confusió, tanmateix s'han de considerar dues qüestions interrelacionades pel que fa als termes: la primera, la possibilitat de manejar els mateixos conceptes en referència a diferents dimensions; la segona, la mateixa evolució de la llengua i del seu ús. En aquest sentit, només cal citar, a tall d'exemple, l'expressió de Paredes "*grueso de las letras*"; o la que figura a l'*Encyclopédie* "*l'épaisseur du corps*", totes dues per a referir-se a la dimensió que acabarà coneixent-se com "cos".

Aquí s'utilitza el terme *gruix* per a significar la dimensió lateral dels tipus movibles.

I, per altre cantó, es referma la impropietat de considerar el conjunt de blancs tipogràfics com espais tipogràfics: qualsevol blanc tipogràfic més gruixut que un espai

gruixut no és pròpiament un espai tipogràfic; i qualsevol blanc tipogràfic més fi que un espai fi no és pròpiament un espai tipogràfic.

Els “blancs tipogràfics més gruixuts que els espais tipogràfics” s’han debatut en les pàgines anteriors. El cas invers, els “blancs més fins que l’espai tipogràfic fi”, és, en certa manera, inexistent, d’acord amb raons tècniques i conceptuals.

Tècnicament, es considera ara l’espai fi com *la peça tipogràfica de mínim gruix que es pot produir amb el motlle de fonèria*, per la qual cosa l’espai *de pèl* quedaria assimilat a la noció genèrica d’espai *fi*. (Aquesta és una simplificació convenient a efectes de coherència del discurs, que es desenvoluparà més endavant.) En altres paraules, només les peces produïdes pel motlle de fonèria són tipogràfiques: això exclou els paperets i cartolinetes de diferents gruixos, que en la pràctica s’usen per a justificar el motlle tipogràfic –tot i que, en un sentit molt ampli, es puguin considerar “blancs”, *en cap cas són tipogràfics*.

Conceptualment, un espai tipogràfic es defineix perquè *separa paraules*, això és, perquè actua d’ajut perceptiu en la lectura del text. Així, qualsevol peça que no pugui complir aquesta comesa no es pot considerar espai tipogràfic. Des d’aquesta observació, ni els paperets, ni les cartolinetes, ni tan sols els espais de pèl, són espais tipogràfics per propi dret, perquè, *per causa del seu poc gruix, no poden separar paraules*.

Des de l’articulació nominal es perfilen els límits d’actuació. Això fa creure que els límits són *gruixut*, i *fi*. I que la distància, l’espai, entre elles, és “*l’espai tipogràfic*.” Entre elles, hi ha el *mitjà* –un nou punt que cal creure *l’espai tipogràfic per antonomàsia*, que governa i arbitra la distància definida pels pols *gruixut* i *fi*. Aleshores, l’argumentació es pot invertir: «l’espai» és un, establert; i *gruixut* i *fi* són possibles relacions d’aquest espai.

Des de l’articulació nominal només es perfilen els límits, però *no s’acoten*. Per tal de poder acotar aquest espai, i els seus diferents nivells, cal introduir el component numèric que n’expressi la seva quantificació. Aquest pas és el que acostuma a considerar-se imprescindible en el camí cap a un coneixement “més precís” de l’entorn, i això també sembla cert per a l’entorn tipogràfic, i per a la parcel·la d’aquest entorn que ara s’està debatent.

LA QUANTIFICACIÓ DELS QUALIFICATIUS

La consideració d’aquesta qüestió és bàsica a efectes de discernir si *gruixut*, *mitjà*, i *fi*, són veritablement pols, extrems, punts, o si, en contrast, és més pertinent considerar-los com períodes, segments, franges.

El component numèric pot expressar aquesta quantificació en termes absoluts o relatius. En això també es pot seguir el raonament acostumat: atès que els adjectius *gruixut*, *mitjà*, i *fi*, són qualificacions relatives, proporcionals, aleshores sembla lògic que la seva expressió numèrica reculli aquest mateix caràcter de relació, i no pas l’absolut. És a dir, la traducció numèrica dels espais tipogràfics *gruixut*, *mitjà*, i *fi*, es resol en *fraccions*, i no pas en enters.

És precisament en aquest aspecte on cal percebre un canvi conceptual que afecta la noció d'espai tipogràfic en tota la seva extensió. La quantificació dels espais tipogràfics va parella a una reconsideració de les unitats espacials. En el pla nominal, la unitat és *l'espai entre paraules*, i és a partir d'aquesta unitat (“abstracta, aproximada”) que es poden qualificar els espais de *gruixuts*, *mitjans*, o *fins*. En la seva traducció numèrica, la unitat de referència ja no és la genèrica de l'escriptura, sinó la pròpia de l'escriptura *tipogràfica*: el quadratí.

No cal dir que l'espai entre paraules només és unitat de l'escriptura “separada”, i que no existeix en la *scriptura continua*: amb el qualificatiu “genèrica” tan sols es vol indicar que l'espai entre paraules pot ser unitat de qualsevol escriptura separada, amb independència de la seva arrel tècnica. En qualsevol cas, en la tradició manuscrita la unitat mètrica fonamental és el tall de ploma, i és a partir del gruix del traç que en resulta, que es pot fer una aproximació quantitativa de l'espai entre paraules. Així, l'espai cal·ligràfic entre paraules és sobretot additiu, múltiple de la unitat mètrica fonamental, del traç. A partir d'aquest raonament cobren “nou” sentit els adjectius *gruixut*, *mitjà* i *fi*: *mitjà* seria aquell que equival al traç (o a la unitat gràfica alfabètica corresponent, això és, la *i*).

El canvi d'unitat espacial s'efectua des de criteris, o cànons, tècnics. I és quasi obligat que sigui així. El canvi d'unitat espacial de l'escriptura prové del canvi que s'ha produït en la mateixa concepció de l'espai gràfic. A diferència de l'espai cal·ligràfic, l'espai tipogràfic ja no és buit, sempre és matèria. I és només a partir de considerar l'espai des de la matèria, que la “unitat espacial” pot esdevenir unitat mètrica, patró constructiu, mòdul generador.

L'observació també és vàlida per a l'entorn cal·ligràfic: l'espai, el buit gràfic, només es pot *mesurar* des de la matèria. Prova d'això és el fet esmentat abans, que l'espai cal·ligràfic entre paraules es mesura per gruixos de traç, o, el que ve a ser el mateix, per amplex de tall de ploma.

Això no invalida la idea sostinguda sovint que la tipografia es basteix i es desenvolupa a partir del buit: en certa manera, aquesta idea deixa de ser retòrica o pseudo-poètica quan s'entén el buit en termes d'espai físic, ple.

Per cautela, s'exclouen de l'observació precedent expressions temporals com la música o la poesia.

En primera instància, la materialització de l'espai comporta, no tant un redimensionament, sinó una *requalificació* d'aquest espai. És a dir, que les dimensions espacials absolutes es poden mantenir, però el seu marc de relació és un altre.

I convé que sigui així, per tal de mantenir els usos i costums gràfics de l'escriptura: des d'aquí es pot tornar a evocar la idea de la tipografia com a escriptura artificial, enganyosa, que manté la il·lusió d'escriptura “natural”.

I la noció de ‘marc’ sembla més encertada per tal com insinua el caràcter espacial de l'escriptura tipogràfica: si l'espai cal·ligràfic es genera primordialment en termes “doblement” lineals, l'espai tipogràfic és un espai “profundament superficial”. En conseqüència, l'articulació espacial de les dues escriptures és, fins a cert punt, inversa: l'escriptura cal·ligràfica *es desenvolupa* a partir del mòdul *lineal* determinat pel gruix del tall de ploma i, així, el seu espai entre paraules no deixa de ser una *suma de mòduls* (per bé que intuïda, i aproximada); l'escriptura tipogràfica *es compon* amb peces formades en relació al mòdul *superficial* del quadratí i, així, el seu espai entre paraules és una *quantitat submodular fixa*.

El quadratí és el mòdul adient per a l'escriptura tipogràfica, no només per ser rectangle equilàter, sinó per la seva condició de “blanc intermedi”, això és, per la seva posició *moderada*, entre la grandària dels quadrats i la petitesa dels espais. D'aquí que *tots* els espais siguin submòduls del quadratí. En altres paraules, *tots els espais tipogràfics són fraccions* del nou mòdul.

Mentre que, en l'entorn cal·ligràfic, a tot estirar, l'únic espai que podia aproximar-se a l'espai fraccionari seria l'equivalent a l'espai fi, això és, qualsevol espai inferior, menys gruixut que l'espai mitjà.

Aquesta és la nova articulació de l'espai gràfic: la que, en correspondència amb la fragmentació de l'escriptura, fragmenta l'espai buit — i la fragmentació s'ha d'entendre aquí com extracció, endògena, centrípeta. La fragmentació del mòdul base és, convenientment, proporcional: tot i que proporcions del mòdul base, cadascun d'aquests diversos fragments d'espai s'ha d'entendre com una simple *porció*. I, així, cap espai tipogràfic es pot considerar *unitat mètrica* per dret propi: *gruixut*, *mitjà*, *fi*, són denominacions que, en quantificar-les, cal relativitzar d'acord amb el nou patró mètric.

Amb tot això, s'assisteix al trànsit conceptual esmentat, en què conviuen les dues nocions espacials: la nominal-qualitativa, en què hi ha una única unitat bàsica, l'espai entre paraules, que s'adjectiva; i la numeral-quantitativa, en què les anteriors 'subunitats' s'assimilen, com porcions, a una unitat major. La convivència d'aquestes dues nocions pot causar, com és lògic, certs desajustos i imprecisions. Per aquesta raó, cal preguntar-se ara sobre la correspondència entre el component numèric i la designació nominal. Això és, si l'adjectiu aplicat a un espai tipogràfic sempre refereix una quantitat d'espai (de gruix lateral) determinada; si l'adjectiu en si és quantificat de manera inequívoca.

No cal dir que les dues nocions espacials s'han mantingut al llarg dels segles, fins després de la implantació dels sistemes tipomètrics quantitius com el de Didot o l'anglosaxó. En les pàgines que segueixen es podran apreciar els desajustos entre elles, i en general els canvis soferts en la seva concepció. En qualsevol cas, serveixi aquesta nota per insistir en la diferent arrel de les nocions d'espai que s'han repassat anteriorment: *gruixut*, *mitjà*, i *fi*, són vocables que, seguint la lògica nominal, no es poden aplicar en relació amb el mòdul tipogràfic del quadratí. Exposant el mateix raonament a la inversa, això és, des del concepte nominal de quadratí, un “gruixut” seria una peça més gruixuda que un quadratí, i un “fi” seria una peça menys gruixuda que un quadratí.

LA SÈRIE COMPLETA D'ESPAIS TIPOGRÀFICS DENOMINACIONS I PROPORCIIONS

En les pàgines anteriors s'han traçat les bases de l'aproximació qualitativa i quantitativa als espais tipogràfics. Aquesta aproximació ha estat del tot genèrica. Ara convé, per tant, aplicar aquesta aproximació al conjunt concret de peces tipogràfiques.

Tot el discurs que segueix s'hauria d'acompanyar de comprovacions reals sobre els impresos. Pel moment, ens limitem a l'anàlisi a partir de les dades expressades.

PANORÀMICA DELS ESPAIS TIPOGRÀFICS EN L'ENTORN ESPANYOL

Es pot començar per una visió panoràmica de l'entorn espanyol — la sèrie bàsica d'espais tipogràfics en l'entorn espanyol del segle XX es constituïa d'espai gruixut ($\frac{1}{3}$ de quadratí), espai mitjà ($\frac{1}{4}$ de quadratí), i espai fi (1 punt Didot). Aquesta és la sèrie admesa com *canònica*. Però es poden rastrejar les fonts anteriors al segle XX per tal de destriar si la sèrie, o el cànon, ha estat sempre el mateix, o si ha sofert evolucions, o, fins i tot, si hi ha hagut mai cap cànon. A tals efectes, se seleccionen tres manuals de tipografia: la *Institucion* de Paredes (ca. 1680); el *Mecanismo* de Sigüenza (1811, 1822), i la *Guía* de Morato (1900).

L'espacio de Paredes

Paredes no fa esment explícit dels espais tipogràfics. L'única referència es troba al capítol dedicat al compte de l'original:

“porque lo que hazen algunos, que no se atreven à passar de las señales, y ajustan cada plana precisamente con su señal, de mas de fatigarse mucho, queda la composicion feissima, porque si la cinco està contada breve, y la quatro larga, và esta llena de espacios, y la cinco de tildes, que es notable dissonancia, y poca curia del Impresor. (...) Si acaso saliere la cuenta à lo largo, que es quando faltan renglones, meter en cada coma dos, ò tres espacios, guardarse de hazer tildes, y no abreviar ninguna palabra; y governarse en el ajuste de las planas, con las mismas circunstancias que queda dicho quando sale breve la cuenta.

Si es preciso en la justificacion de vn renglon meter muchos espacios, tengase advertido, que en las comas, dos puntos, y punto y medio, admiracion, interrogante, y parentesis quando cierra, permite vn espacio antes, y dos despues: si acaso huviere punto final, antes que se pongan espacios en otras partes, es acertado poner en èl vn quadretin.”

(“Capitulo octavo. Del contar el original, y otras advertencias necessarias.” 36v-37r)

La cita és poc aclaridora. Dels fragments “meter en cada coma dos, ò tres espacios” i “un espacio antes, y dos despues”, sembla desprendre's que només hi ha *una* mena d'espai tipogràfic, i que, en conseqüència, l'ampliació de l'espaiat és una simple operació d'afegir tants cops *aquesta* mena d'espai... perquè no n'hi ha cap altre.

Per tant, no hi ha possibilitat de plantejar la modulació de l'espaiat a partir d'una sèrie modular de peces úniques: si l'espai tipogràfic és un sol espai, aleshores l'espaiat només es pot resoldre amb múltiples d'aquest. Aquesta és una situació poc satisfactòria, perquè la justificació se'n ressenteix: una línia només es podria justificar, pròpiament, si aquest espai únic fos suficientment fi; i això revertiria en un excés de temps en la composició per part del caixista, i en un excés de peces que dificultaria la solidesa del motlle.

Al costat de la justificació, també s'espai per tal de guanyar línies, això és, un recurs enganyós per remeiar un error de càlcul. En aquest particular hi intervé la correcció ortotipogràfica.

L'advertència es pot comparar amb la de Serra i Oliveres (1852: 87) — establir comparacions i relacions quantitatives és relliscós: en el cas de Serra i Oliveres, aquest espai seria d'entre $\frac{1}{12}$ i $\frac{1}{8}$:

Antes de coma, punto-coma, interrogacion y admiracion, se pondrá indispensablemente un espacio fino ó de un punto, á menos que deba estar por precision compuesta con espacios de punto y medio, que es lo menos que se puede espaciar.

Si només hi ha *una* mena d'espai tipogràfic, aleshores és lògic que hi hagi només *un* caixetí per a espais en la caixa. Però això no resol el dubte: quin era aquest espai, quina quantitat de gruix tenia. També es pot creure que les indicacions de Paredes són, de fet, genèriques, i que en realitat remetent a *una sèrie* d'espais tipogràfics: que no feia falta especificar ni gruixos, ni denominacions dels espais, perquè aquests ja se sobreentenen. Però es fa difícil de creure.

Més aviat, cal remirar les observacions des de la quantitat:

meter en cada coma dos, ò tres espacios

un espacio antes, y dos despues

antes que se pongan espacios en otras partes, es acertado poner en èl vn quadretin

D'aquí, es pot aventurar una hipòtesi simple: *tres espacios* fan menys d'un *quadretin* — i cal suposar que el *quadretin* és un *quadretin grande*, o *de eme*, això és, un quadratí. De la primera i última cites, sembla derivar-se que *tres espacios* i *un quadretin* no són sinònims, que no tenen la mateixa quantitat d'espai — altrament, Paredes hauria pogut referir, en el primer cas, el *quadretin* en lloc dels *tres espacios*; i, en l'últim cas, els *tres espacios* en lloc del *quadretin*. Això faria que l'*espacio* de Paredes fos menor del terç de quadratí (l'espai gruixut «habitual»), i, que, per lògica, fos un quart de quadratí (l'espai mitjà «habitual»).

La hipòtesi pot tenir sentit — en l'*Encyclopédie*, aquest mateix valor, un quart de quadratí, sembla assignar-se a l'*espace grosse*, que és l'espai normal de separació entre paraules. La hipòtesi pot ser vàlida, però no és lliure de dubtes. Seguint el mateix raonament que ha fet considerar l'*espacio* de Paredes com un quart de quadratí, aleshores es pot objectar que, en les dues primeres cites, Paredes especifica *dos (espacios)*, i no pas un *quadretin chico* — entenent que el *quadretin chico*, o mig quadratí, hauria d'equivaler als *dos espacios*. I aleshores només cal recuperar la idea apuntada en el capítol anterior: que *espacios* i *quadretines* tenen diferents usos — d'aquí que el *quadretin* només s'esmenti per a espaiar després del *punto final*.

Les tres ó quatre clases de Sigüenza

Recordem la definició que feia Sigüenza dels espais:

Espacios. Piecitas del mismo metal de la fundicion mas baxos que la letra, los quales sirven para dividir las dicciones. Son de tres ó quatro clases gordos, medianos y delgados para poder proporcionar los claros. (Adicion, p. 263)

A diferència de Paredes, Sigüenza especifica que hi ha espais “de tres ó quatre clases”, però, d'aquests, només n'anomena tres: “gordos, medianos y delgados”. La seva combinatòria es pot traçar a partir de l'*advertencia é instrucciones al caxista*:

“Se previene estar sujeto á una composicion regular, la qual debe ser á espacio gordo, ó lo mas otro delgado ó dos medianos, como se ve en las muestras de las fundiciones y en toda la composicion de esta obrita; lo que deberá observar en qualquiera cosa que componga; pues es muy abominable el meter muchos espacios, por

salir la composicion llena de corrales, hacer feo á la vista y quitar la hermosura á la letra, por no guardar la proporcion debida en todas sus partes.” [p.22]

“Por lo qual, uno de sus mas principales cuidados será la reparticion de los espacios, de modo que toda la plana que componga esté igual, pudiéndose esto conseguir principalmente en las medidas anchas y de letra no abultada: [...] la reparticion de los espacios y su economía se ha mirado siempre como la base principal de toda buena impresion.” [22-23]

Aquí, doncs, sembla que es compleixin les proporcions acostumades. L'*espacio gordo* és l'espai canònic per a *dividir las dicciones*. Els espaiats màxims poden ser resultat de dues combinacions: *espacio gordo mas otro delgado*; o *dos medianos*. No queda clar si aquestes dues combinacions resulten en una mateixa magnitud. De fet, des de les magnituds, res queda clar. L'exposició de Sigüenza continua essent qualitativa, relativa, proporcional, i des d'aquesta arrel es pot entendre millor l'expressió *proporcionar los claros* — els espais tipogràfics no només donen els clars, sinó que els *proporcionen*, això és, *proporcionen la claredat, la fan proporcional*. Però no se n'especifica la proporció.

Noti's, igualment, que Sigüenza només adverteix de l'espaiat habitual («regular») i de l'espaiat màxim («á lo mas»), però en cap cas de l'espaiat mínim. Respecte de Paredes, Sigüenza exposa una sèrie d'espais — aquesta mateixa diversitat fa que, en rigor, no hi hagi la relació inequívoca entre espai i espaiat que semblava complir-se en Paredes. Des d'aquí, els dubtes i les hipòtesis es multipliquen: per exemple, ¿l'*espacio delgado* es pot considerar *espai* per propi dret, això és, és suficient per a *dividir las dicciones*?

Encara que no s'indiquin les proporcions, es pot creure que són les mateixes que es referiran en obres posteriors. Si més no, per a les dues primeres classes. Les coses són menys clares per al *delgado*, i per a l'espai anònim de la quarta classe. Davant d'això, i des d'una postura poc profunda, només hi caben noves hipòtesis. La més simple és prendre les dues combinacions d'espaiat màxim com equivalents: *un espacio gordo mas otro delgado* equivalen a *dos medianos*. Si es donen els valors d'un terç de quadratí a l'*espacio gordo*, i d'un quart de quadratí a l'*espacio mediano*, es deduiria que l'*espacio delgado* té un valor d'un sisè de quadratí:

$$\frac{1}{4} + \frac{1}{4} = \frac{1}{3} + \frac{1}{6}$$

La magnitud resultant de qualsevol de les dues combinacions és $\frac{1}{2}$ quadratí. Això podria fer creure que aquest és l'espai de la quarta classe, que no s'anomena. En aquest sentit, es podria recordar que Sigüenza no assigna cap funció específica al *cuadratin de ene*, i que, en conseqüència, podria quedar assimilat a la classe d'espai. Però cal dubtar-ne: per un cantó, no hi ha referències explícites que permetin creure-ho, si més no des d'un punt de vista conceptual, tant pel que fa als seus usos, com a la seva denominació; per un altre, lligat a l'anterior, hi ha la distribució de la caixa, en què hi ha un (únic) caixetí per als *espacios para dividir las dicciones*, i un caixetí per als *cuadratinas de ene*. Així les coses, sembla més plausible que l'espai de la quarta classe s'inscrigui dintre de la franja de proporcions pròpia dels espais — això és, menor que un *espacio gordo*.

En referència a la distribució de la caixa, és pertinent recollir la següent observació de Serra i Oliveres (1852: 96) — de dubtosa fiabilitat, si es pren Sigüenza com un personatge d'ofici:

Mientras se distribuye se separan los espacios de pelo ó finos colocándolos en su correspondiente cajetin. Años atrás se acostumbraba separar todas las clases de los espacios y hasta en el dia hay quien lo practica; pero no lo creo necesario por ningun concepto, mas que por los de pelo.

Morato

Morato, en el seu apèndix dedicat a la tipometria, estableix clarament els valors dels espais tipogràfics:

“Que en los tipos comunes tres espacios gordos, cuatro medianos y seis entrefinos equivalen á un cuadratin.”

