

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 MESURA EN LA TIPOGRAFIA

DE MESURA EN LA TIPOGRAFIA

PREÀMBUL

MÈTRICA I INSTRUMENTAL MÈTRIC EN LA TIPOGRAFIA

un tiers de ligne!

Així s'exclamava Théodore en *Le bibliomane* de Charles Nodier, en comprovar que el seu exemplar era un terç de línia menys que l'exemplar amb què s'havia topat als encants a vores del Sena.

L'exclamació de Théodore és significativa en diversos sentits:

En primer lloc, situa l'expressió en l'entorn bibliogràfic, de bibliofília, de bibliomania. En aquest entorn, *medir és una mania de bibliòfil*: la mateixa mania que el fa usar "elzeviròmetres", això és, regles per a medir els exemplars impresos pels Elsevier - regles que s'usen per medir magnituds, i per certificar l'autenticitat dels exemplars.

El segon aspecte és evident des de la perspectiva mètrica històrica: la *ligne* que figura en l'expressió no és una línia de text, sinó la unitat mètrica tradicional, la dotzena part de la polzada.

Amb l'apunt històric anterior, es pot tractar el tercer aspecte. La unitat que expressa Théodore és un terç de línia, i això pot voler dir 2 punts tipogràfics, o 4 punts (tipogràfics, o usuals, de línia)... segons quina sigui l'equivalència que es prengui (1 línia = 6 punts tipogràfics, o 1 línia = 12 punts). Però, en qualsevol cas, és un terç de línia, i això és, també, $\frac{1}{36}$ de polzada. L'expressió, aleshores, apunta a un entorn d'arrel "fraccionària", o de relació, això és, a un entorn mètric que no es fonamenta en la simple addició de quantitats discretes.

I així es pot acabar amb l'últim aspecte, que versa entorn la desconsideració, i la relativitat de les mesures: un terç de línia és una magnitud menuda, irrisòria, ridícula. Però en el cas de Théodore, un terç de línia és tan gran com per causar-li la mort.

La cita, i les observacions derivades, permeten centrar amb més propietat el discurs que segueix. En aquesta part es posa l'accent en les mides i mesures tipogràfiques al llarg del temps, que, lògicament, remetent a les diferents concepcions i usos de la mesura en la tipografia, tal com apareixen en les fonts documentals bàsiques - especialment,

en els tractats o manuals d'impremta. Abans d'entrar en el repàs històric, convé, però, un apunt desdoblant, que situa, i matisa, la concepció habitual de "mesura en tipografia". Així, cal revisar els conceptes associats "tipometria" i "tipòmetre" des de la visió àmplia que s'adopta en l'estudi.

TIPOMETRIA

Hi ha un terme que ha de fer de pont, entre la visió de la sola nomenclatura que s'ha esbossat al capítol final de la part anterior, i l'aproximació més pràctica que es proposa ara. Aquest terme ha de ser *tipometria*.

Tipometria fa de mal definir. Aplicant la simple lògica, s'arribaria a una conclusió semblant a la de Sigüenza respecte de *tipografia*: "tipometria és la mesura dels tipus movibles".

Aquí es restringeix el significat de *typus* a "tipus movable", per dues raons: la primera, que en el segle XIX es generalitza la denominació "tipus" per als motlles impressors; la segona, que ampliar el significat de *typus* al genèric "motlle" comportaria reconsiderar la noció usual de "tipometria". Aquest segon aspecte és un dels que es considera al llarg del present estudi.

Aquesta és una definició bàsica, simple, i, possiblement, poc acurada. Convindria precisar-ne el significat des del seu origen. *Tipometria* és un vocable d'aparició tardana en l'entorn tipogràfic. A l'estat espanyol, el primer que l'usa com a tal és Morato, en la seva *Guía práctica*, de 1900, en què hi figura com a títol d'un apèndix: per claredat de l'exposició, s'adjunta el text complet.

APÉNDICE B

Tipometría.

De suma conveniencia sería en la Imprenta, así la fijación de un sistema uniforme de altura para los tipos, como un sistema general de cuerpos, y mejor aún —por más que esto entrañase una verdadera revolución— la adopción del sistema métrico-decimal.

Nada menos que cinco alturas pueden tener los cuerpos, á saber:

Altura inglesa y norteamericana, altura francesa, altura belga, altura flamenca y altura holandesa.

Por eso conviene, al pedir fundiciones á cualquiera de estas naciones, acompañar de varias mm al pedido; de otro modo, el tipo puede resultar bajo ó alto.

El cuerpo (fuerza del cuerpo) de los tipos se mide por tres sistemas: el sistema Fournier, el sistema Didot y el sistema inglés, que viene á ser un término medio entre los dos anteriores; de ahí sinnúmero de inconvenientes, que, si no son mayores, es gracias al conocimiento por parte de los fundidores, ganosos de clientela, de los diversos sistemas.

Antes de Fournier, cada fundidor daba un cuerpo arbitrario á las fundiciones: por esa razón se las distinguía, no por puntos, sino por un nombre determinado, generalmente el de la primera obra impresa con el nuevo tipo.

Fournier, en vista de los graves inconvenientes que presentaba esta absoluta falta de concordancia de los tipos entre sí, hizo una escala de 12 cíceros (144 puntos), reduciendo cada cícero á 12 puntos. Tal sistema es el seguido hoy más generalmente y, según nuestras noticias, el que se usa en toda España.

Didot tomó por base la línea de pie de rey —medida legal en Francia en su época,— con lo que se vino

á aumentar el punto Fournier en una dozava parte. La adopció en el país vecino del sistema métrico hizo fracasar al nuevo sistema, si bien hasta no hace mucho le siguieron algunos fundidores.

Y por último, los ingleses adoptaron un sistema mixto. Véase la equivalencia de la antigua nomenclatura de tipos con el sistema Fournier:

[taula]

Se ha tratado de reformar el sistema actual de medidas tipográficas concordándole con el métrico-decimal, y en ese sentido, la Conferencia internacional del Libro, celebrada en Amberes, propuso la reducción en un 1/20, fracción casi inapreciable, del sistema Fournier, con lo cual la escala tipográfica quedaría como se indica á continuación:

[taula]

Insertamos á continuación un cuadro, reproducido del Annuaire de l'Imprimerie y hecho por Colombon, sumamente útil. Nada decimos de su manejo, porque el mismo cuadro le indica:

["Cuadro tipolineométrico"]

Á la anterior tabla del valor de las líneas de los diversos cuerpos en cíceros y puntos, hay que añadir:

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

Que media línea de cualquier cuerpo equivale á la mitad de los puntos que tenga el cuadratín.

Que un espacio gordo del 6 tiene dos puntos; uno mediano del 8, dos puntos; uno gordo del 9, tres puntos; uno mediano del 12, tres puntos; uno gordo del 12, cuatro puntos.

Que un cuadrado de dos líneas del 6 tiene un cícero; uno de línea y media del 8, un cícero; un cuadratín y un espacio gordo del 9, un cícero.

Que en justificaciones de estados á cíceros pueden usarse, sin aditamentos de espacios, cuadrados de los siguientes cuerpos, descontando naturalmente el 6, que dan cíceros ó fracciones de ellos: un cuadrado de tres líneas del 5, 15 puntos; uno de tres líneas del 7, 21; uno de tres líneas del 8, 2 cíceros; uno de dos líneas, otro de tres y otro de cuatro del 9, 18 y 27 puntos y 3 cíceros respectivamente; uno de línea y media y otro de tres del 10, 15 y 30 puntos; uno de tres líneas del 11, 33; uno de línea y media y otro de tres de 14, 21 y 42 puntos, y uno de línea y media y otro de tres del 16, 2 y 4 cíceros.

Que los cuerpos más fácilmente reducibles á cíceros, siempre descontando el 6, son el 8 y el 9, pues en ellos se pueden alcanzar con perfecta exactitud y pocas piezas las siguientes medidas, y sólo hacemos mención de las reducidas: 6 puntos, media línea y un espacio mediano del 8 y dos espacios gordos del 9; 9 puntos, dos medias líneas y un espacio fino del 8, un cuadratín del 9; 12 puntos, un cuadrado de línea y media del 8, un cuadratín y un espacio gordo del 9; 15 puntos, línea y media, un espacio mediano y uno fino del 8, y un cuadratín y dos espacios gordos del 9; 18 puntos, dos líneas y un espacio mediano del 8, dos líneas del 9; 21 puntos, línea y media, un cuadratín y un espacio fino del 8, dos líneas y un espacio gordo del 9; 24 puntos, tres líneas del 8, dos líneas y dos espacios gordos del 9; 27 puntos, tres líneas, un espacio mediano y uno fino del 8, tres líneas del 9, y así sucesivamente; advirtiéndose que los espacios finos han de tener un punto exacto, no más, y que los dos

ANTIGUAS DENOMINACIONES	FOURNIER
Diamante	4
Perla	4
Parisiana	6
Nomparell	6
Miñona ó glosilla	7
Gallarda	8
Breviario	8
Filosofía ó entredós	11
Lectura ó cícero	11
San Agustín	12
Texto	14
Texto gordo	16
Paragona	18
Misal	20

TIPOGRAFIA 191

CUADRO TIPOLINEOMÉTRICO

Tipografía	6	8	9	10	11	12	14	16	18	20
1 — 12	3.0	4.2	4.5	5.0	5.5	6.0	7.2	8.4	9.6	11.0
2 — 24	6.0	8.4	9.0	10.0	11.0	12.0	14.4	16.8	19.2	22.0
3 — 36	9.0	12.6	13.5	15.0	16.5	18.0	21.6	25.2	28.8	33.0
4 — 48	12.0	16.8	18.0	20.0	22.0	24.0	28.8	33.6	38.4	44.0
5 — 60	15.0	21.0	22.5	25.0	27.0	30.0	36.0	42.0	48.0	55.0
6 — 72	18.0	25.2	27.0	30.0	33.0	36.0	43.2	50.4	57.6	66.0
7 — 84	21.0	30.0	31.5	35.0	38.0	42.0	50.4	58.8	67.2	78.0
8 — 96	24.0	33.6	35.0	39.0	42.0	48.0	57.6	66.0	75.0	88.0
9 — 108	27.0	37.8	39.0	44.0	48.0	54.0	64.8	74.4	84.0	99.0
10 — 120	30.0	42.0	43.5	48.0	52.0	60.0	72.0	81.6	92.0	108.0
11 — 132	33.0	46.8	48.0	53.0	57.0	66.0	79.2	90.0	102.0	120.0
12 — 144	36.0	50.4	52.0	57.0	62.0	72.0	86.4	98.4	111.0	132.0
13 — 156	39.0	54.0	55.5	61.0	66.0	78.0	93.6	106.8	121.0	144.0
14 — 168	42.0	57.6	59.0	65.0	70.0	84.0	100.8	115.2	132.0	156.0
15 — 180	45.0	61.2	62.5	69.0	75.0	90.0	108.0	124.8	144.0	168.0
16 — 192	48.0	64.8	66.0	73.0	79.0	96.0	115.2	133.6	156.0	180.0
17 — 204	51.0	68.4	69.5	77.0	83.0	102.0	122.4	141.6	168.0	192.0
18 — 216	54.0	72.0	72.0	81.0	88.0	108.0	130.0	151.2	177.0	204.0
19 — 228	57.0	75.6	76.5	85.0	93.0	114.0	138.0	160.8	188.0	216.0
20 — 240	60.0	79.2	81.0	89.0	97.0	120.0	146.4	171.6	201.0	228.0
21 — 252	63.0	82.8	84.5	93.0	102.0	126.0	154.4	183.6	216.0	240.0
22 — 264	66.0	86.4	88.0	97.0	107.0	132.0	162.0	195.6	231.0	252.0
23 — 276	69.0	90.0	91.5	101.0	112.0	138.0	170.4	207.6	246.0	264.0
24 — 288	72.0	93.6	95.0	105.0	117.0	144.0	178.4	219.6	261.0	276.0
25 — 300	75.0	97.2	98.5	109.0	123.0	150.0	187.2	232.8	276.0	288.0
26 — 312	78.0	100.8	102.0	113.0	129.0	156.0	196.0	246.0	291.0	300.0
27 — 324	81.0	104.4	105.5	117.0	135.0	162.0	204.0	259.2	306.0	312.0
28 — 336	84.0	108.0	109.0	121.0	141.0	168.0	213.6	273.6	321.0	324.0
29 — 348	87.0	111.6	111.5	125.0	147.0	174.0	223.2	288.0	336.0	336.0
30 — 360	90.0	115.2	115.0	129.0	153.0	180.0	233.6	303.6	351.0	348.0
31 — 372	93.0	118.8	118.5	133.0	159.0	186.0	244.0	319.2	366.0	360.0
32 — 384	96.0	122.4	121.0	137.0	165.0	192.0	254.4	334.8	381.0	372.0
33 — 396	99.0	126.0	122.5	141.0	171.0	198.0	265.2	351.6	396.0	384.0
34 — 408	102.0	129.6	125.0	145.0	177.0	204.0	276.0	368.4	411.0	396.0
35 — 420	105.0	133.2	126.5	149.0	183.0	210.0	287.2	385.6	426.0	408.0
36 — 432	108.0	136.8	129.0	153.0	189.0	216.0	298.4	403.2	441.0	420.0
37 — 444	111.0	140.4	130.5	157.0	195.0	222.0	309.6	420.0	456.0	432.0
38 — 456	114.0	144.0	132.0	161.0	201.0	228.0	321.6	436.8	471.0	444.0
39 — 468	117.0	147.6	133.5	165.0	207.0	234.0	333.6	453.6	486.0	456.0
40 — 480	120.0	151.2	135.0	169.0	213.0	240.0	345.6	470.4	501.0	468.0
41 — 492	123.0	154.8	136.5	173.0	219.0	246.0	357.6	487.2	516.0	480.0
42 — 504	126.0	158.4	138.0	177.0	225.0	252.0	369.6	504.0	531.0	492.0
43 — 516	129.0	162.0	139.5	181.0	231.0	258.0	381.6	520.8	546.0	504.0
44 — 528	132.0	165.6	141.0	185.0	237.0	264.0	393.6	537.6	561.0	516.0
45 — 540	135.0	169.2	142.5	189.0	243.0	270.0	405.6	554.4	576.0	528.0
46 — 552	138.0	172.8	144.0	193.0	249.0	276.0	417.6	571.2	591.0	540.0
47 — 564	141.0	176.4	145.5	197.0	255.0	282.0	429.6	588.0	606.0	552.0
48 — 576	144.0	180.0	147.0	201.0	261.0	288.0	441.6	604.8	621.0	564.0
49 — 588	147.0	183.6	148.5	205.0	267.0	294.0	453.6	621.6	636.0	576.0
50 — 600	150.0	187.2	150.0	209.0	273.0	300.0	465.6	638.4	651.0	588.0

Les taules de Morato: la conversió de les antigues denominacions a punts Fournier, i el Cuadro tipolineométrico.

espacios gordos del 9 pueden substituirse con un cuadrado de línea y media del 6.

Conocer bien el valor en puntos y cíceros del material, facilita el trabajo. Son útiles las nociones que anteceden, porque más de una vez deberán ser tenidas presentes al hacer pedidos de fundiciones.

[Morato, *Guía práctica del compositor tipográfico*, 361-364]

En les quatre pàgines de què consta l'apèndix, Morato fa un breu repàs als sistemes mètrics de l'àmbit tipogràfic, inclou taules d'equivalències, exemplifica càlculs, exposa el desig de reforma mètrica. Aquesta és, en conjunt, una manera habitual de concebre la tipometria: és habitual i característica de la segona meitat del segle XIX, el període en què els sistemes mètrics uniformitzadors, d'arrel numèrica, es consoliden en l'entorn tipogràfic.

I, de fet, fora de l'entorn tipogràfic: és obvi que, en termes pràctics, aquest període es veu marcat per l'aplicació efectiva del sistema mètric decimal. En pàgines posteriors es torna a recollir el tema

Des d'aquí, aleshores, la tipometria s'inscriuria en el marc de la conversió mètrica i, en termes concrets, es fonamentaria en la precisió de les xifres, de les unitats mètriques. Però, malgrat l'interès pel tema, en les quatre pàgines de què consta l'apèndix, Morato no defineix *tipometria*. La defineix en el "Vocabulario tipográfico":

Tipometría. — Lo concerniente á las medidas tipográficas.

La definició apareix poc precisa en comparació amb les notes anteriors. Tanmateix, a partir d'ella es poden abordar dues línies de raonament.

La precisió numèrica

La primera, que la definició és prou precisa, perquè se sobreentén que les *medidas tipográficas* són mides puntuals, numèriques. En aquest sentit, és simptomàtic l'ús que fa Morato del vocable *sistema*: aquest només s'aplica als que, provinents del segle XVI-II (*Fournier, inglés, Didot, métrico*), es conjunten a partir de la numeració. Abans d'ells, "cada fundidor daba un cuerpo arbitrario á las fundiciones". O bé, el que acaba essent el mateix, l'arbitrarietat se supera amb l'articulació sistemàtica de les xifres.

La noció de *sistema* en tipografia apareix durant aquest període. Dos exemples contrastats en què s'usa el vocable són Serra i Oliveres (1852), i Smalian (1899).

Aquesta línia il·lustra el desenvolupament més previsible de la tipometria. No sobta que la tipometria decimonònica (per distingir-la d'alguna manera) eclosioni i trobi la seva màxima expressió en els manuals d'impremta del segle XX que van dirigits sobretot als *aprenents*: la seva articulació numèrica la fa especialment adequada per a la formulació de problemes que s'han de resoldre a partir del càlcul.

Exemple d'aquesta mena de manuals és el *Manual del Aprendiz*, de José María Ara, per a les Escuelas Profesionales de la Santa Casa de Misericordia (Bilbao, 1929): cada apartat es clou amb un *cuestionario*.

I tampoc sobta que, al costat dels casos d'indefinició, en altres se l'hagi denominat "disciplina". Aquesta valoració acostuma a derivar de dues causes encadenades: la primera, que la numeració dels cossos converteix la combinatòria tipogràfica en operació aritmètica; la segona, que la "popularització" de la tipometria coincideix amb la pèrdua de prominència de la tècnica tipogràfica tradicional com a sistema d'impressió. A això cal afegir-hi la "nova" figura del dissenyador gràfic, i del "tipògraf" del segle XX — personatges als que s'atribueix, per causa del desplaçament de funcions, i almenys en principi, una major dosi de càlcul respecte de la figura del «simple» impressor.

Diguem que la tipometria, en el seu sentit més 'pompós', això és, d'estudi, disciplina pseudocientífica, només apareix amb la numeració dels cossos tipogràfics —o amb les equivalències numèriques dels cossos: Moxon com a precursor (i la resta que el segueixin); Truchet com a iniciador; Fournier com a normalitzador. En aquest nivell, sembla produir-se una situació semblant a la del càlcul matemàtic: les xifres romanes (lletres) són limitades i 'inapropiades' respecte de les xifres 'indo-aràbigues'.

Igualment, i reprenent l'estudi 'tipomètric' a l'estat espanyol, no és estrany que aquest aparegui en els manuals d'inspiració francesa, amb una certa tradició de cossos tipogràfics numèrics. Això és, caldrà esperar a la influència francesa per tal que el tema aparegui formulat així en els manuals espanyols.

I aleshores tampoc ha de sobtar que la tipometria, entesa amb aquests visos pseudocientífics, s'acabi resolent en el reguitzell habitual d'equivalències i correspondències de valors numèrics. Perquè no pot ser d'altra manera: si, ja de partença, es defineix la tipometria per la seva arrel numèrica, qualsevol desenvolupament a partir d'ella, qualsevol estudi sobre ella, ha d'exposar aquesta arrel, això és, ha de mostrar nombres.

I això es pot percebre més enllà del període que es debat en aquest estudi: no només en aquelles obres que xifren els cossos tipogràfics tradicionals en taules d'equivalències, sinó també en el debat intern a la pràctica del disseny, en què es qüestionen les magnituds a medir de les lletres "post-tipogràfiques" — com es recull, per exemple, en les obres de Hoch. En qualsevol dels casos, la concepció de la mesura és absolutament numèrica.

La precisió "anumèrica"

La segona línia de raonament entén que la definició de Morato és prou precisa perquè, en referir la noció genèrica de medidas tipogràfiques, es remet al conjunt mètric de la tipografia, sense assignar quantitats numèriques concretes, ni sistemes específics. En certa manera, recolliria també aquell sentit de "mesura dels tipus movibles" que s'ha apuntat al principi — entenent que qualsevol peça tipogràfica és assimilable a un tipus movable, a un motlle, i que tot motlle tipogràfic és, per definició, precís.

Aquest punt de vista es pot apreciar en el *DEAIG*, que matisaria, i ampliaria, el significat que s'apuntava anteriorment:

tipometría. Conjunto de medidas y de sistemas de medición tipográficos. V. cícero y medidas tipográficas.

medidas tipográficas. Sistemas especiales que se usan para medir los tipos de imprenta, los blancos y demás material tipográfico. [DEAIG]

Aquí, tipometria és, sobretot, *un conjunt*; i les mesures s'apliquen a aquest conjunt material.

Extenent l'argument, aleshores, aquí s'hi pot encabir qualsevol sistema mètric aplicat a, o recollit en, les *medidas tipogràficas*. I, en conseqüència, se n'obre el sentit, i es poden recuperar els sistemes de mesura tradicionals, en tota la seva amplitud, complexitat, riquesa d'articulació, i aparent obscuritat.

En aquest punt es poden recordar les aportacions de Smalian (1899): Smalian resumeix diversos sistemes tipomètrics a partir de traçar-ne la seva arrel en diversos sistemes mètrics tradicionals i locals. Lògicament, la seva presentació inclou equivalències numèriques als sistemes mètric decimal i de polzada, imperial.

També és cert, però, que les “medidas tipogràficas” de Morato (i del DEAIG) són, amb tota probabilitat, solament *mides* tipogràfiques: en la denominació s'exclourien les mesures que no són de longitud. Així, la tipometria es restringiria al camp del pla, de la superfície.

En tot cas, caldria entendre la noció de *medida tipogràfica* en termes relativament amplis: així, *qualsevol mida en la pàgina impresa es pot considerar mida tipogràfica*. És clar que es poden fer objeccions i aclariments a aquesta asseveració, però aquesta hauria de ser la idea fonamental a tenir present: la composició de la pàgina impresa no és altra cosa que el resultat d'haver compost motlles tipogràfics —i ja ha quedat dit que qualsevol blanc tipogràfic és motlle.

Les dues línies anteriors de raonament no són incompatibles: només mostren diversos matisos en la concepció de la mesura. La primera es fonamenta en l'apreciació quantitativa i en l'assignació de valors numèrics a les magnituds, d'acord amb una escala mètrica concreta i coneguda. La segona no anul·la l'anterior, però la requalifica i, en certa manera, extén el seu sentit més enllà dels valors numèrics i de les escales conegudes. Tanmateix, una i altra semblen concentrar-se en el resultat final, superficial, de la impressió.

En aquest estudi, i en el repàs que segueix, el vocable *tipometria* no es fa servir gaire sovint. Possiblement, per una simple qüestió de prejudici: tipometria s'associa “massa” a valors numèrics de sistemes mètrics coneguts; i tipometria es redueix “massa” a l'amentament i càlcul de magnituds longitudinals i superficials.

Aquí no es vol qüestionar el valor semàntic del terme tal com s'usa habitualment; ni es vol proposar cap neologisme, ni cap directriu terminològica, que prescrigui uns usos del vocable i en sancioni d'altres, per tal de recuperar i restablir un significat. Perquè, en sentit estricte, no es creu que hi hagi gaire a recuperar ni a restablir: la tipometria, des de la seva incorporació en la literatura tècnica de la tipografia, implica escales numèriques d'un sistema conegut de mesura tipogràfic, que semblen usar-se en termes de permutació, i a efectes de càlcul aritmètic. Aleshores, qualsevol ús diferent del terme apareix impropï; i, a la inversa, l'ús rigorós del terme en el present treball també té alguna cosa d'impròpia.

Aquí es procedeix de manera semblant a l'ús del terme *antropometria*, que s'ha referit en la primera part del treball. *Tipometria* pot aparèixer aleshores com un terme convenient per a referir *el conjunt de mesures tipogràfiques* (i no tan sols les mides). *Sistema tipomètric* es fa servir, ocasionalment,

de la manera habitual, això és, per a remetre's als sistemes de mesura tipogràfics consensuats - de Fournier, de Didot, l'angloamericana.

Més sovint, es fa servir el simple terme *mètric*, perquè esbossa la noció més àmplia de *mesura* que s'adopta aquí, alhora que fa entendre que les mesures utilitzades en l'entorn tipogràfic deriven de, es relacionen amb, i queden integrades en, els sistemes mètrics tradicionals. Des d'aquest punt de vista, hi ha ocasions en què "mètric" es pot llegir "tipomètric" per context.

Simplement, *tipometria* no s'usa gaire sovint, en aquest estudi, per coherència del discurs, i per prudència: a la introducció general ja s'ha insinuat que aquí es pren una postura més aviat laxa al respecte, per àmplia. La noció de *mesura* que es pretén exposar depassa les soles magnituds físiques. Això és, que la mesura no se circumscriu a les mides de l'espai gràfic superficial, imprès; ni a l'espai volumètric dels tipus movibles, del mobiliari, o de la premsa. D'acord amb l'exposat a la primera part del treball, aquestes mides i mesures són les que es poden pessigar, manejar, i abraçar. D'acord amb l'exposat a la primera part del treball, la mesura, tal com es vol aquí, incorpora necessàriament aquesta dimensió física. Però també se sent que la dimensió física incorpora espais de relació, valors, judicis, usos, i costums: això és, *mesures que són físicament fora d'abast*.

A tot estirar, aquestes altres mesures només poden passejar-se. Aquest és el passeig que es proposa en la tercera part del treball. El passeig se centra fonamentalment en els *graus tipogràfics*. En una apreciació molt restringida, els graus tipogràfics són simples mides que es pessiguen - aquest és el punt de partença: en l'entorn material de la tècnica tipogràfica, és lògic que es parteixi de les magnituds físiques. Però és igualment lògic entendre les magnituds físiques, els graus o cossos tipogràfics, com recipients d'usos, incorporacions de valors, aportacions de sentit. Al capdavall, es pot creure que aquestes altres mesures només es poden sentir. I que el sentit, i el sentiment, poden provenir del tacte.

En resum, no s'aborda el tema des dels pressupòsits habituals de les equivalències numèriques precises, siguin absolutes o relatives. Des de la precisió numèrica, això apareix com un subterfugi. Però convé recordar que la precisió no té per què ser sempre numèrica, i que es pot expressar de diferent manera - com s'aprecia en l'evolució de l'instrumental mètric.

INSTRUMENTAL DE MESURA

En el segon capítol de la Part 2 d'aquest treball s'han exposat unes breus notes sobre els tipòmetres com a estructures en la composició del caixista. Ara convé ampliar aquelles notes, i inserir-les en el discurs específic de la tipometria, tal com s'ha referit en la secció anterior. I, per conveniència, es creu oportú fer el repàs a la inversa, això és, començar amb l'instrumental més proper, i retrocedir en el temps, fins els principis de la impremta, en què comença el discurs pròpiament dit d'aquesta part.

En el segle XX, el conjunt d'instrumental mètric sembla variat:

Aparatos de medida y cálculo

El tipómetro es una regla o cinta arrollable de metal o material plástico, graduada en cíceros y puntos, que sirve para medir el material tipográfico (...).

Hay tipómetros con solas las medidas tipográficas y los hay con sus equivalencias métricas, que son los más útiles, pues sirven para medir también los tamaños de papel y para la rápida reducción de cíceros a milímetros, principalmente en los casos de colocación de grabados. Y lo ordinario es que puedan medir también líneas de los cuerpos más corrientes: 7, 8, 9, 10, etc.

El noniotipómetro viene a ser el calibrador o pie de rey normal adaptado al sistema tipográfico de medida, relacionándolo con el sistema métrico decimal.

El noniotipómetro nos proporciona: cualquier medida, en cíceros y puntos y en líneas de los cuerpos 6, 8, 9, 10 y 12.

La misma medida apreciada en centímetros, milímetros y décimas de milímetro.

Todo ello en una sola operación, de modo automático y con exactitud.

El grafímetro tiene forma de reloj de bolsillo con un mango y, al hacerlo rodar sobre un croquis o una prueba de imprenta, aprecia en cíceros y puntos la longitud recorrida.

La regla de cálculo, a propósito para las Artes Gráficas (...), tuvo bastante aceptación hasta hace pocos años, particularmente entre el personal de las oficinas técnicas de editoriales e imprentas, agencias publicitarias, talleres de fotorreproducción, fábricas de papel, etc. Hoy ocupa su puesto ventajosamente la calculadora electrónica manual, de tan útil y fácil manejo.

[Martín, E. *La composición en artes gráficas*, vol. 1, pp. 148-149.]

Lògicament, l'aparent varietat d'èstres no s'ha d'entendre com una mostra de diversitat o complexitat mètrica en el si de la tipografia, que, en aquest període, s'ha reduït, simplificat, i uniformitzat. L'aparent varietat d'èstres de mesura és un simple reflex de l'estructura pluriprofessional de la tipografia, en què cada especialitat té una manera peculiar de medir i de mesurar i que, en conseqüència, li convé una mena peculiar d'èstri mètric.

És clar que no hi ha res de nou, en això: valguin, a tall d'exemple, les referències a instruments de mesura que figuren en Moxon o en Fournier, quan repassen les diverses especialitats professionals, o estadis productius, en el conjunt de la pràctica tipogràfica.

Hi ha una consideració prèvia, també derivada de la cita anterior: aquesta s'encapçala amb el títol "Aparatos de medida y cálculo". En el títol no hi ha res d'equivocat, ni de sorprenent, ni tan sols de nou - però, en qualsevol cas, posa de relleu un matís significatiu en la concepció de la mesura: la relació de la mesura amb el càlcul, que inclou, però depassa, la noció de *mesura* com a simple comprovació de magnituds.

Si s'inverteix el punt de vista, es pot dir que *cada èstri recull un grau d'aproximació a la mesura*. L'asseveració no contradiu l'arrel quantitativa, precisa, unitària, i unificadora, del sistema mètric.

El repàs que segueix se centra en l'instrumental mètric més proper a la composició tipogràfica - l'estadi en què opera el caixista, com a actor executant; però també el regente, o el seu equivalent posterior, el dissenyador gràfic, com a director executiu.

Aquest és l'estadi més proper a l'espai en què se situa la present tesi. D'acord amb això, es pot fer una sèrie d'observacions derivades. La primera, que en aquest estadi s'aprecia millor el canvi en la noció de mesura al llarg del temps, a partir de l'ús de l'instrumental.

És evident que el canvi conceptual es pot apreciar també en la resta d'especialitats professionals - sobretot a partir dels canvis tecnològics a cavall dels segles XIX i XX, que desembocaran en el replantejament de la tècnica tipogràfica.

En aquest sentit, aleshores, es pot veure la noció de mesura, en els seus canvis i mutacions, com un dels fils conductors en la concepció, determinació, i presentació de la tipografia.

Per als actors d'aquest estadi, l'èstri bàsic dels que s'han referit en la cita anterior és el "tipòmetre".

EL «TIPÒMETRE»

Tipòmetre pot ser un terme confús. Seguint la mateixa línia bàsica de definició que s'ha utilitzat per a *tipometria*, un tipòmetre és un instrument per a mesurar o, més concretament, medir tipus -*medir*, això és, mesurar-ne només aquelles dimensions lineals. Així, *tipòmetre* és el vocable més usat per a referir-se, de manera genèrica, a tot instrument de mesura dels tipus movibles, entenent que aquesta mesura és lineal - perquè ja s'ha dit que l'ús habitual del vocable tipometria restringia l'objecte de mesura a les mides lineals del pla gràfic bidimensional.

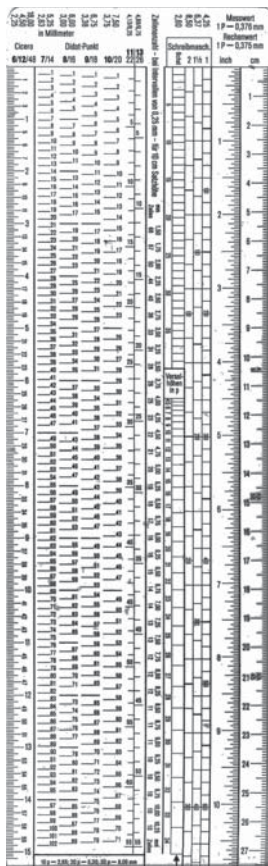
"Tipòmetre" no deixa de ser, en definitiva, un neologisme, que s'articula nominalment com bona part de termes relatius a instruments de mesura: *goniòmetre*, *termòmetre*, *baròmetre*, etc. Aquí no es debat la qüestió des de l'òptica lingüística, però, en aquest context, cal referir el nom de *prototype* de Fournier, que a vegades es pren com a antecessor del tipòmetre.

Se seleccionen les següents definicions:

Del tipómetro.—Esta medida, tan útil como necesaria al cajista, la produce la industria de diferentes formas y de distintas dimensiones. La mejor, por su elegancia y exactitud, es la que afecta la forma de reglilla de los ingenieros, aunque más larga, pues hay algunas que alcanzan hasta un metro; pero la más común ó usual es de medio. Con este instrumento se facilitan mucho las operaciones de cálculo, pues al mismo tiempo que se conocen las dimensiones del papel, se determina el cuadrado de la parte impresa, ó por el contrario, dado el cuadrado del impreso, se conoce el tamaño del papel necesario, y aun, como hemos dicho anteriormente, con su auxilio se determina la imposición de un pliego lo mismo que la de otra forma cualquiera; pero sobre todo es de gran utilidad cuando se presenta un estado ú otro trabajo análogo que hay que reducir ó ampliar, para sacar la relación ó proporción de cada casilla ó del total, pues determinada la parcial de cada una, y conocida la suma á aumentar ó disminuir, fácilmente se aprecia la parte que á cada cual corresponde. En otras muchas operaciones suele tener aplicación este instrumento, pero dadas á conocer las en que se hace indispensable, se desprenden las demás, que no citamos por creerlo ocioso, pasando á ocuparnos de otro asunto. [Giráldez, 156]

Tipómetro. — Regla de madera ó de metal graduada por cíceros y puntos. [Morato]

tipómetro. Regla de unos 30 cm de largo, metálica o de material plástico transparente, graduada en milímetros y centímetros y en medidas tipográficas: cíceros y puntos. También puede apreciar los cuerpos de caracteres más usuales. Sirve para medir al proyectar y al componer y para convertir las medidas del Sistema Métrico Decimal en medidas del sistema tipográfico y viceversa. [DEAIG]



El tipòmetre «de Berthold» habitual: transparent, i farcit de ratlletes.

A partir d'aquestes cites, es poden distingir dues línies d'evolució del tipòmetre genèric: per un cantó, el “*tipòmetre Berthold*”; per un altre, el *lineòmetre*.

El «tipòmetre Berthold»

El tipòmetre, tal com s'entén de manera habitual, això és, com a regle graduat en base a cíceros i punts, pressuposa un sistema mètric únic. Des d'aquest sentit, el tipòmetre és una representació absoluta d'un sistema mètric aplicat en la tipografia.

Aquí se centra el discurs en el sistema tipomètric Didot. No cal dir que les observacions són vàlides per a qualsevol altre sistema tipomètric i, en definitiva, mètric.

Però el tipòmetre no es limita a això. Com queda recollit en el paràgraf de Giráldez, el tipòmetre és un estri característic de la indústria decimonònica, liderada per l'enginyer, i conjuntada per sistemes mètrics uniformitzadors. Aquí hi ha una de les comeses principals del tipòmetre: convertir, reduir mides d'un sistema mètric a un altre, establir concordances entre i dins d'ells. Així es pot entendre el “tipòmetre Berthold”.

El “tipòmetre Berthold” es repassa amb més detall en les pàgines que segueixen: aquí només s'assenyalen els trets bàsics que ajuden a caracteritzar-lo i distingir-lo de la resta d'estris de mesura.

Ja es pot intuir que, en el present context, aquestes conversions, reduccions, i concordances, només són possibles un cop s'hagin xifrat i establert els valors dels sistemes. A partir d'aquest xiframent, apareix la capacitat operativa de l'estri: el tipòmetre permet operar, “calcular”. Aquest podria ser l'element diferencial del tipòmetre: el maneig d'unitats mètriques a efectes de càlcul i de previsió. D'aquesta condició, se'n deriven dues observacions encadenades:

La primera, que cal entendre aquest càlcul amb certes reserves, això és, en termes no necessàriament numèrics o abstractes, com es desprèn de la cita de Giráldez: els càlculs que s'hi refereixen apunten, més aviat, a fórmules establertes que, per exemple, exposen gràficament la relació entre les “dimensiones del papel” i el “cuadrado del impreso”.

La segona, que la presentació gràfica d'aquestes relacions és, al capdavall, una versió, en termes de superfície, de les tau-

les numèriques que elaboraven Fertel, Smith, o Sigüenza, per a facilitar el “càlcul de text”. I en això hi ha el matís: el tipòmetre és un estrument de càlcul *en tant que exposa, fa perceptible, la previsió*. Fertel confegia les taules per tal que els resultats fossin comprensibles *d'un coup d'oeil*, i Sigüenza indicava que els resultats es podien entendre *sin necesidad de fundicion*. En tots ells, la previsió passava per la lectura de xifres. En el tipòmetre, la lectura ja no es xifra, sinó que es concreta de manera pròpiament superficial.

Però, en qualsevol dels casos, en qualsevol de les expressions del càlcul, s'hi recull la previsió. I la previsió no és més que això: la substitució del taçte, de la dimensió física activa, per la vista, la vigilància. En el tipòmetre s'hi percep, aleshores, el pas de treballar amb les peces, a treballar sobre la seva marca, empremta o impressió. El tipòmetre fonamenta la seva capacitat de previsió en el record, imprès, de les peces: així, la seva funció deriva en la supervisió del comportament superficial de les peces.

El lineòmetre

El lineòmetre es pot considerar una forma particular de tipòmetre.

Lineómetro. — Triángulo ó rectángulo de metal ó madera que lleva grabada en cada uno de los lados de sus superficies una escala de líneas de un cuerpo (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12). [Morato]

*lineómetro. [2] Medidor de líneas, o sea, *tipómetro de metal o de material transparente con el que se pueden medir líneas de los cuerpos más usuales además de apreciar las medidas tipográficas y métricas. [DEAIG]*

Així, si el tipòmetre, tal com s'ha exposat abans, era una representació absoluta d'un sistema mètric o tipomètric, el lineòmetre es pot concebre com *una selecció usual de diferents escales d'aquest sistema mètric*. Per causa d'aquesta arrel d'ús, es pot limitar la seva aplicació a l'àmbit d'ofici, i d'aquí en pot sortir la següent generalització: el lineòmetre és, en termes usuals, el “tipòmetre de caixista”.

En el lineòmetre no hi ha lloc per al càlcul pròpiament dit. Seguint el raonament exposat abans, el lineòmetre no és un estrument de previsió, sinó, a tot estirar, de simple visió - la contras-tació física de les peces és, al capdavall, una comprovació ocular. El lineòmetre se situa en un espai intermedi: d'una banda,



El lineòmetre «normalitzat», o tipòmetre de caixista: metàl·lic, regulat en escales de cosos Didot.

el fet que reuneixi diverses escales mètriques l'aparella a la noció de galga múltiple; d'una altra, i dins de cada escala particular, refereix el nivell bàsic del còmput. Així, la seva funció és comptar línies compostes en graus tipogràfics.

D'alguna manera, el lineòmetre es pot creure un tipòmetre simplificat - simplificat d'acord amb els usos de l'ofici: apareix aleshores com un estri sobretot útil en l'entorn restringit de l'ofici, això és, en un entorn "acostumat", en què força coses ja es donen per sabudes. I, d'alguna altra manera, el lineòmetre es pot creure una regleta evolucionada. En definitiva, es troba a mig camí entre la capacitat operativa escalar del tipòmetre, i la contrastació concreta de la regleta, amb certs ressons de l'arrel tàctil i quantitativa del *prototype* de Fournier.

La relació evolutiva del lineòmetre respecte de la mesura de la pàgina es pot il·lustrar amb la següent cita, en l'entorn anglosaxó:

"The printer's ruler is called a line gauge (also known as a pica or type gauge) and is usually marked in increments of nonpareil (the former name for 6pt type) and picas along one edge and in inches along the other. Prior to the adoption of the American Point System, printers used a notched reglet, called a page gauge, to divide the composition into pages of uniform length." (Rummonds, p. 76)

No només això. Des del simple nom, el lineòmetre apareix decididament menys precís que el tipòmetre: no pot mesurar "els" tipus, en totes les seves possibles magnituds d'incorporació física, sinó només aquelles línies dels tipus d'unes magnituds concretes, això és, uns cossos determinats o, millor, les línies, o quadrats, d'aquests cossos determinats.

Només els alumnes, o aprenents, tenen un "excés" de confiança en el lineòmetre per a mesurar les peces tipogràfiques concretes, isolades, això és, per a determinar-ne el valor numèric exacte. Aquesta confiança es deu a diverses raons encadenades: la familiaritat dels "alumnes actuals" amb les regles usuales del sistema mètric decimal per a mesurar, que situen el nivell de precisió en el mil·límetre - cosa que fa ignorar altres valors de precisió, tant més com menys fins, i fa creure en l'equivalència "ratlla impresa = unitat mínima"; el desconeixement del material; la poca familiaritat amb la base duodecimal i amb la seva graduació concreta en els tipòmetres (que no acostumen a especificar punt a punt, sinó dos punts o tres punts); o l'insuficient desenvolupament del tacte per a avaluar magnituds.

Així, un novent, en mesurar el cos tipogràfic d'un tipus mòbil amb un lineòmetre o tipòmetre "de caixista", pot donar el valor de 25 punts, pot assegurar que la peça que està mesurant "fa" 25 punts. No hi ha cap raó tècnica per la que no hi pugui haver tipus mòbils de 25 punts tipogràfics de cos. Simplement, no es produeixen, i això el novent potser no ho sap. El caixista experimentat, o el qui coneix la graduació habitual de cossos, sap que aquest mateix cos *ha de ser* 24 -perquè el cos immediatament inferior a 24 "és" 20, i l'immediatament superior "és" 28 i, en qualsevol dels dos casos, la diferència de 4 punts és prou notable com per no oferir lloc a dubtes. En veritat, aquest exemple faria riure el caixista experimentat, perquè no necessita el tipòmetre per a saber, i per a assegurar, que el cos és 24 -per a aquest cos en concret, en té prou amb un cop d'ull; per a cossos inferiors, potser li caldrà tocar-los: estranyament, però, se servirà de lineòmetres ni de tipòmetres.

Perquè el lineòmetre (el tipòmetre de caixista) li resulta accessori per a "mesurar" cossos tipogràfics que ja coneix -i, en rigor, en aquest cas, el fet de mesurar-ne el cos no seria tant una qüestió de determinar-ne el seu valor en termes finalistes, com de verificar o rebatre una suposició: la raó que hi ha al darrere no és tant *mesurar* com *comprovar*. I, en el cas hipotètic que hagués de mesurar cossos tipogràfics que, per "especials", desconeix, el tipòmetre de caixista li resultaria poc útil, perquè la

seva gradació concreta no és “prou precisa”. I no n’és per la raó esmentada abans: que la seva principal finalitat no és tant medir com comprovar, això és, verificar cossos coneguts (les escales dels quals apareixen en el lineòmetre).

Tot això pot fer qüestionar la utilitat del lineòmetre. Però aquest no s’ha de valorar des del paràmetre “acostumat” de la precisió. Aquí torna a ser necessari reconsiderar la noció de “precisió” des de l’ús de l’instrument. El tipòmetre de caixista no es fa servir massa per a comprovar cossos; menys encara, per a medir-los (i, menys encara, per a medir-ne els seus gruixos): el lineòmetre, o tipòmetre de caixista, és sobretot un estri de *còmput concret de línies*. Així, és *suficientment precís*.

Així, el lineòmetre exposa una articulació mètrica menys àtona que el tipòmetre entès com a simple regle de mesurament: un regle ratllat, en la seva apreciació més bàsica, apareix “objectiu” i, d’acord amb això, només pot dir que “això fa tant”. L’escala de quadratins que presenta el lineòmetre, per contra, incorpora el sentit de *justesa*: amb ella, es permet saber si l’objecte a mesurar *s’ajusta* a alguna de les escales - tal com ho feia, en un altre nivell, la regleta o medida de la pàgina.

Recapitulació: «tipòmetre»

El “tipòmetre Berthold” i el lineòmetre s’assimilen a, o s’inclouen en, la noció genèrica de *tipòmetre*. Els dos estris es poden entendre com graus evolutius d’un mateix estri, d’acord amb un esquema de “precisió mètrica”: el primer és més evolucionat i precís que el segon. És així de simple, i no cal rebatre-ho, ni amoïnar-s’hi més: qualsevol pot veure que el primer té més ratlletes que el segon, i que això és prova de major precisió - així de simple. El primer sembla remetre a l’amidament “puntual”, concret, dels tipus movibles, mentre el segon sembla fer-ho a l’espai més groller de la línia.

No és ben bé així. Ja s’han debatut les característiques d’un i altre, que els fan més apropiats per a uns fins i per a uns actors: ara hi convé la lectura “descontextualitzada” dels estris, que, curiosament, ha de versar sobre l’espai. Perquè, en definitiva, la concepció de l’espai d’un i altre és subtilment diferent, però no tant per causa d’apreciacions puntuals o lineals, sinó més aviat per causa d’exposició, de *discurs gràfic*.

El “tipòmetre Berthold” ha de ser, en aquest sentit, *necessàriament transparent*: ha de mostrar la possibilitat d’articulació dels diversos cossos tipogràfics des del seu conjunt, i ha de permetre circular, deambular entre les seves diferents escales, això és, ha de permetre *discórrer*, ha de facilitar el discurs superficial, al llarg i ample del conjunt que presenta.

Així es considera la relació amb el càlcul sota una forma pràctica: en un “tipòmetre Berthold” s’hi contenen les diverses escales, i el que es proposa és un passeig - perquè també s’ha dit que les escales remetent a graus tipogràfics, això és, graus, *graons*, i que els graons són passos, diferents articulacions i modes de passejar.

Per això no ha de sorprendre que la forma habitual de presentació del “tipòmetre Berthold” sigui un regle de plàstic transparent. Des d’aquesta presentació física, la noció de previsió s’enriqueix amb un nou matís: el “tipòmetre Berthold” permet veure-hi a través, superar el gruix, franquejar l’obstacle de la matèria, fer càlculs d’ocupacions superficials.

Per contra, i de manera molt simple, el lineòmetre mostra un espai fragmentat, desconjuntat, en què cada escala sembla autosuficient i autònoma: no hi ha una relació explícita entre les escales. La relació entre escales només es pot inferir a partir del sentit comú, d'entendre que, atès que és *un* lineòmetre, la seva mètrica, el sistema mètric que recull, ha de ser *una* - i, lògicament, ha de ser *la mateixa* que governi el material tipogràfic que es vol contrastar. La contrastació es planteja com un assaig pròpiament actiu - la circulació no es planteja tant *en* el lineòmetre com *amb* el lineòmetre, o bé, la circulació no és solament visual sinó també tàctil: per causa de la presentació fragmentada, la noció de circuit s'ha de replantejar en termes purament lineals, això és, en els sentits bidireccionals, en certa manera estancs, de cada escala.