“advirtiendo que los espacios finos han de tener un punto exacto, no más” (p. 364)

Es relacionen, doncs, quatre classes d'espais. Es pot suposar que són les mateixes classes esmentades per Sigüenza, tot i que cal mantenir reserves respecte de l'equivalència del *delgado* —amb tota probabilitat es correspondria a l'*entrefino*, però cal considerar igualment que s'hagi produït una requalificació del conjunt d'espais: *fino* podria equivaler a *delgado*, i *entrefino* ser la “quarta classe” no denominada per Sigüenza. Per altre cantó, hi ha la possibilitat que el canvi nominal respongui realment a un canvi quantitatiu, això és, que el *delgado* de Sigüenza no sigui del mateix gruix que l'*entrefino* de Morato. En la mateixa línia, es pot considerar la precisió de Morato: *los espacios finos han de tener un punto exacto, no más* — com si, en algun moment, haguessin tingut més d'un *punto*.

Tot això són suposicions. Més que assegurar la correspondència inequívoca dels espais en els dos períodes dels manuals, ara es proposa considerar els fets tal com es formulen en els mateixos manuals. I, des d'aquest punt de vista, Morato determina l'*entrefino* com $\frac{1}{6}$ de quadratí, i el *fino* com un punt.

Segons l'apuntat pel mateix Morato pàgines abans, el sistema tipomètric de base és el de Fournier: “Tal sistema es el seguido hoy más generalmente y, según nuestras noticias, el que se usa en toda España.” (p. 361)

Per diverses raons que s'apuntaran més endavant en el present treball, es pot dubtar de la fiabilitat de les “noticias” de Morato. En qualsevol cas, el que ara es vol remarcar és la quantificació absoluta de l'espai fi a un punt, independentment del sistema tipomètric que es prengui com a base.

Això faria aparèixer la sèrie bàsica d'espais tipogràfics articulada, de manera simple i lògica, en base a meitats: l'espai mitjà com la meitat del mig quadratí; el “fi” (*delgado* en Sigüenza, *entrefino* en Morato) com la meitat de l'espai gruixut.

Serra i Oliveres és un dels primers autors que expressa els espais en termes de quantitats absolutes (p. 86):

Quando se componga, todas las palabras que entren en una línea se deberán espaciar con la igualdad que sea posible y con espacios de dos puntos para el 5 ó 6; de dos puntos y medio para el 7, de tres para el 8, 9 y 10; y de tres puntos y medio ó cuatro para el 11 y 12.

Igualment, sembla demanar-ne l'estandardització:

Los espacios, están fundidos según el mismo cuerpo de la letra á que pertenecen, pero de dos líneas menos de altura; su grueso es según el cuerpo, pero siempre debe haber de tres á cuatro clases diferentes. Sirven para separar las palabras, espaciar las letras cuando se quiere hacer la línea mas ó menos ancha y justificar las líneas. Las medidas del grueso que se debería dar á los espacios, mayormente en los caracteres mas comunes, habrían de ser fijas y en todas las fundiciones las mismas. (Serra y Oliveres, p. 62.)

Morato també acostuma a fer la major part d'especificacions en punts tipogràfics. Però curiosament, fa la següent indicació:

De regla fija para el espaciado debe servir el procurar en lo posible no poner entre palabra y palabra un espacio menor que el blanco que hay entre los dos trazos verticales de la m del tipo, ni mayor del doble de ese blanco. [p. 8]

Això retorna la qüestió a l'esfera de les relacions proporcionals —que són a l'arrel de la noció d'*ema*, de quadratí i, en resum, de tota l'articulació tipogràfica: *el blanco que hay entre los dos trazos verticales de la m* remet a l'element bàsic del contrapunxó i, en definitiva, a un patró mètric. És clar que el contrapunxó, com a patró mètric, evoluciona i, per tant, no se li pot assignar una magnitud determinada —ni en termes proporcionals, ni en termes absoluts. Però tanmateix és un element cabdal que cal considerar.

Només per curiositat, entre els sinònims de mitjà, Pey llista entrefí i adotzenat. [“Adotzenat: Vulgar, comú, d'escàs mèrit.”; “Entrefí -ina. Entre fi i bast. Robes entrefines.”]

ELS ESPAIS TIPOGRÀFICS EN EL XVIII FRANCÈS

Amb aquesta secció es pretén complementar la panoràmica que abans s'ha ofert dels espais tipogràfics en l'entorn espanyol. Cal entendre-la tan sols com un complement: aquí no és possible fer un repàs exhaustiu dels espais tipogràfics al llarg dels llocs i dels temps. Per aquestes raons s'elegeix el XVIII francès: per la proximitat, i perquè en el segle XVIII semblen especificar-se noves relacions mètriques.

Aquí hi convindrien matisos. La proximitat geogràfica no necessàriament deriva en una interrelació efectiva: només cal recordar la diferent tradició respecte dels quadratins, *cadratins* o *emes* —i aleshores s'hauria de revisar el conjunt d'espais tipogràfics de l'entorn anglès. Per altre cantó, quan es diu que en el segle XVIII semblen especificar-se noves relacions mètriques, només cal entendre això: que semblen especificar-se. I això perquè és quan s'inicia de manera sòlida la tradició de manuals tipogràfics.

D'aquí que s'elegeixin dues fonts bàsiques: la *Science pratique* de Fertel, com a primer manual francès d'impremta; i l'*Encyclopédie*, com a obra de recull sistemàtic. L'aportació de Fournier hauria estat valuosa, però no va poder completar el seu *Manuel typographique* amb la part corresponent a la impressió, i, en els volums publicats, no hi ha aportacions noves al tema. Les dades es complementen amb referències a dos manuals del XIX, de Frey, i de Lefevre, tan sols a efectes de contrast, i com a pinzellada de l'evolució i establiment de la sèrie canònica d'espais tipogràfics.

En qualsevol cas, la present secció posa de relleu, també, el sabut aspecte de les diferents tradicions.

Fertel

En l'article dedicat als espais i al seu ús, Fertel no estableix de manera explícita les diferents classes d'espais tipogràfics, ni les seves relacions mètriques. Com en els casos anteriors, cal assajar conclusions a partir d'observacions esparses.

Des de la perspectiva nominal, apareixen quatre qualificatius: *grosses*, *finés*, *minces*, *les plus fines*. De tota manera, *fine* i *mince* semblen usar-se com a sinònims:

“c'est pourquoi je dis que pour avoir une impression agreable à la vûe, il ne faut jamais composer qu'à

une grosse espace, & justifier ses lignes avec une grosse & une fine espace; je tolere encore la composition de deux fines espaces, & de justifier avec la troisième; [...] & à toute rigueur les mots ne doivent être séparés que d'une grosse ou de deux minces espaces" [p. 16]

Cal assenyalar que aquesta és l'única ocasió en què apareix *mince*: al llarg de tot l'article es recorre a *fine*.

Igualment, no es pot assegurar de manera taxativa que *les plus fines* siguin diferents de *fines* –per sentit comú, cal creure que són realment diferents. La referència al final de l'article sembla no deixar lloc a dubtes:

"Pour ne pas perdre beaucoup de têts à justifier ses lignes, on doit avoir la precaution de placer dans quelque cassetin vuide les plus fines espaces, séparément des autres, & un maître Imprimeur doit recommander au Fondateur de faire des espaces de trois différentes épaisseurs, afin qu'un Compagnon justifie ses lignes plus précisément & avec plus de facilité." [p. 17]

Així, tot i que no s'especificuin quines són les "*autres*" (que poden ser només *grosses*; o *grosses* i *fines*), la "recomanació" última sembla prou il·lustrativa: el fonedor hauria de fondre espais de tres gruixos. D'acord amb això, la sèrie bàsica d'espais tipogràfics està formada per tres gruixos.

Però pot haver-hi una altra lectura, a partir de preguntar-se sobre el motiu que empeny Fertel a fer aquesta recomanació. Tal com està formulada, la recomanació només té sentit quan la sèrie d'espais no està "absolutament tancada o fixada", ni que sigui pel simple costum. És a partir d'aquest costum, que s'han denominat pròpiament els espais com *grosses* o *fines*. A diferència d'aquests, *les plus fines* reben una denominació "poc pròpia", en certa manera subsidiària, i que, en termes mètrics, malgrat el qualificatiu *les plus*, continuen essent imprecisos. I aleshores, per compensar aquesta imprecisió, es pot formular la recomanació al fonedor,

afin qu'un Compagnon justifie ses lignes plus précisément & avec plus de facilité.

En altres paraules, que els tres gruixos d'espais recomanats no són els de la "sèrie bàsica", sinó espais addicionals a efectes de justificar línies amb precisió i facilitat, i no de separar paraules. Per aquest motiu, també, s'han de recomanar, o encarregar, *especialment*, atès que no cal advertir d'allò que és acostumat o necessari.

L'impressor *ha de* 'recommander de faire': això es pot entendre com una simple recomanació o, més aviat, com un encàrrec. En qualsevol cas, la polisèmia no afecta la present argumentació: el que s'està debatent és que aquesta comanda (recomanada o encarregada) es pot entendre, al capdavall, com un *suplement* de la comanda "normal" d'espais tipogràfics.

No cal dir que les pràctiques de foneria poden ser diverses segons l'àrea geogràfica i el temps: els blancs tipogràfics poden formar part, o no, de la fosa lliurada pel fonedor a l'impressor. Tampoc en això es veu afectat el raonament anterior: l'advertència de proveir-se d'espais de tres gruixos és, de fet, una advertència que "supera" l'acostumat.

Això reduïria la "sèrie bàsica" d'espais tipogràfics a dos gruixos, *grosse* i *fine*, els de "nom propi". I introduïria tres gruixos més, suplementaris.

Fins aquí l'aproximació nominal als espais tipogràfics que refereix Fertel. Ja ha quedat dit que, en l'article corresponent, Fertel no aporta dades mètriques explícites de cap mena. Així, qualsevol examen que pretengui abordar aquests espais des de criteris mètrics serà, també, una aproximació. Això és el que es pretén ara.

Com en els casos apuntats abans, és evident que aquesta aproximació mètrica es pot, o s'ha de complementar, amb més propietat, amb el mesurament real de l'imprès.

L'única relació segura que es pot establir a partir del text sembla evident: dues *fines* són més gruixudes que una *grosse* . La *grosse* s'entén com el patró d'espaiat, i per a la justificació de línies només es contempla la possibilitat d'ampliar l'espaiat, en cap cas estrènyer-lo. En conseqüència, per a Fertel, la *fine* no té valor d'espai-entre-paraules per propi dret: el seu ús en la separació de paraules sempre és auxiliar, al costat d'una *grosse* , o d'una *fine* ; només té valor propi en la separació de lletres (majúscules) i en la puntuació –i encara en aquests casos, “secundaris”, es considera com a segona opció.

Suposem que quan Fertel cita l'*espace*, sense qualificar-lo, es refereix a l'*espace grosse*: en aquest sentit, procedeix com Paredes amb el seu *espacio* sense qualificar.

L'*Encyclopédie*

Previsiblement, en principi, l'*Encyclopédie* és més precisa que les obres anteriors en el seu repàs dels espais tipogràfics. El repàs es troba en l'explicació de la primera planxa d'“Imprimerie en caractères” (la planxa duu el títol «Imprimerie en Lettres, L'Operation de la Casse»). L'*Encyclopédie* és més precisa en principi, i només en principi, perquè la planxa corresponent no acaba de reflectir amb prou fidelitat el text, ni la prova impresa que apareix enfront seu.

Respecte d'aquest últim punt, en la mateixa explicació s'exposa [p. 1]:

“on a placé ici cet exemple pour qu'il se rencontrât vis-à-vis de l'épreuve des caracteres qui ont servi de modele à ce dessein, & à imprimer l'épreuve qui est au verso du dernier feuillet de cette explication, pour que le lecteur pût voir en même tems & la forme & l'épreuve qui semble naître de ce dessein en ouvrant le livre.”

En efecte, la prova impresa tan sols es pot considerar com a model (o, a la inversa, la prova impresa prenien el dibuix com a model, que alhora havia pres un altre motlle com a model).

Als efectes de la precisió, és de notar que aquesta és una de les planxes en què no s'adjunta la referència o escala mètrica.

Davant de la manca de correspondència entre les tres fonts documentals (la planxa, la prova impresa, l'explicació), es fa difícil escollir-ne una com a referència fiable. Tanmateix, i atès que fins ara, per manca d'altres, s'han considerat les fonts textuals, es pot continuar prenent el text com a punt de partença:

“e *espace* dont l'épaisseur n'est que la moitié de celle du demi-quadratin. f *espace* moyenne. g *espace* fine, servant les unes & les autres à séparer les mots & à justifier les lignes; pour la facilité de la justification, on a encore des espaces moyennes entre celles représentées dans la figure, & de plus minces, que celle représentée par la lettre g, ensorte que chaque corps a cinq ou six sortes d'espaces.”

(comentari a *Imprimerie en Caractères, Planche Iere, fig. 4.*)

La lectura del fragment aporta noves dades respecte de, per exemple, Fertel:

- . el valor del primer espai, aquí sense nom
- . la menció d'un espai, *moyenne*
- . la menció d'espais intermedis i més fins, això és, d'una sèrie de cinc o sis espais tipogràfics

Això podria fer creure que s'ha produït un cert canvi en el conjunt dels espais tipogràfics. Si s'accepta que els tres espais que Fertel recomanava fer fondre eren suplementaris, que s'afegien a la sèrie "mínima" dels espais amb nom (*grosse* i *fine*), el conjunt final resultava en una sèrie de cinc menes d'espai –o de sis, si es considera *plus fine* com un espai de la sèrie bàsica. Així, la quantitat és la mateixa que es refereix a l'*Encyclopédie*: «chaque corps a cinq ou six sortes d'espaces».

Si, per contra, els tres espais de Fertel eren simplement la sèrie bàsica (*grosse*, *fine*, *plus fine*), cal suposar que aquests mateixos són els que apareixen *nomenats* i *il·lustrats* en l'*Encyclopédie*. En aquest cas, s'hauria produït una renominació, una requalificació dels espais tipogràfics particulars de la sèrie bàsica. La sèrie bàsica queda fixada així:

grosse

És l'espai tipogràfic que, en el fragment citat, no té nom, i es designa amb la lletra *e*. Aquesta equivalència es pot establir a partir d'indicacions posteriors en el text, i contrastant-les amb les figures de la planxa:

“*e. espace qui sépare le mot Salut du mot aux, après lequel est une autre espace pour séparer le mot Armes.*” [Explicació de la Fig. 5, p. 1.]

“*La troisieme ligne contient les mots Salut aux Armes en caractere romain, la ligne commence comme la précédente par un quadratin & une fine espace; suit l'S qui est capitale, & les lettres alut qui sont du bas de casse romain, ce mot est séparé du suivant aux par une grosse espace. Une semblable sépare le mot suivant Armes...*” [Explicació de la Fig. 6, p. 2.]

L'*espace grosse* és l'espai “normal” de separació entre paraules: en l'explicació de la figura 6 s'especifica que es fa servir en l'espaiat de les tres línies de què es compon el motlle (tot i que, en veritat, a partir de la mostra impresa, i de la il·lustració en la planxa, es puguin tenir reserves). L'*espace grosse* és l'espai tipogràfic que, en la planxa, s'indica amb la lletra *e*, i el seu gruix és la meitat de mig quadratí. L'*espace grosse* és, per tant, d'un quart de quadratí: aquest és el gruix que habitualment s'assigna a l'espai mitjà. Així, cal preguntar-se sobre el gruix de l'espai mitjà.

moyenne

Sembla que aquest és el primer cop en què es fa una referència a l'espai mitjà. De tota manera, no s'ofereixen dades que permetin determinar el seu valor mètric: aquest només es pot esbossar a partir de l'amidament relatiu de la seva representació en la

planxa. Perquè, per altre cantó, l'*espace moyenne* és, de les peces il·lustrades a la Figura 4, l'únic blanc tipogràfic que no apareix en la il·lustració del motlle compost (Fig. 6). Aquest fet ha de fer qüestionar el valor de l'*espace moyenne* en tots els seus aspectes: en termes d'ús, sembla més que accessori; en termes mètrics, sembla "inconnex" en el conjunt, perquè no sembla establir una relació proporcional directa amb la resta de material de blancs.

Per tot això, i recordant que *moyenne* sembla ser un terme de nova incorporació en la qualificació dels espais, es pot aventurar que, tant la seva denominació, com la seva mida, no provenen de considerar-lo cànon de referència, sinó, més aviat, com a resultat derivat, i per tant secundari, dels espais tipogràfics que sí són pròpiament canònics, *grosse* i *fine*.

Més amunt s'ha discutit l'articulació nominal bàsica dels qualificatius aplicats als espais tipogràfics. En la Part 3 es consideren els mateixos qualificatius en referència als graus o cossos tipogràfics.

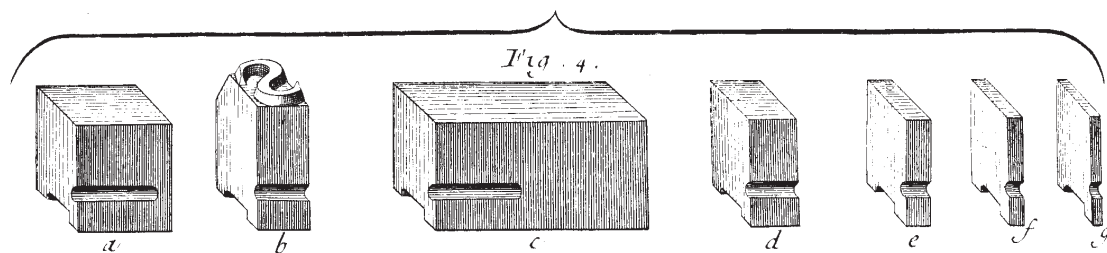
Als efectes de completar el conjunt, i així deduir el possible valor de l'*espace moyenne*, s'ha de debatre l'últim espai, l'*espace fine*.

fine

Però de l'*espace fine* tampoc se n'ofereixen dades. Apareix, això sí, en la il·lustració del motlle (Figura 6), separant paraules amb un *espace grosse*, i justificant línies. El seu valor mètric s'ha de discernir a partir d'amidaments aproximats de la il·lustració en la planxa.

grosse, moyenne, fine

La il·lustració que figura en la planxa no és del tot fiable pel que fa a la precisió de les mides. De tota manera, a manca de cap altra font més fiable, sembla obligat aproximar-s'hi a partir del seu amidament real.



Aquesta manca de precisió és excusable en termes generals, però n'és menys als efectes presents. Valgui com a prova la figura 4: el mig quadratí fa més de la meitat del quadratí; el quadrat de dos quadratins fa més de dos quadratins; el quadratí fa més de quatre mitjos quadratins.

Les observacions que segueixen s'han fet a partir de la figura del mig quadratí, considerant l'explicació de la planxa, i contrastant la figura 6 i la mostra impresa.

L'*espace grosse*, (*e*) és, com s'exposa en l'explicació, la meitat de mig quadratí, això és, $\frac{1}{4}$ de quadratí. L'*espace moyenne* (*f*) s'aproxima força a $\frac{1}{6}$ de quadratí —fa poc menys que això. L'*espace fine* (*g*) sembla trobar-se entre $\frac{1}{8}$ i $\frac{1}{10}$ de quadratí.

Qualsevol d'aquestes mides és possible, per lògica. I la lògica és de diferents menes: en termes relatius, en termes numèrics, en termes antropomètrics, en termes constructius, en termes d'ús. A continuació s'assagen algunes possibilitats d'aplicació real d'aquestes menes de lògica.

La lògica de la Il·lustració, que tot quadri:

$$g+f=e; \text{ així, } g+f+e=d; \text{ així, } (g+f+e)+d=a; \text{ així, } ((g+f+e)+d)+a=c.$$

O bé,

$$fine + moyenne = grosse; \text{ així,}$$

$$fine + moyenne + grosse = demi\text{-}quadratin; \text{ així,}$$

$$fine + moyenne + grosse + demi\text{-}quadratin = quadratin; \text{ així,}$$

$$fine + moyenne + grosse + demi\text{-}quadratin + quadratin = quadrat.$$

O bé,

$$\frac{1}{12} + \frac{1}{6} = \frac{1}{4}$$

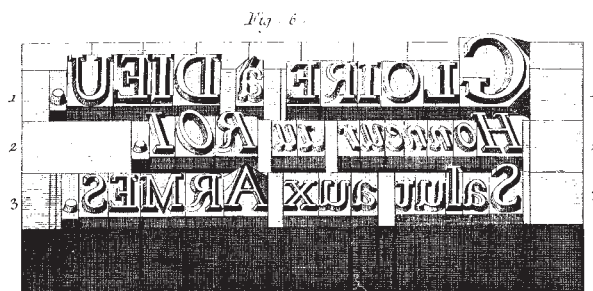
$$\frac{1}{12} + \frac{1}{6} + \frac{1}{4} = \frac{1}{2}$$

$$\frac{1}{12} + \frac{1}{6} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2} = 1$$

$$\frac{1}{12} + \frac{1}{6} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2} + 1 = 2$$



La sèrie d'espais tipogràfics, tal com apareix il·lustrada en l'*Encyclopédie*.



Aquesta és una possibilitat del tot lògica: el conjunt de blancs tipogràfics es genera per simple addició o substracció. El conjunt és perfectament coherent, “tancat” en si mateix: les peces bàsiques s’articulen de manera encadenada, en què la suma de les dues primeres peces produeix la tercera; la suma de les tres, la quarta; la suma de les quatre, la cinquena.

En aquesta articulació sumatòria cal veure-hi ressons que seran característics del període. Apareixen de manera evident en alguns esquemes de Truchet, o en la *Table des proportions* de Fournier. És clar que no són exclusius del període: un exemple anterior, conegut, és la sèrie Fibonacci.

D’acord amb aquesta lectura, el conjunt de blancs tipogràfics que es mostren en la figura 4 es pot considerar “bàsica”, això és, la “normal”, la “regular”, la “canònica”. D’aquí que els espais tipogràfics “intermedis” no es reflecteixin en la il·lustració, per ser, en certa manera, “irregulars”: en aquest sentit, cal recordar l’ús del mateix qualificatiu en referència als cossos tipogràfics.

La qüestió es debat a la Part 3.

La lògica relativa-antropomètrica

Ja s’ha fet esment de la riquesa de l’articulació modular de les mesures tradicionals. D’acord amb aquesta premissa, no ha de sorprendre que qualsevol mida sigui susceptible de ser modulable per un nombre relativament ampli de subunitats modulares. La base mètrica fonamental de la tipografia és, com s’ha dit, duodecimal. Això fa que els seus submòduls “naturals” siguin $1/12$, $1/6$, $1/4$, $1/3$, $1/2$. Però la “naturalitat” d’aquesta sèrie no ha d’impedir considerar, seguint la lògica modular dels sistemes mètrics tradicionals, la possibilitat d’altres submòduls: d’aquests, els més valuosos són $1/8$ i $1/9$, però cal no ometre $1/10$ ni $1/5$.

D’aquí ens n’anirem a considerar que, si bé en principi el conjunt de peces pot respondre a una relació modular pròpiament dita, això és, relativa a un grau o cos tipogràfic, res no impedeix ampliar o subvertir aquesta relació un cop es té la peça produïda així. En altres paraules: si es considera que la modulació tipogràfica era sobretot una qüestió de galgues, aquesta mateixa galga es pot fer servir per a altres cossos tipogràfics, amb els quals no té necessàriament una relació modular: aquí, la galga és un element del tot “absolut”.

La lògica constructiva

Tot això porta a considerar la concepció dels espais tipogràfics des de la seva condició física. És a dir, fins a quin punt les lògiques esmentades abans es poden traduir efectivament en la pràctica. Per a abordar la qüestió cal retornar a la idea bàsica d’entendre la tipografia com a tècnica d’escriptura artificial, i prioritzar-ne dos aspectes: el treball amb contrapunxons, i la regulabilitat del motlle de foneria.

el contrapunxó com a galga

Ja s'ha dit que el contrapunxó es pot considerar la peça fonamental en la generació de qualsevol alfabet tipogràfic.

Aquí, per raons de conveniència, només es fa referència al contrapunxó: en les ratlles següents, algunes idees que s'exposen es podrien aplicar al contra-contrapunxó, i també al punxó.

De les característiques que el singularitzen, recordem ara la seva condició d'element abstracte i modular: el contrapunxó és abstracte, "insignificant", perquè no és cap caràcter per dret propi, això és, és "incomplet"; el contrapunxó és modular, perquè s'utilitza per a la conformació de diversos punxons.

No és "caràcter" en el sentit comú del terme: no és un grafisme alfabètic, per exemple. Però sí és caràcter, lògicament, en el sentit originari del terme: és un element que es pot percutir, que pot quedar gravat.

Per altre cantó, si bé es pot considerar "insignificant" pel que fa a sentit lingüístic, en canvi és l'element que, com ja s'ha argumentat, dóna sentit gràfic al conjunt alfabètic produït tipogràficament.

En aquest sentit, i degut a aquests trets característics, el contrapunxó és la peça tipogràfica més semblant a una galga-patró, això és, una peça física que actua de referent mètric, que permet valorar i comprovar les magnituds d'altres peces. Des d'aquest punt de vista, el contrapunxó es pot considerar l'equivalent tipogràfic de l'ample del tall de ploma cal·ligràfic, la versió tipogràfica del calibre del canó de la ploma.

Això lliga amb la investigació iniciada pel Dr. Enric Tormo Ballester, i exposada posteriorment a Simón, Tormo, Moret., "Peter Schoeffer, first designer in book industry". Aquest és el punt de partença de la tesi en curs de Luz Ma Análís Rangel.

Aquí cal recordar l'apunt terminològic que ha aparegut pàgines enrere:

Calibre es pot entendre habitualment com un instrument que és capaç de mesurar alguna cosa per ell mateix, o que té alguna part mòbil que permet adaptar-se a la peça que es vol mesurar —així, per exemple, un compàs, o un peu de rei.

Galga es presenta generalment en una sèrie o joc de peces de qualitats semblants però de diferents mides. El fet que es presentin en diferents mides fa que l'amidament d'objectes s'assagi per contrast o comprovació. La galga, aleshores, recull el sentit de grau dins d'una escala.

Patró refereix una peça amb un valor conegut, i reconegut oficialment, que s'usa per a verificar que la mesura de l'objecte és correcta.

[Agraeixo a Francesc Closas, de Metrología Sariki, la definició dels termes.]

És freqüent que els tres termes anteriors s'entenguin com a sinònims. En aquest apartat, *calibre* es fa servir sense considerar la part mòbil de l'instrument, i només se'n valora la seva condició d'obertura (així, en la ploma, o en un fusell); *galga* i *patró* es consideren sinònims, amb la diferència que *patró* té un reconeixement oficial.

En la Part 3, el terme *calibre* apareix especialment en Truchet, i en Fournier.

És clar que la consideració del contrapunxó com a galga no s'ha de dur fins al darrer extrem: s'entén que el contrapunxó només és galga de "traç", o sigui, només una de les seves cares actua com a galga, i no pas la peça en si. En qualsevol cas, el que aquí es vol remarcar és que el mesurament amb galgues apareix com una opció absolutament

lògica en l'entorn tècnic de la tipografia des dels seus inicis i que, des d'aquesta visió, la tipografia aprofita les pràctiques de mesurament habituals dels oficis artesans i les aplica al camp gràfic.

La valoració de les galgues com a recurs fonamental per al mesurament és cabdal en Moxon i Fournier, per exemple. D'aquest darrer cal ressaltar la divisió que fa del cos tipogràfic en set parts.

la regulabilitat del motlle de foneria

Respecte del motlle de foneria, en aquest punt interessa destacar-ne el seu tret de regulabilitat, i que s'exemplifica en el buidador. També aquí la tècnica de producció tipogràfica aprofita recursos provinents d'altres oficis artesans: la riellera de joier apareix com un predecessor lògic.

La visió més completa de la qüestió tècnica que es debat es troba en Tormo Freixas (1999).

En resum, el motlle de foneria permet fondre peces de *qualsevol* gruix entre els límits establerts per l'obertura màxima i mínima del buidador. Això significa que no hi ha, d'antuvi, cap raó tècnica que *obligui* a fixar un gruix determinat. Per això es pot dir que la fixació dels gruixos prové, aquí, de raons projectuals, en què els aspectes tècnics es consideren al costat dels pròpiament gràfics. I aleshores, entenent aquests aspectes i aquestes raons com expressions culturals vinculades a un temps concret, cal afegir-hi les inèrcies pròpies de qualsevol pràctica que s'hi desenvolupi.

En altres paraules, la determinació dels gruixos dels espais tipogràfics no ha de sorprendre, perquè és lògica dins l'esquema mètric tradicional: atès que s'han de produir peces de diferents gruixos, la manera més lògica de produir-les és seguint "la manera acostumada".

Aquesta és la idea que apunta també Burnhill a *Type Spaces*, en relació a Aldo Manuzio: en ella, hi té especial importància el *very thin space* de 1.5/12 — v. Burnhill, 2003: 66-70.

La lògica d'ús

I, al capdavant, no s'ha d'oblidar el lector —en aquest estudi sembla que se l'oblida amb massa freqüència. Els espais han de respectar criteris perceptius que permetin el lector de comprendre el text que està llegint. Això és, han de tenir present el seu ús. Sigüenza exposava que els diferents *espacios* servien *para proporcionar los claros*. Així, la proporcionalitat, les proporcions, no deixen de ser qualitats dels *claros* — el *claro* és l'espai mínim de percepció, que permet dividir el text, les *dicciones*. i fer-les llegibles, comprensibles, aclarir-les.

La relació entre el traç generador de la lletra cal·ligràfica i el mesurament d'espai entre lletres es troba a Saenger, 1997: 26 i ss:

«[...] In ancient cursive and minuscule scripts of the Middle Ages, the unit of space can usually be determined from the distance between the minium stroke of the "lowercase" letters u, m, or n, or more rarely the internal breadth of the letter o. During the medieval period, the unit or, as I term it, unity of space

was usually the same in the various letters, but the broadest of these measurements should be selected if a distinction exists among them. [...]

The norms established by the separated manuscript books and documents surveyed in this study suggest that for rapid perception in reading, a space of 1.5 unities of interletter space is minimal and 2 unities sufficient for the identification of word boundaries by the parafovea, the portion of the eye that perceives images at the margin of the eye's point of principal focus. Parafoveal vision extends for six degrees, or about fifteen characters in modern printed text. Space of fewer than 1.5 unities of interletter space appears to help the reader to define word boundaries only within foveal vision, the portion of the visual field, about two degrees, where images of letters are perceived in full detail. Such spacing acts much like interpuncts or hederæ between words in classical papyri.»

Qualsevol equivalència que es formulï s'ha de prendre amb cautela. Però, en termes tipogràfics, es pot prendre, com a punt de partença, que el traç sigui entorn al $\frac{1}{6}$ del quadratí. A partir d'aquí, les 2 unities of interletter space equivaldrien a l'espai gruixut, o $\frac{1}{3}$ de quadratí; les 1.5 unities of interletter space equivaldrien a l'espai mitjà, o $\frac{1}{4}$ de quadratí.

APÈNDIX I

CANVIS I CONTINUÏTATS EN LES CAIXES FRANCESES DEL XIX

És curiós, i, segurament, significatiu, que, en l'esquema global de la concepció del *Romain du Roi*, no es contemplin els espais. Extenent la idea, caldria considerar el conjunt des d'una òptica més àmplia. La quantificació numèrica moderna, que es troba en el *Romain du Roi* i en les reformes tipomètriques de Fournier i Didot, té lògicament el seu paper en l'exposició dels espais tipogràfics en l'*Encyclopédie*. En altres paraules: ¿és possible que, per raons de coherència quantitativa numèrica, els espais tipogràfics es requalifiquin, es requantifiquin? I, encara, que, per causa del "desplaçament enciclopèdic" (malgrat que la seva funció és recollir la tradició dels oficis), les antigues pràctiques s'obliden, se superen, però es reformulen, s'adeqüen, al nou esquema mental i productiu?

Amb aquest dubte es vol apuntar al fet que, entorn del segle XVIII, s'assisteix a canvis notables en la producció tipogràfica pel tocant al dimensionament de les peces. I això es pot veure traduït en la substitució de la pràctica tradicional d'amidar amb galgues, per la pràctica moderna de projectar mides (numèriques: relatives o absolutes) en el pla.

La requalificació i requantificació dels espais també s'ha de considerar respecte del període XIX-XX. Aquí pot ser suficient limitar-se a les distribucions de caixa que figuren en els manuals de Frey i de Lefevre.

Frey (1835)

En les il·lustracions de caixes, apareixen els següents caixetins:

Espaces; esp.[aces] fines; ½ Cadr.[atins]; Cadr.[atins]; Cadrats (Planche 1, Fig. 1. Casse française) esp.[aces] sec; esp.[aces] fines; esp.[aces] fortes; esp.[aces] moy.[ennes]; Cadr.[atins] final; Cadr.[atins] de Comm.t [commencement]; Cadrats. (Planche 1, Fig. 2. Casse de Caractère d'écriture dit Anglaise) espaces fines; espaces moyennes; espaces fortes; ½ Cadratins; Cadratins; Cadr.[ats] (Planche 1, Fig. 3. Casse de Ronde)

Espaces; Cadratins; Cadrats (Planche 1, Fig. 4. Casse Grecque simple)

Espaces fortes; reste des Espaces; Esp.[aces] de 1 p.; Esp.[aces] 1 p ½; demi-Cadr.[atins]; [Cadratins]; Cadrats (Planche ?, Fig. 1. Casse Française modifiée) [El caixetí per a quadratins s'assenyala amb la figura d'un quadrat.]

Espaces; Demi-Cadratins; Cadratins; Cadrats (Planche ?, Fig. 2. [sense títol, caixa grec completa])

No cal fer una anàlisi profunda, que s'allunya de les intencions presents. N'hi ha prou, a primer cop d'ull, de ressaltar un parell d'apunts. El primer, l'adjectiu *fortes*, que s'usa en lloc de *grosses*: l'equivalència és així semblant a la que s'estableix entre *force de corps* o *fuerza de cuerpo*, i *grueso de las letras*. El segon, l'*espace sec* per a les cursives. Els dos apunts remetent, al capdavant, a la qualificació tradicional d'espais i graus.

I, en segon terme, cal apuntar la menor precisió pel que fa als espais per al grec — que cal preguntar-se si és real. I, en el mateix sentit, la denominació de *reste des Espaces* —la franja que s'extén entre els *espaces fortes* i els *espaces d'1 p 1/2*.

Lefevre (1855)

La caixa “comú” de Lefevre (p. 2), de 1855, mostra els següents caixetins:

- Espaces*
- Espaces 1p.*
- Espaces 1p. 1/2*
- Espaces 2 p.*

Es pot creure que, en el moment de redacció del manual (1855), ja s'ha assentat la uniformització tipomètrica derivada de l'escala quantitativa de Didot. Això justifica que els espais, i els seus caixetins corresponents, es quantifiquin de manera absoluta, en nombres. Així, qualsevol fosa de qualsevol cos tindrà aquests espais “absoluts”, això és, sense relació proporcional directa amb la dimensió del cos.

(Els únics espais “relatius” al cos són els que no s'especifiquen numèricament, els “espaces” —i en aquest sentit es pot dubtar que siguin d'un mateix gruix: aquí també es pot veure una herència de temps passats, en què espais de diferents gruixos s'encabien en un mateix caixetí.)

Però es pot mirar d'una altra manera. Caldria considerar, en aquest pas cap a la implantació de les mesures absolutes, quin és el cos que es pren com a model per al *modèle de casse*. En la nova articulació numèrica, el cos canònic és 12 (que no és *Cicéro*: aquest fa 11 *points*, segons Lefevre). Si s'accepta aquesta equivalència, aleshores, els espais numèrics que figuren en la caixa recobren el sentit relatiu tradicional: els espais que tenen caixetins *propis* (això és, que no s'emplacen en el caixetí genèric dels *espaces*) es corresponen a 1/12, 1/8, i 1/6 de quadratí. La seqüència és del tot lògica dins de l'esquema mètric tradicional, pel tocant a l'articulació de les fraccions. La seqüència és del tot lògica dins de l'esquema de producció i de composició tipogràfica, pel tocant a la dotació d'espais de gruixos suficientment diferents.

La caixa grega de Frey.

Fig. 2.

		A	B	T	Δ	E	Z	H	Θ	Ι	K	Λ	M	N	Ξ	O	Π	P	Σ	T	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Γ																					
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ</																																				

En resum, el caixetí *Espaces* contindria els espais tipogràfics habituals, d' $\frac{1}{3}$ i d' $\frac{1}{4}$ de quadratí: aquests són els espais canònics per a separar paraules. Els altres tres caixetins responen, de fet, a la noció apuntada amb anterioritat: els espais de menor gruix es poden considerar “irregulats, suplementaris”, ja que no poden espaiar paraules, i per tant la seva funció principal és la de completar línies, justificar-les. D'acord amb aquesta funció, a la que s'ha d'afegir el sentit de precisió quantitativa, cal reservar-los caixetins “inequívocs”.

I, en termes d'articulació, el conjunt acaba de completar-se. Hi ha cinc menes d'espais, que es relacionen per duplicació en dues sèries: $\frac{1}{12}$ - $\frac{1}{6}$ - $\frac{1}{3}$; $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{4}$. La seva combinatòria resulta, així, tan suficient com rica.

APÈNDIX II NOTES ANGLESES

Smith (1755)

If we reckon the n-quadrat among the Spaces, as it really ought (when used in Matter), we may count four sorts of Spaces for composing, viz.

Two to an m, or two n-quadrats.

Three to an m, or three thick Spaces.

Four to an m, or four middling Spaces.

Five to an m, or five thin Spaces;

besides Spaces for justifying, called Hair Spaces; of which some are cast so very thin that they deserve to be admired.

Neither the German, French, nor Dutch Letter Founders keep to this Form of casting Spaces to no more than three sizes, but cast them to several irregular thicknesses, to make true Spacing more easy. This seems to be intended by the Dutch in particular, who are not backwards to cast the greatest part of their Spaces to thinner sizes than most Compositors care for — But whether this uncommon fault proceeds from a real design to facilitate Spacing; or whether it is done in imitation of the original Spaces, we leave to the inquisition of others.

The greater the variety of Spaces, the more easy is Spacing to a Compositor.

[111-112]

Les dades de Smith sempre són d'interès. Aquí, al costat de les proporcions dels espais tipogràfics, cal fer especial referència al reclam que fa per tal que el mig quadratí es consideri *espai*. Això no impedeix que consideri el terç de quadratí, o *thick Space*, com *The Composing Space* (p.114), això és,

α	ç	é	-	'	i	à	è	ù	á	é	í	ó	ú
w	b	c	d			o	f	g	h	ff	ffi	ffl	
k					e					fl	æ	œ	
z	q	m	n			s	l	p	j	fi	!	Demi-cadratin	
y					Espaces de 1 p.					;	:	?	Cadratin
x	v	u	t		Espaces	a	r						Cadrats

La caixa de Lefevre (*bas de casse*). En termes generals, els caixetins dels espais mantenen el seu lloc en la caixa reformada que l'autor proposa al final del seu manual.

com a espai canònic per antonomàsia. Extenent la idea, que «the many Blanks of m-quadrats will be contemptuously called *Pigeon-holes*» (p. 113) —o, el que ve a ser el mateix, que els quadratins no són espais tipogràfics pròpiament dits. I, per acabar, la nota sobre les pràctiques d'espaiat als Països Baixos i Alemanya, més diverses, i, així, en cert sentit, més precises, que en el present estudi no es tracten.

Johnson (1824)

En la relació de la fosa, Johnson (1824, vol 2, p. 21: “CHAP. III. a fount of letter, as considered by letter founders.”), llista:

6. Four kinds of spaces. 7. M and n quadrats. 8. Large quadrats, two, three, and four m's.

Els espais són tractats a p. 66. Però a “Technical terms”, p. 656, observa:

Thin spaces ought, by a strict orderly and methodical measure to be made of the thickness of the seventh part of the body; though founders make them indifferently thicker or thinner.

La fracció, $\frac{1}{7}$, apareix estranya —però és una fracció bàsica en la galga de Fournier per als punxons, això és, amb la generació de la lletra, de l'ema, del quadratí.

Rummonds (2003)

I, per acabar, la notícia contemporània, que intenta precisar la diversitat d'espais fins (Rummonds, p. 79):

Many of the pre-twentieth-century manuals mention hair or thin spaces which were also cast to the em. Though all writers do not agree on their thickness, these spaces ranged from 7-em to 12-em spaces.

In addition to the above spaces, there are three other kinds of spaces (also referred to as hair spaces). Their thicknesses don not depend on the width of an em quad, although their body sizes do and will vary with each type size. Brass and copper spaces are sold in bulk. Hair spaces are available in the following sizes:

brass space, 1 point

copper space, $\frac{1}{2}$ point

paper spaces, varies.

BLANC
LA RESTA DE BLANCS TIPOGRÀFICS
REGLETA, INTERLÍNIA, LLENGOT, IMPOSICIÓ.

REGLETA I INTERLÍNIA

Regleta i *interlínia* acostumen a considerar-se sinònims. Però, en certa manera, la sinonímia de *regleta* i *interlínia* és fruit d'una confusió. De la confusió que prové del canvi conceptual operat en la pràctica tipogràfica durant el segle XIX: tal com tota peça tipogràfica que s'usa per a completar el motlle en sentit lateral es podia considerar *espai*, tota peça que s'usa per a completar el motlle al llarg, això és, per a posar entre línies, es podia considerar *interlínia*.

Són significatives les entrades en el «Vocabulario del tecnicismo tipográfico» de Giráldez (1884):

Interlinear.— (V. *Regletear.*)

Interlíneas.— (V. *Regletas.*)

Regletas.— *Tiras de metal que sirven para dar mayor espacio ó blanco entre las líneas. Las hay de diferentes gruesos, desde un punto, y su largo puede ser caprichoso, ú obedecer á un sistema de combinación, sujetándolas á cíceros.*

Regletear.— *Colocar regletas entre las líneas, bien al componer, ó después de compuesto un molde, para prolongarle.*

En el mateix sentit les entén Morato (1900: 11):

El interlineado.—*Se tendrá cuidado al coger las regletas para componer á medida nueva de comprobar bien si las regletas corresponden á ella.*

Al segle XX, es continuen entenent els termes com sinònims:

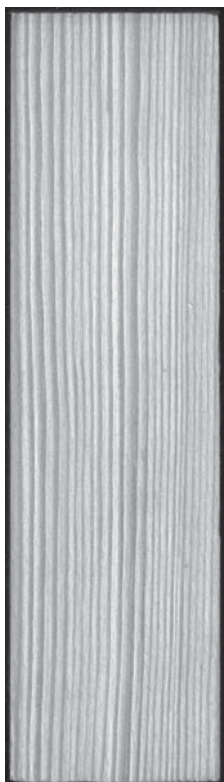
“Las interlíneas o regletas son unas láminas más bajas que el tipo, que sirven para separar las líneas unas de otras.” [Martín, *La composición en artes gráficas*, I, p. 146.]

interlínea. *Zona no impresa entre dos líneas seguidas de un texto impreso. || Blanco tipográfico formado por una lámina de aleación tipográfica que se interpone entre líneas seguidas de caracteres para separarlas. Llámase también *regleta. V. blancos tipográficos.* [DEAIG]

Igualment, cal considerar el moble per a interlínies i llengots muntat al damunt dels comodins: aquest acostuma a ser referit com “regletero”. Així apareix en Giráldez:

Regletero.— *Estante en que se clasifican las regletas por cuerpos y medidas.*

La regleta pot fer d'interlínia, però, en termes estrictes, la interlínia no pot fer de regleta: *interlínia* és un vocable que, en l'entorn espanyol, no apareix fins ben entrat el segle XIX.



REGLETA

Es pot començar amb la definició de Sigüenza.

Regleta. Es de madera delgada, la qual sirve para sacar la línea del compondor, enderezar con su auxilio la plana, y tomar las tomadas para distribuir: tambien sirve para medir las planas para no echar línea de mas ni de ménos: son de varios tamaños.

[Adicion, 262]

D'acord amb això, la regleta no és *tipogràfica* en sentit ortodox. Ni per la seva producció, ni, en certa manera, pel seu ús. Per ser de fusta, els mecanismes de calibració en la seva producció són del tot diferents dels pròpiament tipogràfics, que es fonamenten en el calibre tancat del motlle.