El lineòmetre o tipòmetre de caixista habitual és metàl·lic, això és, consonant amb el material de treball, més o menys rígid, més o menys brut. Les escales apareixen marcades en els límits físics de l'estri, en els seus caires, perquè aquesta és, com en qualsevol regle, l'única manera de comprovar el nombre de línies d'un motlle.

Ara es pot acabar el resum amb una idea simple. El tipòmetre, en qualsevol de les dues formes apuntades abans, *no pot medir altra cosa que magnituds lineals i superfícies* - això sí, de diferent manera, en diferents graus i matisos, però al capdavant només pot "medir superfícies". Es pot especificar que aquestes mides són tant tipus, com línies, com àrees de text, que, en tot cas, s'abstreuen en termes superficials. I aquí cal tornar a recordar que qualsevol mida en la pàgina impresa, es pot considerar mida tipogràfica, cosa que amplia la visió restringida, puntual, de "tipòmetre".

En el seu extrem, aquesta visió puntual situa l'interès en una noció de *mesura* que es fonamenta en la unitat tipomètrica mínima, el punt tipogràfic: del punt, deriven les línies, i les superfícies tipogràfiques que es poden medir. Aquesta és la lectura precisa, que entén el conjunt tipomètric com una operació additiva, d'acumulació d'unitats mínimes. Es pot ser més desapassionat, i entendre el punt tipogràfic com una subdivisió mètrica, o, pròpiament, com una fragmentació. I, a partir d'aquesta observació, es pot reconsiderar la seva presentació en el tipòmetre, com una ratlla marcada en el regle: el punt tipogràfic es percep millor amb el tacte que no pas amb la vista.

Aquí, com abans, es diu *ratlla*, i no *línia*, perquè una ratlla impresa en el regle no necessàriament equival a una línia en termes tipogràfics, això és, no es correspon a un quadratí, o cos o grau tipogràfic en sentit propi.

EL *PROTOTYPE* «DE FOURNIER»

En ocasions, el *prototype* de Fournier es considera el predecessor del tipòmetre, fins al punt de creure'ls sinònims.

Fournier fa el repàs del *Prototype* al vol. 1 del *Manuel typographique*, pp. 187 -190.

"La primera idea de una base sistemática para la fundición de caracteres la tuvo Martín Domingo Fertel [...]. En [*La Science pratique de l'imprimerie...*] explica su primera idea sobre el prototipo o tipómetro." [Martín, E. *La composición en artes gráficas*, vol. 1, p. 142.] En pàgines

posteriors ja es debatrà la impropietat de les atribucions, que cal creure fruit d'un lapsus: per ara, només interessa ressaltar que, en el text citat, *prototipo* (pressumiblement, el *prototype* de Fournier) es considera sinònim de *tipòmetro*.

El fragment citat (i bona part del que segueix) es troba en un manual anterior, que Martín no esmenta: el *Manual del cajista*, de Celestino Herrero (Barcelona, 1935, pp. 92-93). Més endavant en el text, Herrero escriu: “En 1760 Francisco Ambrosio Didot (1730-1804) perfeccionó el sistema de medida de Fournier tomando como base el pie de rey (fig. 78) medida de longitud usada en aquella época.” La figura referida mostra un artilugi semblant al *Prototype* de Fournier, amb el peu: “Fig. 78.— Tipómetro de Didot.” És possible que calgui desconfiar de la veracitat del text i de la il·lustració que l'acompanya. Tanmateix, no cal descartar la possibilitat que Didot (i, pel cas, qualsevol altre fonedor) disposés d'un artilugi semblant per a comprovar (“medir”) les dimensions dels seus tipus: és més, sembla del tot lògic que en disposessin. Continuant el raonament, i amb les mateixes reserves, caldria preguntar-se si el “tipómetro de Didot” estava fixat a un peu de rei, tal com sembla derivar-se de la remissió en el text. Aquesta suposició faria aparèixer el conjunt encara més lògic i evident: qualsevol ofici disposa d'utilatge específic que li permet valorar la pròpia producció. Aquí, en definitiva, s'està apel·lant al recurs de patrons mètrics –i el més lògic és que aquests patrons siguin reconeguts oficialment, això és, que siguin conformes a la mesura legal del moment. Des d'aquesta premissa, el que aleshores causa estranyesa és que s'ignori aquesta mesura legal, i que se n'adopti una altra sense raó aparent: l'elecció mètrica de Fournier sovint ha causat estranyesa per aquest motiu, com es debat més endavant.

Morato feia una associació semblant a l'apuntada:

Prototipo.—Medida inventada por Fournier y reformada por Didot.

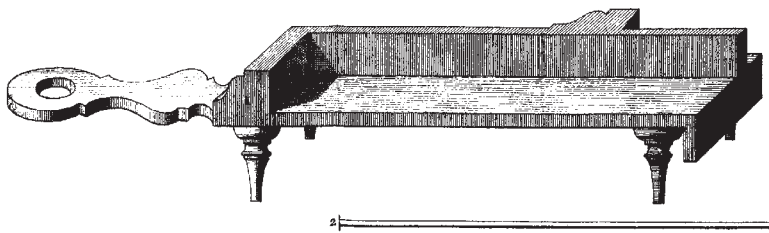
Això obre dues qüestions d'interès en aquest context.

La primera, la noció de *medida*, que ja s'ha tractat en l'entorn de la *regleta*, i que ha aparegut en la definició del *tipòmetro* que feia Giráldez: segons això, cal creure que aquestes *medidas* són sobretot, i encara, elements físics, en què hi ha incorporada la dimensió material concreta, que més endavant esdevé lineal, abstracta.

La segona, derivada, o contaminada, fa referència al nom: *tipòmetro* es pot creure un sinònim de *prototipus*. Aquí es desconeix si *Prototype* podia ser un nom usual en l'ofici, o si tornava a ser una invenció, “del tot nova”, de Fournier: per ara, només es podrien fer conjectures sobre les raons per elegir aquest vocable. En qualsevol cas, cal assenyalar que Fournier és un dels primers autors que usa, ocasionalment, però consistent, el vocable *type* en l'entorn francès – *typographie*, *prototype*.

Ara bé, d'acord amb les observacions anteriors, el *prototype* de Fournier no és pròpiament un tipòmetro.

El *Prototype* de Fournier, un recipient de 240 *Points typographiques*.



La qüestió és que, per començar, des de la seva conformació física aparent, no és un regle en el sentit habitual: és *una mena de recipient*. La diferència pot semblar capciosa, però en aquest context és significativa: l'artilugi de Fournier encara no és del tot superficial, i es planteja des de l'ocupació volumètrica, des de la capacitat del recipient:

jusqu'à ce que le nombre marqué remplisse exactement l'étendue de cet instrument.

I es pot continuar dient que, a més de no ser un regle, tampoc està explícitament graduat. No hi ha graduació marcada perquè, en consonància amb l'apuntat abans, aquí no es tracta pròpiament de medir, sinó, altre cop, de *comprovar* —i aquesta comprovació continua sent sobretot tàctil. Així, més que de regle, el *prototype* té molt de *galga*: en la pràctica, Fournier no es pot desprendre de la tradició de l'ofici, sigui perquè el pes de la tradició li impedeix albirar una altra manera de concebre'l, sigui perquè és impossible concebre'l de cap altra manera.

De manera molt simple, medir es pot associar al regle, al tipòmetre, i a l'imprès; comprovar es pot associar al *prototype*, i a la peça física. Això es pot veure com una diferència, o com un desajust. En el cas específic de Fournier, és possible veure-ho com un *desajust*, tot i els esforços per a concordar-los, o reajustar-los:

Sa longueur contient 240 Points typographiques, qui sont la mesure qu'il doit avoir, & sur laquelle il faudra se régler. Mais comme il seroit possible qu'en prenant cette mesure à plusieurs reprises avec un compas sur l'échelle, on variât un peu la longueur, pour plus grande sûreté, l'on suivra scrupuleusement celle qui est marquée sur la Planche à côté du Prototype, où elle est représentée juste.

Les especificacions de Fournier només tenen sentit ple en el conjunt de l'elaboració del seu sistema mètric: els 240 *Points typographiques* no medeixen el mateix que 240 punts tipogràfics "usuals", i per això cal recórrer al patró imprès.

Fournier utilitza el mateix recurs que havia utilitzat pàgines enrere, en què exposava el sistema mètric, amb la *Table générale de la Proportion des différens Corps de Caractères*: allí hi figura l'*Échelle fixe de 144 points Typographiques*, que fa de patró. Com allí, però, Fournier es veu obligat a subvertir les mides per tal de fer-les aparèixer exactes i justes:

2. Ligne ou mesure juste, fixe & déterminée que doit avoir la longueur du Prototype. Pour rendre cette mesure juste, j'ai évalué la retraite que le papier peut faire en séchant, après être imprimé. (Planche VIII. Le Prototype & différents Instruments. Manuel typographique, I, 303-304)

L'aspecte es comenta amb més profunditat en el capítol dedicat a Fournier. Ara n'hi ha prou amb assenyalar la diferència, o desajust, entre patró físic i patró imprès. Això mateix fa aparèixer el *Prototype* com un estri de transició - i, de fet, el conjunt de la proposta, a mig camí entre la comprovació tàctil i el càlcul superficial.

Es pot creure que les valoracions anteriors són anecdòtiques, i que qualsevol element de referència, comparació, i comprovació, és, en rigor, un regle. Això no es discuteix: les valoracions anteriors s'emeten des de la superficialitat de l'aparença. Però el contingut, l'ús, també sembla diferent: el *Prototype* és un dels

instruments principaux qui servent à la Fonte des Caractères.

i serveix per a la

Justification générale pour la force de corps & la hauteur des Caractères.

Així, el *Prototype* és sobretot un artilugi de foneria, un auxili per a la comprovació física de les peces. Amb això, es referma una de les idees inicials: una cosa és compro-

var les mides de tipus movibles acabats de fondre, dels quals se'n coneix el cos; una altra, ben diferent, és medir-los per a “descobrir-ne” la seva magnitud.

La seva finalitat és doble, per a dues dimensions de les peces, el cos i l'altura tipogràfica: això l'aparellaria a aquella noció genèrica del *tipòmetre* com a estri de mesura dels tipus singulars - però aquesta mateixa noció no semblava recollir-se massa en els tipòmetres habituals; i, lògicament, l'altura tipogràfica és una dimensió que no es pot apreciar en la superfície.

El *Prototype*, doncs, no es fonamenta tant en l'amidament com en la *justificació*. I aquí convé recordar que el terme francès *justification* té el doble significat de ‘justificació’, i de ‘mesura tipogràfica’ (o sigui, l'ample de caixa), i que, d'acord amb aquesta última accepció, l'ús concret del *prototype* és el mateix que el dels caixistes per a fixar la mesura tipogràfica, i per a justificar les línies a la mesura tipogràfica.

Mostra d'això són les “figures”, que ja s'han comentat, de les obres de Paredes, Smith, Johnson, o Morato: en elles apareixen, impreses, *m* girades 45 graus. El fet que aquesta pràctica sigui referida ja per Paredes (1680?), la fa creure habitual (això és, amb tradició, i, de fet, evident) en el conjunt de l'ofici tipogràfic. Des d'aquí, aleshores, cal posar en dubte que el *Prototype* de Fournier sigui “*un instrument nouveau*” –es pot admetre que Fournier hi hagi introduït canvis i millores, però en essència continua essent una galga de cossos (o, com ell mateix ho exposa, un possible *étalon*, un patró) que cal suposar habitual, per necessària, en l'ofici des dels seus inicis. Al capdavall es pot llençar un argument: Fournier adopta el justificador usual de foneria, i *el racionalitza*, el quantifica numèricament.

D'aquí que, en un principi, les advertències suplementàries de Fournier respecte de les mides concretes del *Prototype* semblin inútils: per a la *justification* dels cossos només cal mantenir una mida determinada *contra la que comparar*. I, excepte en comptades ocasions, qualsevol mida determinada és prou bona a tals efectes. (Aquesta mida només és dolenta, per inútil, quan no s'hi pot comparar o comprovar cap “producte” que en principi s'hi hauria de poder relacionar.) Només cal saber què i com s'ha de comparar. I en això hi ha el problema. El *Prototype* de Fournier no és prou explícit, o no sembla prou “autònom”: per tal que sigui efectiu, necessita d'una llista semblant a la seva *Table des Proportions* que especifiqui el “*Nombre des Corps qu'il faut pour remplir le Prototype*”:

El *Nombre des Corps qu'il faut pour remplir le Prototype* és el següent:

Parisienne, 48; *Nompareille*, 40; *Mignone*, 33 & 1 *Gaillarde*; *Petit-texte*, 30; *Gaillarde*, 26 & 1 *Nompareille*; *Petit-romain*, 24; *Philosophie*, 21 & 1 *Gaillarde*; *Cicéro*, 20; *Saint-augustin*, 16 & 1 *Gros-texte*; *Gros-texte*, 15; *Gros-romain*, 13 & 1 *Nompareille*; *Petit-parangon*, 12; *Gros-parangon*, 10 & 1 *Petit-parangon*; *Palestine*, 10; *Petit-canon*, 8 & 1 *Gros-texte*; *Trismégiste*, 6 & 1 *Palestine*; *Gros-canon*, 5 & 1 *Petit-parangon*; *Double-canon*, 4 & 1 *Gros-texte*; *Triple-canon*, 3 & 1 *Palestine*; *Grosse-nompareille*, 2 & 2 *Palestine*.

Aquí no s'ha adoptat la forma de llista que figura en l'original, perquè les dades concretes no són d'importància decisiva en aquest moment. Tanmateix, s'han inclòs perquè el discurs posterior s'hi remet.

Arribats a aquest punt, cal considerar la *longueur del Prototype, que contient 240 Points typographiques*. L'expressió és inequívoca: *un recipient com el Prototype només pot contenir quantitats*. Però això no explica la quantitat concreta; no dona raó dels 240

Points typographiques: per què aquestes dimensions i no unes altres? La raó és múltiple, i encadenada, i es pot resumir com segueix: *240 Points typographiques* són una miniaturització, una *reducció*, un canvi escalar, de *20 Cicéros*; *20 Cicéros* és una mida que es pot considerar *canònica* en l'entorn tipogràfic, bibliogràfic, i perceptiu, i que es pot considerar articulada, en termes modulars, pels graus canònics *Cicéro* i *Nompareille*; *20 Cicéros* és, també, un cànon simplement humà, una mida realment *manejable*.

Des de la simple valoració numèrica, 240 conjuga les bases 12 i 20: la base duodecimal és l'acostumada en els sistemes mètrics tradicionals, i ja se sap que la tècnica tipogràfica es fonamenta en ella; la base vigesimal és freqüent en l'entorn francès, com s'ha apuntat en la primera part d'aquest estudi. En termes físics, concrets, el *Prototype* conté *Vingt Cicéros*, això és, *vingt lettres de Cicéro*, o vint peces de *12 Points typographiques*.

Aquestes darreres observacions obren noves valoracions, més enllà de les simplement numèriques.

Vingt Cicéros occupant la place de quarante Nompareilles, il s'ensuit que le Cicéro est le corps double de la Nompareille. L'expérience devient d'autant plus juste pour chaque lettre en particulier, qu'elle est répétée vingt ou quarante fois par les vingt ou les quarante lettres de Cicéro ou de Nompareille que l'on a mises sur le Prototype, & ainsi des autres.

Això indica que *Cicéro* i *Nompareille* són els mòduls fonamentals del *Prototype* - actuen, de fet, com a *patrons* del conjunt de graus tipogràfics.

Si es pren la llista dels vint cossos del *Nombre...*, n'hi ha dotze que no caben justos en el *Prototype*. D'aquí se seguiria que, en termes absoluts, el *Prototype* no és prou just per a contenir amb exactitud, o valorar, el conjunt de graus tipogràfics. Així, el *Prototype* seria insuficient, per causa de la seva escassa *longueur*. Però aleshores cal resituar el punt de vista.

240 Points typographiques, o *Vingt Cicéros* és una mida "suficientment canònica": és una mesura tipogràfica intermèdia, entre els formats *4o*. i *8o*.; és una mida de llarga tradició per a les galgues o justificadors de foneria; i, per damunt de tot, és una mida del tot manejable, que es pot assimilar fàcilment a la *tomada*, o a la palma. (cf, també, l'exemple d'Álvaro Fernández, ja al segle XX, que figura al final de l'estudi.)

Des del maneig usual (tant el de foneria, com el de composició, com el de lectura), el panorama és diferent. *Cicéro* és patró, mòdul tipogràfic i, en termes usuals, pot fer de *frontera*. En la llista del *Nombre...*, els cossos menuts fins a *Cicéro* hi caben còps *justos* - amb l'excepció de *Mignone*, *Gaillarde*, i *Philosophie*, això és, amb l'excepció dels *sémi-corps*, també coneguts com *corps interrompus ou irréguliers*. Així, en aquesta franja de cossos usuals, el *Prototype* manté la seva condició d'exactitud i de regularitat.

Per altre cantó, la "vintena" és una expressió usada sovint per Fournier. En el següent fragment podria veure-s'hi una llunyana arrel per al mesurament de les vint línies de text imprès, convencional en l'entorn bibliogràfic:

les différentes nuances de grosseur qui les font distinguer, comme petit-œil, œil ordinaire, œil moyen, gros œil, œil Hollandois, œil serré & œil Poétique. Ces dénominations annoncent des lettres un peu plus ou un peu moins nourries & étendues, quoique sur le même corps; ce qui fait que vingt lignes d'un petit œil tiennent la même étendue en hauteur, que vingt autres de gros œil: il arrive seulement que les lignes paroissent d'autant plus rapprochées sur elles-mêmes, que l'œil est plus gros." [vol. II, vij]

En el present discurs, convé insistir en aquest últim aspecte, i entendre els altres, en certa manera, com derivats. La raó bàsica dels *240 Points typographiques* és de maneig. I aquí el maneig es pot entendre en termes de *limitació*: més enllà dels *240 Points typographiques*, les mides ja no són manejables - aquest és un aspecte que es veu traduït

físicament i gràfica: els tipòmetres o regles exhibeixen una articulació additiva que apunta a una extensió infinita. El *Prototype* és *intensiu*: de manera parcial, representativa, exemplar, conté el conjunt de graus tipogràfics; o bé, el conjunt de graus tipogràfics encara es considera finit, tancat. El *Prototype* apareix, aleshores, com un element de contenció, de conjunció, amb voluntat d'englobar totes les magnituds dels tipus movibles en termes absoluts, en si i per a totes les especialitats professionals. Ha de ser així: *en termes físics, les peces han de quedar contingudes, recollides*.

Es pot apreciar aquesta mena de submissió al conjunt en la mateixa operació: la justificació, al capdavant, es fa a l'engròs, i no pas peça a peça. En conseqüència, és possible que la justificació global amagui errors de precisió en les peces concretes (una peça pot fer més que l'altra), o, a la inversa, que contingui marges de tolerància (la peça que fa més es veu compensada per la que fa menys, sense que se'n ressenteixi el conjunt de la línia).

Des d'aquí, es poden formular dues idees interrelacionades: la primera, que el tipòmetre (lineòmetre o "tipòmetre Berthold") no és més que una evolució, un *traspàs superficial* del *Prototype* de fonèria a l'espai del caixista; la segona, que no pot ser d'altra manera, perquè la tècnica tipogràfica *es conjunta a través de la matèria* i que, en conseqüència, els auxilis, mecanismes, i recursos de mesura i de valoració han de ser, si no iguals, semblants.

Això es percep de manera fàcil en l'aparença: el *Prototype* és una safata, una mena de galera de caixista, limitada necessàriament per un escaire. Seguint l'analogia, el *Prototype* seria l'estri on més hi convindria l'expressió "cubicar text", que ocasionalment es fa servir per al simple càlcul superficial de text.

Per acabar, si s'entén el "tipòmetre Berthold" com "el model de tipòmetre", aleshores el *Prototype* de Fournier no deixa de ser això, una mena de prototipus en la seva forma més incompleta i, en certa manera, grossera. La noció de mesura que es desprèn del *Prototype* és profundament física, tàctil, i encara allunyada de la concepció d'amicament més "superficial" i abstracte que deriva en el càlcul mètric.

És clar que aquest és un judici injust: el *Prototype* de Fournier no s'ha de jutjar des del tipòmetre de Berthold. I, cas de fer-ho, només es pot dir que és un instrument de transició, perquè apunta a vies de càlcul que, tanmateix es troben arrelades en el tacte de la matèria.

LA REGLETA I LA MEDIDA DE PÁGINA

Les nocions de *regleta* i de *medida de página* ja s'han debatut en la segona part d'aquest estudi, i ara no cal repetir les observacions que es feien aleshores. Pot ser suficient recollir-ne una definició.

De la medida de páginas.—Constituyen estas medidas unos regletones del tamaño de las páginas ó más largos, con unas señales que determinan el de cada obra, y se obtienen tomando el suficiente número de líneas de texto para formar la página, con su folio correspondiente, y en un filete viejo ó regleta de madera de 12 puntos, que es preferible, se hace la marca necesaria del término de la última línea. Hay algunos que

ponen la señal en la escuadra del galerín ó galera en que ajustan, pero es una mala costumbre, pues sobre poderse confundir, no se evita el uso ó servicio de un regletón para enderezar las líneas ó auxiliarse de él con objeto de apreciar mejor si las justificaciones van exactas, y aun hacer la partición de páginas. Su necesidad, su indispensable aplicación ha hecho la concedamos un lugar, y al verificarlo, es para recomendarla como se merece, porque hasta las páginas á dos ó más columnas deben ser objeto de esta medida particular, siendo así que los filetes ó corondeles no son suficientes, unas veces porque la galera tiene alguna pequeña desviación en su escuadra, y otras porque teniendo las grandes columnas variedad de composición, como versos, líneas cortas, etc., sabido es que ofrecen alguna diferencia entre la parte inferior y la superior, á no contarse los blancos y reducirlos á líneas, que es lo más preferible y aceptable, y lo que debe hacerse en todos aquellos casos en que se requiere un ajuste en buenas condiciones y con arreglo á las buenas prácticas. [Giráldez, 156-157]

La *regleta* que fa de *medida* constitueix un nivell bàsic, alhora groller i concret, d'apreciació mètrica. Groller, perquè sembla ignorar la particularitat o individualitat, no només dels tipus movibles, sinó també de les línies de la plana. Concret, perquè sembla inscriure's a la circumstància particular de l'obra que es compon en un moment determinat.

Però, en una segona lectura, és evident que l'apreciació mètrica que es recull en la *regleta-medida* no és ni tan grollera, ni tan concreta. Deixa de ser grollera quan s'entén que, al capdavall, les línies només tenen sentit en el context concret de la *plana* o, millor, d'acord amb la readequació dels termes, en el context concret de la *página*. Deixa de ser concreta quan s'entén que, en termes generals, la *regleta-medida* s'associa a un format bibliogràfic, i que aquest és genèric, susceptible de ser emplenat amb, i per, diversos graus tipogràfics - més o menys a la manera del *Prototype* de Fournier, que podia contenir-ne en diferent quantitat.

D'aquí, també, el terme de *medida* - que l'aparella a la noció de mesura que s'ha debatut per a la *mesura tipogràfica*: les línies dels diversos graus tipogràfics *s'hi han d'ajustar*. En aquest punt hi tornen a aparèixer les associacions amb el tancament, el redreçament, la justesa i la justícia.