Així, les peces o motlles tipogràfics, són in-formats a partir del buit (el buidor del motlle de foneria); els llistons de fusta, “ex-formats”, ex-trets, a partir de la matèria — aquí hi cap la remissió al discurs entorn de *hylé*, «fusta», que es reconverteix en *mater*, “matèria”.

L'ús inicial de la regleta es correspon a aquesta diferent concepció productiva: no té lloc en *l'interior de la plana tipogràfica* (això és, en la “caixa de text”), que es reserva als motlles tipogràfics, sinó *al seu voltant*. I no serveix tant per a espaiar línies, com per a *ajustar, tancar la plana*. De nou, doncs, torna a aparèixer la noció de *justificació*: la regleta, com el seu nom indica, *regula* el comportament de la plana —i aquesta regulació, en la forma tipogràfica, sempre acaba en una opressió, en una fixació endògena de la plana, en què els tipus movibles tenen un comportament expansiu. La regleta, en cert sentit, no és més que un límit, *el límit* de la plana en la forma tipogràfica.

Així, tradicionalment, *regleta* es reservava per a unes peces fetes de fusta que formaven part del conjunt que acostumava a entendre's com *guarnición*.

Guarniciones. Listones de varios tamaños y gruesos, mas baxos que el alto de la letra, los quales sirven para amparar los moldes y proporcionar las márgenes. Únos sirven para las cabeceras, ótros para los cruceros, ótros para el pie, y ótros para los lados; dándoles los nombres segun para donde sirven, como: cabeceras, lados, pies, cruceros, medianiles.

[Sigüenza, Adicion, p. 275]

Dins d'aquest conjunt, hi entren les peces que es coneixen com *regletas de espada*:

Regletas de espada. Listones delgaditos para mejor arreglar las margenes.

[Sigüenza, Adicion, p. 275]

Regletas de espada.— *Listones delgados de madera que sirven para dar más ó menos crucero á las formas, colocándolas entre el molde y el crucero de la rama y en las cabeceras.*

[Giráldez, «Vocabulario del tecnicismo tipográfico»]

* Interludi: *guarnició i espasa*

El terme *guarnició* acostuma a relacionar-se amb l'accepció d'*adorn*. Tanmateix, aquí es volen ressaltar les altres accepcions, entenent que no són contradictòries amb l'anterior. En *guarnició* s'hi recull tant la noció d'accessori «necessari» (arreu), com les de protegir, amparar, i completar. I la d'enganyar.

guarnició f. *Conjunt de soldats que ocupen una plaça forta per defensar-la; que estan aquarterats en una població. [...] || Guarniment que es posa com a adorn en un vestit, en un cortinatge, etc. [...] Defensa que es posa a les espases i altres armes per a preservar la mà [...] | Element de materials diversos que recobreix òrgans de diferents màquines tèxtils. || Guarniments (acc.3).*

guarniment m. *Acció de guarnir o de guarnir-se; l'efecte. || Qualsevol dels accessoris que completen o serveixen per a decorar una cosa. [...] | pl. esp. Conjunt d'arreu que es posen a un cavall, a un mul, etc.*

guarnir v. tr. *Fornir (quelcom) d'allò que li és necessari o li està destinat. [...] || Completar amb ornaments, amb accessoris. [...] | fig. Enganyar, entabanar.*

[DIEC]

El vocable corresponent a *guarnicion* en anglès és *furniture*, en què convergeixen la provisió (fornir) i la mobilitat (mobles, fusta)

furnish [...] v.t. *to fit up or supply completely, or with what is necessary: to supply, provide: to equip* [...] [O. Fr. *furnir, furniss-*; of Gmc. origin; cf O.H.G. *frummen, to further.*]

furniture [...] n. *movables, either for use or ornament, with which a house is equipped: equipment* (Shak.): *the trappings of a horse: decorations* (Shak.): *the necessary appliances in some arts: accessories: metal fittings for doors and windows: the pieces of wood or metal put round pages of type to make margins and fasten the matter in the chase* (print.) [Fr. *fourniture.*]

A tot això, la primera associació de *furniture* amb material *de fusta* té sentit en el període anterior al XVIII-XIX, en què es comença a produir material de blancs "lineals" de fosa. En aquest sentit, cobra especial rellevància la denominació anglesa *lead* (plom) per a la interlínia: així, l'esquema inicial que es dibuixa, distingeix i associa usos (dins, o fora de la plana) i materials (fosa, fusta) d'acord amb el grau relatiu de precisió.

D'aquí, el lligam entre fornir i bastir: el bastidor, sigui el de la tela del pintor, sigui la rama de l'impressor; i, en definitiva, l'arquitectura gràfica (l'arquitectura tipogràfica, en què els elements constructius han d'estar fixats realment: això és, l'equilibri visual, perceptiu, que més endavant prendrà gran importància, es basteix en l'equilibri físic).

D'aquí, també el *vestir* com *redreçar*: i recordem que qui fa vestits és *modista*, i que *mode* i *moda* provenen de *mida* —i que les mides es resolen amb patrons, i que, al capdavall, aquests regulen el vestit.

Pel que fa a l'*espasa*, es pot relacionar amb els telers, i amb l'esgrima. Però, per sobre de tot, interessen les accepcions que lliguen el terme amb la noció de guia, i de llistó de mida, això és, de regla —de regleta.

espasa. [...] *En alguns sistemes de telers mecànics, palanca que es mou al llarg del calaix, i que porta el tac amb què pica la llançadora. | Qualsevol de les palanques situades a les parts superior i inferior dels*

telers proveïts de joc de segments i que posen en comunicació els lliços amb els excèntrics del joc esmentat. || En una serra mecànica, placa guia per on corre la cadena que talla.

espasar v. tr. Amidar la llargària (d'una roba) valent-se d'un llistó que la disposa a plecs curts. [DIEC]

I, al costat d'aquest ús com a *guarnicion*, això és, com a peça d'imposició, s'ha de ressaltar que la regleta també és una simple peça auxiliar, sense un ús "típicament" tipogràfic. Aquest ús és doble: redreçar, i medir.

L'ús auxiliar de la regleta apareix tant en Paredes, com en Sigüenza:

"Lo primero en que deve exercitarse el Impresor, es en distribuir, para lo qual es necessario no tomar grande la tomada, y esta con su regleta ponerla encima de la palma, y quatro dedos de la mano izquierda, afiançada con el dedo pulgar por los principios de los renglones." [Paredes, 9r]

enderezarà la línea en el componedor ántes de justificarla, y ponerla en la galera, acostumbrándose á leerla al tiempo de justificarla para no tener tanto que corregir despues: acabada la plana, y ántes de atarla, la palmeará y enderezará bien toda ella con el auxilio de una regleta, para de este modo conseguir vaya derecha á la prensa, porque sucede á cada paso que por falta de esta precaucion muchas fundiciones se desgracian, principalmente en sus principios, no por falta del fundidor sino del caxista, que por entrar la forma torcida en la prensa, toma vicio, el que despues es imposible quitar; [Mecanismo, 24-25]

L'ús de la regleta com a estri d'amidament es troba en la següent definició de Sigüenza

Ajustar. Ir formando planas, las que deben estar todas iguales; para lo qual se tiene una regleta con el largo. [Adicion, p. 262]

Més endavant es coneixerà aquesta regleta com *medida tipográfica*: així, en Serra i Oliveres.

INTERLÍNIA



Si la regleta era una trampa perquè atrapava, immobilitzava els tipus movibles de la plana tipogràfica, la interlínia tipogràfica és una trampa en tant que trenca la mateixa trampa.

La interlínia no es fa per a la comoditat del caixista (perquè, en aquest sentit, la interlínia és molt còmoda: però per a això ja hi ha la regleta); ni per a la millor subjecció dels tipus movibles en la plana tipogràfica. Les raons que es donen per a la interlínia fan referència a la qüestió perceptiva –per “fer més clara i bonica la composició”. Des d'aquí, el seu ús és semblant al dels espais, i per tant no ha de sobtar la definició de Sigüenza, ni l'exposició de Fournier.

Espaciar. Meter espacios anchos ó regletas entre las líneas para que esté desahogado. [Adición, 265]
Espacios anchos. Los que se ponen entre línea y línea para hacer mas hermosa la impresion.
[Adición, 267]

Aquí, doncs, hi ha una referència explícita a la regleta com interlínia. De tota manera, ja s'ha vist que, en la definició de *regleta*, Sigüenza no la contemplava així. En resum, cal creure que la comesa principal d'interlinear recau en els *espacios anchos* —i aquí es pot recordar la menció que fa Serra i Oliveres als «espacios que hacen el oficio de interlíneas» (p. 68)

(Els *espacios anchos* són d'una *cuarta parte del cuerpo de parangona*, tot i que *los hay mas ceñidos*.)

Des interlignes de Fonte

Les Interlignes de fonte sont des lames de métal justes & égales d'épaisseur, que l'on emploie dans l'Imprimerie pour élaguer les lignes d'un Caractère qui est sur son corps naturel.

Ces interlignes sont de deux sortes; les unes dites brisées, parce qu'elles sont composées de plusieurs morceaux; les autres dites de longueur, parce qu'elles sont d'une seule pièce. [Manuel typographique, I, 176]

Cal crueure que 'élaguer' (esporgar, podar) s'usa en el sentit de «aclarir, netejar, desbrossar...». De fet, la interlínia no aclareix les línies en si: si aclareix res, són les línies *en el conjunt de la plana impresa*. És un aclariment semblant al dels espais tipogràfics, que «proporcionaban los claros» (Sigüenza): com és preceptiu en la tècnica tipogràfica, aclareix a partir d'afegir, mai de treure. En comparar les dues menes d'espais, s'entén millor la denominació que figura en Sigüenza: són «espacios anchos», no pel seu gruix, sinó pel seu ús, o desenvolupament en amplada, en la mesura tipogràfica. (Els *espacios anchos* de Sigüenza són, en Fournier, les *interlignes brisées*.)

C'est pour remédier aux inconvéniens des interlignes brisés & surtout de ceux qui sont en bois, que l'on nomme Réglettes, dont on s'est servi long-temps dans l'Imprimerie, que j'ai inventé un moule propre à fondre d'un seul jet, dans la longueur & l'épaisseur convenables, des interlignes d'une seule pièce. [I, 179-180]

Posem que Fournier sigui el responsable de les *interlignes de longueur*. Considerem, aleshores, que, amb ell neixen les interlínies pròpiament dites. En conseqüència, se'l pot prendre com a base per al present discurs.

Fournier, la trampa de la interlínia, i la seva combinació

Les caractères s'emploient communément sur leur corps naturel, quelquefois cependant ils sont interlignés, c'est-à-dire qu'on met entre chaque ligne un corps étranger, qu'on nomme interligne, pour les élaguer.
 [Fournier, *Manuel typographique*, II, iv]

I el present discurs no és amable. S'ha dit que la interlínia s'usava per aclarir i embellir el text: així, és un recurs de disseny, en tant que es considera un ajut per a optimitzar la comprensió del text per part del lector. Des de dins, però, també és una nova trampa. «Nova», perquè ja n'hi ha hagut abans: Schoeffer va artificialitzar les mides de l'escriptura; Plantin va tergiversar les proporcions «naturals» dels caràcters d'escriptura; Fournier normalitza la tergiversació. I ho fa a partir de desconsiderar les proporcions dels caràcters: els caràcters són cossos naturals; la interlínia sempre és *estranya*.

La interlínia també és un recurs per trampejar, això és, per igualar, ajustar, una magnitud menor a una de major. Des d'aquí, la *Table* de Fournier, en què un cos se

subdivideix en d'altres cossos, cobra més sentit. En altres paraules, només des d'aquí poden tenir sentit “real” (això és, per a la pràctica generalitzada de l'ofici) les *combinaisons* de *corps inégaux* & *multipliés*. De no ser així, les *combinaisons* explicitades per Fournier corren el risc de ser percebudes com un simple divertiment aritmètic —un “divertiment” semblant al que el mateix Fournier retreia als encarregats del *Romain du Roi*: un divertiment, perquè, al seu entendre, *divergia, s'apartava*, de la pràctica tipogràfica. El divertiment només es pot evitar si se'l manté dins dels límits d'aquesta pràctica tipogràfica: Fournier *redreça* aquell divertiment a partir d'incorporar-lo en les pràctiques de l'ofici.

En la «Table des Proportions» del *Manuel typographique*, Fournier desglossava cada cos d'acord amb tres possibles *combinaisons*:

corps égaux, entre dos cossos d'igual mida, és la combinatòria més simple, i possiblement més lògica, en termes tipogràfics;

corps inégaux, entre dos cossos de diferent mida;

corps multipliés, entre dos o més cossos. De poca utilitat en la composició tipogràfica habitual, però especialment valuosa per a la composició amb vinyetes.

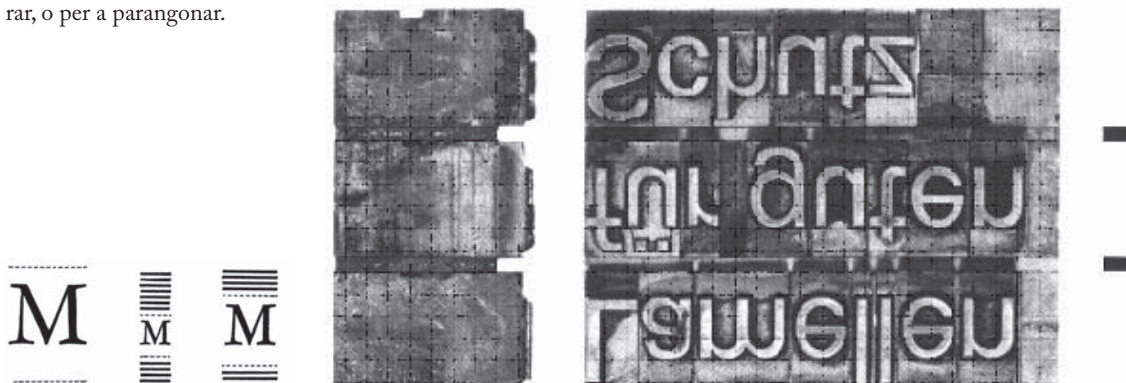
En aquest sentit cal recordar l'expressió habitual de “viñetas de combinación” (per distingir-les, suposadament, d'aquelles amb valor “autònom” i que no s'utilitzen acompanyades d'altres peces) que apareix, per exemple, en Serra i Oliveres. Per la importància indefugible que hi pren la qüestió de la combinatòria, no és estrany que Serra i Oliveres dediqui especial atenció a les mesures tipogràfiques, en els “seus” sistemes *decimal* i *docenario*, que es debaten més endavant, a la Part 3.

Aquest ús de la interlínia, tanmateix, no és el que se li acostuma a assignar, i que es troba reflectit en el seu nom. Aquest ús de la interlínia és, en definitiva, el de parangonar.

Parangonar, en la terminologia tipogràfica, s'entén habitualment com l'alineació de tipus de diferent cos: l'acció, per tant, ateny *sobretot* a l'equilibri perceptiu del grafisme, i en segona instància, però de manera necessària, a l'anivellament físic de les peces. En el paràgraf precedent, s'entén “parangonar” en el sentit més ampli d'igualar els cossos, això és, les peces tipogràfiques, i no pas els seus grafismes.

No cal dir que l'acció de parangonar es troba íntimament lligada a l'alineació dels caràcters, operació en la fase de matriueria, que Fournier tracta en el capítol «De la ligne». Com es pot endevinar, aquesta dimensió també s'intentarà normalitzar posteriorment: d'aquí, la noció de *standard line*.

La interlínia, peça per a separar, o per a parangonar.



En aquesta acció específica de parangonar no hi té lloc, pròpiament, la comparació de qualitats semblants, perquè no s'estan comparant cossos semblants. L'única possibilitat de comparació és mètrica, i aquesta s'ha de resoldre en termes físics, d'ocupació. En parangonar dos cossos, el major d'ells actua de patró, de galga, respecte del qual el cos menor només pot *afegir* matèria per a "assemblar-s'hi". Més que una comparació, és una contrastació, i, així, més que posar l'accent en les semblances, cal posar-lo en les diferències. La interlínia és aquesta diferència, i és amb ella que es pot assajar la "comparació", la complementació.

En altres paraules, mai es parangona un cos *amb* un altre: això indicaria una equitat entre els cossos, i en conseqüència anul·laria la utilitat, i la possibilitat, de la mateixa parangonació. Només es pot parangonar un cos *a* un altre: no hi ha equitat, ni semblança, sinó desnivell. El que es vol dir, alhora, és que el cos major fa de mòdul. La interlínia és el recurs de compleció per a magnituds que no tenen proporció justa entre elles. I, en no tenir proporció justa, només es pot resoldre la "semblança" des de la simple addició (quantificació).

Des d'aquest ús, i recollint les paraules de Fournier, les interlínies són veritablement estranyes a la 'naturalitat' dels cossos. I aleshores, per tal de superar aquesta incoherència, hi hauria dues possibilitats: fer les interlínies naturals, o desnaturalitzar els cossos.

La naturalització de les interlínies

En termes estrictes, aquesta primera opció és un contrasentit. Les interlínies són, per definició, alienes als cossos. En l'acció de parangonar un cos menor a un de major, es pot dir que la interlínia té un ús concret per a aquell cos respecte d'aquest. Aquesta mateixa concreció és la que dificulta una assignació única i inequívoca: la interlínia no es pot relacionar amb el cos menor més que per a parangonar-lo al cos major; la interlínia no es pot relacionar amb el cos major més que per a parangonar-hi el cos menor. Així, no hi ha interlínies "de cos": les interlínies *poden tenir el gruix* de qualsevol cos, però *no són* de cap cos. Aquesta condició ambigua de la interlínia planteja, al seu torn, dues possibles evolucions.

De fet, només la seva condició és ambigua, no pas el seu ús, que és precís i concret. Entre aquests dos extrems es podrien esbossar evolucions "intermèdies", com la ja esmentada de parangonar un cos a un altre. En aquest moment, però, en què es pretenen traçar camins "precisos", les evolucions intermitges no farien sinó estendre l'ambigüitat.

La primera, que la interlínia sigui efectivament proporcional a un cos, això és, que el seu gruix sigui submòdul d'un cos concret. La segona, que la interlínia es constitueixi com a cos "autònom", això és, com a peça tipogràfica amb valor propi i que, en conseqüència, no tingui un ús restringit a uns cossos determinats, sinó que es pugui utilitzar en múltiples contextos per i per a múltiples cossos.

Amb aquest plantejament, es pot retornar a la qüestió inicial de la possible naturalitat de la interlínia. Cadascuna de les dues evolucions esmentades desembocaria en una concepció “natural” de la interlínia, però en elles la naturalitat es formula de diferent manera. La primera planteja la naturalitat des de la *pertinença*: tota fracció proporcional d’un cos natural és, per causa d’aquesta relació, natural. La segona entén la naturalitat des de la *identitat*: tot cos tipogràfic és natural.

En aquest sentit, Fournier torna a ser un personatge cabdal, per tal com exemplifica el trànsit en la concepció de les mides tipogràfiques. En ell s’hi troben expressions que es poden associar a les dues formes d’evolució apuntades: així, per exemple, *deux à la Nompaille* apareix en la seva explicació del motlle d’interlínies (p. 206 i ss.); i no fa falta insistir en que aquesta mateixa mida, com qualsevol altra, es traduirà en una xifra, això és, en un nombre natural. En l’explicació del motlle d’interlínies, Fournier especifica dos gruixos: *deux* i *trois à la Nompaille*.

I, tanmateix, en qualsevol dels dos casos es produeix una adequació, una transformació, una subversió, del teòric ús primigeni de la interlínia, el d’igualar o parangonar. En cadascun d’aquests dos casos, la condició de la interlínia és diferent (fracció proporcional, o unitat), però comparteixen un “únic” ús: espaiar, separar, distanciar línies. I aquest ús té sentit, pròpiament, quan s’han replantejat els mòduls, i la relació que estableixen entre ells: les línies d’un text ordinari són d’un mateix cos, que actua de mòdul, i, per tant, la relació que estableixen entre elles és, ara sí, la de la semblança, la de la igualtat. Per això és impossible, inútil, igualar o parangonar segons l’esquema anterior (parangonar un cos menor a un cos major), perquè allò susceptible de parangonació ja és, en aquest cas, parangonat d’antuvi. És clar que això no anul·la l’ús de la interlínia per a parangonar dues magnituds dissemblants, però el situa en un altre pla.

En certa manera, la interlínia com a recurs de parangonació només és interlínia “a mitges”: és interlínia en tant que es posa entre línies, però la seva comesa principal és la de farcir, no la de separar. Això és, no és un interval lògic ni natural, perquè no deriva de les línies entre les quals es posa, sinó que prové de la necessitat d’ajustar les línies a unes altres magnituds, cosa que, en certa manera, el fa aparèixer com un interval forçat, imposit.

En aquest sentit, és una intromissió (un afegit, una suma, un increment), i no una pròtesi en sentit estricte, perquè no està empeltada (incorporada) en el cos al que s’afegeix. Aquí pot tornar a aparèixer la qüestió de la interlínia com a trampa, com a *farce* — com a farcit, i com a farsa.

Per a la relació entre interlínia i imposició, v. infra.

Si la raó principal que s’assigna a la interlínia és la d’espaiar per a embellir, aleshores es pot entreveure un canvi en la noció de bellesa. Aquest canvi qüestiona també la noció de justesa o justícia que podia trobar-se arrelada en el material tipogràfic: perquè els alfabet tipogràfics (això és, el conjunt de grafismes “incorporats” en els paral·lelepípedes dels tipus movibles) poden continuar essent bells, i justos, però aquestes qualitats s’apliquen només al conjunt del disseny del grafisme (responsabilitat del punxonista), i no al seu ús (responsabilitat del caixista, a partir del filtre del matriuer). En altres paraules, aquí es fa evident que el grafisme encapsulat dels tipus movibles no està associat a, o no prescriu, un ús concret d’aquest grafisme.