Més que no pas el *Prototype*, que era un auxili "a mitges", la *medida* s'ha acostumat a entendre com una *empara* - com es desprèn de l'actor principal que usa la medida, l'*ajustador*:

El ajustador al principiar una obra, se proporciona una regleta de toda la distancia de la plana; esta regleta se llama la medida de las páginas, y sirve para ajustar los pliegos. Al coger un paquete para ajustarlo se deberá asegurar de si la materia sigue á la precedente. [Serra i Oliveres, 115]

Aleshores, la *regleta* es pot entendre com una mostra de respecte per la plana, pel format, o, en definitiva, per l'espai de desenvolupament, pels límits d'actuació dels graus tipogràfics, i de les peces tipogràfiques en el seu conjunt. En la seva condició de regle, *preserva la regulació interna del llibre*.

En aquest aspecte es distancia del lineòmetre, que, com s'ha dit, es pot considerar una evolució de la regleta: el lineòmetre, en tot cas, mostraria respecte pel grau tipogràfic - entenent que el grau tipogràfic és genèric i que, en termes d'aplicació real, es pot usar en diverses obres.

Només per curiositat, es pot citar un fragment de Giráldez:

Hemos visto una escala de imposiciones en que unas líneas oblicuas que parten de una escuadra en distintas direcciones, determinan los diferentes blancos de medianiles y cruceros, cabeceras y pies, bien sea la forma en 4.º, 8.º, 12.º y 18.º; es un útil ingenioso, pero que sus ventajas no son grandes, pues medir todas las páginas que compongan el pliego, tanto de cabeza á pie como de costado, aplicar la escala al espacio blanco para ver lo que corresponde á cabeceras y pies, á medianiles y cruceros, y hacer la división de cada uno, invierte más tiempo que el proceder como hemos dicho, y mucho más si se tiene un tipómetro.

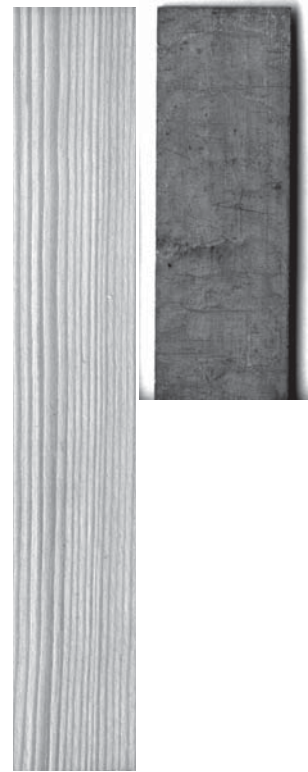
Esta medida ó escala de imposiciones sería de resultados si tuviera marcados los cíceros en todas sus distancias, para que, al aplicarla, se supiera los que correspondían á cada parte; pero como no es posible, de aquí su poca utilidad. [Giráldez, 155]

L'escala de imposiciones que es refereix no té una relació directa amb la regleta com a estri físic. Però, tanmateix, exposa un procediment mètric que contempla el conjunt del plec - i, en aquest sentit de reconeixement dels blancs al voltant de la plana, es pot associar a la regleta, a través de la idea de *respecte* que s'ha formulat. (No cal dir que la postura de Giráldez és taxativa, i exemplar de la visió quantitativa i "reductora" dels sistemes uniformitzadors.)

Per tot això, la *regleta-medida* és especialment adequada en l'entorn de la composició, en l'entorn professional i quotidià del taller d'impremta. Els dos extrems mètrics, el còmput, i el càlcul, ja estan resolts amb anterioritat: el recompte de l'original, i el càlcul de text, són operacions prèvies a la composició pròpiament dita. I aleshores, entre aquests dos extrems, només cal omplir, emplenar, el buit intermedi, el de la comparació. En la regleta-medida s'hi recull la "raó d'ofici": les coses ja es coneixen d'antuvi, i només cal comparar-les, comprovar-les, per tal de confirmar el que ha de ser, el que ja se sabia, per tal de mantenir les formes usuals, perpetuar els usos. La regleta és, aquí, una peça de continuisme, o de simple continuïtat, oficial o oficiosa, però sempre lligada a l'ofici.

RESUM

El repàs de l'instrumental de mesura es pot entendre sota els criteris habituals de precisió. Des d'aquests criteris, la seqüència presenta un aspecte de precisió decreixent o, en altres paraules, la noció de *mesura*, amb el pas del temps, ha anat afinant-se, ha anat fent-se fina. Aquesta és una perspectiva comuna, que es pot defensar amb facilitat.



Les imatges són mitja enganyifa, perquè no il·lustren regletes «pròpiament dites». Però, de fet, qualsevol peça d'aquestes pot fer de regleta o *medida de la plana*: un llistó de fusta, una interlínia de fosa, un llengot — i no cal que duguin cap senyal marcat; només cal que siguin d'una magnitud donada.

També es pot voler que l'evolució de l'instrumental de mesura tipogràfic ha seguit el camí, de complexitat creixent, que mostra la seqüència *comptar - comparar - mesurar - calcular*. Tot i que la seqüència no es correspon de manera tan clara amb els fets, és cert que, a grans trets, es poden assignar usos bàsics als instruments: la regleta i el *Prototype* comparen i, així, mesuren; el *Prototype* i el lineòmetre compten; el *Prototype* i el tipòmetre medeixen; el tipòmetre calcula. Cada estrument té un ús assignat; o bé, cada estrument és més adequat per a un ús. Lògicament, l'ús, aquí, és mètric, i, com s'ha exposat al principi d'aquest treball, les diverses accepcions de mesura poden acabar essent matissos en altres àmbits - així, de manera simple, el tipòmetre calcula, però també medeix, compara, i compta. En resum, totes les menes de "tipòmetre" que s'han referit en les pàgines anteriors són estrumentis de mesura; cada mena, cada mode de "tipòmetre" respon a una "determinada" noció de mesura o, millor, *prioritza un matís de mesura*.

I aquí, aleshores, hi pot convenir la referència a l'instrumental poètic, tal com s'exposava en el quart capítol de la primera part. Les relacions poden ser múltiples, difícils, i anecdòtiques. Aquí només se n'bossen unes poques - no tant per determinar lligams reals o preceptius, sinó més aviat per desencaixar la visió estreta de la mesura.

D'inici, cal entendre la mesura en la tipografia com una relació de buit i ple, d'espai i ocupació - així, d'interval, o pauses, i de farcits; de contenidors, i de continguts.

Després, es pot concentrar l'atenció en l'instrumental en si. Els tipòmetres poden fer de bastons. Així, es poden assignar funcions, i funcionaris, a cadascun d'ells. La regleta i el lineòmetre recullen l'aspecte de puntualitat que s'associa al còmput, i que, en termes actius, es pot relacionar amb el rapsoda i, en darrera instància, amb el pastor: des d'aquí, són els estrumentis més lligats al caixista, entès com a simple executor, intèrpret fidel. En contrast, el *prototype* i el tipòmetre remeten a una esfera de globalitat, en què governen la previsió i el càlcul, i això pot assimilar el seu usuari (regente, o dissenyador) tant al poeta com a l'agricultor.

L'assignació de funcions es pot aplicar, amb les reserves i modificacions pertinents, als altres estadis del procés de producció tipogràfica: així, per exemple, el justificador de matrius es pot entendre com un actor sota les ordres del punxonista o del dissenyador tipogràfic.

I, en tot aquest circuit de relacions, es pot considerar el paper de les fórmules en la composició: tant la regleta, com el lineòmetre, com el *prototype*, es poden acollir, amb més o menys facilitat, a la consideració formulaica d'ofici, de continuïtat efectiva de raons pràctiques, amb tots els canvis que es vulgui - com la mètrica en poesia, que ha anat posant l'accent en diferents llocs al llarg del temps. I així, per derivació, si en algun moment el tipòmetre pot aparèixer com un estrument insuficient, o inadequat, en l'entorn físic de la tipografia, això és sobretot perquè superficialitza la matèria en què es fonamenta la tècnica tipogràfica. Adoptant una visió panoràmica, el tipòmetre com a estrument de mesura superficial només és plenament significatiu, o consonant, quan la tècnica tipogràfica s'ha reformulat en termes purament superficials, això és, quan ja no té una arrel material.

Però aquest període últim no es debat. Aquí es concentra el tema en la tipografia d'arrel física, i per això era convenient repassar les diverses maneres de mesurar la seva matèria. Perquè, al capdavall, la matèria hi té a veure. No hi fa res entendre el repàs anterior a la manera habitual, això és, de fi a groller: des de la posició grollera, es pot començar el repàs cronològic de la noció de *mesura* en la tipografia.

INTRODUCCIÓ

PRESENTACIÓ GENERAL DELS PERÍODES

L'exemple dels tipòmetres serveix per a il·lustrar que cada període concep i aplica una determinada noció de mesura. A grans trets, aquest és l'esquema que es considera en les pàgines que segueixen. En certa manera, el fil es pot traçar de la manera sabuda: al llarg dels períodes s'assisteix a una quantificació progressiva de l'entorn. I això es percep clarament respecte dels graus tipogràfics: en la seva referència, s'hi observa el pas de nominar, o anomenar, a numerar. D'acord amb això, es pot fer una primera aproximació que considera tres períodes bàsics.

El primer període abraça els inicis de la pràctica tipogràfica fins a Plantin, i es pot dir que la seva noció de mesura encara és concreta, això és, arrelada en la tradició anterior i, respecte de la nova tècnica, es pot considerar hermètica.

El segon període arrenca amb Plantin i es tanca amb el Romain du Roi. Aquí es perceben símptomes d'obertura, en les referències nominals explícites, consolidades, de les unitats mètriques de la tipografia. Tanmateix, es considera que la seva percepció de mesura és encara tancada.

El tercer període s'inaugura teòricament amb el Romain du Roi i ecllosiona amb els sistemes tipomètrics uniformitzadors - Fournier, Didot, pica. La seva arrel numèrica sembla deslligar-lo, de manera gairebé brusca, de la noció mètrica precedent.

I. LA RECERCA DEL NOM

VACIL·LACIONS I «AMBIGÜITATS» EN LA QUALIFICACIÓ (DELS INCUNABLES A PLANTIN)

COP D'ULL

The types of the fifteenth century were made without system. The dimensions of each body and the peculiarities of each face were determined chiefly by the manuscript copy which had been selected as the model. No printer had any idea of the advantages to be derived from a series of regularly graduated sizes, nor of the beauty of a series of uniform faces, nor of the great evils they would impose on themselves and their successors by the use of irregular bodies. A classification by scale of the types of any printer of this period will shew that there are often wide gaps between the larger, and confusing proximities between the smaller, bodies. [De Vinne, Theodore L. *The Invention of Printing*. New York: ?, 1878. Citat a Smalian, H. "Type Systems of To-day". *British Printer*, vol. XII (1899), p. 65.]

La cita anterior reflecteix la típica actitud decimonònica —d'arrels en el segle XVI—, i continuada al llarg del segle XX— que valora el progrés de la producció en termes "evolucionistes" i "universalistes", això és, d'acord amb la visió unificadora que es deriva de l'homogeneïtzació.

És excessivament agosarat asseverar que els tipus movibles del segle XV es feien sense sistema: la producció tipogràfica, per definició, és sistemàtica. L'únic que es pot "retreure" a la primerenca producció tipogràfica és el fet que els cossos no es produïssin d'acord amb una escala mètrica global comú a totes les àrees geogràfiques.

Aquest és el problema usual en qualsevol àmbit de mesura, i que propicia tots els estudis de metrologia històrica. En el context de la tipografia, el segle XV acostuma a presentar-se difícil per causa de l'escassetat de documents relacionats amb la seva producció. A partir d'això, els documents més fiables són els mateixos productes impresos —i, amb ells, apareixen els problemes típics que mencionen, per exemple, els estudiosos de bibliografia-biblioteconomia: l'encongiment del paper, etc.

En aquest primer període, el component mètric dels tipus movibles és difícilment aïllable —si més no, *en aparença*. A grans trets, no hi ha referències explícites de les seves mides. Això no ha d'estranyar. En els seus inicis, la impremta té un cert to de secret —el mateix que l'aparella a l'artifici i a l'engany, el mateix que fa que se'l disegni com "art negra". Així, desvetllar les mides del secret seria una mena de violació. Aquesta és una explicació lògica, fàcil, que recorda les nocions apuntades de l'apropiació, la falsedat, o el pecat, amb les mesures. Però no és l'única, ni segurament la més plausible.

Hi ha una altra raó possible: el component mètric no es pot aïllar d'acord amb els paràmetres “actuais” de mesura. I aleshores la qüestió pot ser realment simple, de tan òbvia. La lletra medeix el que medeix la lletra: la mida no es pot dissociar de la lletra, perquè la mida es troba continguda en la lletra, i la lletra és lletra en tant que medeix una mida, en tant que està continguda, incorporada, en una mida. Això és, “la lletra” és un tot conjuntat, en què la mida és “una qualitat més” que permet definir la lletra, però que no té un valor autònom - i en aquest sentit cal apuntar que les formes de referència verbal acostumen a ser adjectives, i no tant substantives.

Contra aquest argument hi podria haver la tradició cal·ligràfica: en aquesta, la “incorporació” de la lletra en una mida es resol en altres paràmetres, com s’ha debatut en la Part 2. Però també és cert que aquest aspecte no és decisiu per invalidar la hipòtesi: el ratllat era per a incloure-hi la lletra, això és, *era de la mida de la lletra*.

Aquesta raó es pot veure recolzada per la mateixa conformació de la pràctica tipogràfica en els seus inicis. En termes generals, la pràctica era tant conjuntada com podia ser-ho la lletra: les especialitats de foneria i d’impressió es concentraven en un únic obrador, compartien un mateix espai, unes mateixes dependències. Cal suposar que la manca de compartimentació, la proximitat, podien diluir en un principi la percepció de les especialitats.

En aquesta consideració, la punxoneria es deixa fora de l’esquema, per precaució i sentit comú. Anteriorment ja s’ha esbossat el caràcter més específic del punxonista. Així mateix, també s’ha dit que el comerç tipogràfic se centra sobretot en les matrius i els tipus movibles. En aquest marc, cal recordar que els protoimpressors o impressors itinerants eren sobretot traginers de matrius, i de motlle de foneria— la fosa de tipus movibles era possible sempre que hi hagués metall a l’abast. En qualsevol cas, la situació dels protoimpressors és una bona mostra de la proximitat que es mantindrà en els primers obradors d’impremta: en ella s’hi ajunten les especialitats que treballen més directament amb el cos tipogràfic, la mida bàsica que es tracta aquí.

I encara cal apuntar una altra qüestió. Que, si en termes tècnics la tipografia suposa una ruptura, tanmateix aquesta no s’ha de donar en la referència verbal. És a dir, que, pel que fa al “maneig superficial” de la nova escriptura, això és, a la seva referència des del resultat aparent (imprès), és lògic que continuï adoptant els criteris acostumats de la tradició manuscrita.

Aquest és un tema que no s’ha pogut tractar en el present treball. De tota manera, és de suposar que bona part de les denominacions de graus tipogràfics tradicionals tenien una arrel en la pràctica manual: noms com *breviari*, *missal*, etc., així com les seves possibles qualificacions, són tan lògiques en un entorn tecnològic com en l’altre.

Per tot això, l’entorn mètric de la tipografia en els seus inicis es pot considerar *hermètic*.

I aleshores es pot tornar al que s’enunciava al principi d’aquesta introducció: en aparença, l’element mètric de la tipografia d’aquest període és difícilment aïllable. Però això no ha de fer oblidar que les lletres de la nova escriptura *han de* plantejar-se en termes mètrics: en altres paraules, que tot i que no sigui aparent, l’element mètric és necessari, indefugible —la necessitat no té per què mostrar-se, n’hi ha prou amb que hi sigui.

Tanmateix, en algun moment, d'alguna manera, es mostra. I això es fa, lògicament, exposant-se a l'exterior, això és, fora de l'obrador en què les especialitats es troben conjuntades. En aquest període, les referències mètriques només poden ser explícites quan surten de l'àmbit "tancat" del treball tipogràfic. El present capítol es basa en documents que, d'una manera o altra, revelen aquest caràcter d'exposició: les mostres de tipus, que es poden entendre com a reclam; i els documents notarials, com a recull.

La forma de mostra més lògica és la del propi llibre en què s'imprimeix, però aquí no hi ha pròpiament la referència mètrica "explícita".

LES MOSTRES DE TIPUS

A type-specimen was defined in the introductory note as being 'any piece of printing which contains an indication of the origin of the type design in which it is printed'. (Pollard et al, a Dreyfus, 1963: vii.)

Entre els estudiosos de la primera meitat del segle XX, les mostres tipogràfiques, en les seves diferents formes, acostumen a prendre's com un mitjà d'identificació dels tipus movibles que s'hi mostren. La "qüestió mètrica" és secundària (i, de fet, ho ha de ser segons l'esquema traçat) i només es tracta en tant que permeti la identificació, en termes d'origen, autoria, i instàncies en què ha aparegut al llarg de la seva trajectòria. És clar que aquesta mateixa identificació és útil perquè permet reconèixer un mateix origen (ara, un mateix joc de punxons o de matrius) en diferents aplicacions (diferents cossos, per exemple). Al costat d'això, i com a extensió del mateix estudi, permet veure que tant aquests mateixos jocs, com els cossos en què es fongueren, van rebre diferents noms.

El plantejament de tals estudis és aleshores, i sobretot, biogràfic —això és, s'encaminen a descriure, amb més o menys detall, la biografia dels jocs de tipus. Conseqüència d'aquest plantejament, i dels resultats als que s'encamina, és que la diversitat d'instàncies i fesomies acabin percebent-se com un cert "desordre natural" a la manera decimonònica. (És a dir, que en termes d'identificació, mètrica, etc., la tipografia abans del segle XIX-XX era 'caòtica'.) D'acord amb els plantejaments, s'entén la definició de *type specimen* citada abans. Bo i aprofitant els resultats d'aquestes investigacions, les mostres de tipus es prenen aquí amb altres fins principals i, per aquesta raó, es reformula necessàriament la seva definició. En aquesta "redefinició" hi ha, per lògica, una reconsideració parcial del terme *origen* que es feia servir en la cita: l'origen "d'un" tipus movable és també el traçat "d'un" sistema mètric, i això depassa el component concret que acostuma a assignar-se al terme.

Aquí cal trobar-hi la idea segons la qual es pot traçar l'origen *geogràfic* dels tipus movibles a partir de la seva definició mètrica. Això té com a pivot, lògicament, el motlle de foneria, que hauria de ser calibrat segons les mesures usuals de l'àrea geogràfica en què es va produir. L'arrel "fragmentada" de la tipografia deriva en el comerç de diverses menes de peces, i això acaba donant lloc a una xarxa entrecreuada de relacions que dificulten la reducció de la "biografia" dels tipus movibles a un únic punt d'origen.

Aquesta mateixa idea semblaria contradir la que s'ha formulat abans, això és, que la mesura de la lletra és indissociable de la lletra. Això continua essent vàlid per a tot tipus movable, com a peça

¶ Volens libi opare infra scriptos libros magis
 cu diligenti corredo. ac in bono fra mogunne
 implos. bi ornatos. venat au loci babirano:
 nis infra scriptis.

¶ Prmo pulcrum biblam in pergamo.
 Item scdm scdm brau thome de aquino.
 Item quam scripsi euclid.
 Item tractam euclid de recte factis et articulis fidei.
 Item Augustini de doctrina xpiana. cum tabula
 notabilis predicantibus multis plicia.
 Item tractam de yone et ofeina.
 Item in grm iohannis gerson de custodia lingue.
 Item solatani timore ofcie venerabilis fratris
 iohannis meler sacre theologie pffessoris eximp.
 Item tractam euclid de octactio mercator.
 Item bulla ppi. scdm contra iburcos.
 Item bistoria de pntacione beate marie yginis.
 Item canonis mille cu pfacido. et pparatois sine.
 annuatois in magna ac grossa littera.
 Item iohannis ianuensem in cathedra.
 Item sexum decretaliu. Et ceteroniam cum apparatu
 iohannis andree.
 Item in iure civil. In summe.
 Item arbores de sangumate et affinitate.
 Item libros iulij de officijs. Cu euclid parabola.
 Item bistoria gregelii. et maxia othonia filianis.
 Item bistoriam leonardus aretini et tocatio de a.
 more canonic filie figurande in duncardum.

hec est littera psalterij

*Hec est littera psalterij: la llista
 de Schoeffer (ca. 1467).*

concreta. Però no s'ha d'oblidar que, per dir-ho d'alguna manera, en termes generals "la mida" (la que proporciona el motlle de foneria) *travessa* diferents formalitzacions de lletra.

En la seva apreciació més bàsica, una mostra de tipus és un recurs promocional i/o comercial. Avançant la compartimentació professional que es produirà poc més endavant, cal distingir entre les mostres impreses per impressors (i impressors-llibreters), i les mostres impreses per fonadors. La finalitat de les primeres és sobretot promocional (el factor comercial hi és implícit): en elles es mostren els tipus de què disposa el taller per a imprimir obres, i la seva relació amb el destinatari (l'editor, fonamentalment) és directa. Les mostres de tipus distribuïdes per fonadors tenen una arrel comercial més clara: el lloguer o venda de material (a diferència de la 'contractació de serveis' del cas anterior) a impressors (que poden estar induïts a adquirir-lo per tercers com l'editor o l'autor).

Within two decades of the invention of printing, the printers had evolved the main forms of publicity which publishers have used ever since to advertise their production: the leaflet containing details about a book or a number of books published; the prospectus announcing intended publications; the poster to attract casual passers-by; and the list showing the stock of a publisher or a bookseller." (Steinberg, 1961: 133. En les pàgines següents es fa un repàs dels exemples).

LES PRIMERES MOSTRES D'IMPRESSORS

Schoeffer (ca. 1467)

El primer exemple semblant a una mostra de tipus és la que figura al capdavant de la llista de llibres de Peter Schoeffer, cap al 1467: "hec est littera psalterii"

Aquesta és la data que en dona Morison.

"Schöffer seems to have been the first to emphasize that the advertised book was 'emprynted after the forme of this present letre', as Caxton put it in the leaflet announcing his *Sarum ordinale*." (Steinberg, 1961: 136) La transcripció completa de l'anunci apareix dues pàgines més enllà, i a Deacon (1976: 117): "If it plesse ony man spirituel or temporel to bye only Pyes of two and thre comemoracions of Salisburi vse emprynted after the forme of this present lettre whiche ben wel and truly correct, late hym come to Westmonester into the Almonesrye at the reed place and he shal have them good chepe. Supplico stet cedula." (c. 1477) Respecte d'aquest últim exemple, cal ressaltar que el llibre anunciat era una *Pye*, l'origen bibliogràfic

de la denominació del grau *pica*. Expressions com “enprynted after the forme of this present lettre whiche ben wel and truly correct” semblen significatives del període, com s’apreciarà més endavant, respecte de Trinxer: cf. més avall.

Hi ha tres aspectes d’interès en aquest primer exemple:

1. La seva inconsistència en termes ‘conceptuals’ segons els paràmetres actuals: per què s’ha d’anunciar ‘una lletra’ entremig d’uns llibres? Això sembla indicar que el full es destinava més aviat a compradors a l’engròs i possibles editors que es poguessin interessar a finançar una obra composta en els tipus amb què s’havia imprès el *Salteri*; alhora, sembla indicar que el *Salteri* devia haver estat prou ben rebut com per a anunciar-ne el tipus amb què fou imprès. Però en qualsevol cas no deixa de ser una mena de nyap, que il·lustra prou bé la manera “poc desenvolupada” (en el sentit de poc compartimentada) de funcionament de la impremta en els seus inicis. (És clar que, quan es diu ‘nyap’, per causa de la seva manca de compartimentació, també es podria dir ‘encert’ per causa de la seva conjunció.)