Des d'aquesta perspectiva, el caixista pot modificar les relacions de justesa que es trobaven incorporades, tancades, en els tipus movibles. Com és preceptiu en la tècnica tipogràfica, la modificació per part del caixista només pot ser additiva: la possibilitat de modificació es planteja en ordre creixent des dels límits mínims del cos tipogràfic. Això pot fer aparèixer el cos tipogràfic com *just*, no tan sols en la seva accepció de *correcte*, sinó en la d'*escàs*. I és a partir d'aquesta escassetat que cobra sentit la interlínia com a espai: la interlínia *aclareix*. Atorgar aquesta facultat, aquest valor, a la interlínia, implica un canvi conceptual significatiu.

La desnaturalització dels cossos

No cal exagerar l'expressió. Per l'apuntat anteriorment (en els repassos a la tipografia com a sistema d'escriptura artificial, i al cos tipogràfic), fins i tot es podria desestimar: no pot haver-hi cossos tipogràfics que siguin realment naturals. Ara s'ignora l'apunt. Quan es diu "desnaturalització", es vol dir que s'ha operat alguna mena de canvi en la manera de concebre i usar allò que fins el moment s'havia entès com natural.

El natural era la nomenclatura. Els cossos nominals. Els noms es prenen com naturals, tan naturals com les peces, tan naturals com els seus usos - això és, ni més ni menys que les peces, ni més ni menys que els seus usos.

Si es recorre a la interlínia per aclarir, també és perquè ja no es creu que el cos, per si sol, sigui prou per a fer-ho. I, en aquest sentit, un cop s'ha atorgat aquesta funció a un "cos estrany" com la interlínia, el "cos natural" pot acabar per fer-se opac. "Opac", és clar, segons els usos habituals. Segons els nous usos, l'opacitat (la irregularitat, l'ambigüïtat) només pot aclarir-se amb l'ajut de l'exactitud que té la numeració.

Com es diu a vegades, els cossos d'abans del XVIII duïen la interlínia incorporada. Si es pren aquesta posició, aleshores l'existència de la interlínia com a cos "estrany", això és, com a peça aliena al mateix cos, s'ha d'entendre com una escissió, com una separació, i per tant susceptible de ser mesurada. En aquest context, pel seu despreniment del cos, *la interlínia esdevé incorporària*.

Aquí tampoc es tracta de saber *fins on* es van "desnaturalitzar" els cossos. (Potser n'hi ha prou amb saber *des d'on* es van desnaturalitzar: des del nom.) El que sembla cert és que, amb Truchet, i sobretot a partir de Fournier, els cossos *comencen* a "desnaturalitzar-se". Es desnaturalitzen per normalitzar-se.

Apèndix: canvis en la noció i l'ús de les interlínies

De las regletas é imposiciones.— *Las regletas é imposiciones forman una parte muy esencial en el material de imprenta. No son sólo un recurso, sino una necesidad, y de tal importancia, que economizan y facilitan la ejecución de cualquier trabajo; de tal modo, que con una buena y completa combinación puede hacerse el reparto de blancos de una página casi en el mismo tiempo que se compone una sola línea de cuadrados.*

Dado el sistema de medida seguido, que es el duodecimal ó de cíceros, compuesto de 12 puntos, ó sean 2 líneas de pulgada francesa, podemos hacer combinaciones infinitas, pues sabido es que 12 puntos tienen tres fracciones en enteros, como mitad, tercio y cuarto, y en quebrado forman también enteros, como $\frac{2}{3} = 6$, $\frac{2}{4} = 8$, $\frac{3}{3} = 9$, y de aquí la facilidad en la aplicación de un sistema tan útil y tan perfecto; por ejemplo, el tener regletas de 1, 2, 4, 6 y 12 puntos, permite formar: con 1 y 2, 3; con 1 y 4, 5; con 2 y 4, 6; con 1 y 6, 7; con 2 y 6, 8; con 1, 2 y 6, 9; con 4 y 6, 10; con 1, 4 y 6, 11; y con 6 y 6, 12, y así proporcional y progresivamente; con lo cual, estando bien surtidas estas colecciones, puede atenderse á todas las necesidades; bien entendido que han de obedecer en su medida ó extensión á otro orden, que forma el complemento con el grueso. [Giráldez, p.28]

Caja de regletas.—Como base de este sistema, presentamos la caja de regletas, en que, partiendo de la medida de 6 puntos, podemos, hasta 12, tener una colección de espacios y regletas, en progresivo aumento, de punto en punto, y desde 12 hasta 60, ó sean 5 cíceros, de 3 en 3 puntos.

Estas colecciones de espacios y cuadrados, que así pueden llamarse, parecerá son inútiles, ó al menos que forman un exceso de material improductivo; pero si se piensa y discurre despacio, si se considera tipográficamente su utilidad, no podrá menos de convenirse en que son necesarias é indispensables para la más pronta ejecución de trabajos que han de tener una gran exactitud, si es que en la imprenta hay alguno que no la exija. [...] Si llegamos á fijarnos en el parangonaje que de letras, palabras y líneas hay que hacer con frecuencia, se comprenderá aún mejor su utilidad; y si tocamos en la composición de las matemáticas, veremos que es de necesidad absoluta; pues el tener que estar cortando á cada instante regletas, hace interminable cualquiera operación.” [Giráldez, 28-29]

El primer fragment planteja el conjunt d'interlínies des de l'operatòria aritmètica, típica de la numeració extesa en el segle XIX. Però no és menys important el fet que les interlínies es denominen *regletas*, i que aquestes es tractin al costat de les *imposiciones*. Ni és menys important que, ara, les *regletas* siguin una *necesidad*.

En el segon fragment, les regletes ja no només s'entenen com interlínies, sinó també com *espacios* i *cuadrados*. És clar que, en termes ortodoxos, aquestes equivalències s'haurien de desestimar, i entendre-les com simple fruit de la confusió o de la ignorància, però tanmateix semblen reflectir la “nova” concepció i els “nous” usos d'aquests blancs tipogràfics. Els seus camps d'equivalència s'han ampliat, perquè els seus usos s'han diluït. Això és, tant li fa quina peça s'usi si, amb aquest ús, s'obté el mateix “resultat”. En conseqüència, la peça no està lligada a un ús específic. En conseqüència, l'ús ja no defineix el caràcter de la peça. En conseqüència, la peça tampoc ha de tenir un nom específic. I no el pot tenir, perquè la peça, com el seu ús, ha deixat de ser característica.

En aquesta dilució o mescla dels usos hi pot tenir un paper fonamental, precisament, el “nou” sistema tipomètric de punts. En cert sentit, i tal com l'acostuma a expressar Giráldez, la facilitat o bondat del sistema es fonamenta en la simplicitat d'operatòria i de comptabilitat aritmètica. Això significa, com s'ha dit repetidament, que les mides es xifren, simplement, que es redueixen a xifres, de manera que, al capdavall, només es perceben les xifres. I això és el que, en certa manera, sembla ocórrer: els usos s'amaguen en les xifres, queden encoberts per les xifres.

manipulació la que realment defineix la interlínia com a peça. Perquè, mentre que la manipulació de les altres peces es pot entendre com un poliment, un *refinement* (i així la peça encara no manipulada és basta, però no per això deixa de ser peça), la de la interlínia només es pot entendre com un *fraccionament*. Si es vol, l'estranyesa de la interlínia pot ser només de matís, de grau, però és aquest grau el que l'acaba caracteritzant.

Cal recordar que Fournier ja advertia contra la pràctica de tallar les interlínies, en l'exposició del seu motlle:

Pour la longueur de l'interligne, elle est fondue juste telle qu'elle doit être, par le moyen de ce nouveau moule: auparavant on étoit obligé de scier les interlignes après qu'ils étoient fondus, ce qui doubloit l'opération & n'étoit pas si juste. Cette longueur se fixe par le moyen du regître, qui est retenu par une vis à la pièce du dessus du côté du Jet.

Le regître a un bec qui entre dans les entailles que l'on a pratiquées à la joue de la pièce de dessous, & qui fixe la longueur en cet endroit. Ces entailles sont au nombre de dix ou douze, & numérotées. [208–209]

Tanmateix, en cap cas especifica quins són els intervals mètrics entre les osques: tan sols es poden deduir, de manera aproximada, de la llargària del motlle, que és *de sept à huit pouces de long au plus*. L'explicació del procediment fa entreveure que es pren una peça (*reglet*) com a galga per a fondre les interlínies.

Al capdavall, la interlínia *es pot tallar*, i en ocasions convé tallar-la a voluntat:

«Para que el testo no esté pegado con la cita marginal se pondrán entre una y otra materia á lo menos tres puntos de blanco; y para que esté mas sólida la cita y con mas facilidad ajustada la página, el compaginador se proporcionará interlíneas de tres puntos y á la medida de lo largo de la página, con solo la diferencia de ser unos dos puntos mas flojos para que la interlínea no mande.» [Serra i Oliveres, p. 110]

I això mateix és el que la fa poc fiable en si mateixa:

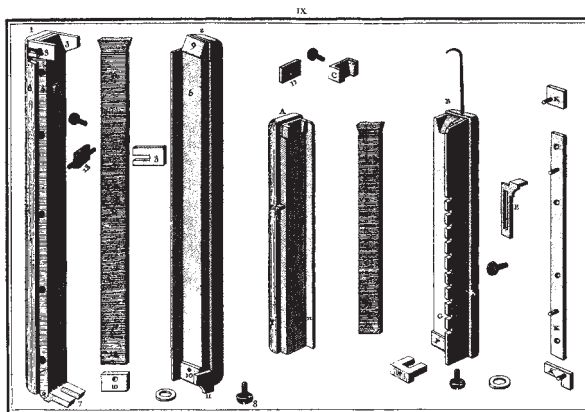
«Jamás se podrá justificar el componedor con una sola interlínea, porque muy fácilmente podría resultar la justificación mala ó equivocada: debe hacerse pues con ocho ó diez al menos y de manera que las interlíneas entren y salgan libremente del componedor.» [Serra i Oliveres, 86];

o

«Las líneas de pié se haran con cuadrados, aunque sean de otro carácter, y no con interlíneas como algunos suelen hacerlo.» [Serra i Oliveres, 113]

Aquí es pot apreciar l'ús “auxiliar” de les interlínies — i, en contrast, cal recordar la pràctica de determinar la mesura amb quadrats, per evitar malmetre les interlínies o llongots: en el cas present, les “ocho ó diez” interlínies (de gruix desconegut) actuen en compensació; per últim, notar que, pel procediment descrit, el componedor és de ferro, i ajustable.

El motlle de fosa d'interlínies de Fournier (*Manuel typographique*): enlloc hi ha una relació explícita de les dimensions mètriques entre les osques.



I, al capdavant, amb la condició de la interlínia, es pot recordar la qüestió de la *justificació*: aquesta, la dimensió de la mesura, és la que es talla, mentre les altres dimensions, les dels tipus movibles, es formen. Perquè aquí hi ha l'embull: la "interlínia en brut" no existeix: hi ha una tira que es pot fraccionar en diverses interlínies; la interlínia és una fragmentació del continu, mentre les peces tipogràfiques, els tipus movibles, són des d'un inici unitats discontinües. Un cas semblant es pot apreciar en la fabricació de paper: amb formes, o continu —com s'exposa en la Part 3.

LLENGOT

Els llengots solen entendre's com "interlínies gruixudes".

Lingotes. — *Regletas gruesas, fundidas á varios cuerpos, pero generalmente sujetas al sistema duodecimal.* [Giráldez]

Recordem que Giráldez entenia que *regletas* i *interlineas* eren sinònims. Igualment, en el text, no es fa esment explícit dels *lingotes*: *interlineas* i *lingotes* queden inclosos en la denominació genèrica, i tradicional, de *regletas*.

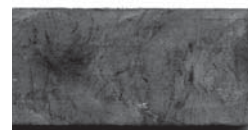
En aparença, no hi ha res d'incorrecte en aquest costum: en aparença, llengots i interlínies semblen això mateix. No són el mateix. Equiparar llengots a interlínies és com equiparar quadrats a espais. La diferència no és una simple qüestió de gruix, sinó d'ús. Tanmateix, l'ús sembla que va lligat al gruix. Pel tocant als quadrats i als espais, els primers es definien per ser de més gruix que el quadratí, i els segons per ser de menys gruix que el mig quadratí: quadratí, i mig quadratí, s'establien com a límits a partir dels quals es donava lloc a noves menes d'espai lateral. Pel que fa als llengots i a les interlínies, cal saber si hi ha algun gruix que actui com a frontera.

Acostuma a entendre's que una làmina de metall és *llengot* a partir dels 6 punts tipogràfics de gruix.

Tornem a recordar Serra i Oliveres:

Las interlineas son unas hojas delgadas de metal que se colocan entre línea y línea, á fin de que sea mas clara y hermosa la impresion. Estan fundidas al grueso y largo que se quiere; las hay de un punto, punto y medio, dos puntos, dos puntos y medio, tres puntos, cuatro, etc. En llegando á seis puntos, se llama regleta; pues ya no se emplea para ponerla entre línea y línea; y ademas está por su medida considerada en la clase de las imposiciones como muy útil é indispensable para que la coleccion dicha de imposiciones esté completa.

Hay ademas varias clases de espacios que hacen el oficio de interlineas. Sirven para interlinear las columnitas de los estados, casillas, etc. Estan fundidos espresamente para dicho uso, bajo diferentes cuerpos; el mayor de



Interlínies i llengots, Didot: d'1, 2, i 3 punts; i de 6 i de 12 punts — o, millor, de ½, i d'1 cícero.

ellos es de setenta y dos puntos. Se toman las justificaciones bajo la longitud de las interlíneas: por lo tanto en una imprenta regular las deberá haber de todas clases, empezando por la mas pequeña que contendrá setenta y ocho puntos de longitud hasta reunir la coleccion completa, formando una escala progresiva de seis en seis puntos á fin de que den por resultado la composicion de todas las medidas.

És de ressaltar que, en el fragment precedent, Serra i Oliveres no fa servir el vocable *lingotes* per a referir-se a les peces corresponents, sinó que encara manté el més genèric de *regletas*. Tanmateix, *lingotes* es defineixen en el seu “Vocabulario tipográfico”:

Lingotes.—*Las interlíneas de mas de seis puntos fundidos á la altura de los cuadrados, de una pieza y á distintos cuerpos.*

La definició, però, planteja un interrogant. S’entén que els “mas de seis puntos” es refereixen al gruix de les peces. Com s’ha d’entendre, però, que estiguin foses “á distintos cuerpos”? És podria creure que “cuerpos”, aquí, s’utilitza com un simple sinònim de “cíceros”. Però en aquest punt, pot ser convenient considerar alguns extractes del seu text, que semblen desmentir-ho (o, si més no, no semblen confirmar-ho):

Estan fundidas [las interlíneas] al grueso y largo que se quiere; [p. 68]

Així, portant l’argumentació fins al seu extrem, *no és necessari ni obligat que les interlínies s’ajustin a una mesura “normalitzada”*. És clar que els exemples que Serra i Oliveres ofereix a continuació, mostren els gruixos de les interlínies en punts tipogràfics —i en mitjos punts tipogràfics. No s’especifica res, però, del seu llarg. Per tal de destriar-lo, es pot recórrer a les dades que s’especifiquen per a les peces que es consideren, si no iguals, semblants.

D’una banda, els “espacios que hacen el oficio de interlíneas”, que augmenten de 6 en 6 punts.

D’una altra, les “imposiciones”, en què “La longitud de ellas sigue la misma escala progresiva”, això és, 6 i 12 cíceros.

Cap d’aquestes notes sembla oferir massa dades específiques: la franja que s’estableix entre els dos increments, entre 6 punts i 6 cíceros, és excessivament àmplia i ambigua com per tenir-la en compte. I aleshores potser cal reconsiderar la qüestió des d’un altre punt, manejant noves dades i relacionant-les amb la idea anterior que les peces es fonen a la mesura “que se quiere”.

Se toman las justificaciones bajo la longitud de las interlíneas [68]

Justificacion.—*La longitud de la línea que se da al componedor segun el tamaño. [“Vocabulario tipográfico”, p. 258]*

Es pot argüir que la selecció de les cites és tendenciosa. En qualsevol cas, el que es vol apuntar és que en Serra i Oliveres, a diferència de Giráldez, no totes les magnituds són reduïdes a cíceros i punts. De les cites anteriors *es pot* desprendre que qualsevol interlínia de qualsevol longitud pot actuar com a justificació, o que la longitud de la interlínia (o del llengot, etc) pot estar determinada per un cos que no necessàriament

es troba en relació directa amb cíceros i punts. En resum, que la seva longitud pot derivar del cos tipogràfic concret i no del sistema tipomètric en general: d'aquí a entendre aquesta peça com la *medida tipogràfica*, això és, el llistó o regleta per a medir línies, hi va ben poc.

En certa manera, això remetria, en un altre nivell, a la definició que Giráldez fa de *Lingotes* (“Regletas gruesas, fundidas á varios cuerpos, pero generalmente sujetas al sistema duodecimal.”), en què s’accepta la possibilitat de cossos tipogràfics “aliens” al sistema “normalitzat” de Didot: el cos, i no pas el sistema, es constitueixen com a patró mètric per a la producció de peces tipogràfiques que s’hi hagin de relacionar. [cf també la definició de *Regletas* en Giráldez, més amunt: “su largo puede ser caprichoso, ú obedecer á un sistema de combinación, sujetándolas á cíceros.”]

En aquests casos, així, s’està davant del període de transició entre els “dos” sistemes tipomètrics.

De tot això se’n poden derivar dues qüestions bàsiques.

La primera, que *lingote* és, en rigor, *l’equivalent de fosa* de la *regleta* — d’aquí que, com a vocable, no s’usi abans del segle XIX: abans del període XVIII-XIX no es podien fondre aquestes peces.

Lingote podria recollir les nocions de *preciosisme*, o de *raresa*, però sobretot s’hi associen les qüestions de *gruix*. Així, els seu ús com a «interlínia» és accidental, o poc usual: posem que es pugui fer servir per a espaiar les línies de títol en una portada, però això no deixa de ser composició especial, o sigui, no s’inscriu en la composició ordinària d’espaiar les línies de text. Per altre cantó, aquest ús d’espai interlineal només deixa de ser estrany en un entorn en què les antigues funcions s’han unificat i diluït.

La segona, complementària de l’anterior, que les peces són llengots quan se’ls pot assimilar a la noció tradicional de cos tipogràfic. Si el gruix de 6 punts és el que actua de límit entre interlínies i llengots, això és per dues raons: una, per la ja apuntada que una peça de 6 punts no és pròpiament interlínia; dues, perquè 6 és patró tipogràfic — patró de cos tipogràfic, la *nomparella*: tradicionalment, el cos menor que tancava el conjunt de cossos tipogràfics.

D’aquí, els increments en 6 punts, que esmenta Serra i Oliveres; o els 6 punts com a punt de partença per a les interlínies i quadrats, que xifra Giráldez.

En la mateixa línia, cal considerar la relació *regleta-cos* abans del segle XIX:

Reglets, of the same Body with the Letter of the Work, are more proper for Whites than Quadrats, because Reglets are capable to interrupt the hanging and crookedness of Matter.

[Smith, *Printer’s Grammar*, p. 110]

I, ahora, observar que aquestes relacions es poden alterar en diferents llocs, i en diferents períodes, com es pot extreure del següent exemple, de Legros i Grant, a principis del segle XX:

Above the thickness of 4 points, leads are usually called clumps, and this term covers the size from 4 points to 18 points, above which the term furniture is generally adopted. [Legros & Grant, p. 55]

IMPOSICIÓ

Es pot tornar a començar amb les definicions encadenades de Sigüenza.

Imponer. Poner quadrados entre plana y plana para que queden las márgenes correspondientes.

Imposicion. El todo de estos quadrados, que se compone de medianiles y cruceros.

Medianil. El que se pone en medio de las planas de arriba abaxo.

Crucero. El que atraviesa de folio á folio.

Corondel. Es un liston de madera al alto de los quadrados para dividir las columnas, quedando el claro en medio de ella.

[Sigüenza, *Adicion*, p. 263-264]

En Sigüenza, les peces d'imposició quedaven incloses en el terme genèric de *guarnicion*.

Guarniciones. Listones de varios tamaños y gruesos, mas baxos que el alto de la letra, los cuales sirven para amparar los moldes y proporcionar las márgenes. Únos sirven para las cabeceras, ótros para los cruceros, ótros para el pie, y ótros para los lados; dándoles los nombres segun para donde sirven, como: cabeceras, lados, pies, cruceros, medianiles.

La definició ja ha aparegut en relació amb la *regleta*. Ara interessa, però, distingir alguns dels vocables.

Medianil sembla mantenir l'accepció de Paredes, que es la *guarnicion que divide el tiro en dos mitades* (Paredes, 30v). Pel que fa a *crucero* i *corondel*, caldria distingir entre els anteriors, que figuren en la secció de *la caixa*, de les peces amb el mateix nom, que figuren en la secció de *la premsa*:

Corondeles. Otros listones de hierro que se ponen despues de las guarniciones arrimados á los tornillos para apretar los moldes sin perjudicar la madera.

Crucero. El hierro que está en medio de la rama embutido en unas cajas para poderle quitar y poner.

[*Adicion*, p. 275]

Aquí ens limitarem a les peces de caixa, i tan sols cal insinuar que es mantenen els noms d'acord amb la posició que prenen en el conjunt de la forma a imprimir.

D'aquí, doncs, que amb el terme *imposició* es refereixin *imposiciones de madera de todos tamaños para poder proporcionar las márgenes, y ajustar las planas* (164). O sigui, que, en una aproximació superficial, es donen les mateixes característiques que s'havien esmentat respecte de les *regletas* i, en conjunt, de les *guarniciones*: són de fusta, i s'usen *al voltant* del motlle — si més no, en origen.