Un cas semblant de combinació o barreja és el referit per Steinberg: “Koberger combined on one leaflet the detailed propaganda for one book, Archbishop Antoninus of Florence’s *Summa theologiae*, with a classified list of other publications.” (Steinberg, 1961: 136)

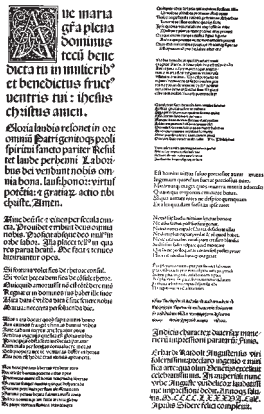
2. L’expressió per a referir la lletra, purament indicativa: “*aquesta és...*” Aquí, doncs, s’està indicant un origen de *la lletra*. No cal aturar-se en qüestionar si la mida precedia l’ús, o si l’ús condicionava la mida. Als efectes presents, n’hi ha prou amb remarcar que mida i ús (o destí, o producte bibliogràfic) s’entrellacen. I l’expressió de Schoeffer és exemplar, en aquest cas: *aquesta, només aquesta*, és la lletra del *Salteri*. En altres paraules, aquest representa el primer estadi de referència original de la lletra. Per això mateix, no pot deixar de ser *concret*. Per això mateix, per la concreció de l’enllaç, la designació de la lletra es pot considerar *nominal*.

Que d’aquest estadi inicial concret es passi a la seva referència genèrica és qüestió de freqüència d’ús, això és, de noves possibilitats d’aplicació, i de temps: per elles, es dilueix precisament l’origen concret de la lletra i de la seva mida.

En aquests termes es desenvoluparà un grup important de denominacions de graus tipogràfics: *Canon, Missal, Breviari...*: v. més avall.

3. En la llista de llibres apareix l’entrada “antiphonis in magna ac grossa littera”. És l’única referència a la magnitud de la lletra impresa, però és significativa: el fet que sigui un antifonari no hauria de deixar dubtes sobre la seva grandària, i tanmateix es recalca. En aquest sentit, la grandària de la lletra s’entén com un valor qualitatiu *del llibre*; i la grandària es qualifica simplement amb els adjectius ‘*magna ac grossa*’ (gran i gruixuda), cosa que sembla suficient per a determinar-ne la mida.

El punt important a retenir, ara, és aquesta qualificació. Si la designació de la lletra del *Salteri* s’havia considerat nominal, la designació de la lletra de l’antifonari és decididament *qualitativa, adjectiva*. ‘*Magna ac grossa*’ adjectiven la lletra d’antifonari, que



**Judicis charactez diuerfaz mane-
renti impressioni paratarū. Finis.**

**Erhardi Ratdolt Auguſtenſis viri
ſolertiſſimi: p̄claro ingenio ⁊ mi-
ſericordia arte: qua olim Venetijs excellit
celeberrimiſſimus. In imperiali nunc
vrbe Auguſte vindelicorū laudatiſſi-
me impressioni dedit. Annoq; ſalu-
tis. M. LXXXV. Kalē.
Apoliſi Sidere felici compleuit.**

L'índex de caràcters de Ratdolt (1486).

actua de substantiu. D'aquí es desprèn que “la” lletra d’antifonari *pot* ser de diverses menes, d’entre les quals hi ha la “magna ac grossa” d’aquest antifonari. I això és així perquè s’ha superat l’estadi d’identificació concreta: es diu “lletra d’antifonari”, i no “la lletra de l’antifonari”. Això mateix suposa reconèixer la condició genèrica del llibre i de la lletra: en certa manera, s’ha trencat el vincle íntim entre ells. Però, en la nova tècnica d’escriure, “no pot ser d’altra manera”. En rigor, la lletra tipogràfica *no és de cap llibre*, i difícilment és de ningú o de res: els termes de relació i, amb ells, els de possessió, responen a diferents paràmetres dels que regeixen l’escriptura manual.

Lògicament, aquestes mateixes qualificacions són aplicables en qualsevol entorn d’escriptura, com per exemple el cal·ligràfic —però en cap cas es dona el sentit de ‘genèric’ de la mateixa manera que en la tipografia: la qüestió ja s’ha apuntat en la segona part del treball.

I, amb aquest reconeixement, n’hi ha un altre: que la “lletra d’antifonari”, la lletra genèrica, ha deixat de ser puntual, i que, per tal de tornar-ho a ser, necessita dels qualificatius. Altra cosa és el grau de precisió que aportin realment els qualificatius: ‘magna ac grossa’ poden semblar avui poc precisos, però en qualsevol cas són *indicatius, significatius* —d’alguna manera, descriuen la lletra en les seves dimensions usuals, la magnitud i la gruixària, això és, les mides vertical i horitzontal.

Com es debatrà més endavant, qualificacions ordinàries d’aquesta mena són habituals en l’entorn tipogràfic, tant pel que fa a la qualificació del cos (*Grancánon, Peticano*) com de l’ull (*grande, chico*).

Ratdolt (1486)

Es creu que el primer full de mostra de tipus que mereix aquest nom amb propietat és el que imprimí Ratdolt el 1486.

Datat l’1 d’abril del 1486, a Augsburg, segons figura en la mateixa mostra, però segurament imprès a Venècia: així ho considera Steinberg, 1961: 54-55.

L’imprès presenta, en dues columnes, diferents textos (paràgrafs de diferent nombre de línies) en diferents tipus de lletra: deu mostres de gòtica *rotunda*, tres de romana, una de grec. Les mostres s’ordenen per grups formals (que responen també a la quantitat d’existències, encapçalades pel major nombre de *rotundes*) i, cada grup, per la mida (cos) en seqüència decreixent.

Més que la ‘maduresa de presentació’, l’aspecte a ressaltar és el títol que es presenta al colofó: “Indicis characterum diversarum manierum impressioni paratarum: Finis”. L’expressió que es fa servir per a denominar el que es presenta és significativa des d’un punt de vista conceptual: és un *índex*.

Morison ja va fer notar aquesta peculiaritat, contraposant-la al terme *specimen* usat posteriorment per Plantin: “While his title [*Index sive specimen characterum* de Plantin, 1567] is reminiscent of the colophon on Ratdolt’s Augsburg sheet of 1486, it is the new word, used here as a sub-title, ‘Specimen’, rather than the old word ‘Index’ that was destined to become conventional until our own day.” (Morison, a Dreyfus, 1963: x). Però Morison no amplia la qüestió en la vertent terminològica-epistemològica i per tant sols la contempla com una dada històrica que permet fixar, d’acord amb els plantejaments referits al principi d’aquest capítol, l’origen d’un vocable que esdevindrà usual per a remetre a un producte en una circumscripció particular, l’anglesa: cf més endavant.

És un índex perquè enregistra diferents caràcters en cert ordre i els mostra (*indicare*), sense més dades sobre ells. En aquest sentit, l’articulació de la mostra depassa el simple llistat que es trobava, per exemple, en el cas al·ludit de Schoeffer. És pròpiament una mostra visual del *comportament* dels caràcters en l’entorn propi, el textual, que alhora és, ell mateix, mostra.

En aquesta nova manera de presentar-se, els caràcters no tenen un valor intrínsec explícit –s’han elegit per a actuar en textos, però no se’ls reconeix cap singularitat rellevant que en permeti la seva identificació (no tenen cap referència o autoritat com la lletra “del *Salteri*”). Aquesta qualitat anònima (“impersonalitat”) dels caràcters és conseqüent amb la mateixa arrel tècnica de la tipografia, però a més és conseqüent amb la finalitat i la noció d’una mostra de tipus plantejada com a *índex*.

Una mostra-índex presenta caràcters a un destinatari (editor, autor, ...) per tal que aquest n’legeixi, en selecció, en distingeixi el que li convingui.

Es dibuixa aquí el cas que sembla més comú per a la confecció d’un imprès semblant. És clar que la mostra es pot realitzar com a simple registre amb finalitats internes d’inventari (visual) de material de l’obra, però això comportaria segurament retocs en la seva presentació general, com s’apunta més endavant.

I la forma més bàsica d’elegir en un índex és indicar, assenyalar (“vull *aquesta*”), tal com, en un altre nivell, es presentava la lletra del *Salteri* de Schoeffer. Perquè, mentre la lletra del *Salteri* de Schoeffer s’indica en termes singulars d’autoritat (prestigi, status), això és, s’indicava a si mateixa; les de Ratdolt esperen ser indicades, singularitzades, perquè no se’ls atorga cap referència d’autoritat.

En aquesta mena de mutisme s’hi podria apreciar aquell aspecte “hermètic” al que es feia referència a l’inici d’aquest capítol, però reformulat en altres termes: no cal nominar allò que es mostra, i menys quan aquesta exposició se circumscriu en un entorn pròxim, tancat, que permet la singularització efectiva, *in situ*, sense haver de recórrer a la paraula.

La noció de tancament, que es recull en la presentació decreixent dels caràcters, es debat en pàgines posteriors.

DOCUMENTS LEGALS

LES MOSTRES EN ELS CONTRACTES

Es pot dir que les mostres contenen exemples, i que aquests exemples serveixen a les comandes comercials. Una forma de comanda és la dels contractes d'impressió. La contractació dels serveis d'un impressor per a produir una obra es pot formalitzar adjuntant-hi una mostra impresa.

Aquí, les mostres actuen, bé com a guia o pauta (*semblant a*), bé com a instrucció (*igual que*): dins del marc legal del contracte, la mostra pot revestir, ensems, tant la forma de document de *comparació* (model) com de *verificació* (prova).

En aquest sentit es poden considerar els diferents termes per a designar el producte que en anglès s'anomenava *type specimen*: el terme francès *modèle*; el neerlandès *proeven* i l'alemany *proben* (que lògicament es poden entendre com a sinònims d'*assaig*, però que no menys lògicament tenen aquesta arrel de *veracitat*, de *provable*) seran títols usuals d'aquests fulls de mostra. L'espanyol *muestrario* manté l'arrel de selecció visual de l'*index* originari.

En cap dels casos, però, necessita de cap dada addicional que defineixi ni qualifiqui els caràcters. Perquè la mostra en si és suficient: la sola raó de tenir-la físicament fa innecessària qualsevol referència.

La pràctica d'afegir mostres en les comandes devia ser prou extesa com perquè, ja a principis del segle XX, figurés la següent advertència (*subratllada en l'original*) en el catàleg general de tipus de la foneria Bauer-Neufville: “En los pedidos suplicamos la indicación exacta del nombre del respectivo tipo, del número y del cuerpo, siendo absolutamente *innecesario agregar o mandarnos un recorte del muestrario, pues recortando la reproducción impresa del tipo del muestrario, solo se consigue estropearlo dejándolo inservible para consultar otros pedidos.*” (Catàleg General *Tipos Bauer*, “Advertencias generales / Explicaciones técnicas” [p.1]) Aquí, doncs, un “tipo” es defineix per la conjunció nom-nombre-cos.

Els contractes de Trinxer (1520)

Primerament los dits reverends senyors bisbe e Capítol donen y confereixen plena facultat e potestat al dit Joan Trinxer de fer estampar a totes ses despeses, emperò de dit Trinxer, nombre o suma de set cents cinquanta missals del dit bisbat, en la forma e manera e juxta lo tenor de un missal de [a] ell dit Joan Trinxer

és stat donat per part del dit senyor bisbe, ço és per mà del venerable micer Solsona canonge de dita sglésia, vicari y official del dit senyor bisbe, bo e corregit segons assereix. [...]

Item lo dit Joan Trinxer, librater, promet e convè als dits reverents senyors bisbe y Capítol que dins un any, Déu volent, farà estampar los dits set cents sinquanta missals semblants al missal li és stat donat, [...] e aquells farà estampar de la letra e juxta forma la letra que és stada per dit Trinxer donada mostra.

[Rubió, 1955: 620. Extracte del Doc. 355. “Convenio entre el Cabildo de la Catedral de Barcelona y el librero Joan Trinxer para imprimir un Misal en Lyón o en Venecia, según la muestra que le entregaron, y a expensas del indicado librero, en 750 ejemplares, con exclusiva de venta en el término de diez años.” 15 octubre 1520]

E primerament la dita reverent priora e convent qui vuy és e per temps serà del dit monestir, promet e en bona fe convé al dit Joan Trinxer que tota hora e quant lo dit Joan Trinxer les donarà sinquanta breviaris stampats de la mostra e forma de hun original de breviari que per la dita priora al dit Joan Trinxer és stat donat, e de la stampa que per dit Joan Trinxer és stada mostrada a les dites reverend priora e convent, encontinent dites reverend priora e convent donaran e pagaran al dit Joan Trinxer cent ducats d’or, per lo preu dels dits sinquanta breviaris, en la forma e manera damunt dita per Joan Trinxer.

Item lo dit Joan Trinxer promet e en bona fe convé a les dites reverend priora e convent, que stamparà, ho stampar farà, sinch cents breviaris de la forma e manera e semblants al dit original que per les dites reverend priora e convent li és donat, e açò a totes ses pròpies despeses del dit Joan Trinxer.”

[Rubió, 1955: 621-622. Extracte del Doc. 356. “Contrato entre el librero Joan Trinxer y el monasterio de las monjas de Jonqueres de Barcelona, sobre la compra por parte de éstas de unos breviaros según texto proporcionado al librero por el monasterio.” 22 octubre 1520]

Els dos extractes són força il·lustratius de la funció que fan les mostres. Es diu “força”, perquè no es tenen prou coneixements per a ser taxatius al respecte. Aquesta mateixa advertència s’aplica a les consideracions que segueixen, que prenen les paraules usades en els documents sense advertir la seva forma notarial. Les consideracions contempen dos aspectes bàsics: la condició referencial de l’original; i la relació que, amb aquest, ha de tenir la còpia impresa.

Interessa poc saber si el *missal*, o l’*original de breviari*, eren manuscrits o impresos. En els dos casos, fan d’original. La terminologia emprada és relliscosa, però és evident que els contractes es feien sobre mostres contrastables per tal d’arribar a acords. Així, les còpies impreses havien de ser *semblants* respecte de l’original ofert a Trinxer: semblants, perquè és “impossible” que siguin iguals. Però, tanmateix, la semblança (tolerància) no contradiu la justícia: la còpia ha de ser *juxta* respecte de la mostra oferta per Trinxer. I, entre això, hi ha les indicacions de *forma e manera*. Només es poden fer conjectures sobre si aquestes eren indicacions de semblança o de justesa, això és: la *manera*, i especialment la *forma*, poden fer referència tant a les característiques formals (inclosa la mètrica) de la lletra, com a la noció més genèrica de tipus movable, com a la de model imprès, com a la de les dimensions del motlle de composició...

Entre aquestes possibilitats, hi sobrevola tot el problema d’adequació de la còpia a l’original: no només des de la correcció del text en si (“bo e corregit segons assereix”); sinó des de les operacions pròpiament tipogràfiques, això és, ortotipografia, càlcul de text, o ajust.

En consonància, cal recordar l’expressió de Caxton, ja esmentada, “enprynted after the forme of this present lettre whiche ben wel and truly correct”.

Cap d'aquestes conjectures és forassenyada, perquè totes acaben remetent a la noció de model que revesteix l'original a partir del qual es componrà la còpia.

Hi ha un tercer aspecte a considerar: les mateixes obres. Un missal i un breviari. Tots dos “donaren nom” a graus tipogràfics, això és, a “mides de lletra”. Aquí només es vol apuntar la dada, que s'amplia més endavant.

Així, en l'exemple de Rosenbach: cf infra. Cal ser caute en creure que les obres donaren nom als graus tipogràfics: no seria estrany que fos precisament a la inversa, això és, que els graus tipogràfics prenguessin el nom de les obres o, en altres paraules, que ja hi hagués una denominació semblant en l'entorn manuscrit.

Per altre cantó, les consideracions anteriors són vàlides, en la seva apreciació general, perquè ajuden a formar una idea més o menys coherent i fonamentada de l'aproximació mètrica en l'entorn de la tipografia del moment. Tanmateix, seria necessari fonamentar-les a consciència per tal d'afinar en aquella apreciació: això vol dir que caldria estudiar amb propietat les obres citades, *aquell* missal i *aquell* breviari de Trinxer.

INVENTARIS, HERÈNCIES, DONACIONS

A diferència de les mostres impreses, els inventaris han de recórrer a noms o definicions que permetin identificar els elements que s'inventarien: atès que no es disposa de l'element en si (la mostra impresa), cal trobar mitjans de referir-s'hi amb prou distinció com per evitar-ne la confusió. En aquest sentit, els mecanismes de singularització dels caràcters són sobretot *qualitatius*.

És clar que hi ha diverses maneres de formalitzar un inventari, i així pot ser útil distingir entre els inventaris elaborats a efectes notariais, i els inventaris que s'elaboren especialment per a ús intern de l'obra. Tot i que ambdues formes es constitueixen sobre la base de la identificació dels elements, i que per tant persegueixin la precisió, no és menys cert que aquesta precisió es planteja amb lleugeres variacions en els dos àmbits. La segona forma d'inventari acostuma a ser més extensa, en incloure dades addicionals, pròpies de l'ofici, que permetin no només la singularització de les peces, sinó la *relació* entre elles (així, per exemple, les matrius 'alternatives' d'un alfabet).

En qualsevol cas, l'inventari, com a document genèric, sempre es fonamenta en l'ús de 'conceptes', i tant aquest ús, com els mateixos conceptes, poden ser rellevants de cara a desvetllar l'aproximació del període a la qüestió mètrica.

L'inventari-herència de Posa (1507)

D'entre els exemples “d'inventari notarial”, es pot destacar el que es refereix en l'herència de Pere Posa. Aquí es destaca perquè constitueix la base del treball de l'Apèndix II — però perquè, paral·lelament, es creu exemplar del període:

2. *Item vuyt caxons de fusta ab diverses casses, fornit de letres de stampa, ço és, letra groça, e letra mitjana, e letra de glosar, e letra manuda.*

[Rubió, 1955: 455. Extracte del Doc. 251. “Entrega de los bienes en depósito de la herencia de P. Posa: Francesc Salelles, albacea del impresor Pere Posa, hace entrega bajo inventario a Jaume Posa, padre y administrador del sobrino y legatario de aquél de igual nombre, de los bienes que tenía en depósito de la herencia.” 7 desembre 1507]

Se suposa que els ‘*caxons*’ són calaixos i que les ‘*casses*’ són els caixetins o subdivisions dels calaixos. Com que es llisten vuit *caxons* i quatre menes de *letra de stampa*, això faria creure que cadascuna d’aquestes es distribuïa en dues caixes o calaixos, és a dir, en la distribució acostumada de ‘caixa alta’ i ‘caixa baixa’.

El que aquí interessa més és la denominació de les *letres de stampa*. Perquè el criteri bàsic d’identificació és el mètric. Els qualificatius *groça*, *mitjana*, *manuda*, dibuixen un esquema, també bàsic, però per això essencial, de relació mètrica. La denominació de *glosar* prové d’un altre àmbit o arrel, la del destí o ús, en què la referència mètrica no és explícita, sinó que es desprèn per associació.

V. més endavant: aquest és un exemple il·lustratiu de la formació de les denominacions dels cossos (per exemple, *Glosilla*).

El fet que la *letra de glosar* es llisti entre la *mitjana* i la *manuda* no hauria de donar lloc a dubtes pel tocant a la seva magnitud –i és lògic que en la llista se situï al costat (després) de la *letra mitjana*, perquè cal creure que aquesta és la més usual i, per tant, la que normalment pot anar acompanyada de gloses en els llibres impresos.

En termes quantitius, les denominacions es poden titllar d’imprecises, però es pot contestar aquesta apreciació amb dues observacions:

La primera, que el llistat o inventari remet a unes peces concretes, això és, s’estableix una correspondència *concreta* entre el registre i la peça física (un-a-un): només veient les diferents peces es pot determinar quina és la *groça*, quina la *mitjana*... I és precisament per aquesta arrel concreta, per la seva ‘necessitat’ de confrontació, contrastació i comparació amb les peces reals, que es fa innecessària una terminologia més ‘precisa’— reformulada, és la mateixa condició que imposaven la mostra de Ratdolt, i les mostres de Trinxer.

La mateixa apreciació es pot fer a rel d’un cas semblant en el mateix document:

6. *Item, un petit cofre ferrat o mijençer, en què ha letra groça de plom.* [Rubió, 1955: 455. Doc. 251.]

Es fa difícil saber si l’especificació ‘de plom’ és significativa, això és, si per ella es pot determinar una grossària determinada; o “màxima”; o “estereotipada”, per distingir-la de les de fusta, per exemple. En aquest mateix sentit, tampoc es pot assegurar que la ‘letra groça’ referida a la segona entrada de l’inventari sigui la mateixa, o igual, que la ‘*letra groça de plom*’ que se cita aquí. El fet que s’inventariïn en diferents entrades podria recolzar la idea que efectivament es tracta de diferents ‘*letres*’. Però el criteri rector és el propi dels inventaris: la *letra groça de plom* apareix en una entrada posterior perquè es troba físicament en un petit cofre ferrat o mijençer, i no en algun dels *vuyt caxons de fusta*. En altres paraules, el que permet identificar i distingir una *letra groça* d’una altra és el seu emplaçament, la seva *localització*.

La segona, que, en les condicions en què s'inscriu el document (període històric 'inicial' de la impremta, existències limitades de Posa, 'localisme' amb certes reserves...), els qualificatius són tan suficients com les mateixes mides referides: amb quatre 'cossos' diferents es pot abastar tot l'espectre de producció tipogràfica. Això és, que el conjunt de les quatre *letres* dibuixen l'esquema bàsic de supervivència en termes tipogràfics, és a dir, la seva *suficiència*.

"Imprecisió" i suficiència poden semblar termes difícils de conjuntar, perquè se situen a diferents nivells. La imprecisió remet a la designació, la suficiència remet a l'ús. D'aquí se'n poden extreure dues consideracions que sobrevolen en l'aproximació mètrica de la tipografia al llarg del període que s'està tractant.

La primera, que la suficiència és difícil de precisar en aquest cas: per aquesta raó, més que no pas graus tipogràfics (això és, graus, punts precisos en l'escala tipogràfica), s'estan enumerant *franges*.

Tal com s'havia dit respecte de la necessitat, tampoc sembla que calgui, o que es pugui, anomenar la suficiència.

La dimensió mètrica dels qualificatius es debat més endavant.

La segona, que, en aquest esquema, la conjunció dels termes comença a ser possible quan es precisa, suficientment, l'ús. Aquest és el cas de la *letra de glosar*. *De glosar* apareix com a ampliació de l'univers mètric més bàsic i quotidià, que quedava recollit en *groça*, *mitjana*, i *manuda*. A la llarga, això farà replantejar els termes comparatius, o de proporció, que semblen esdevenir insuficients (a no ser que qualifiquin noves denominacions, com per exemple, *lectura chica*). En tot cas, cal ressaltar que l'ampliació referida, l'especificació de "noves" mides, respon a l'adopció d'una terminologia mètrica pròpia derivada dels usos bibliogràfics.

Aquí també hi cabrien, però, les consideracions que s'han fet anteriorment respecte dels breviaris i dels missals: potser aquesta denominació ja existia en l'escriptura manuscrita.

A la vista dels resultats, sembla que l'aproximació material dels inventaris l'aparella a la consideració física de la lletra, del seu maneig, propi de la tècnica tipogràfica: per això el que apareix com més significatiu o més distintiu és la mida de les peces, i no aspectes formals (segurament aquests apareixerien per a distingir dos jocs 'diferents' però d'igual mida).