Tanmateix, es pot apuntar el seu tret bàsic. Les imposicions no només *ajusten* les planes — perquè, en cert sentit, això també ho feien les *regletes*. El tret característic de les imposicions és que *proporcionen* els marges. Tal com els *espacios* respecte dels *claros* entre *dicciones*, les imposicions proporcionen els buits entre planes, o en el conjunt del plec de paper. Així figuren en Paredes:

Al tirar formas de à folio deve el Tirador apuntar de modo el papel, que dividido el blanco que queda en el pie, y cabeza de las planas en cinco partes, queden las dos de blanco en la cabeza, y las tres en el pie, ò mas, de forma que quede mas ancho el blanco del pie, que el de la cabeza; y lo mismo se debe observar, en el tirar de los papeles tendidos: pero tirando formas de quarto, octavo, ò que conste de planas mas pequeñas, deven ser las margenes iguales. Pero adviertase al cortar las guarniciones para estas formas de planas menores,

que de tal suerte se cort[en], que despues de encuadernado el libro, le venga quedando menos blanco en la cabeza que en el pie.

[Paredes, 44r]

Les indicacions es poden creure poc precises des d'un esquema mètric habitual — això és, no s'ofereixen mides pròpiament dites, sinó proporcions de blanc: a tot estirar, les mides de les peces només es poden deduir a partir de les indicacions que el mateix Paredes ofereix de les *paginas*, això és, les planes, o els motlles. De manera semblant cal prendre les indicacions de Sigüenza en les imposicions de plec: per exemple, *este medianil es mas ancho* (p. 92) —sense especificar ni quant, ni en relació a què. En Sigüenza, les úniques especificacions apareixen per a les esqueles:

Imposicion para esquelas de 4 planas y 2 vista en galera.

[esquema de la primera imposició]

(1) *En este medianil se ponen 2 lín. de texto y 1 de entredos.*

(2) *Aquí 5 líneas de texto.*

El ancho es á 8 emes de parangon.

[esquema de la segona imposició]

** En este claro se pondrán 14 líneas de parangona y 1 de texto, gualdrapeando el papel para retirarlas.*

Tambien se ponen á las cabeceras de la prensa cabeza con cabeza, colocando la dos en el segundo tiro, y volviendo el papel del otro modo.

[Sigüenza, *Mecanismo*, 98]

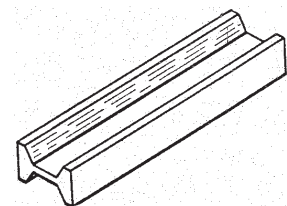
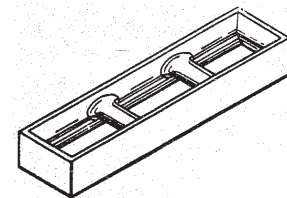
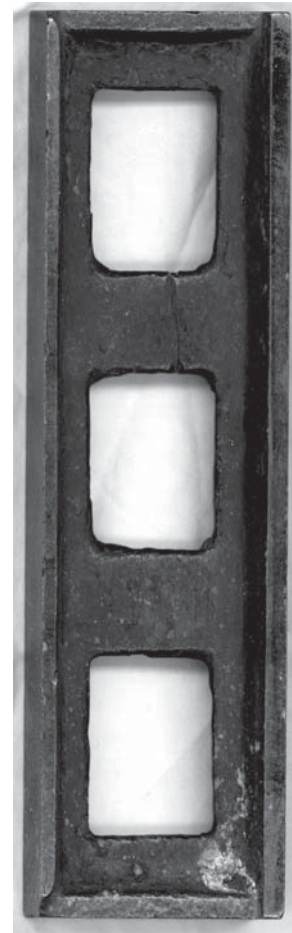
Això podria fer creure que *parangona*, i *texto*, són mides d'imposició. Però, en aquest context, sembla tan arriscat com creure que *entredos* és mida d'imposició. Per tal de xifrar les mides de les imposicions, cal esperar a les notícies dels manuals del segle XIX.

A tot això, caldria preguntar-se si realment hi havia diferències de cap, etc —això és, si la denominació de les diferents imposicions o *guarniciones*, es corresponia a una diferència mètrica o, el que seria el mateix, a peces de diferent magnitud.

Per altre cantó, l'ambigüitat en la relació de mides es manté en el segle XIX, així, en Giráldez:

“La proporción en que las márgenes pueden quedar es tan variada, que renunciamos á precizarla” [155]

La cita es refereix als marges resultants en la pàgina, això és, al resultat un cop imprès —aquí no hi ha una referència explícita a les imposicions com a peces. La cita s'ha recollit partint de l'equivalència “blanc al voltant del motlle” = imposició. En qualsevol cas, aquí es pot apreciar la pèrdua de distinció, i de la consegüent dilució de les imposicions en l'entorn del segle XIX.



Les cotes

Per tancar la secció de les imposicions abans de la uniformització numèrica del segle XIX, pot ser bo referir l'existència d'unes peces que s'hi relacionen, i que acaben per incloure's en el grup de les *imposiciones* o de les *guarniciones*: els *palos de cotas*. D'aquests, només se n'han trobat referències, en l'entorn espanyol, en la *Institucion de Paredes*:

“Si se ofreciere aver algunas planas blancas, se haran de quadrados, ò palos de cotas”

[Paredes, *Institucion*, 28r]

[...] Sucederà, que vna casa tenga ocho renglones, y la del lado no tenga mas de quatro; entonces serà acertado la casa pequeña baxarla de modo, que los renglones llenos de la vna lleguen à estar enfrente de los llenos de la otra, porque no parezca estan desaparejadas: y aviendolas acomodado todas en sus lugares, ir llenando los claros que quedan con quadrados, palos de cotas, ò guarniciones chicas, ò grandes, las que mejor vinieren

[Paredes, *Institucion*, 42r] en relació als Arboles Genealogicos

Només per curiositat, anotar que, en Sigüenza, la noció de *palos* només apareix en la definició de *puente* —com a recurs de fixació, però com a succedani de material de blancs, això és, que no omplen pròpiament el buit, sinó que fan de truc per a estalviar la *guarnicion* en planes grans:

Puente. Dos palos cortos iguales que se ponen de punta á punta en las planas cortas en folio, y en las en blanco en 4.º [Sigüenza, Adicion, 277]

Es poden treure poques conclusions, de les notícies de Paredes. Bàsicament, tres: la primera, que, efectivament, són material de blancs, que tenen l'ús habitual d'omplir àrees grans —com els *quadrados*, o les *guarniciones chicas, ò grandes*; la segona, que, com es deriva del seu nom, *palos*, són de fusta; la tercera, es pot extreure de la lectura del *Capitulo sexto*, «Fabrica de las paginas, y de sus medidas» (23v. i ss.). Aquest es tracta més endavant en aquest estudi, i ara n'hi ha prou amb relacionar les *cotas* amb les notes marginals — que es defineixen amb major propietat en el manual de Smith, de 1755:

Of Quotations.

The name of these quadrats tells us, what they formerly were used for, viz. To receive all such matter as was heterogeneous to the text. Hence we see in the productions of former Printers, that they delighted in seeing the pages lined with Notes and Quotations [Smith, 133-134]

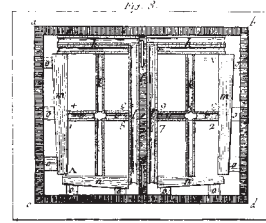
I aquí es pot treure una altra curiositat:

quotation, act of quoting: that which is quoted: a price quoted: a quadrat for filling blanks in type (orig. those between marginal references). [L.l. quotare, to divide into chapters and verses—L. quotus, of what number—quot, how many]

És clar que, com s'entreveu més endavant en el text de Smith, les pràctiques de composició han sofert canvis respecte de temps anteriors. Fins i tot en Paredes, ja es poden advertir símptomes de canvi: els *palos de cotas* són assimilables als *quadrados*. i a les *guarniciones*. Això els situa en un estadi intermedi: formen part del motlle, però omplen buits marginals. Tampoc aquí es donen dades de les seves mides. Per a això, s'ha d'esperar a propers manuals — entenent que les mides, i els usos, poden haver tornat a sofrir canvis.

Les imposicions del XIX

“When quads are of 18-point or larger body they are frequently cast hollow, in which form they are known as quotations when they do not exceed 8 ems in length. Quotations of 8 ems and upwards in these bodies are known as furniture; this is generally cast hollow and cored from both sides instead of from only one side, as is usual with quotations. Quotations and furniture are used for making up the blank spaces on pages having a considerable area of white.” [Legros & Grant, p. 55]



La cita permet abordar el tema de les imposicions des de les especificacions mètriques. És clar que aquí cal prendre amb cautela les observacions, i tenir present que Legros i Grant re-traten la situació de principis del XX en l'entorn anglès. Però, en qualsevol cas, les dades són interessants i, amb reserves, transpolables a la situació que s'està debatent aquí.

S'encadenen tres menes de blanc: *quadrats*, *quotations*, i *furniture*. La traducció més lògica seria, quadrats, cotes, imposicions. Entre la primera i la segona mena de peces, el *cos* de 18 punts tipogràfics fa de frontera — una possible equivalència del grau tipogràfic de *parangona*; i la mida que, segons Fournier, feia de frontera en l'elaboració de punxons, perquè no es podien contrapunxonar en fred. Entre la segona i la tercera mena de peces, el *gruix* de 8 emes fa de frontera — això és, 96 punts tipogràfics, dos cops 48, mida canònica a la que ja s'ha fet referència.

A partir d'aquesta introducció, es pot tractar el tema a través de Serra i Oliveres, i Giráldez.

Serra i Oliveres

De las imposiciones

Las imposiciones sirven para llenar los blancos en los remiendos, para dar los blancos á un molde, lo que llaman hacer la imposicion, etc. Antes no se conocian esta clase de imposiciones, pero se servian los tipógrafos de pedazos de madera, como todavia usan en algunas imprentas. Mas estan enteramente abolidas las antiguas á causa de las dificultades que presentan para la justificacion con solo el ser de madera, y adoptadas las modernas por su facilidad en formar cualquier imposicion, por su sencillez, justificacion, etc.

Hay tambien otra coleccion de imposiciones, quizas mas útil y económica, que solo consiste en cuadrados del sistema docenario acompañados de regletas del seis y de doce. Dicha coleccion la ideé en Paris en 1838 y la puse en práctica en Barcelona en 1840, en la imprenta de D. Antonio Brusi, dando muy buenos resultados.

Aquí, com en d'altres llocs del manual, Serra i Oliveres exposa, amb el seu orgull característic, una altra “invenció” seva. A manca de dades més precises, la seva aportació no es pot valorar més que parcialment. De tota manera, es fa difícil veure res de pròpiament original en la seva “ideació”: l'ús de material del “sistema docenario” sembla del tot evident, per habitual (i l'únic que en tot cas es podria considerar “nou” és l'articulació numèrica del material, això és, la traducció o reducció del material tradicional a la “nomenclatura moderna”). En aquest context, l'únic aspecte que, en retrospectiva, sembla significatiu, és que quadrats i “regletes” (llengots) quedin integrades conceptualment en el conjunt de les imposicions:

Las regletas, forman parte de las imposiciones, tienen una fuerza de cuerpo de seis y de doce puntos; y las imposiciones de diez y ocho, veinte y cuatro, treinta, treinta y seis, cuarenta y ocho, setenta y dos, noventa y seis, y ciento veinte. La longitud de ellas sigue la misma escala progresiva. [68-69]

Segons les dades presents, aquest és el primer cop que, en un manual espanyol, s'especifiquen mides d'imposicions. Cal recordar que, com Serra i Oliveres adverteix a l'inici de la secció, aquestes peces són de fosa, i no “pedazos de madera”. Si bé la naturalesa del material permet reconèixer-li una major precisió mètrica, ara convenientment, numèricament, reduïda a punts tipogràfics, tanmateix no hi ha motius que impedeixin suposar que les mateixes mides devien utilitzar-se en les peces de fusta. Perquè són del tot lògiques.

Ultra els llengots (*regletas*), que a tot estirar formen una subsèrie “menor”, les imposicions es poden agrupar en dos subconjunts, d'acord amb l'interval que separa una peça de l'altra. Així, 18, 24, 30, 36, es distingeixen de 6 punts; 48, 72, 96, 120, de 24 punts: aquí es troba a faltar la imposició de 144 punts. D'una manera o altra, en les mides d'aquestes peces s'hi aprecien amb facilitat els que es poden anomenar cossos canònics. (I en aquesta mateixa línia cal ressaltar que es diu explícitament que les imposicions “tienen una fuerza de cuerpo”, això és, que no és “una mida qualsevol”, “autònoma”, sinó que estan lligades o, si més no, relacionades, amb els cossos tipogràfics.)

Ara bé, l'altra dimensió queda poc clara: que “la longitud de ellas sigue la misma escala progresiva” no ajuda a formar-se una idea de com queda articulada la progressió, ni de la unitat mètrica de base...

Giráldez

Com ja s'ha apuntat respecte de les peces anteriors, Giráldez torna a ser un autor a considerar, per tal com “agrupa” peces que en un principi no són tan fàcilment agrupables. Com en els casos anteriors, l'agrupament es relaciona amb la possibilitat d'emmagatzematge en un espai comú:

Estante de regletas é imposiciones.—Desde estas medidas ínfimas, que admitimos como punto de partida para las regletas [les “regletes” eren enteses per Giráldez tant com interlínies, com espais], pasamos á las que constituyen el gran surtido, y que deben ser de los cuerpos indicados ú otros que se adopten, pudiendo llegar á una justificación tan larga cual se desee, pero que no es conveniente pase nunca de 50 cíceros. [Giráldez, p. 29]

Respecto de las imposiciones poco podemos decir, pues estando fundidas en moldes á propósito, hay que aceptar las combinaciones según son; pero de poderse hacer á voluntad, deben ser las indicadas en el modelo; y en lo referente al cuerpo, podemos y debemos decir que sólo han de ser de 2, 3 y 4 ciceros, pues las mayores no pueden utilizarse más que en determinados espacios, mientras que las citadas tienen siempre aplicación. Para su más fácil inteligencia presentamos el modelo de regletero, donde también ponemos las imposiciones, encontrándose así en un reducido espacio y perfectamente clasificado un material tan variado como indispensable. [Giráldez, p. 30]

A notar la denominació de *gran surtido*, i l'ús de *justificación* com a mesura tipogràfica.

El tret que defineix les imposicions és que no es poden modificar.

Es pot creure que aquesta característica prové del fet que estan “fundidas en moldes á propósito”: això es pot acceptar si per “a propósito” s'entén “una altra mena de motlle”, perquè qualsevol peça fosa es fon en “moldes a propósito”—fins i tot les interlínies i els llengots. Aquestes, però, es poden tallar a mida (cf supra). Les imposicions, no, i això és el que acaba essent el seu tret distintiu.

Cal dir que, amb el temps, també les imposicions es tallaran.

Que, així, cal acceptar-les tal com són. En això també són imposicions: cal acceptar la seva combinatòria. Giráldez no especifica quina és aquesta combinatòria “habitual”: només indica, en el seu model il·lustrat, la combinatòria “a voluntat”. I és una combinatòria realment curiosa, sobretot pel tocant a la mesura tipogràfica:

4, 5, 6, 7, 10, 12, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50

No es dona cap raó de l'elecció d'aquestes mides, i tan sols es poden formular conjectures. La dada que apareix com més peculiar és que la major part d'imposicions s'estructuren en base 5. En altres termes, es proposa un canvi de base numèrica i mètrica: és realment una proposta de *canvi* de base, i no pas una simple ampliació del material “antic” que faci de complement. L'expressió de Giráldez al respecte sembla prou explícita (“de poder hacerse á voluntad, *deben ser* las indicadas en el modelo”), i es veu recolzada per la il·lustració del “*Modelo de la platina*” (p. 31), en què un dels costats del moble s'aprofita per a emmagatzemar imposicions, que tornen a articular-se en base 5.

En el *Modelo de uno de sus costados*, hi figuren 20 compartiments per a imposicions. La sèrie completa és: 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 150. Les mides de les imposicions són notables, en comparació amb les «habituals», que acaben a 60 ciceros.

En el conjunt d'imposicions, 4, 6, i 12, són les peces que mantenen explícitament la tradició mètrica duodecimal: ben poques peces, de fet. La peça de 7 no deixa de sobtar en aquest context, si no és, precisament, per la seva possibilitat, per bé que limitada, de “completar” la seqüència numèrica additiva.

De manera implícita, sembla que s'estigui adoptant una articulació semblant a l'exposada per Johnson respecte de les interlínies. Giráldez no exposa pròpiament aquesta articulació, però, des del punt de vista estrictament numèric, no calen massa càlculs per destriar-la:

8 (4+4), 9 (4+5), 11 (5+6), 13 (6+7), 14 (7+7)...

En l'entorn de l'ànsia d'estandardització, Johnson (p. 125-126) adjunta una *Table, exhibiting a combination of leads, from eleven m's to fifty, with only three pieces, and from fifty to one hundred, with only six pieces in a line*. La selecció d'interlínies és curiosa per tal com, en conjunt, no semblen respondre a mides canòniques: 4, 7, 9, 13, 15, 20. Però això s'ha de llegir, i es justifica, des de la noció de combinatòria additiva, això és, de jugar amb les diferents peces per aconseguir una mesura tipogràfica diferent de la de la pròpia interlínia.

I tanmateix, malgrat que amb la selecció numèrica d'imposicions “es pugui fer” qualsevol llargada intermèdia, no hi ha dubte que s'està davant d'una nova base, d'un nou cànon. En aquest punt, quan es diu “nova base” no s'ha d'entendre un canvi profund ni radical de la base duodecimal. La base afectada no és l'arrel duodecimal en si, sinó la seva estructura “ordinal” superior: els increments de 5 en 5 introdueixen un factor aparentment estrany en l'articulació duodecimal tradicional, que hauria elegit com a increments més lògics aquells de 3, 4, o 6. Però l'estranyesa només és aparent: el factor 5 seria sobretot estrany si actués com a submúltiple del sistema, però no en el paper de múltiple que té assignat aquí. En aquest paper, 5 cíceros són 60 punts, i, com és sabut, 60 és el mínim comú múltiple de 10 i 12. Així, en teoria, en termes numèrics, sembla que s'estigui apel·lant a la base sexagesimal, com un recurs per a harmonitzar les dues bases d'aplicació en el moment històric en concret— la duodecimal, d'aplicació en la tipografia; la decimal, d'aplicació en la resta de quefers.

Ja s'ha fet referència a la llarga tradició sexagesimal, així com a l'ús simultani de la base 10 i de la base 12. Aquí només s'apunta la possibilitat que, en l'entorn de la “tipometria numèrica”, la base sexagesimal, traduïda en els 60 punts tipogràfics, pugui constituir-se en cànon per la seva condició de “síntesi” de les dues bases operatòries.

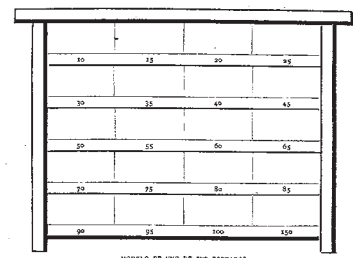
És clar que aquesta harmonització només afecta les bases en abstracte, això és, tan sols és numèrica: no hi ha una correspondència real en els dos sistemes mètrics en ús.

Això és, no s'estableix segons les mateixes línies d'actuació que les concordances de Berthold, per exemple.

Però segurament és això mateix el que singularitza la proposta i la fa característica del període: l'articulació és purament numeral, aritmètica. Tan aritmètica com el sistema tipomètric. Tanmateix, “l'aritmètzació” del sistema no implica en cap cas un canvi de base: el sistema, i qualsevol de les seves concrecions particulars, locals, és sempre duodecimal. Si Giráldez *juga* amb el factor 5, no s'ha d'oblidar que 5 són 5 cíceros, o

Giráldez: *Modelo de estante para regletas e imposiciones, i Modelo de la platina* («de uno de sus costados»).

1.º punto	2	9	11	17	19	21	23	25	27	29	32	36	40	44	48
2.º punto	8	10	15	14	16	13	24	26	28	30	34	38	42	46	50
3.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
4.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
5.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
6.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
7.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
8.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
9.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
10.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
11.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
12.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
13.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
14.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
15.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
16.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
17.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
18.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
19.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
20.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
21.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
22.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
23.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
24.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
25.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
26.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
27.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
28.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
29.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
30.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
31.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
32.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
33.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
34.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
35.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
36.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
37.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
38.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
39.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
40.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
41.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
42.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
43.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
44.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
45.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
46.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
47.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
48.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
49.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60
50.º punto	4	5	5	7	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60



MODELO DE ESTANTE PARA REGLETAS E IMPOSICIONES

60 punts tipogràfics. Així, ocorre el mateix amb el *sistema decimal* que refereix Serra i Oliveres: no és un sistema per propi dret, sinó sempre en relació amb el sistema tipomètric duodecimal —l'articulació és decimal només perquè relaciona magnituds de 10 punts tipogràfics, però aquests punts tipogràfics són unitats inscrites en un sistema duodecimal: en rigor, 10 punts tipogràfics no són base de cap nou sistema tipomètric.

Aquí cal reprendre el fil. Es pot acceptar que el sistema tipomètric s'hagi "aritmèticizat". Però cal preguntar-se si la pràctica tipogràfica en si també ha sofert aquest procés, això és, en altres paraules, si l'aritmètica del sistema tipomètric realment es correspon a la pràctica de la tipografia, si aquesta ha sofert algun canvi en la línia apuntada. Això porta a preguntar-se a què responen, en termes pràctics, els increments en 5 cíceros. O, el que ve a ser el mateix, quina significació real, quina utilitat o aplicació pràctica, té *la peça* de 5 cíceros.

Les *regletas* acabaven a 60 punts; les imposicions "comencen" a 4 cíceros —4 cíceros determinen el límit inferior. L'elecció dels 5 cíceros com a supramòdul no invalida, doncs, l'arrel duodecimal del sistema, ni contradiu la "facilidad en la aplicación de un sistema tan útil y tan perfecto": més aviat, resitua la combinació, i redueix el conjunt a la simple "contabilidad".

En tot això hi cabria la possibilitat de relacionar-ho amb la introducció de nova maquinària (premses), que permetin o obliguin a llençats més complexos.

En aquesta concepció de la combinatòria numèrica cal situar també l'advertència de Giráldez sobre els gruixos de les imposicions,

sólo han de ser de 2, 3 y 4 cíceros, pues las mayores no pueden utilizarse más que en determinados espacios

Així, sorgeixen dues qüestions relacionades: d'una banda, que el nombre de gruixos per a les imposicions "s'ha reduït" a efectes d'un major ús; d'una altra, que aquest ús és ara "indistint".