La donació de Rosenbach (1529)

cuatro sortes de letreria en que sien compreses letra missal, test y glosa, y letra breviari, test y glosa; y letra mijana y letra bastarda, lo que's necessari per lo officio de stampar

[Rubió, 1955: 699. Extracte del Doc. 400. "Donación de J. Rosenbach a su criada Francina, por su matrimonio con Montpezat, en útiles de imprenta." 15 juny 1529.]

La donació de Rosenbach aporta més dades a l'esquema mètric traçat fins ara.

El document és interessant per diverses raons, a part de la denominació dels tipus que es destaca aquí: el preu en què es valoren els tipus i la premsa; el fet obvi que els tipus són béns amb què es pot comerciar fins a aquest punt; a més de les més usuals de relacions entre personatges per a traçar la història de la impremta barcelonina...

Les dades, tanmateix, ofereixen alguns dubtes que dificulten una única interpretació. El primer entrebanc és identificar les *quatre sorts de letreteria*.

La versió més plausible és entendre com a *sorts de letreteria* aquelles que en el document s'anomenen *letra*: *letra missal*, *letra breviari*, *letra mijana*, *letra bastarda*. Si això és així, sorgeixen dues consideracions derivades.

La primera consideració és de caire conceptual. Les quatre *letres* semblen correspondre a tres nivells diferents: *missal* i *breviari* són exemples de lletra en què la mida s'hi troba implícita; *mijana* és una qualificació mètrica proporcional com la que apareixia en Posa; *bastarda* remet a una forma gràfica. A partir d'aquí, es poden fer diverses suposicions: *missal* i *breviari* esbossen els límits màxim i mínim; *mijana*, entremig, és una romana, i d'aquí que s'esmenti la *bastarda*, entesa com a cursiva, que la complementa; o *bastarda* és realment la gòtica bastarda; ...

Es desestima la possibilitat que la distinció entre la *letra missal* i la *letra breviari* es fonamenti en criteris purament o exclusivament formals. Hi cabria la possibilitat que *missal* i *breviari* referissin no només una mida sinó sobretot una forma gràfica, en què la mida hi fos implícita. Aquesta suposició faria entendre *test y glosa* com a simples qualificatius de mida; l'especificació de *missal* i *breviari* per a una mateixa forma gràfica només es podria sostenir si s'accepta la idea apuntada que forma gràfica i mida es consideraven indissociables: així, tot i que no cal desestimar la suposició, continua tenint els mateixos interrogants que la que aquí s'accepta com a més vàlida: v. més avall.

Qualsevol suposició necessitaria un estudi més profund que el que ara es pot oferir. Als efectes presents, tan sols interessa ressaltar el que s'insinuava a l'inici: l'aparent inconsistència conceptual de la llista. Tampoc cal esmerçar-se a defensar el punt de vista oposat, això és, justificar la seva consistència oculta. Però sí que és convenient recordar que l'exemple comentat de Schoeffer es resolia de manera semblant. Aleshores, de la mateixa manera que es poden considerar exemples inconsistents o consistents, també es pot prescindir dels judicis, i simplement apuntar que la forma expressiva de la donació de Rosenbach és, en certa manera, una continuïtat, un desenvolupament, de la mostra de Schoeffer.

La segona consideració que es deriva d'entendre les *letres* (*missal*, *breviari*, *mijana*, *bastarda*) com les *quatre sorts de letreteria*, ateny només a dues d'elles, i al que en un principi semblen ser les seves qualificacions.

Test y glosa, que s'apliquen a la *letra missal* i a la *letra breviari*, no tenen identitat pròpia, això és, no es poden considerar *sorts*. Ara bé, *test y glosa* actuen en aquest context com a *qualificatius* d'una *letra*, i aquesta qualificació és decididament *mètrica*: el

que distingeix *test* de *glosa* és la mida, en qualsevol *letra* en què s'incorporin —es diu “en què s'incorporin”, d'acord amb la idea ja formulada segons la qual lletra i mida eren difícilment dissociables. Però és en aquest punt, que s'aprecien traces de canvi, perquè ara apareixen indicis que permeten creure que lletra i mida no són una única cosa o, en propietat, que la mida és una qualitat que es pot destriar de la lletra.

El símptoma de canvi es pot entreveure en la simple expressió verbal que s'usa en el document: *test* i *glosa* no són *sorts* (no són cossos, no són mides que duguin la lletra incorporada), però s'apliquen a les *sorts*. *Test* i *glosa* són, aleshores, qualificacions de segon ordre, això és, qualificacions mètriques de lletres-mides. En aquest sentit, es podrien considerar *modulacions de sorts*.

D'aquí a considerar-les *modulacions de grau*, simples *gradacions*, hi ha ben poc. La noció de *grau* com a sinònim de *cos* apareixerà més endavant. De tota manera, aquí caldria considerar si el grau és una posició, o bé, seguint Sigüenza, una diferència, un interval.

Ni que sigui per curiositat, assenyalar que la Commission Jaugeon-Bignon utilitzarà en principi el terme *sorte* per a referir-se al cos tipogràfic: cf. infra.

Perquè reformulen l'esquema de les qualificacions relatives *groça*, *mitjana*, *manuda*: l'especifiquen en termes bibliogràfics (*test*, *glosa*) d'acord amb un mòdul “concret”, igualment bibliogràfic (*missal*, *breviari*). Aquí, doncs, es percep el canvi fonamental entre els dos esquemes mètrics: s'ha canviat el marc de referència, *l'escala*. En el primer cas, la qualificació era relativa al *conjunt* de “mides” tipogràfiques; ara, la nova qualificació es veu filtrada per “cada” *sort* que forma part d'aquell conjunt. En conseqüència, la *sort*, la *letra*, estableix una escala pròpia.

No s'ha d'oblidar, però, que, en el present cas, aquesta *letra* (i, en conseqüència, *l'escala*) s'assimila a un ús determinat per un gènere bibliogràfic. En origen, doncs, és el llibre, el que estableix *l'escala* i, des dels límits del seu marc, regula les possibilitats de comportament de la *seua* lletra, que porta el *seu* nom: des d'aquí, les modulacions com *test* y *glosa* no fan sinó mostrar els nivells de relació que es poden donar en el seu si —remarcant que es poden donar *dintre* seu, això és, *en el seu espai tancat*.

I aleshores es pot transposar l'articulació d'aquest esquema al terreny pràctic, físic, de la tipografia: *test* i *glosa* haurien d'estar materialment regulats segons la mateixa escala mètrica (la que governa, o imposa, la *letra* o *sort*) per tal de formar un motlle compacte, sòlid. En aquestes apreciacions s'hi pot entreveure que cada cos estableix les seves pròpies lleis: el cos (*missal*, *breviari*) és la unitat modular que determina els graus de modulació (*test*, *glosa*).

I, en aquest context cal senyalar el paper privilegiat de les dues úniques *letres* que aquí es qualifiquen, *missal* i *breviari*. Recordem que aquests eren els llibres que figuraven en els contractes de Trinxer comentats abans. Tot i que no es puguin fer generalitzacions, a la vista de les dades sembla lògic que aquests siguin uns dels primers cossos que es “canonitzin”. D'acord amb això, haurien de ser parts components de la *suficiència* o *necessitat* tipogràfiques, tal com es recull més endavant.

Altra cosa és com es resolgui la canonització al·ludida: cal suposar que els graus tipogràfics posteriors de *missal* i *breviari* remetien a la qualificació de *test*, i no de *glosa*: cf. més avall.

Així, el “conjunt” tipogràfic s’ha fragmentat, s’ha especejat, en porcions, en *sorts* o *letres*. Això implica una reorganització conceptual del conjunt, i l’establiment d’un nou ordre en l’aproximació qualitativa de la tipografia: la mida comença a apreciar-se com una qualitat distintiva de la lletra. D’aquí que es comencin a utilitzar *noms* per a designar-les: tot i que, en veritat, aquests actuen com a adjectius de la *sort*, és cert que la seva distinció nominal reflecteix el canvi d’escala al·ludit, en què allò qualificable ja no és el “conjunt tipogràfic”, sinó les diferents *sorts* que ara el componen, o en què s’està dividint.

Les relacions entre divisió-ordre-mesura, etc s’han debatut a la primera part del treball.

En realitat, s’assisteix a una precisió qualitativa a dos nivells, el del conjunt tipogràfic, i el de les *letres* del conjunt tipogràfic. Per un cantó, la fragmentació del conjunt remet al reconeixement de funcions, d’ocupacions, de posicions i, en definitiva, d’una certa “especialització” de cada *letra*. Aquesta distinció, explicitada en el nom de la *letra*, deriva en una mena de canonització: el nom que qualifica la *letra* s’ha fet genèric, tant genèric com el gènere bibliogràfic al que “representa”, o en el que s’inscriu (ara no es tracta de la *lletra del Salteri*, sinó de *letra missal*). Per altre cantó, el pas de les *letres* a un estadi genèric obliga a desenvolupar nous esquemes de qualificació: en aquest sentit, *test* i *glosa* no són denominacions mètriques absolutes, sinó qualificacions de relació interna que es poden aplicar a “qualsevol” lletra tipogràfica.

Segons el que precedeix, aquest es pot prendre com un exemple primerenc de l’articulació terminològica en tipografia, que s’ha exposat a la segona part.

Respecte de l’especialització dels graus tipogràfics i les seves relacions amb l’especialització dels oficis tipogràfics, cf part 2, i el proper capítol.

A tot això, cal remarcar que les *quatre sorts de letreria* constitueixen *lo que’s necessari per lo offici de stamper*. El que en la donació de Rosenbach apareix com *necessari* és el que en l’herència de Posa s’havia expressat com *suficiència*. Sense fer valoracions sobre el “canvi” de terme, una apreciació superficial fa creure que el que apareixia suficient en Posa ja no n’és en Rosenbach, que en Rosenbach s’han incrementat les necessitats. És possible. En termes quantitativs és del tot cert, si s’accepta que les *quatre sorts de letreria* de Rosenbach són en realitat sis *letres* de Posa. En termes qualitativs, és només possible, perquè es fa més difícil fer valoracions, però, en qualsevol cas, les qualificacions de *test*, *glosa*, i *bastarda*, apunten a una ampliació de l’espectre tipogràfic. Això és, que l’espectre tipogràfic s’especifica (*test* i *glosa*, en relació a la *letra*), tant com es diversifica (*bastarda*, en relació al conjunt de *letreria* tipogràfica).

Un examen consciencios hauria de contemplar la comparació i contrastació de les *letres* de Posa i de Rosenbach. Aquí es limiten les consideracions al que s’ha dit abans: que amb les soles dades dels documents, i atesos els diferents nivells de qualificació de les *letres*, qualsevol intent d’identificació seria arriscat en aquest context.

2. LA CONSOLIDACIÓ DEL NOM DE PLANTIN AL ROMAIN DU ROI

VISTA

La figura de Plantin (1520-1589) sembla decisiva en la conformació de la nova fesomia que pren la tipografia en aquest període. Plantin s'ha pres en més d'una ocasió com un personatge normalitzador de la mètrica tipogràfica. Això només és així quan se supera l'estadi concret, sigui local, sigui itinerant, del període anterior - que acostuma a anar acompanyat del desplaçament físic de les funcions i dels oficis tipogràfics.

Aquesta superació no s'ha d'entendre com una ruptura a tots nivells. En Plantin encara hi ha lloc per a l'apreciació concreta. És més, Plantin també es pot entendre com el "normalitzador" de certes pràctiques profundament concretes, com la subversió de mides de lletra: expressions com "Augustine sur la Mediane" poden remetre a una producció "a mida".

D'acord amb això, en aquest capítol s'exposen dos exemples de Plantin, una mostra i un inventari -això és, les formes impreses que s'han esmentat en l'anterior capítol-, que permeten apreciar el canvi que es produeix en la concepció i el maneig del tema mètric en la tipografia.

Exemples semblants figuren en la base de dades de l'Apèndix I: en termes estrictes, la seva concepció aporta poques novetats respecte dels exemples de Plantin.

En aquest punt del treball, s'aprofita per fer un repàs al conjunt de graus tipogràfics "tradicionals". Es pot creure que aquest repàs trenca l'estructura cronològica de l'estudi, però no és ben bé així. Més aviat, s'inscriu en la seqüència lògica dels fets, perquè un dels aspectes més rellevants d'aquest període és, precisament, la consolidació dels noms dels graus tipogràfics o, en altres paraules, el reconeixement de l'especificitat de les mides tipogràfiques.

L'especificitat es concreta a partir d'entendre el conjunt tipogràfic com això mateix, *com un conjunt*, com un espai en què els cossos que en formen part estableixen una sèrie de relacions entre ells. És clar que aquesta visió ja es podia intuir en l'anterior període, però ara es fa "més" evident. I cal que es faci evident, per diverses raons encadenades:

entre elles, les noves pràctiques productives, que ja s'han esmentat, i que derivaven en reposicionaments i, al capdavant, en una fissura de l'hermetisme anterior, això és, en una certa *obertura* de la mateixa pràctica. Al mateix temps, la necessitat de fer "més" evidents les relacions del conjunt tipogràfic es troba lligada a un aspecte concret: el nombre de graus tipogràfics ha augmentat, i aquest increment quantitatiu obliga a desenvolupar recursos de registre, de control, de les "parts" del conjunt tipogràfic, que es corresponguin a les seves característiques mètriques.

Perquè, en aquest sentit de registre, i de conjunt, cal considerar la noció de mesura en la pràctica tipogràfica del període. Respecte del període anterior, el nombre de graus tipogràfics pot haver augmentat, però aquests encara s'inscriuen necessàriament en el conjunt: el conjunt tipogràfic continua essent un espai tancat, definit per uns límits, que només es pot "obrir" dins seu. En altres paraules, l'obertura no és pròpiament una expansió, sinó més aviat un creixement dins dels propis límits. D'aquí el canvi general en la noció de mesura en la tipografia: si la concepció del conjunt tipogràfic en l'anterior període s'havia qualificat d'hermètica, ara se la pot qualificar d'*intensiva*.

Per altre cantó, aquesta mena d'interludi, en què es presenten els graus tipogràfics a la manera de *dramatis personae*, és necessari per a poder continuar l'estudi. La presentació permet conèixer, no només els actors, els graus, sinó també les seves relacions, i la seva articulació en el conjunt tipogràfic. I, si fins aquí, la presentació del conjunt es feia sobretot des de la simple mirada nominal, a partir d'ara s'haurà d'inscriure en el context dels usos explícits.

Això és, els usos dels graus tipogràfics es fan explícits fora dels propis documents impresos: un altre símptoma de l'obertura que s'ha referit. I és que, en aquest període, comencen a aparèixer obres relacionades amb la tipografia, i, pròpiament, els tractats i manuals d'impremta. A partir d'aquest moment, l'estudi recorre a aquestes obres com a documents bàsics: en aquest capítol es repassen les obres de Caramuel i de Paredes, com a exemples de la concepció mètrica del període aplicada a la tipografia.

MOSTRES I CATÀLEGS DE TIPUS

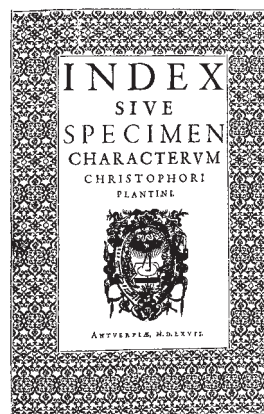
Index sive specimen characterum (PLANTIN, 1567)

Es pot considerar l'*Index sive specimen characterum* de Plantin com una forma elaborada de mostra de caràcters que supera qualsevol de les anteriors.

Les diferències es poden resumir com segueix: és un imprès de 16 pàgines, i no tan sols un full, i això inaugura una nova manera de presentar el producte amb visos de major dignitat, o amb un cert desplaçament respecte del simple volant comercial; al costat d'això, la seva presentació és més acurada i la seva organització "respon a un major refinament cultural"; i, pel que fa a les raons comercials de l'edició, aquestes no es limiten a "l'anunci de serveis", sinó que neixen de la voluntat de trobar finançament reial per a l'edició de la Bíblia políglota —és més un esquer que un reclam. (v. Dreyfus, 1972: 1)

D'altra banda, la menció expressa que fan els estudiosos del primer ús de la paraula *specimen* és correcta pel que fa a determinar-ne un origen, però no cal exagerar-ne el seu valor: *specimen* és la paraula llatina que es feia servir per a designar una mostra, tal com també l'usà Caramuel: v. més endavant. En les seves cartes a De Çayas, en francès, Plantin refereix "l'indice de la milleure partie de mes caractères" (Corr. Plant. x, p. 35), "les monstres d'une bonissime partie de mes caractères" (Corr. Plant. i, p. 79), o "l'indice d'une partie de mes caractères" (Corr. Plant. i, p. 86, citat a Dreyfus, 1972: i). En aquest sentit, el que es posa de relleu en la paraula *specimen* (a diferència de *index*) és la seva dimensió *selectiva*: Plantin no mostra tots els caràcters que té a la seva disposició, sinó només una "partie".

Tanmateix, cal convenir que, pel tocant al tema que s'està debatent aquí, les diferències respecte de, per exemple, la mostra de Ratdolt, són mínimes: la mostra és més extensa (tant de caràcters com de text), i la seqüència d'aparició dels grups



alfabètics-formals és la inversa a l'adoptada allí (hebreu, grec, llatí rodó, llatí cursiva, gòtica, civilité). De manera característica, els graus tipogràfics també se succeeixen en ordre decreixent.

Potser cal considerar que l'augment del nombre de caràcters comporta necessàriament una reorganització (tot i que en aquest cas no suposa una gran diferència respecte del full de Ratdolt més que en la seva nova forma de 'llibre'). En un altre nivell, el fet d'avantposar les mostres d'hebreu i grec a les llatines i vernacles es pot deure a raons culturals:

Only a learned printer would begin his specimen with Hebrew and Greek and put Roman, Italic, and Black Letter after them. Given the special objects of the compilation, it is not surprising that scripts and formal gothics are at the end and are given only a limited showing. [Dreyfus, 1972: 1]

Però també es pot deure a la seva perspicàcia comercial: si una de les motivacions de l'*Index* era atraure el favor reial per al finançament de la Bíblia políglota, no ha de resultar estrany que s'encapçalí amb mostres dels caràcters més 'exclusius' o 'distingits', això és, els de les llengües 'exòtiques' amb què es podia imprimir.

Però les mostres en si continuen sense oferir cap dada sobre els caràcters – l'únic que mereix identificació són els textos de mostra, que ara s'encapçalen amb el títol. En altres paraules, la fórmula que s'adopta és una mena d'híbrid entre la de Schoeffer i la de Ratdolt: bo i que el caràcter no tingui una indicació explícita de l'ús real que se n'ha fet, o de l'obra en què ha aparegut, el nou text identificable en què ara apareix de forma fragmentària (selectiva) pot fer les funcions de text original en aquest nou marc i, així, pot permetre una identificació parcial o simulada d'aquest caràcter. És a dir, que, sense arribar al punt de concreció que revestia l'expressió "aquesta és la lletra del *Salteri*", ni a la necessitat d'assenyalar a què menava en última instància la mostra de Ratdolt, aquí es pot indicar un caràcter amb una expressió com "aquell amb què està imprès el fragment de *De Oratore*". O sigui, la identificació del passatge textual (la referència) és el que permet referir el caràcter, una 'pre-nominació' indirecta (o re-nominació: cf la discussió anterior en el marc dels inventaris) que pot acabar esdevenint nom o tret identificatiu (a la manera de "la lletra del *Salteri*", però sense que realment s'hagi usat per al *Salteri*).

A més de les raons adduïdes, el cas de l'*Index* de Plantin és significatiu per tal com s'hi pot apreciar o, si més no, endevinar, el pas a l'especialització de les tasques en la tècnica tipogràfica.

La indicació simulada de Plantin: el text del catàleg pot acabar batejant l'alfabet tipogràfic, «a la manera de» la lletra del *Salteri* de Schoeffer.

II. OFFIC.

Nihil est tam inhumanum, quam eloquentiam à natura ad salutem & conseruationem datam, ad bonorum pestem, perniciemque conuertere. 2. Offic.

Nihil est tam incredibile, quod non dicendo fiat probabile. Nihil tam horridum, tam incultum, quod non splendescat oratione, & tanquam excolatur. *Paradox.*

Eloquens hoc vel maxime differt à disertò. Disertus est enim, qui potest faris acute atque dilucide, apud mediocres homines, & communi quadam hominum opinione dicere. Eloquens verò, qui mirabilis & magnificentius augere potest, atque ornare quæ vult omnesque omnium rerum, quæ ad dicendum pertinent, fontes animo ac memoria continet. 1. de Orat.

I. DE ORATORE.

NOMINE oratoris & docti, ornandus est, qui scelus fraudemque nocentis possit dicendo subicere odio sinum, supplicioque constringere, idemque ingenij presidio innocentiam iudiciorum pena liberare: idemque languentem laborantemque populum, aut ad decus excitare aut ab errore deducere, aut inflammare in improbos, aut incitatum in bonos mitigare: qui denique quemcumque in animis hominum motum res & causa postulet, eum dicendo vel excitare possit, vel sedare.

Zeno Rhetoricam palme, Dialecticam pugno similem esse dicebat: quòd latius loquerentur Rhetores, Dialectici autem compressius. 2. de Finib.

Quo quisque est solentior & ingeniosior, hoc docet inaccidius & laboriosius, quòd enim ipse celesiter arripuit, id quum tarde percipi videri discruciamur. Pro Rofc. Com.

Quo vis versutior & callidior, hoc inuisior & suspectior, destracta opinione probatis. 2. Offic.



Plantin provides an excellent example of the self-sufficient house which once contained its own foundry for the casting of type from matrices struck from punches commissioned by the printer himself. It is also an excellent example of the next and last stage of a large private foundry. The great Antwerp publisher and printer found it convenient to dispose of his private foundry and employ the outside service of an independent founder, and this became the general rule; although in Germany smaller private foundries were set up in the late seventeenth century and continued to operate for several decades. [Morison, a Dreyfus, 1963: x]

Això és, si les mostres anteriors eren bàsicament reculls de “lletres com aquesta”, la nova sistematització de Plantin sembla iniciar el camí cap a una “nova” definició dels caràcters. Si més no, en les mostres d’impressors.

Si els diferents jocs de caràcters no tenen cap indicació mètrica (o, pel cas, de qualsevol altra mena), és perquè aquesta indicació no té cap interès per al destinatari —presumiblement, l’editor, l’autor o una figura semblant. Una altra hipòtesi seria que la manca d’indicació mètrica es deu a que no hi havia tal indicació —en altres paraules, que no s’havia arribat a una nomenclatura més o menys definida, consensuada.

Caldria comparar l’*Index* amb els quatre inventaris anteriors de Plantin, i comprovar si allí es denominen els graus.

Folio Specimen (PLANTIN, CA. 1585)

La necessitat d’identificació es fa més evident com més elements semblants d’una mateixa classe hi ha; i aquesta és la situació que es dibuixa en els inventaris de Plantin. Plantin “es veu obligat” a ordenar la gran *quantitat* de material que té en el seu obrador, per tal d’assegurar el bon funcionament comercial de la casa: l’enregistrament d’existències no és un fi en si mateix, ni respon únicament a raons de caire intern —el registre de béns de consum, com les peces tipogràfiques, és fonamental per a les transaccions comercials, i encara més quan aquestes són de gran abast, això és, de dimensions supralocals.

En això s’acusen les diferents menes de *suficiència* que es contenen en els inventaris: els inventaris notariaus habituals poden plantejar la identificació de les peces de manera més o menys laxa, a partir de la comparació, i amb l’ajut auxiliar de la contrastació visual; els inventaris d’ofici han de plantejar la identificació de les peces en termes més precisos, perquè és sobre aquesta identitat, que es fonamenten els seus treball i comerç. Per altra banda, les dues menes d’inventari també exposen diferents menes de *distància*: el comerç tipogràfic en Plantin es fonamenta en la comanda, l’encàrrec; i per això calen, no només mostres visuals, sinó referències nominals suficientment precises que identifiquin les peces. En aquest context, no ha de semblar estrany que l’elaboració del *Folio Specimen* coincideixi amb el període en què Plantin abandona les tasques de foneria per a concentrar-se en les d’impressió.

La separació d'especialitats, no només en termes tècnics (destreses, etc), sinó també en termes físics (llocs diferents), obliga a emfasitzar el paper de la comanda comercial, i la comanda exigeix una expressió al més clara i inequívoca possible. La superació de l'estadi originari 'multiespecialitzat, indistingit' posa en evidència la impossibilitat de produir i de modificar mentre es va fent o quan es necessita, això és, va desapareixent la noció 'concreta-puntual' de l'ofici.

Aquesta nova articulació impulsa novament el sentit de projecte i de previsió. Dins seu es poden considerar el paper del sobrant o estoc; les formes de sistematització a tots nivells (regulació del treball i del producte, i recursos de 'catalogació' d'aquest darrer); així com allò que a vegades s'ha anomenat la 'tirania' de la manera de fer de la foneria: qualsevol comanda que s'allunyi de l'oferta és una comanda "especial" que acostumarà a necessitar de mostres (impreses o foses) per tal de poder-les satisfer.

Una forma de 'tirania' és referida per Fournier al *Manuel typographique*: els fonadors produïen caràcters "diferents, exclusius", per tal d'assegurar-se noves comandes.

Respecte de la necessitat de mostres per a les comandes especials, cf Smalian (1899), i el fragment abans reproduït del catàleg de Bauer.

A partir de l'arrel comercial es pot entendre la denominació dels caràcters: a efectes organitzatius i d'inventari (espai intern), i a efectes de referència (comercials i legals, de justícia: transacció).

Potser també per això les posteriors mostres impreses de Plantin no es limiten a ser simples mostres visuals dels caràcters, sinó que, amb elles, hi apareixen les seves denominacions. En altres paraules, les mostres incorporen criteris d'inventari i productius (de foneria) per assegurar la identificació dels caràcters, perquè ara el joc o sèrie tipogràfic de material s'ha fragmentat, s'ha dispersat físicament, i ha quedat reduït, en l'entorn de l'obra d'impresora, al conjunt de tipus movibles, raó per la que es creu necessari l'ús d'indicadors de referència a les peces originals que no es tenen.

En relació amb la discussió que segueix, potser cal apuntar algunes diferències entre *index-specimen* i *catàleg*, tot i la dificultat i relliscositat de distingir-les.

Les mostres i els catàlegs tipogràfics, en totes les seves formalitzacions i variables, plantegen problemes epistemològics i metodològics que no es poden abordar aquí amb la profunditat que mereixen. Valgui com a apunt la següent cita:

[l'ús de l'artefacte real com a model] no tan sols és possible sinó que constitueix precisament el fonament del concepte d'exemple que podem caracteritzar com aquella mena de model que apareix quan algun exemplar és assenyalat per referir-se a tot el conjunt d'exemplars similars o idèntics.

En aquest cas podem parlar d'exemple com a model impropï ja que aquest és l'únic moment en el qual el model i la realitat que aquest representa coincideixen, són la mateixa cosa. És a dir, l'exemple no deixa mai de formar part de la realitat que representa. Si passejant pel carrer algú em pregunta què és un camió i la meua resposta consisteix a assenyalar-ne un, l'hauré convertit per un instant en model, però aquesta conversió instantània no anul·la la seva realitat com a artefacte concret, com a exemplar. [Martí, 1999: 214)]

A més d'entroncar amb la discussió epistemològica i metodològica que desemboca en la consideració dels alfabet tipogràfics com a processos (cf Tormo; Simón; Moret), aquí es perfila la mateixa arrel del 'specimen' i del 'modèle', però sobretot interessa la noció concreta d'*assenyalar* que

es relaciona amb l'*índex*. Perquè és aquesta concreció la que fa possible la referència sense haver de recórrer al nom, a diferència del que passa amb el model pròpiament dit: "Sovint la noció de model no necessita de la seva materialització per actuar amb eficàcia metodològica. El model pot ser només *anomenat* per ser eficaç. Això és així a causa de la repetibilitat o a la serialització que es dóna necessàriament en la producció de l'artefacte industrial." (Martí, 1999: 231) En aquest sentit, la denominació dels caràcters tipogràfics en qualsevol de les seves formes (graus o mides, autoria o origen, etc) es pot entendre com un estadi posterior de reconeixement de la naturalesa purament industrial o, si més no, de reconeixement de la necessitat de desenvolupar una 'terminologia específica' de referència.

El següent passatge pot il·lustrar la percepció ambigua de la 'naturalesa' d'aquests productes bibliogràfics, i de la terminologia emprada per a referir-s'hi:

Instrumentos publicitarios de primer orden en manos de Plantino fueron asimismo los Catálogos, de tipos de imprenta y de libros. Recogidos en la tipobibliografía plantiniana (...), donde puede verse su descripción, la primera edición de estos Index sive specimen characterum Christophori Plantini, de principios de 1567, debió de estar motivado por los planes de la Políglota, con vistas a impresionar favorablemente a las autoridades españolas (...); ya contenía éste más de cuarenta letrerías diferentes, pero muy lejos todavía del llamado Type specimen [el que aquí apareix com Folio Specimen], s.f. pero de 1586 (...); presenta éste noventa muestras de letras (...)

Mucha más difusión y aceptación tuvieron los catálogos de libros; los manuscritos debieron ser corrientes siempre entre libreros, pero nos interesan ahora los impresos; los del antuerpiense se titulaban Index librorum officinae Plantini, Index librorum qui Antuerpiae in officina Christophori Plantini excussi sunt, o bien, Catalogus librorum typographiae Plantini y Catalogus librorum qui ex typographia Christophori Plantini prodierunt; salieron diversas ediciones, siete entre 1566 y 1584, y quizás antes (...) Estaban los libros ordenados por lenguas (latín y vulgares), y alfabético por materias; daba también el tamaño del libro y si tenía "figuras", pero no el precio." (Bécares, p. 142-3)

(Aquesta última observació també és de notar: la inexistència de preu imprès es pot deure a diverses raons, començant per les fluctuacions de preu, les incomoditats de conversió a monedes estrangeres, o la possibilitat de negociar i regatejar. En qualsevol cas, la inexistència de preu imprès fa qüestionar que hi hagi un *preu just*.)

En el darrer paràgraf tampoc es fa esment del canvi de nom (d'*índex* a *catàleg*), potser perquè els termes s'usen com a sinònims sense més. Cal notar, però, que en la seva correspondència, Plantin fa servir el terme 'Catalogue' (cf. Corr. 443, citat a Bécares, p. 143). No és el moment d'extendre's sobre el tema, tot i que es poden trobar semblances amb l'articulació de les mostres de caràcters. En qualsevol cas, cal apuntar que l'ordenació de llibres esmentada és bàsica per tal que l'*índex* o *catàleg* sigui efectiu. Per últim, insistir en que cada mena d'imprès té una manera de comportar-se diferent, d'acord amb la finalitat i el destinatari, i que això determina, tant la seva difusió, com la seva articulació interna — en aquest context, determina les diferents maneres de definir i identificar l'objecte.

A tall d'exemple d'aquesta nova situació, pot ser bo fer esment de la mostra que acostuma a ser referida com *Folio Specimen* (ca. 1585).

La mostra no té títol ni data: és clar que el títol atribuït és una simple conveniència per als estudiosos de tradició anglosaxona, però tanmateix comporta certs problemes de definició, com s'evidencia a Dreyfus 1972: 7: "The want of a title-page or colophon is an additional reason to suppose that this specimen was meant for internal use and not for publication — an inventory rather than a type-specimen in the usual sense of the word." De fet, Plantin mateix fa servir el terme "inventaire" per a referir-s'hi (cf. Corr. Plant, vii, pp. 220-1, i 223-4, citades a Dreyfus, 1972: 6-7). En resum, la denominació 'specimen' és acceptable en aquest context per distingir-lo del simple 'inventory', ja

Ascendonica Romaine.

Alfonfus rex Arrag. Idem dicere follet, ita demum matrimonium tranquille citraque querimonias exigi posse, si maritus furdus fiat, vxor cæca: innuens, opinor, foemineum genus obnoxium esse zelotypiæ, atque hinc oriri rixas & querimonias: rursum maritis permolectam esse vxorum garrulitatē: qua molestia cariturus fit, si fiat furdus: nec illa vexabitur adulterij suspitione, si careat oculis.

Valeria Messalarum foror, rogata, cur amisso Seruio viro, nulli vellet nubere: Quoniam, inquit, mihi semper viuut maritus Seruius.

Parangonne sur l'Ascendonica.

Narratur & illud Catonis dictum, si sine vxoribus mundus esse possit, vita nostra non esset absque dijs. Senfit felicissimam hominum vitam fore, si datum esset à coniugio liberos viuere. Sed vt idem ait apud A. Gellium, cum illis incommodè viuatur, sed sine illis omnino non viuatur, vt merito dici possit, vxor necessarium malum.

Ascendonica Curfue.

Anaxagoras Claz. *Post diuinam peregrinationem domum reuersus reperit patriam possessionesque suas deseruit: Nisi, inquit, ista perissem, ego saluus non essem: Quod calamitas illum adegisset ad philosophiam: Rebus autem integris, mansisset intra penates suos. Ita sepe numero prospere sunt homini, que videntur aduersa: & quod damnum patitur ingens, lucrum est maximum.*

El *Folio Specimen*: l'ordenació decreixent, o intensiva, dels cossos tipogràfics es manté de manera més o menys còmoda en la relació de formes intermèdies habituals en Plantin – *Parangonne sur l'Ascendonica* («romain») es troba entre *Ascendonica Romain* i *Ascendonica Cursiue*.

que l'imprès és una forma mixta que podria definir-se com 'inventari amb mostres'. Aquí es continua fent servir el terme genèric 'mostra'.

Sembla que les motivacions per a la seva impressió tornen a ser òbviament comercials però, a diferència del cas de *l'Index*, on el que es perseguia era el finançament per a la producció d'una obra, ara es persegueix la venda de material per tal de pagar els deutes contrets.

Això justifica, per un cantó, que s'hi incloguin *tots* els caràcters de la impremta (i no només una 'partie' com en *l'Index*), cosa que efectivament el fa més inventari que selecció; per un altre, també justifica que els caràcters no se succeeixin en la mostra segons el criteri 'elitista' de *l'Index*: ara el criteri predominant sembla sobretot funcional, d'ofici, o més quotidià, el de la mida.

Two copies and some fragments (...) kept at the Museum Plantin-Moretus are known to exist of this specimen. One copy (...) consists of 10 printed pages measuring 44.5 by 29 cm. on 3 sheets in folio. The folded sheets, not quired, can be so arranged as to show first the Roman and Italic types in descending order of size and last the orientals and music, with a blank page at the beginning and at the end. This is, no doubt, the original and intended form of the specimen. The other copy (...) has been made up by cutting out the specimens of individual types and mounting them on 30 leaves of oblong 4to format so as to show the types in ascending order of size. The leaves, measuring 21 by 27 cm., are sewn in a parchment cover on the back of which is written 'Index characterum Plantini 1585'. Neither copy has a title-page or colophon. [Dreyfus 1972: 6]

La descripció de la primera còpia sembla no deixar dubtes sobre l'ordenació original de la mostra, i a partir de la seva articulació es desenvolupen els presents comentaris. De la segona còpia, cal destacar-ne només el fet que se li hagi afegit "Index" com a títol, i que l'ordre sigui ascendent, pràctica més freqüent en temps posteriors: cf. més endavant.

Les raons reals per a aquest canvi de criteri poden ser diverses (l'increment de llibres en llengua vulgar; la distinció innecessària del destinatari;...), i no cal comentar-les amb profunditat en aquest context. Aquí ens limitem a destacar l'organització de la mostra en si. La mostra s'articula en base a termes mètrics: les lletres se succeeixen en ordre decreixent amb independència de la seva forma gràfica o origen lingüístic. Així, en termes formals, la mostra apareix desordenada: per exemple, els caràcters grecs (com qualsevol altres: romans, gòtics, *civilité*, etc.) no disposen d'un espai propi, no es consideren "grup de classificació". En termes formals, els grups es

barregen. L'únic criteri que ordena la mostra és la mesura: la mètrica s'avantposa a la forma, o, en altres paraules, la mida del grau tipogràfic és l'element que conjunta les diferents formes. Noti's que es diu "mida del grau tipogràfic", i no simplement "grau tipogràfic" —els exemples de Plantin semblen indicar que, en aquest període, es comença a esquarterar la relació tancada entre grau i mida.

Aquest canvi es pot apreciar comparant l'*Index* i el *Folio Specimen*. En el primer hi ha una identificació entre ull i cos única.

Amb una única excepció: hi ha un *Minion op Brevier*. Però no hi ha cap altre *Minion*. (I, de fet, la identificació del caràcter com a *Minion* o com a *Brevier*, es xifra per un estudi com el de Carter i Vervliet, a Dreyfus (1972), de base comparativa, i tenint en compte els registres dels inventaris: d'altra manera, l'atribució d'un cos a un ull és poc discernible: v. més avall.)

En el *Folio Specimen* aquesta relació unívoca es trenca —o apareix trencada. I es pot trencar, i fer-se explícita, perquè es *denomina*, i perquè la denominació es qualifica en termes mètrics, per bàsics que siguin.

L'exemple de Carter i Vervliet és prou il·lustratiu:

Garamont's Paragon Roman, for example, appears four times over, as 'Parangonne sur l'Ascendonica (No. 9), 'Parangonne sur la Reale' (No. 12), 'Vraye Parangonne' (No. 15), and 'Petite Parangonne' (No. 21)." (Dreyfus 2, p. 7) *Aquestes variacions de fosa fan que el nombre total de 91 tipus "es redueixi" a 67: "At first sight a comparison of it [el Folio Specimen de ca. 1585] with the Index characterum of 1567 might seem to indicate that the number of types had increased from 45 to a total of 91 in the intervening 20 years. The latter figure, however, includes 24 specimens of typefaces on a body larger than need be (mostly leaded) or cast on one smaller than that for which they were intended. Garamont's Paragon Roman, for example, appears four times over, as 'Parangonne sur l'Ascendonica (No. 9), 'Parangonne sur la Reale' (No. 12), 'Vraye Parangonne' (No. 15), and 'Petite Parangonne' (No. 21). Allowing for these repetitions, the collection with its 67 different typefaces represents a very substantial investment; and it should be borne in mind that Plantin owned at least one set of matrices for nearly all of them and for almost half the punches too. [Dreyfus 1972: 7]*

I, de fet, cal recordar que el nombre de jocs de tipus és realment de 91. Només que aquests provenen de 67 jocs de punxons.

Així, la denominació (o, si més no, la seva explicitació, en forma impresa) és, de nou, fruit d'un trencament, d'una separació. Les denominacions per a les mides dels caràcters comencen a aparèixer de manera ostensible en els fulls de mostra de foneria (a més d'en els inventaris...) a partir del segle XVI, quan la foneria de tipus ja s'ha independitzat com a ofici.

Només com a exemple: "At the same time, the profession of punch-cutter and founder was no longer commonly bound up with that of printer and publisher. In fact, it seems that type-founding became a specialized profession at a very early date. One Nicolas Wolf, a native of Brunswick, for instance, appears as a *fondeur de lettres* in Lyon in 1493, and supplied the local printers with types before he eventually set up as a printer in 1498; and there were 18 type-founders active in Lyon between 1500 and 1550. Garamond, however, was the first to concentrate on the large-scale production of punches and matrices for general sale. Granjon followed his example." (Steinberg, 1961:167.) Egenolf funda a Frankfurt, el 1531, la foneria que el 1629 serà Luther (p. 168)

Nota

Com ja s'ha insinuat, en aquest període la fonèria de caràcters s'independitza com a ofici especialitzat. Les mostres de fonedors evolucionaran fins adoptar la forma clàssica amb què es coneixen avui dia. La profusió d'aquestes mostres dificulta una anàlisi mètrica rigorosa de totes elles. Davant d'aquest fet, aquí s'ha optat per elegir els dos exemples anteriors de Plantin, i excloure les mostres posteriors com a fonts documentals bàsiques del present estudi: *aquestes* només apareixen recollides en la base de dades que figura a l'apèndix.

ALGUNES NOTES SOBRE LA DENOMINACIÓ DE LLETRES I GRAUS

Enllaçant amb l'observació anterior, en aquest apartat es planteja fer un repàs de formes primàries de denominacions *concretas* per a lletres i graus tipogràfics. Tots els exemples de denominació, exceptuant-ne un, provenen de Plantin. Amb això no es vol insinuar que Plantin fos realment “l’inventor” de les denominacions —tan sols se’l pren com personatge exemplar en aquest terreny: les raons i condicions per a merèixer aquesta autoritat ja s’han debatut en les pàgines anteriors. D’acord amb això, les denominacions que segueixen es poden prendre com exemples de denominació que són, o s’aniran fent, habituals en l’entorn tipogràfic del període. En aquests exemples, alhora, s’hi poden veure diferents passos i vacil·lacions encaminats a trobar denominacions “més precises”, denominacions que refereixin, identifiquin, i singularitzin, lletres i graus tipogràfics *concrets*. Aquest és un aspecte a remarcar aquí, perquè les denominacions que es comenten a continuació no s’han d’inscriure tant en el marc genèric dels graus tipogràfics, com en el més específic de les formalitzacions concretes d’aquests. En altres paraules, que aquestes denominacions acostumen a bastir-se sobre la tradició nominal dels graus tipogràfics. Tanmateix, alguns dels exemples que segueixen es poden prendre com qualificacions o requalificacions dels graus tipogràfics tradicionals —i això no s’ha de menystenir, sigui perquè aquestes requalificacions poden acabar esdevenint denominacions genèriques, equiparables a les dels graus tipogràfics tradicionals, sigui perquè, en qualsevol cas, aquestes requalificacions mostren indicis de canvi conceptual en el marc tipogràfic.

la Granjonne, la Valentine, l’Immortelle

Podem entendre aquestes denominacions com l’expressió màxima de “singularitat” d’una lletra i, per tant, de l’apreciació *concreta* de la tipografia. Una expressió com *l’Immortelle* només es pot aplicar a un alfabet tipogràfic concret, no és extensiva a cap altre, és tan exclusiva com la referida “Hec est littera psalterii” de Schoeffer. Per tant, en l’expressió s’hi conté, implícitament, una forma, una mida, tot allò que constitueix *una* lletra: és una expressió que requereix un coneixement directe de l’objecte referit, del tipus imprès.

Expressions semblants acostumen a presentar-se com adjectius, però la seva funció és d'identificació (distinció, singularització) del subjecte, això és, nominal: aquesta es pot aplicar, bé per a distingir diversos alfabet d'un mateix autor, bé per a distingir alfabet de diferents autors però de mateix cos (cf. apartat següent).

El pas d'aquesta expressió concreta a la noció genèrica comporta una reavaluació profunda de l'alfabet específic: les qualitats que es consideren genèriques no són les formals (que acostumen a recollir termes com *Antiqua*, *Cursiv*, *Françoise...*), sinó les mètriques —el cas més simptomàtic seria el de *Garmond*, però aquí cal trobar l'arrel de bona part de la resta de denominacions, com *Cicero*, *Augustine*, *Atanasia*, etc.).

de la taille de Granjon, de la taille de Garamond...


Aquesta és una expressió pròpia de la tècnica tipogràfica. Cal suposar que la 'talla' es refereix a la talla de punxons, i és lògic que sigui així, perquè el punxó recull, en darrera instància, totes les propietats del patró.

L'expressió també podria ser pròpia de la tècnica lapidària i de gravat, però aquí ens limitem a contrastar-ho respecte de la cal·ligrafia, per raons òbvies. El paper del punxó s'ha tractat en la Part 2: el punxó es pot designar com a patriu, i, com qualsevol patró, *es talla*.



La mateixa denominació, doncs, reflecteix indirectament la separació de fases en la producció tipogràfica: l'expressió esmentada no es refereix a la fosa, perquè aquesta és particular del fonedor, que pot fondre l'ull o grafisme originat pel punxó en diferents cossos, segons li sembli convenient.

L'expressió és simplement biogràfica, 'genètica', d'origen, i no aporta dades 'reals' sobre el seu comportament —o, a tot estirar, les dades addicionals que es desprenen de la denominació són sobretot associatives, en tant que pressuposen una manera de fer, això és, remetent a una consideració artística d'estil.

Abans s'ha suposat que *talla* es referia a la talla de punxons. És molt probable que el terme s'usés en aquest sentit, per les raons apuntades. De tota manera, això no ha de fer ignorar l'aspecte derivat d'entendre *talla* com *mida*. En aquest cas concret, la talla,

Christi nutritus in sermonibus fidei boneque doctrinae,
habet utilitatis, ac pietas ad omnia utilis est, ut que pro
Nam in hoc & laboremus probris afficimur. 

Curs. Garamond ou Immortel de Granjon

quas etiam vos quibus non est argentum, venite inquam, venite absque
[] ullo pretio vinum & lac. Quare appenditis argentum
[] satura re non potest, audite audende me, & comedite bonum, delectabitur
vestram, & venite ad me, audite, & vivet anima vestra,
nisi sollicita creaturae expectatio expectat, ut palam fiant filij Dei. C
ritatem gloriae filiorum Dei. Scimus enim, quod omnis creatura con
adoptionem expectantes, redemptionem corporis nostri.

ut virgultum
erat forma ei

Petit. Canon. de Garamond.

erat aspectus, & N
r dolorum, & expe
non putauimus eur

el caràcter tallat, esdevé patró tant formal com mètric: els dos aspectes són aquí indisociables. I segurament cal veure-hi aquí l'arrel de posteriors denominacions mètriques genèriques com “*garamonde*” o “*gaillarde*” (o “*minion*”), en què la talla s'ha després del component formal concret, però ha mantingut el de mida.

Canon de GranIon

En certa manera, aquesta és una expressió mixta, de transició, en què es refereixen tant la mida com l'origen o autoria. La lògica fa que l'element invariable sigui la denominació mètrica: *canon* és sempre *canon*, independentment de qui l'hagi fet. Però aquí hi ha el problema típic de les renominacions, que es poden deure tant a l'error (ignorància o desinterès) com a l'adequació a la mètrica local (què vol dir *canon* o quin *canon* és aquest: *moyen canon*? *gros canon*? *petit canon*?).

La denominació de procedència, origen o autoria, també és susceptible d'atribucions errònies, i és que, en definitiva, no deixa de ser un atribut que qualifica la mida. Com s'aprecia en les denominacions en què no figura cap indicatiu d'autoria o origen, “l'anonimat” no és causa per a que el tipus no existeixi, això és: la procedència interessa menys que la mida de la fosa i el seu destí (imprès). La mida actua com a substantiu; l'autor, com a adjectiu.

La inversió que sofrirà l'expressió, sobretot a partir de principis del segle XX, és simptomàtica del canvi conceptual respecte de la tipografia: una expressió com *Futura cos 10* posa de relleu que la noció de família tipogràfica (això és, del grafisme en tota la seva amplitud) s'avantposa a la de mesura. (En aquest mateix sentit cal entendre l'expressió *10-point Perpetua*, d'acord amb la gramàtica anglesa: *Perpetua* és el substantiu, *10-point*, l'adjectiu.) cf. Part 2; i més endavant.