En conseqüència, el valor de les imposicions es mesura per la seva "versatilitat", pel seu ús múltiple en diferents situacions o espais: en aquesta nova valoració, les imposicions han perdut la seva distinció. Com també ocorria amb els espais tipogràfics, i amb les interlínies, les peces ja no duen incorporat un ús concret, distint: els usos continuen existint, però, en certa manera, s'han diluït i, amb ells, les peces que originàriament estaven encarregades d'exercir-lo.

5. NOMENCLATURA MÈTRICA

La visió àmplia i ramificada de la *mesura* que s'ha ofert a la primera part d'aquest estudi permet incorporar altres accepcions de les acostumades, permet considerar el terme des d'altres paràmetres que el simplement quantitatiu: la mesura, en tant que artilugi conceptual, esdevé estri social que, en conseqüència, reflecteix la idiosincràsia del col·lectiu en què ha nascut, les seves necessitats, els seus costums, les seves regles, les seves lleis. Per aquesta raó, qualsevol examen de les qüestions mètriques anteriors a la implantació de sistemes numèrics quantitatius, hauria de superar l'òptica restrictiva de la quantificació per tal d'inserir-les en l'àmbit més global de la cultura.

L'exemple més evident de sistema numèric quantitatiu és el sistema mètric decimal. En l'entorn tipogràfic, els més coneguts són el sistema Didot i l'angloamericà, que es refereixen en la Part 3. La idea de recuperar els paràmetres de mesura propis de la societat d'un període concret, a efectes del seu examen, és la línia rectora de la metrologia històrica.

La noció extensa que s'ha traçat de *mesura* pot semblar excessiva i de poca aplicació real en l'entorn de la impremta, però una simple ullada a la nomenclatura tècnica i a l'argot tipogràfic permet desvetllar certs vincles de les diverses accepcions del terme amb la pràctica. No es pretén fer un repàs exhaustiu al vocabulari tipogràfic des d'un punt de vista filològic ni etimològic, però sí que és útil, en aquest context, assenyalar com alguns vocables, expressions, i conceptes, remetent a una noció plural de *mesura*, que passa la simple quantificació de magnituds, i que s'inscriu en la idiosincràsia particular de temps anteriors. Amb això, s'agudita, i es desdobra, el sentit de «significatives» que s'ha atorgat a les mesures premètriques*, ja que tant aquestes reben noms comuns de la pràctica, com aquesta es veu impregnada per les nocions derivades d'aquelles.

Ja s'ha apuntat que els termes *mètric* i *premètric* acostumen a usar-se d'acord amb el sistema mètric decimal: així, Kula fa servir l'expressió *sistema mètric* com a sinònim del sistema mètric decimal oficialitzat el 1801 a França, i *sistemes premètrics* per a referir-se als sistemes mètrics existents abans de la implantació del "*sistema mètric*". Aquí s'usa *mètric* com a sinònim de *de mesura*, per la qual cosa no és possible de considerar sistemes de mesura que siguin "premètrics" sense incórrer en una contradicció. Tanmateix, en algunes ocasions usem el terme *premètric** (amb asterisc) per comoditat d'expressió i comprensió, significat el conjunt mètric previ a la implantació del sistema mètric decimal que avui dia usem habitualment.

Com a darrera observació, cal apuntar que aquí no es tracten aquelles nocions més directament relacionades amb la justícia i l'espai legal — les llicències, els privilegis, les aprovacions, els permisos... Tot això, d'arrel jurídica real, no es pot tractar amb la profunditat que seria convenient.

MESURA, GRAU, JUSTIFICACIÓ, CAIXA

La *mesura* tipogràfica és la dimensió longitudinal, lateral, del text compost, de la caixa de text, això és, la seva amplada. Entesa com a dimensió lineal, segurament caldria referir-s'hi com a *mida*: aquí es prefereix mantenir el vocable més global de *mesura* per tal com aglutina connotacions i matisos més enllà de la simple dimensió física lineal.

A diferència del català, tant el castellà com l'anglès utilitzen un mateix vocable per als dos significats: *medida*, i *measure*, respectivament. El vocable equivalent en francès no és *measure*, sinó *justification*.

Sigüenza defineix els termes que aquí es prenen com a punt de partença:

Medida. Es el ancho que debe tener la plana, segun el papel y tamaño, tomándola por las emes de parangona; para lo qual se pondrán en el componedor cuadrados de la misma, justificándolo con aquella letra que venga bien, para que las líneas salgan iguales á dichas emes: si van otros en la misma obra, se comprobará la medida para que todo sea igual; que se llama comprobar la medida. En las obras de encarnado se tomará ésta por los cuadrados de la fundicion en que vaya la obra á causa del color. [Adicion, p. 260]

Justificar. Es igualar la línea para que venga sin discrepar nada con la línea ó líneas ya compuestas segun la medida; y tambien igualar los títulos ó cosas extraordinarias con las emes de la fundicion en que vaya la obra, teniendo cuidado si va espaciado no se olvide algun espacio entre eme y eme.

Justificacion. Esta misma igualdad en todas las líneas. [Adicion, p. 261]

Atès que l'objectiu de la composició tipogràfica és aconseguir un motlle sòlid de cara a la seva impressió regular, l'operació inicial que ha d'assegurar aquestes solidesa i regularitat és la fixació de la mesura, que es manté constant, invariable, immutable, i a la que tota línia del motlle *s'ha d'ajustar*: la *justificació* de les línies suposa aleshores *igualar-les a la mesura justa*.

La mateixa accepció de justesa o justícia apareix en la *justificació de matrius*, que pressuposa una mesura (especialment la mida lateral) justa per a cada caràcter: aquí, més que en el cas de la justificació de línies, apareix la noció de *valor*, *valoració*, *judici*: aquesta és, per tant, una mesura *relativa*, a diferència de la mesura tipogràfica, que en termes pràctics és *absoluta*.

En aquest sentit de justificació de la matriu, i de la corresponent prosa del tipus movable, es ferma de nou una de les peculiaritats del caràcter tipogràfic: la seva relativa autonomia del qui l'usa. El caràcter tipogràfic ja està ajustat d'antuvi (ben o mal ajustat, això tant és) —l'única possibilitat del caixaista és afegir espai per a reajustar-lo. I és que aquesta justesa o justícia deriva del fet obvi d'entendre que el caràcter tipogràfic sempre actua en comunitat, això és, al costat d'altres caràcters tipogràfics, mai isolat, i que, per tant, cal *preveure*, *projectar*, aquesta actuació — i, així, determinar els seus valors en conseqüència. És clar que aquesta actuació dels caràcters apareix en qualsevol forma d'escriptura, amb independència de la tècnica: però la tècnica determina o, si més no, relaciona, una justesa particular. Així, en els caràcters tipogràfics, aquesta justesa està encapsulada; en la tradició cal·ligràfica, l'amanuense *va ajustant a mesura que escriu* i, així, introdueix amb més o menys llibertat (i encert) aquesta justesa — en la tradició cal·ligràfica, l'element que recull la justesa amb major rigor és l'ample del tall de ploma.

La justificació és obligada en qualsevol motlle tipogràfic, això és, siguin caràcters (lletres), siguin blancs: la justificació pot ser evident o no, però, en qualsevol cas, hi ha de ser. I en aquest mateix sentit indefugible cal prendre la mesura tipogràfica. La

mesura imposa el principi d'igualtat i de justesa, o justícia, amb independència del cos amb què es componguin les línies — amb independència de l'arrel profundament jeràrquica del cos tipogràfic.

Aquesta arrel s'entreveu en les diferents denominacions per a referir-s'hi: *grado, fuerza de cuerpo, cuerpo*. No és possible traçar una línia evolutiva simple i clara dels termes que s'han usat al llarg del temps per a referir-se a aquesta dimensió. Tanmateix, a grans trets, es pot acceptar l'evolució dels termes tal com s'han ordenat aquí. Dels tres termes, el que més recull el component jeràrquic és *grado*:

Grado. La diferencia así en el cuerpo como en el ojo de una letra á otra, como de peticano á misal, &c. [Sigüenza, Adición, 266]

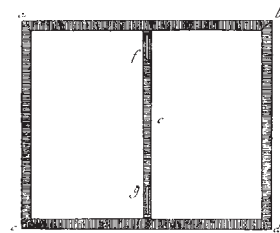
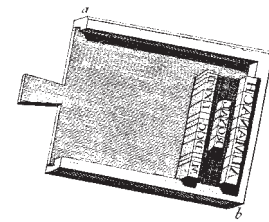
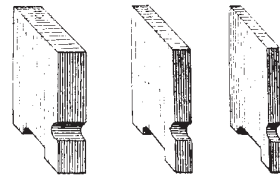
Grado és una diferència — i també es pot prendre com a sinònim de punt, això és, una posició, com els graus sexagesimals: aleshores cobra sentit l'expressió *letra de dos puntos*.

És clar que a cada grau o cos li pot convenir més una mesura o altra: aquestes són consideracions que es poden creure projectuals, de disseny, en què hi intervé la valoració del cos en si, i de la seva relació amb el conjunt de la plana. D'aquí que sembli que el grau estableix el seu propi nivell de relació, el nivell més adequat o just. Però d'aquí, també, que el grau tipogràfic no es pugui plantejar de manera aïllada: d'aquí que Sigüenza defineixi *medida* com «el ancho que *debe* tener la plana, *segun el papel y tamaño*», i que es justifiqui amb «aquella letra que *venga bien*». L'adequació, la bondat, és, en tot cas, resultat de la conjunció, o harmonització, de tots aquests aspectes, i no pas de cap en concret ni de manera aïllada.

Aquestes valoracions o consideracions es poden convertir, posteriorment, en fórmules i regles particulars — per exemple, la raó, 9-11 paraules per línia per a un text de lectura “normal”. En un sentit semblant, la fixació (al capdavant, una imposició) de la mesura pot obligar a trencar aquestes i d'altres relacions — per exemple, la variació del gruix dels espais entre paraules i entre lletres per tal de *completar* la línia.

Aquí pot ser bo referir el terme en un altre context:

The problem of spacing is one of the most serious difficulties met with in composing-machinery; throughout this work it is defined as line-justification, but is known to printers by the unfortunate name of justification, a term which is always used elsewhere in this treatise for those manufacturing operations to which the term justification has also been applied. [Legros & Grant, 77]



Les il·lustracions de sempre: la mesura tipogràfica com a magnitud fixa, justa, a la que els diferents graus o cossos s'han d'ajustar — la justificació implica aleshores reajustos de l'espaiat, per tal que el motlle sigui un conjunt compacte, encaixat, del componedor a la galera, i d'aquí a la rama..



En l'entorn de la composició mecànica, el terme *justificació* sembla *unfortunate*. Es poden assajar diverses hipòtesis que raonin l'aplicació desafortunada del terme, però aquí n'escollim una de plausible: els impressors continuen referint la *line-justification* simplement com a *justification* per tradició, perquè «només hi havia una justificació possible», en què hi quedaven recollides, implícites, la resta de valoracions. La composició mecànica introdueix un nou sentit de justesa, i diversos, nous matisos de justesa, que caldrà especificar.

Això no ha de fer oblidar, però, que la mesura justa és àtona, ni bona ni dolenta. Tot i que convencional, l'únic que estableix una mesura (una mida) és una magnitud entre dos punts: qualsevol divergència de qualsevol índole (*més*, o *menys*; *per excés*, o *per defecte*) respecte d'aquests dos punts és, en rigor, *injusta*.

En sentit estricte, els sistemes mètrics no poden ser bons o dolents. La bondat o maldat només neix de l'ús que es faci d'ells, i aquest ús prové del codi normatiu social, que el prescriu i sanciona. En aquest sentit de *correcció*, *propietat-impropietat*, caldria entendre les regles o recomanacions dels manuals tipogràfics —o, pel cas, de qualsevol manual de qualsevol ofici o disciplina: d'acord amb elles, s'estableixen els valors comparatius “millor-pitjor”.

Atès que en la mesura tipogràfica no hi ha lloc per a sobrants o excessos, no es poden aplicar expressions com *comble*, o *curullat*, perquè el motlle ha d'*encaixar*, i per tal que encaixi es necessiten com a mínim dues parts complementàries que *s'ajustin* entre si, que quedin *tancades* dins d'uns *límits* establerts.

En aquesta mateixa línia, l'expressió “bona mesura”, que refereix un excés de la mesura justa, és tan “dolenta” com la “mala mesura” o mesura insuficient —i aquí cal entendre *insuficient* com “*in-completa*”.

La noció de tancament és bàsica en tipografia, i es fonamenta en tres eixos: la mesura, que es fixa en el componedor; la llargada de la plana, que es mesura amb la regleta (peça que pot rebre el nom de *medida tipogràfica*) — mesura i llargada defineixen les dues dimensions de la plana, això és, la caixa de text; i la imposició, que encaixa el motlle. La imposició és un dels temes que es tracta en la següent secció.

Es poden afegir dos apunts en relació a les dues primeres dimensions.

La mesura tipogràfica es podria abordar des d'un punt de vista instrumental, i lligar-la amb la conformació del componedor. Independentment de les seves dimensions, l'evolució dels componedors es pot traçar en tres fases, com s'ha indicat abans: fix, posicionable, i regulable. En les tres menes de componedor s'hi hauria d'entreveure una noció de la mesura que es va fent laxa — si bé, al capdavall, en termes concrets, el motlle ha de continuar essent igual de sòlid.

Per altre cantó, la llargada de les planes es troba lligada a un nou matis d'ajustar:

Ajustar. Ir formando planas, las que deben estar todas iguales; para lo qual se tiene una regleta con el largo. [Sigüenza, Adición, p. 262]

Aquest és un ajust que es relaciona amb l'adreçament, amb arreglar i arreglerar, això és, amb posar en rengle.

CASAT, IMPOSICIÓ, REGISTRE

En el capítol anterior s'ha indicat la relació entre ajustar, encaixar, i imposar. Aquestes nocions prenen un nou matís en considerar-les des de l'entorn de la premsa. De fet, no cal dir que la composició del motlle ha de complir les condicions de justificació i de solidesa, ja apuntades, als efectes de la seva impressió en la premsa.

Qualsevol de les operacions en tipografia està condicionada pels límits de la premsa i pels límits del suport. Dins d'aquests límits, es poden donar diverses articulacions i relacions —que s'han decidit prèviament: així, la mesura tipogràfica, la llargada de la plana.

Entre les operacions de compondre i imposar, es troben les d'*ajustar* i de *casar*. Pel que fa a la primera, abans ja s'ha comentat l'operació, i s'ha adjuntat la definició que en donava Sigüenza. Ara, als efectes de detall, només cal recordar l'observació de Serra i Oliveres, el 1852, en què s'advoca per «la division del trabajo, es decir que cada oficial practicase menos operaciones á la vez de las que antes practicaba», i que dóna lloc a l'especialització de funcions: «Los que las componen se llaman *compositores-paqueteros*, y el que está encargado de ella tiene el nombre de *ajustador* ó *compaginador*.» [Serra i Oliveres, 105] — «No siendo de la incumbencia del ajustador el hacer las imposiciones, nunca se le podrá obligar á que las haga á menos de pagársele por separado.» [Serra i Oliveres, 117]

En aquest sentit, és de ressaltar la sinonímia *ajustador* ó *compaginador*: així, es pot creure que aquest mateix personatge és el responsable de casar les pàgines; però igualment es pot creure que només ajusta les pàgines, i que el casat pròpiament dit és responsabilitat de qui imposa la forma en màquina.

Un nivell de concreció d'aquestes articulacions i relacions és el *casat*.

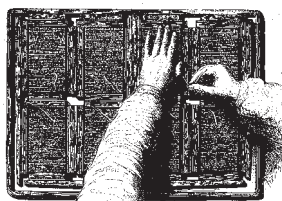
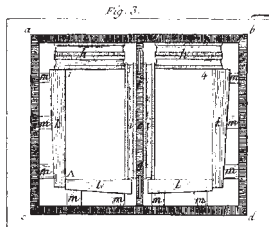
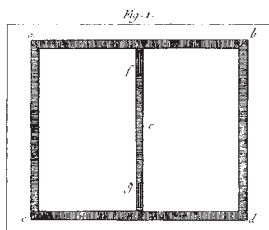
Casar. *Coordinar las planas, para que doblado el pliego vengan seguidas.* [Sigüenza, *Adicion*, p. 263]

Sovint, *casar* es pot creure sinònim d'*imposar*. Valguin, a mode d'exemple, els diversos *modelos de imposición* que figuren en els manuals d'impremta: bàsicament, aquests són models de casat vistos en premsa.

Casar, així, es pot entendre com una simple operació d'arranjament. Aquí s'entén com una operació necessària en el conjunt projectual de la tècnica tipogràfica. El projecte, la previsió, comporta considerar la unitat bàsica de subdivisió del format: el plec. Això determina la posició i l'orientació de les planes en la premsa.

Aquí es torna a apreciar l'artificialitat de la tipografia —no ja en termes d'escriptura, sinó de procés, que afecta tant la composició i impressió dels motlles (que no es componen ni s'imprimeixen en l'ordre «natural» en què es llegiran), com la seva distribució espacial en el conjunt de la forma. En aquest sentit, les operacions que es donen en el procés de composició i d'impressió es confirmen com a simples mitjans, que no són fins en si mateixos, i per tant es mostren de manera diferent al resultat final. Plegar el full és, per tant, reordenar les planes, restablir l'ordre que necessàriament s'havia subvertit en el casat.

Des de la dimensió artificial i de previsió inherent en la tipografia, cal considerar els *alcances*, com a fragments de text concebuts en el càlcul de l'original, i en l'operació, fragmentària i compartida, de la composició dels motlles.



Les planes d'un plec es casen, enfrontades, en parelles; s'encasen, o s'encaixen, imposades, en la rama. Les puntures fan de frontissa, de nexa d'articulació en el casat, i en el cosit posterior.

I en aquest punt apareixen dues nocions complementàries de *casar*: la d'enllaçar o esposar; i la d'encasar o encaixar. La primera es pot considerar frívola, però no deixa de ser significativa: des de l'articulació del plec, això és, en el format plegat, el que es casa són dues planes — en rigor, *aquí només es poden casar dues planes*. La segona noció és la més habitual: *casar* s'associa a un lloc emmarcat, a una casa, a una caixa —la rama.

Rama és l'equivalent del francès *chassis*, que pot provenir de *capsa*. El terme anglès, *chase*, es fonamenta en aquesta última arrel — i, com a verb, se li associen els vocables de cabuda, de recerca, de captura, així, d'empresonar, d'esposar.

Des d'aquesta última accepció, es fa més fàcil entendre *casat* i *imposició* com a sinònims. Aquí, però, es posa especial accent en la dimensió física d'*imposar*. I així, de fet, la imposició apareix com l'operació física que fa de pont entre la composició i la impressió.

Imponer. Poner cuadrados entre plana y plana para que queden las márgenes correspondientes. [Sigüenza, Adición, p. 263]

imponer. Tip. Colocar en la forma tipográfica las imposiciones, lingotes, interlíneas, etc., para separar las páginas o moldes dentro de la rama a fin de que, después de su impresión, aparezcan con los márgenes correspondientes. [DEAIG]

Aleshores, es pot entendre la imposició com una operació medidora: separa les planes, i les fixa dins dels límits de la rama. La separació respon a qüestions sobretot perceptives — l'harmonització de marges; la fixació obeeix a qüestions tècniques — l'encaix físic de les peces.

A la fixació dels motlles, o imposició de la forma en premsa, li ha de correspondre la fixació del suport. Els elements de fixació posicional del paper són les puntures. Les puntures són cabdals per mantenir *las márgenes correspondientes* en tots els exemplars impresos d'un llençat: de fet, només elles permeten que siguin *correspondientes*. Això és, en el blanc i en la retiració. I per elles es pot aconseguir el *registre* —una forma peculiar de correspondència, que torna a remetre a la noció d'encaix i de casat.

D'aquí, una sèrie de consideracions derivades.

La primera, i dins del repàs terminològic, referir el recurs a guies d'imposició com el patró:

Patron. El pliego que se pone en el tímpano para modelo y medida de los demas pliegos que se van á imprimir. [Sigüenza, Adición, 276]

Així figura també en Paredes, 26v.

La segona, que les puntures són recursos posicionals, no només per a la impressió en premsa, sinó també per al posterior cosit dels plecs. En altres paraules, en les puntures hi ha un reconeixement explícit del plec, de la forma de presentació última del producte bibliogràfic. Així, les puntures indiquen la possibilitat de lligam físic dels diferents plecs en un volum, en un cos — i aquí també hi cap la noció de *signatura*, com a marca seqüencial d'identificació de plecs i casats.

La tercera es refereix al registre. Recollim les definicions de Sigüenza i del DEAIG:

Registro. Caer las líneas de la retiracion encima de las del blanco sin discrepar [Adicion, p. 273.] registro. [...] || Correspondencia entre las páginas impresas en el blanco con las de la retiración. || Correspondencia exacta entre las referencias de impresiones sucesivas en una misma cara del pliego, especialmente en la impresión de las planchas de selección para reproducciones en colores. || Posición exacta del pliego impreso respecto a la forma. [...]

En la segona definició s'amplia el significat, per extensió, d'acord amb la noció d'encaix. Això mateix és el que fa aparèixer a vegades el registre com a sinònim de casat:

casar. V. casado. || Coincidir el registro en un impreso a colores superpuestos o yuxtapuestos, o las páginas del blanco con las de la retiración. [DEAIG]

En aquesta última accepció, cal ressaltar que el registre torna a ser una qüestió de control de blancs:

Encuentros. En las obras de encarnado los claros que han de ocupar las palabras así de negro como de color; y tambien en la impresion el venir bien las palabras, que no monten unas sobre otras. [Sigüenza, Adicion, p. 261-262]

DISTRIBUIR, PASTELL

Asímismo la caja la tendrá siempre limpia y sin pasteles: pondrá sumo cuidado en distribuir con limpieza y desembarazo, para lo qual leerá bien la palabra que va á echar, porque de la mala ó buena distribucion resulta la mala ó buena composicion

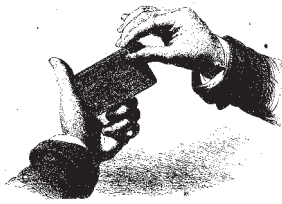
[Sigüenza, *Mecanismo*, 29]

En el vocabulari tipogràfic, *distribuir* s'entén com l'operació de retornar els tipus movibles o material d'impremta al seu lloc corresponent un cop imprès el motlle en què s'han fet servir.

distribuir. Devolver los tipos a sus cajas y cajetines correspondientes y el material de blancos tipográficos a sus propios compartimientos. [DEAIG]

En general, *distribuir* es pot entendre sota tres formes bàsiques: la primera l'aparella a la noció de *dividir* i *separar*, la segona, a la d'*escampar*, la tercera, a la d'*ordenar*. És evident que totes aquestes formes remetent implícitament a un objecte, la part: *distribuir* és tant *partir* com *repartir* (perquè no es pot repartir sense haver partit abans: així, la distribució de tipus movibles és, alhora, conseqüència i antecedent de la composició). Ja s'ha indicat que l'escriptura tipogràfica és un procés de composició, els elements o parts del qual són els tipus movibles (fragments d'escriptura).

D'acord amb això, és fàcil entendre que els tipus movibles ja usats s'han d'escampar per l'àrea de la caixa, però d'acord amb un esquema regulador de posició, de lloc



	fi	fl	1	2	3	4	5
	e		s			-	ü
E. de pelo.	i		o	p	q	«	!
Espacios.		a		r		:	.

La distribució, restitució dels tipus movibles «indistingits» al lloc d'origen. La manca de distribució és, de fet, una situació caòtica, que es pot contrapesar amb un emplaçament propi: el *caixetí del pastell, de la concòrdia, de les ànimes, o del diable* — segons que sembla, situat a l'extrem dret superior de la contracaixa, però Serra i Oliveres el posa més a mà, aquí a la dreta de la *s*, i al damunt de la *p*, tant en el model de caixa *usual*, com en el *reformado*: així, més a prop, perquè el pastell també és habitual.

físic. No cal insistir en que la caixa és compartimentada, això és, dividida en parts o compartiments (caixetins). En termes generals, cada caràcter té un compartiment assignat, i a partir d'aquesta assignació s'estableix la correspondència entre part i lloc: d'aquí que s'entengui que cada part o caràcter té el seu lloc o caixetí que li és propi.

El pastell trenca aquesta correspondència basada en la propietat o adequació. Introdueix la pertorbació (alteració, interrupció) de l'ordre; a la distribució li oposa el distúrb: com el nom indica, el seu desordre és fruit de la barreja, de fer una pasta, una massa informe, allí on hauria d'haver-hi parts o cossos distingits.

El vocable castellà, *pastel*, no s'ha d'entendre com a sinònim de *pastís* (això és, la pasta ja cuïta, o sigui, *formada*): possiblement, *pastel* i *pastell* provenen del francès *pâté*, que entre les seves accepcions inclou la de *pasta*. *Pastell* (i *pastel*) es pot considerar sinònim d'*embull* o *embolic*, que, en termes físics de gest, tenen una relació evident amb l'operació de *pastar*: aquesta accepció és la que quedaria recollida en l'expressió de “pastar la tinta”, i que es manté, en menor grau, en la de “distribuir la tinta”. En els dos últims casos, pastar i distribuir tenen com a objectiu la uniformització (homogeneïtzació, igualació...); empastellar, per contra, remet a la diversificació en termes de desigualtat i d'irregularitat. Seguint el raonament, el pastell seria fruit de l'acció d'escampar sense observar o complir l'esquema de disposició.

En aquesta línia es poden comparar els vocables que defineix Si-güenza: “Distribuir. Repartir bien la tinta por las balas para que no salga apegotada.” i “Pastel. Echar la tinta en el molde sin conocimiento, ni distribuirla como se debe.” [*Adicion*, p. 276]

I, al capdavall, no s'ha d'oblidar una qüestió fonamental i evident. La distribució i el pastell de caràcters només són possibles en un entorn que plantegi l'escriptura sota criteris físics o, pel cas, artificials: en aquest sentit, són exclusius de l'escriptura tipogràfica.

Aquest marc permet alhora matisar la noció de distribuir considerant la seva arrel etimològica. [L. *distribuere*—*dis-*, asunder, *tributare*, *tributum*, to allot.] La distribució es pot considerar el retorn o la recuperació d'una assignació que és pròpia a una part; al mateix temps, distribuir (“distributar”) pot entendre's com un alliberament del servei o del tribut (entenent *tribut* com a assignació, pagament en reconeixement de subjecció). I la subjecció és la del motlle: la del tancament en els límits de la caixa de la forma tipogràfica. Si entenem el tribut com un impost, no cal qüestionar que els motlles de tipus movibles estan posicionats, per força, al seu lloc, mitjançant l'operació de la imposició.

(La qüestió s'expandeix quan es considera la relació d'*allot* amb *lot*

—així, amb la sort, com es debat en la següent secció; i amb *allotment* —tant una assignació com un allotjament, o una parcel·la de terra.)

PÒLISSA, MÍNIM, SORT, ASSORTIT

Al costat de la noció rigorosa de mesura justa com a posició puntual, la tècnica tipogràfica afegeix una nova forma de mesura que li és pròpia, això és, que deriva de la seva arrel material, i que no té sentit fora d'ella. La producció tipogràfica ha de contemplar el sobrant o excedent de tipus movibles per tal d'assegurar que el motlle es pugui compondre complet. No cal dir que la producció d'aquest excedent, que es considera característic de l'estructura industrial (l'estoc, la reserva, l'emmagatzemament), té les seves arrels lògiques en les societats agràries, i que respon a la filosofia de la previsió a partir de l'acumulació de provisions.

No cal entrar en detall a distingir l'excedent agrari de l'excedent industrial. Tan sols indicar que l'excedent agrari més bàsic és aquell que assegura la manutenció o la supervivència d'un individu o d'un nucli social reduït; l'excedent agrari a major escala desemboca en el bescanvi i comerç de la producció; l'excedent industrial es fonamenta sobre aquest darrer, i en ell hi intervé de manera encara més evident la rendabilitat de la maquinària per tal d'assegurar beneficis.

El terme *sort* té dues accepcions bàsiques que es complementen, com les dues cares de la moneda, a partir de la seva arrel llatina *sors, sortis*. D'una banda, significa un objecte, com un tros de fusta, un bri de palla, extret d'entre un nombre d'objectes de la mateixa naturalesa, per tal d'arribar a una decisió per atzar — d'aquí en neixen les associacions amb la fortuna, l'endevinació, els sortilegis, els sortejos. D'una altra, significa una classe, mena, o llei — d'on se'n deriva, en complement, una porció separada, o un conjunt; i, d'aquí, la condició, la qualitat, el rang, el caràcter, entenent que són aquests els que els distingeixen i els fan agrupar.

En l'accepció de "Sort" com "Mena", l'IEC posa l'exemple "Vellut, domàs i altres sorts de roba"; i en la segona accepció de "Sortejar" especifica "Classificar en sorts o classes (*una mercaderia*)." De tota manera, les definicions de "Mena" no es limiten a mercaderies.

Per altre cantó, cal considerar també *sort* com a sinònim de *lot* (la traducció anglesa del terme llatí *sors, sortis* és *lot*, que entre d'altres accepcions té "a prize so to be won [by chance]" i "a set of things offered together for sale"): "Qualsevol de les parts assortides en què es divideix un tot que s'ha de distribuir entre diferents persones." Les associacions amb la loteria són evidents. Cal ressaltar que *lot* s'entén com una gran quantitat o nombre.

Una altra accepció de *lot*: "a tax or due (*hist.*; see *scot*)" [*scot*... a



P O L I C E	
de cents milliers de lettres,	
POUR LE CARACTÈRE ROMAIN.	
<i>Minuscules.</i>	
a --- 5000	r --- 5000
b --- 1000	s --- 3500
c --- 2600	t --- 5000
ç --- 150	u --- 5000
d --- 3200	v --- 1200
e --- 10500	x --- 400
f --- 1000	y --- 300
g --- 1000	z --- 400
h --- 800	
i --- 5500	<i>Doubles.</i>
j --- 500	æ --- 100
k --- 100	œ --- 100
l --- 4000	w --- 100
m --- 2600	&c --- 500
n --- 5000	ët --- 300
o --- 4500	ft --- 600
p --- 2000	fi --- 400
q --- 1500	fl --- 500
	ff --- 100

42 THE PRINTER'S GRAMMAR.
A BILL of Pica Roman, and Half a Bill of
Italics, weigh 800 lb.

	LOWER-CASE	
	To be cast	
a	7000	5000
b	1600	400
c	2400	900
d	4000	800
e	12000	1000
f	2000	500
g	1600	300
h	6000	500
i	6000	2000
j	600	300
k	3000	100
l	3000	3000
m	2000	1000
n	6000	500
o	6000	1000
p	1500	600
q	600	300
r	5000	1000
s	3000	500
t	2400	900
u	7000	300
v	2000	1000
w	1000	1000
x	1500	400
y	1600	400
z	400	900
&c	400	200
	50000	50000

L'emplanadora recull i agrupa sorts, o peces d'un mateix caràcter, d'acord amb la pòlissa: els exemples són de Fournier i de Smith — aquest últim, curiosament, no estableix la seva pòlissa per *ems*, sinó que manté la unitat grossera i habitual del pes (800 lb).

payment, esp. a customary tax... *scot and lot*, an old legal phrase embracing all parochial assessments for the poor, the church, lighting, cleansing, and watching. ... , d'aquí, remetre's a *shot*, paga, tret, atzar, projectil...] Es pot tornar a recordar que *allotment* és un tros de terra petit, això és, una parcel·la.

En l'entorn tipogràfic, *sort* acostuma a referir el *grup* de tipus movibles que s'obté d'una mateixa matriu. Per tant, és una referència que no especifica pròpiament la quantitat de peces, sinó la seva condició de conjunt derivada d'una arrel comuna. Un alfabet tipogràfic concret, una *fundición*, es compon de sorts, o conjunts de caràcter.

Suerte. El conjunto de una letra, como de pp, ss, &c. [Sigüenza]

suerte. Conjunto de cada letra o tipo de una fundición, esto es, obtenido con una misma matriz. [DE-AIG]

De la mateixa arrel de *sort*, prové l'*assortit*. L'*assortit* es pot entendre com un conjunt determinat de sorts — com una selecció.

surtido. Conjunto de tipos movibles que constituyen la dotación necesaria para la composición de textos con una determinada familia alfabética de un cuerpo determinado; comprende caracteres con el ojo correspondiente a letras del alfabeto, cifras, signos de puntuación y ortográficos. Las cantidades proporcionales de caracteres del surtido con el mismo ojo son establecidos por una póliza. || Conjunto de matrices que integran la dotación para la composición mecánica en caliente –linotipia– de textos con una determinada familia alfabética de un cuerpo determinado. Comprende las matrices de las letras, cifras, signos de puntuación y ortográficos, en las cantidades proporcionales establecidas por la póliza respectiva. [DEAIG]

La selecció de les sorts, i de la seva quantitat, és fixada per la *pòlissa*.

póliza. Lista de cantidades absolutas o proporcionales, en número o peso, de los tipos movibles, de ojo distinto, comprendidos en una clasificación alfabética o en un surtido, según las lenguas, el destino del material, etc. || Colección de matrices de monotipia, linotipia, etc. [DEAIG]

La Police est le tarif qui sert à régler le nombre respectif de chaque sorte de lettres, relativement au poids demandé pour la totalité d'un Caractère, autrement dit pour une Fonte. Cette fonte se demande par cent pesant, par feuille ou par case. [Fournier, Manuel typographique, I, 224 i ss.]

La *pòlissa* aleshores *regula* les classes de caràcters per sotmetre, i anul·lar, l'atzar, la *sort* indeterminada — un dels antònims d'atzar és *consuetud*: que és l'habitual, l'acostumat, i això es tradueix en un primer nivell en la denominació de *pòlissa normal*, i es xifra, això és, en termes quantitativs, es quantifica, en totes les modalitats de *pòlissa*. En termes generals, la *pòlissa* és un recurs organitzatiu jeràrquic de la producció tipogràfica, del material tipogràfic a produir o ja produït.

La *pòlissa* ordena i regula els conjunts de sorts en termes quantitativs. Aquesta ordenació és jeràrquica perquè es fonamenta en les nocions d'ús i de freqüència: aquestes nocions apunten a una idea de normalitat i, d'acord amb ella, es determinen les diferents *pòlisses*. De manera molt general, les *pòlisses* s'adscriuen a una llengua (en què cada *sort* té una quantitat assignada d'acord amb la seva freqüència d'ús en aquesta llengua), i a un ús particular: d'aquí les denominacions de *pòlissa normal*, o de *suplement*.

Sigui quina sigui la seva procedència, o la seva accepció original, en qualsevol cas es manté l'arrel impositiva i reguladora: presumiblement, *pòlissa* deriva de la *police* francesa, i en darrera instància de *politia* i *politeia*. Sense entrar en qüestions etimològiques profundes, sembla clar el seu vincle amb la reglamentació, l'ordre i la llei. El terme equivalent en anglès, *bill*, tot i que procedeixi d'una altra branca, comparteix aquests conceptes associats.

És possible que la pòlissa fos, en un primer moment, alguna mena de tribut o taxa que els fonadors pagarien a les autoritats competents. La suposició es fonamenta en els criteris d'estructura industrial sobre els que es fonamenta la tipografia: s'ha d'establir una relació directa entre el metall necessari per a la fosa, la possibilitat de producció, i el benefici. Si s'accepta aquesta hipòtesi, la regulació no faria referència a la producció alfabètica concreta (relació proporcional o numèrica de caràcters), sinó a la producció entesa com a activitat comercial, parella a qualsevol altra activitat o ofici. A partir d'aquesta suposició, potser es pot entendre que les pòlisses es determinin a partir del pes (que en termes tributaris o administratius és més fàcilment computable que no pas el nombre de peces, la seva qualitat, el seu destí, etc.)

La valoració d'un alfabet tipogràfic pel seu pes és una conseqüència lògica de la nova tècnica d'escriptura (fonamentada en la materialització dels caràcters com a peces físiques), i una de les més característiques i determinants. És, de fet, una valoració pròpia de la foneria i, així, de procés: en aquest sentit, s'inscriu dins de la dinàmica de la pura producció, en què hi intervenen aspectes laborals i comercials. La valoració de la lletra per pes és realment grossera (grollera, a l'engròs): en si, no dona cap mena d'idea de la quantitat de lletres que "hi entren": d'aquí la pòlissa. I s'entén que és en aquest moment que es té una idea absolutament quantitativa de l'alfabet: la mètrica que s'hi aplica és la quantificació d'unitats sense valor significatiu —però aquesta quantificació és plenament significativa en el nou entorn, en què es depèn, directament o indirectament, del recompte per a poder completar un motlle —això és, per a compondre l'escrit.

Noti's que aquesta valoració de l'escriptura tipogràfica en termes de pes es troba a l'arrel de la *fundicion* —i, de fet, de les equivalents *fonte*, i *fount* o *font*:

Fundicion. Las arrobas del grado completo de letra que se manda hacer al fundidor. [Sigüenza]

En aquest marc, s'inscriu la noció de *mínim*.

mínimo. Nombre que se da al surtido mínimo de una póliza de titulares y tipos de fantasía. Los catálogos de las fundiciones tipográficas indican, para dar una idea, las piezas de la letra más usada, en mayúsculas y en minúsculas, que entran en dicho surtido mínimo. [DEAIG]

La seva expressió, per exemple en els catàlegs tipogràfics, no deixa de ser purament aproximativa. De fet, a l'impressor li interessa més el nombre d'*Aa* que no el seu pes. Un operari (especialment un fonador, i menys una emplanadora) no treballa per mínims: el mínim és una unitat de mesura de la foneria per a l'impressor. La noció de mínim és més pròxima a l'ocupació del pla gràfic —llegida per l'impressor, es relaciona amb el càlcul de text (i de paper).

I en aquest sentit es pot considerar el mínim sota els criteris purament físics de la *torta*:

Torta. La letra nueva que viene de casa del fundidor envuelta en papeles, y atada en forma de ladrillos. [Sigüenza]

Aquí es pot ressaltar l'arrel de maneig i unitat modular. En termes ideals, una torta s'assimilaria a un mínim — en termes reals, això no és així. Però es pot aventurar un raonament. Com el seu nom indica, l'emplanadora (sempre dona) fa planes; planes que, seguint la nomenclatura tradicional, s'equiparen a motlles de text. Aquestes planes són les diferents *tortas*. Les *tortas* acostumen a tenir

unes dimensions fixes: les habituals en l'entorn anglès són de 4 x 8 polzades; *Tipos Bauer* especifica 26 x 43 cíceros. És lògic que, en diferents àrees geogràfiques, i en diferents períodes, les dimensions divergeixin. Però, en qualsevol cas, es manté la seva condició de maneig, especialment en la dimensió lateral, de línia, això és, l'equivalent de la mesura tipogràfica: la línia s'ha de poder prendre amb comoditat entre el polze i l'índex, és a dir, que ha de medir pels volts d'un *forc*, i així poder considerar-se còmodament com una *tomada*. Des d'aquest aspecte de maneig, la *torta* es defineix en termes antropomètrics: la línia es pren amb els dits de la mà, la *torta* es pren amb les dues mans.

Però, igualment, la *torta*, com a *plana*, és una unitat d'ocupació de superfície. I, des d'aquesta condició, la seva determinació es resol per la conjunció de raons mètriques i perceptives. (Així, l'ample de 26 cíceros en les *tortas* de *Tipos Bauer* s'aproxima molt a les *18 emes de parangona* que Sigüenza fixa per a les *planas de á folio*.) En aquest sentit, es pot recordar que els caixistes que componien motlles o planes eren anomenats al segle XIX *paqueteros* — tal com les *tortas* són *planas*, les *planas* són *paquetes*.

Dels dos aspectes assenyalats, el maneig i la unitat modular, es fa evident per què les *tortas* són de dimensions «fixes»; i per què les quantitats dels mínims dels diferents cossos no es corresponen.

Hi ha mínim, però no màxim: si s'entén el mínim com a “dotació mínima per a la composició d'un plec”, aleshores aquesta seria una unitat de mesura que se situaria al nivell de supervivència — i aquí la supervivència inclou també un cert excedent: d'alguna manera, torna a situar-se en la franja d'entre *poc* i *massa*, però no en termes de just o exacte, sinó de suficient, bastant, o prou.

Això no impedeix que se serveixin unitats menors al mínim, com el *mig mínim*. En qualsevol cas, el mínim estableix una correspondència amb la idea de normalitat —unitats com el “mig mínim” s'entenen en un context de treball específic (especial), o de reposició o augment de les existències: de no ser així, l'expressió és del tot absurda i incomprensible: si el mínim estableix el nivell de suficiència, el “mig mínim” es troba, lògicament, *sota mínims* i per tant és insuficient en si mateix. En la mateixa expressió cal veure-hi un canvi d'unitat de referència: si “mínim” estava relacionada amb la composició d'un plec, en “mig mínim” aquesta relació ja no és directa, sinó derivada; en altres paraules, “mig mínim” ja no té com a referència la composició, sinó el mínim.

I a tot això, s'hi poden afegir dues qüestions més.

La primera, si el mínim és «dotació mínima per a la composició d'un plec». Aquí es creu que és lògic que la dotació «normal» sigui per a un plec, això és, per a dues formes, blanc i retiració — de tal manera que, mentre s'imprimeix una forma en premsa, es compon l'altra forma. No podem donar dades absolutament fiables al respecte — en qualsevol cas, aquesta suposició anul·laria la idea teòrica que s'havia expressat abans: la *torta* no es pot assimilar al mínim, perquè el mínim ha de contemplar més d'una plana.

La segona, que si el mínim s'entén per a titulars, cal qüestionar la mateixa noció de mínim en termes de «normalitat», això és, d'ús habitual. Cal convenir que les titulars no són habituals i que, en certa manera, es poden considerar extratipogràfiques. Això implicaria tornar a avaluar la mateixa denominació de *mínim*.

Com a cloenda, només es vol fer un parell d'apunts per insinuar la diferent concepció de la pòlissa, en diferents llocs i en diferents temps.

La cita anterior de Fournier ja ha desvetllat que *la fonte se demande par cent pesant, par feuille ou par case*: en pàgines posteriors, Fournier detalla cadascuna de les modalitats. Del text de Fournier interessen dues observacions més: *La lettre e est communément celle dont on se sert pour savoir le poids*

du millier d'un Caractère en général, parce qu'elle tient à peu près le milieu entre les autres lettres qui sont plus étroites & plus larges; i que les exposicions posteriors es basen en une Police de cent milliers de lettres employées pour un Caractère romain.

En contrast, les dades que ofereix Smith (i, abans, Moxon) il·lustren una aproximació diferent per a l'entorn anglès: *Letter Founders call 3000 Lower case m's a Bill, and proportion all the other Sorts by them; so that a whole Bill of Pica makes 500 lb.—1500 m's, or Half a Bill, 250 lb.—750 m's, or a Quarter of a Bill, 125 lb.*

Diferents patrons d'estimació (*e, m*), diferents quantitats, diferents pesos. Savage (1841) traça les línies bàsiques de l'evolució de la pòlissa anglesa. Com la distribució de la caixa de tipògraf, aquesta és una dada que permet establir l'evolució en els usos de la llengua, i ortotipogràfics. En l'entorn espanyol, Giráldez (1884), i Morato (1900), adjunten exemples de pòlisses.

Smith, en el seu interès per desvetllar els orígens i les causes de les pràctiques del seu moment, exposa una situació possible que, relacionada amb les nocions de *Small Fount*, i *Large Fount*, podria prendre's com un indicatiu del *mínim*:

If we look into the primitive state of Printing, we find that the Professors of the Art were obliged to have large Founts of Letter, on account of printing their Works in Quires of three, four, and even five sheets; whereas now, a Fount of half that force will serve to do business more expeditiously, by printing in single sheets; so that very large Founts are not of equal advantage to every Printer; but only such as are sure to do large and voluminous Works; considering that the larger the Fount is, the greater are the Imperfections: which, were they always to be cast for, would make a Fount enormously large, yet not perfect at last.

[Smith, *The Printer's Grammar*, 47]