Garmond Cursiv E, Garmond Cursiv G Garmont Romeyn No 1, Garmont Romeyn No. 2

En certa manera, aquestes expressions es poden prendre com derivacions de la comentada en l'anterior apartat (*Canon de GranIon*). Respecte d'aquella, el canvi, significatiu, és la seva impersonalitat o, de fet, la seva impersonalització, que es tradueix,

Mediaen Romeyn, No. 1.

Flavius Vespasianus duos Reliquit filios. Titus majorem & Domitianum juniorem. Titus Patri in imperio succedet, Qui & ipse Vespasianus est dictus Princeps sui adeo Laudatus & amatus propter singularem Humanitatem & beneficentiam. ut Amor & deliciae Cgeneris humnidiu sit. Coepist & Impera.

Mediaen Romeyn, No. 2.

Alexander aut factus annorum Duodecim, Rebus Bellicis admodum de Lectaris. & excelae indolis Manifestissima proverre indicia Coepit. Cumque ea Qualibus nonnulli expereunferentur, ad Olympium nonquid statvalibens Deceraret, Plvrimvm Enim petum celeritate pol-

Mediaen Romeyn, No. 3.

Ne vero Splencium hoc Amplissimumque Theatrum. Vellutia diam. am Phitheatrum. Actusque In eo produci soliti. Nec nonfenarum miraculoæ alterationes Spectatoribus provita Eadem prima caufa abunde Praepexit, crevit enim sibi imprimis Celestem Quali Familiam, mentis.

Augustine sur la Mediane.

Quidam humiliori liberius aduersus ipsum multa loquenti: Colaphum, inquit, tibi dicam, & formulam scribo, quod caput durum habeas: pro diem tibi dicam, dixit, colaphum tibi dicam: & in capite duro lusit amphibologia. Siquidem durum caput habet peruicax, & durum caput habet, qui offendit manum percutiens. Alludit autem ad morem eorum, qui quempiam in ius vocant, quorum est & diem reo praescribere, & cur in ius vocetur misso libello exprimere.

Exemples de denominació dels graus tipogràfics en el segon període: *Curs. Garamond ou Immortel de GranIon* (K. Berner, 1592), *Petit Canon de Garamond* (K. Berner, 1592), *Mediaen Romeyn No 1 - 2 - 3* (J. Rolu, c. 1700), *Augustine sur la Mediane* (Plantin, c. 1585)..

lacònicament, en un ús puntual, no discursiu, de les lletres. Lletres o nombres substitueixen els qualificatius de procedència que abans s'explicitaven (*de Garamont, de Granjon*), o els formals que eren implícits.

Com sembla desprendre's dels exemples consultats, les expressions que es comenten en aquest apartat no es troben en Plantin, i no apareixen fins la segona meitat del segle XVII. El fet que s'usin lletres o nombres per a distingir alfabetos d'un mateix cos no sembla tenir un fonament clar, ni en termes conceptuals, ni d'evolució històrica, com indica un mínim examen dels fulls de mostra que figuren a Dreyfus 1963 (en la següent llista només se citen aquells casos en què apareixen variacions de denominació per a alfabetos d'un mateix cos):

B. Voskens, Hamburg c. 1660: *Augustyn (1); Augustyn (2)*.

J. D. Fievet, Frankfurt 1682: *Parangon Antiqua, Parangon Antiqua N; Garmond Cursiv E, Garmond Cursiv G*.

Vídua de D. Voskens, Amsterdam c. 1695: *els alfabetos d'igual 'cos' (dos Descendiaen Romeyn; quatre Mediaen Romeyn; tres Garmont Romeyn; tres Garmont Cursijf; dos Brevier Romeyn; dos Brevier Curcijf)* es mostren amb el mateix encapçalament (amb alguna variació ortogràfica), sense denominacions particulars.

Vídua de J. Adamsz. i d'A. Ente, Amsterdam c. 1700: *Mediaan Curzyf No. 1, No. 2; Deszendieaan Romyn No. 1, No. 2, No. 3; Deszendieaan Curzyf No. 1, No. 2; Garmond Romyn No. 1, No. 2; Garmond Curzyf No. 1, No. 2*. En el full de mostra de capitals, sembla que la diferenciació és ortogràfica: *Dubbelde Descendiaan, Dubbelde Deszendiaan; Dubbelde Garmont, Dubbelde Garmond*.

Jan Roman, Amsterdam c. 1762: *Augustijn Romeyn, Augustijn Romeyn No. 2; Mediaen Romeyn, Mediaen Romeyn No. 2; Augustijn Cursijf, Mediaen Cursijf* així com *Brevier Romeyn*, es distingeixen visualment, per la col·locació; a la segona mostra de Brevier Cursijf se li afegeix *Granjon*.

En aquest sentit, la lletra o el nombre s'inscriuen dins d'un esquema cardinal, desproveït de qualsevol associació jeràrquica, a la manera ja esmentada de referència i indexació dels inventaris, i que alhora és conseqüent amb l'aspecte d'anonimat que van prenent els alfabetos. Igualment, cal posar en dubte que aquesta lletra o nombre s'usi de manera consistent en termes d'articulació i relació "interna", això és, que no necessàriament el rodó *No. 1* s'ha d'acompanyar de la cursiva *No. 1* —però és evident que aquest fet es correspon a la concepció 'no-monolítica' de *família tipogràfica* que era habitual abans del segle XIX-XX.

La concepció monolítica de família tipogràfica es pot fixar a finals de segle XVII, amb el projecte del Romain du Roi —però la seva aplicació i difusió efectives no es produeixen fins més tard, ja a finals del XIX. La designació numèrica d'alfabetos tipogràfics "comuns" (això és, anònims) es manté, amb variacions, fins a finals de segle XIX i principis del XX, sota la forma industrial del número de referència: així, en la foneria Bauer-Neufville, alfabetos (rodó) com els núm. 146, 147, o 148, s'engloben en la denominació genèrica de família *Antigua Serie VI*, que també conté els rodons núm. 46 i 9, així com les cursives 46a, 32, 56, 57 o 59. (En el cas específic de Bauer-Neufville, la referència numèrica acabarà sistematitzant-se d'acord amb els criteris de família gràfica i cos.) Salvant les distàncies, aquesta mateixa operació identificativa del número apareix en l'entorn de tècniques posteriors com la monotípia, que designen els alfabetos en termes de 'complementarietat': per exemple, *Monotype Baskerville (Serie 169)*.

Augustine sur la Mediane

Aquesta expressió és una denominació peculiar de grau tipogràfic, això és, una denominació de caire genèric. Per aquesta raó, s'allunya de les formes d'identificació concretes que s'han comentat en aquesta secció. Tanmateix, se la inclou aquí per dos motius: el primer, perquè es creu que aquesta expressió és originària de Plantin o, si més no, que és una denominació associada íntimament amb Plantin, el personatge que es considera clau en aquest període; el segon motiu, derivat de l'anterior, és que expressions semblants es difondran i arribaran a ser habituals al llarg d'aquest període i, sota formes diferents, fins més enllà del segle XVIII.

Amb aquestes expressions cal relacionar les de *petit œil*, *gros œil*, i semblants, que es mantindran fins ben entrat el segle XX, com proven, per exemple, els nombrosos exemples de Lettergieterij Amsterdam. En aquesta línia, alhora, cal considerar les discussions en relació als "cossos irregulars" de l'entorn francòfon, i en relació a l'expressió *vrai*, també atribuïble a Plantin: v. més avall.

Expressions com *Augustine sur la Mediane* retraten ja un panorama mínimament consistent en termes de referència nominal, en què les denominacions de graus tipogràfics s'han consolidat. En això resideix, precisament, la qüestió. Dues denominacions consolidades es combinen per a formar una nova denominació, que només pot ser híbrida. Perquè la nova denominació no és, en rigor, una denominació d'un nou grau tipogràfic: és una denominació d'un comportament, *modal*, del grau tipogràfic.

La denominació híbrida porta a preguntar-se sobre el sentit de l'ús de les denominacions consolidades. En *Augustine sur la Mediane*, sembla clar que *Mediane* és el *suport* palpable, físicament limitat. Però a què respon realment la denominació *Augustine*? a la taca impresa? al grau tipogràfic en què es fongué originàriament el tipus mòvil corresponent? Partint del fet que ni els punxons ni les matrius tenen pròpiament 'cos', i que l'únic que lliga aquestes peces amb els tipus movibles, és el grafisme, l'ull tipogràfic; aleshores es pot creure que només la noció derivada del cos cal·ligràfic és valorable, mesurable i, de fet, denominable. Segons això, es podria creure que, en certa manera, es recupera la noció 'lliure' de la tradició manuscrita, però per a contenir-la, tancar-la, en la tècnica tipogràfica.

En la denominació híbrida es reconeix, s'assimila, la diferència entre cos cal·ligràfic i cos tipogràfic, o, com s'expressarà posteriorment, entre ull tipogràfic i cos tipogràfic. D'acord amb aquesta premissa, acostuma a formular-se la solució habitual: en un grau tipogràfic es combinen dos mòduls, el de l'ull tipogràfic, i el del cos tipogràfic. Això és en principi correcte, però en el cas concret que s'exposa (*Augustine sur la Mediane*), la combinatòria és aberrant: el mòdul *Mediane* mai pot contenir el mòdul *Augustine*; per tal que *Mediane* pugui contenir *Augustine*, cal que *Augustine* es remoduli; això és, que *Augustine* deixi de ser *Augustine*.

Aquí s'usa *cos cal·ligràfic* com a sinònim de *grafisme*, o d'*ull tipogràfic*: a la Part 2 ja s'ha insinuat que aquesta equivalència és incòmoda, però ara es fa servir per conveniència del discurs. Avançant dades, cal distingir entre els dos tipus bàsics de combinació que es poden donar en un grau tipogràfic:

Cos cal·ligràfic gran, cos tipogràfic petit. La combinació *econòmica* per antonomàsia. Acostuma a implicar la talla de nous punxons per a descendents, sobretot (una pràctica similar es farà ja al segle XX, amb els tipus de resina, per exemple) —però aquest cost es compensa amb una reducció del cost de paper i d'impressió, sense afectar massa, en principi, la llegibilitat.

Cos cal·ligràfic petit, cos tipogràfic gran. Només té sentit, en termes estrictes, quan no es tenen en compte altres peces que els tipus movibles, això és, quan no es preveu l'ús de peces interlineals (interlínies o regletes, llengots). O en el cas extrem en què el cos cal·ligràfic sigui 'massa petit' (per exemple, inferior a *Nomparella*), cosa que dificulta tant la producció com el posterior maneig (els tipus es poden malmetre amb més facilitat, costen més d'agafar,...). A diferència de la combinació anterior, aquí es poden combinar amb propietat els dos mòduls. Aquesta combinatòria modular es pot apreciar, ja al segle XX, en les especificacions numèriques de cos i interlineat (així, 8/10).

La nova valoració del grau tipogràfic obliga a abandonar la noció tancada de lletra, i entendre'l com a *suport* de dos mòduls "separats" (cos cal·ligràfic i cos tipogràfic). D'acord amb aquesta valoració, es poden entendre totes les 'variacions' d'ull i cos que Plantin sembla dur a terme. De fet, aquestes variacions no són sinó nyaps, pegots que subverteixen l'ús original per al que s'havien concebut els graus tipogràfics. La subversió de les proporcions del grafisme és en definitiva subversió de l'ús d'aquest grafisme: més encara quan el grafisme es denomina d'acord amb una dimensió (cos) que es troba associada a un ús. En altres paraules, les variacions distorsionen la noció original de mesura i de justícia que les lletres, els graus tipogràfics, duen incorporades. I aleshores *reajusten* aquella mesura i aquella justícia a una nova noció, que està plenament definida en termes d'*economia*.

Un dels *leit-motivs* de l'estudi preliminar de Morison a Dreyfus (1963) és aquesta recerca de l'economia dels caràcters, xifrada en "la major llegibilitat en el menor espai" —la mateixa que governava el disseny de Times New Roman, basada en el *gout hollandois*.

Les associacions d'aquesta mena d'economia amb la filosofia mercantilista de la burgesia dels Països Baixos del període poden semblar anecdòtiques, només si s'admet que aquesta 'filosofia' és a l'arrel de la mateixa tipografia (i de l'home, de fet): economitzar, bé sigui espai, bé temps, bé material, és un dels motors de la tècnica.

I, des de l'economia, també es fa evident que aquestes diversions, aquests jocs, totes les combinacions de cos cal·ligràfic i cos tipogràfic són sobretot possibles quan es disposa d'una infraestructura mínimament sòlida com la de Plantin, això és, quan es poden fer encàrrecs a punxonistes, i quan s'està en possessió real de material productiu que permet la manipulació posterior —això és, fonamentalment, de matrius i de motlles de foneria.

En resum, l'exemple d'*Augustine sur la Mediane* permet entendre el cos tipogràfic com una superfície que es pot omplir a voluntat dins d'uns límits establerts. En altres paraules, que, quan s'ha vist que les dimensions del cos cal·ligràfic poden ser relatives, elàstiques, ampliables i escurçables, aleshores es pot reformular, o refermar, la noció de *cos* en l'espai tipogràfic: decididament, el cos tipogràfic inclou conté, suporta, el cos cal·ligràfic. Amb aquesta revaloració, es fa necessària la denominació dels dos aspectes —indirectament, s'està començant a valorar la lletra com un conjunt en què es poden destriar els seus components.

LA CONCEPCIÓ INTENSIVA LA TIPOGRAFIA COM A ESPAI TANCAT

FORMAT

La idea més coneguda, lògica i senzilla, que s'amaga darrere bona part de les denominacions dels graus, és que aquestes refereixen un gènere bibliogràfic. Aquí s'adopta el terme 'gènere bibliogràfic' per tal com engloba el component temàtic (o gènere literari), i el de formalització o presentació material.

Gènere, això és, "en sentit genèric", que permet certes variacions. Distingim *gènere* de *tema*: dins d'un tema hi caben diversos gèneres; així, missal, breviari, etc, són gèneres del tema religiós. (Aquesta és una distinció convenient als efectes presents: consideri's, per exemple, que, en termes bibliogràfics, el que aquí s'anomena *tema* allí s'entén com *matèria*.)

Per altra banda, el costum, primer, i la normativa, després, són els responsables d'establir el lligam entre el component temàtic i el formal, fins al punt que un i altre són difícils, no de discernir, sinó de deslligar. Aquest és l'aspecte que ja s'ha comentat en relació de la lletra i la seva mida, en els primers temps de la impremta. En la mateixa línia caldria considerar les regulacions del Concili de Trento per als llibres canònics: cf Julia, a Cavallo i Chartier, 1998 (1997): 369 i ss.

Pel que fa a aquest últim aspecte, el principal element que es posa de relleu és, directament o indirecta, la seva magnitud. Les denominacions *4o*, *8o*, ..., són, de fet, magnituds relatives que venen determinades pel nombre de dobles que es facin a un full —així, el full s'entén com a mòdul que, en aplicar-se-li *dos* dobles successius, esdevé *un quart* de la superfície inicial.

No cal insistir massa, per obvi, en que aquesta articulació de relació o proporció entre les magnituds es presenta, com ja s'ha indicat, en l'escriptura tipogràfica, amb el quadratí i els seus submúltiples. Només recordar que, mentre els submúltiples del quadratí es generen per secció longitudinal o lineal (o sigui, en una única dimensió), mantenint constant la segona dimensió, els submúltiples del full *en l'entorn del llibre* (o sigui, determinat pel cosit) sempre comporten un redimensionament espacial, al llarg i ample, de la superfície original. Per a un redimensionament espacial de la superfície en termes tipogràfics, cal aleshores operar amb mòduls complementaris, això és, amb mòduls que alhora siguin submòduls (i submòduls superficials) del mòdul inicial: la superfície determinada per un quadratí del cos 48 és divisible en 4 quadratins (i no 2) del cos 24, en 9 quadratins (i no 3) del cos 16, en 16 (i no 4) del cos 12, etc. La diferent articulació modular dels dos àmbits es tradueix, alhora, en les denominacions de les unitats modulars (mòduls i submòduls): en l'entorn bibliogràfic no hi ha formats de *3o* o *5o*...

De manera indirecta, o aproximada, les denominacions *40*, *80*, ..., refereixen magnituds concretes quan es coneix que el full, la superfície inicial, és, amb algunes variacions, d'unes determinades dimensions. És conegut a bastament que el format del full de base es veia determinat per la forma en què es fabricava, i que, en darrera instància, aquesta estava determinada sobretot per la capacitat o possibilitat de maneig per part de l'operari encarregat de fabricar-lo: la mida més lògica, aleshores, és la que es troba entre els dos colzes, això és, una colzada.

En general, la *colzada* és la distància entre el colze i l'extrem de la mà. En la planxa corresponent de l'*Encyclopédie*, la forma paperera té unes dimensions d'uns 2 peus per 1 ½ peus. Habitualment s'entén la colzada com equivalent a un peu i mig. Això invalidaria la idea exposada aquí: però, més que invalidar-la, resitua tota l'argumentació en termes de màxims (2 peus) i mínims (1 ½), en què el mínim es correspon a l'adequat. Aquí es prefereix referir les mides en colzades per la seva evident relació amb l'abraçada i el recolliment, és a dir, amb el tancament.

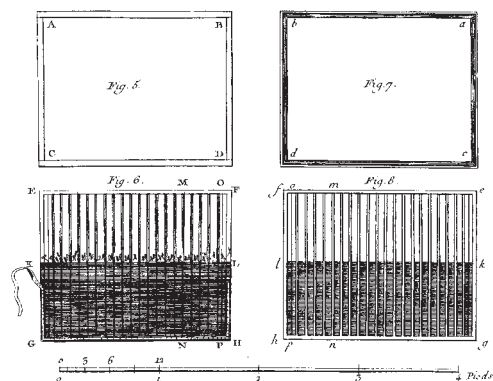
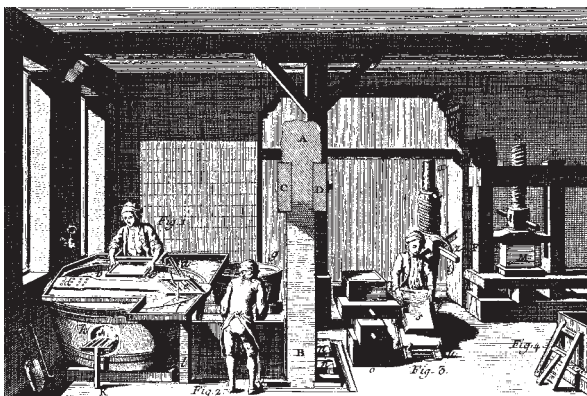
També és conegut àmpliament que el terme *format* aplicat al paper prové de la *forma* en què aquest era produït. Més que no la simple anotació etimològica, aquí interessa establir el lligam amb la tipografia, en termes de procés productiu: reprement la definició de Sigüenza, *typus* significa “forma, figura ó molde”, cosa que al capdavall no només explicita que la forma paperera és pròpiament un motlle que permet la tipificació del producte, sinó que, per aquesta mateixa raó, perquè la seva producció es troba arrelada en la superació del producte particular, el paper és el suport més adient per a l'escriptura tipogràfica –el més pertinent, perquè tots dos àmbits comparteixen, *pertanyen a*, un mateix procés de producció.

Respecte de la forma com a motlle paperer, es pot tornar a citar el mateix Sigüenza: “Quando no sirvan ninguno de estos papeles por la naturaleza de la obra, se le dará la medida al fabricante para hacer los moldes, y fabricarlo.” [Sigüenza, *Mecanismo*, p. 38]

Continuant la idea, cal recordar que el motlle tipogràfic llest per a imprimir, a la premsa o a la màquina, això és, *tancat*, *fixat*, s'anomena *forma*. (En anglès, *forme*.)

El punt que cal retenir és simple però significatiu: que, en determinar la forma i, en conseqüència, el format del full, s'estan fixant fronteres, el marc, de producció, i d'existència, més enllà del qual no hi ha full. Per això, el format del full, la “plana tendida”, és un reconeixement de *màxims*, de la màxima ocupació possible.

Però aquesta superfície màxima del full “no existeix” en l'entorn del llibre. En termes estrictes, el “format” d'un llibre mai és el format del full original: sempre ha de ser submòdul, parcel·la regular del mòdul base delimitat per la forma.



Resumint, doncs, la noció de *màxim*, que es tradueix en l'àmbit paperer en la “plana tendida”, i, en l'àmbit tipogràfic, en les “maximas” o “titulares”, no té altra raó de ser que la de fixar els límits *al dessota dels quals es desenvolupa realment el produïte bibliogràfic* (entenen aquí de manera simple el produïte bibliogràfic com l'espai de confluència dels àmbits paperer i tipogràfic). Perquè és a partir de dividir regularment aquests ‘màxims’, que apareixen els mòduls operatius de l'àmbit bibliogràfic: el *plec* (el full plegat, el format resultant del llibre) i el *grau*.

D'aquí que, en el present esquema conceptual, s'adopti la seqüència que abans s'ha denominat “decreixent”: la *unitat* inicial, màxima, limitada físicament, genera la resta d'unitats *per divisió successiva* —no per substracció, ni per addició, ni per multiplicació. Les denominacions de formats de llibre, en expressar-se com a *fraccions*, remetent a la unitat d'origen, en definitiva, la forma paperera, el motlle.

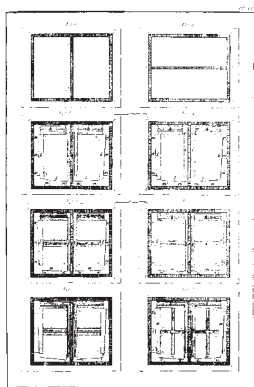
A partir d'aquesta aproximació es pot entendre millor per què bona part de mostres i llistes de graus abans del segle XVIII acostumen a adoptar aquesta seqüència decreixent.

Aquesta és també la seqüència usual de presentar els models d'imposició en els manuals d'impremta.

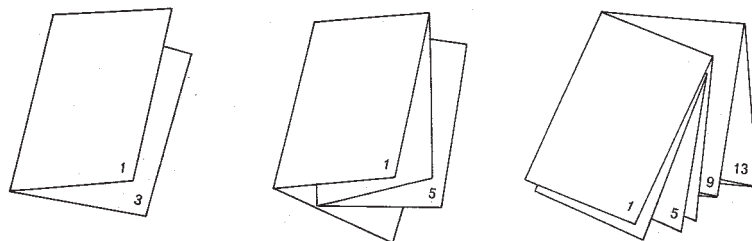
Es pot entendre millor, quan s'admet que el produïte bibliogràfic es genera *a partir de, o dins de, un espai forçosament tancat per una forma màxima*. Des d'aquest origen limitat, el produïte bibliogràfic *no té possibilitat de desenvolupar-se en sentit estricte*: només es pot generar a partir de la *involució*, d'embolicar-se, de replegar-se, de subdividir-se, això és, per “tancaments” (plecs) successius del format original.

La possibilitat de desenvolupament real només és efectiva quan ja s'ha *reformat* el format del full original: així, en un llibre, el desenvolupament de les pàgines. Aquí convé la coneguda referència a *volumen*, rotle.

Així, si els diferents formats (*folio, 4o, 8o...*) resulten de la subdivisió i del tancament, el més lògic és que els elements que s'hi contenen (les lletres), també es formin, i se subdivideixin, segons aquest criteri: si, en termes de suport, la seqüència està tancada, també n'hauria d'estar pel que fa al contingut del suport, o sigui, en termes de graus tipogràfics.



Imprimerie, Impositions



La «concepció intensiva» del conjunt tipogràfic com a derivació lògica de la fabricació manual de paper: la superfície es tanca pels límits de la forma paperera, que es corresponen als límits de manejabilitat de l'operari (la colzada). La superfície limitada només es pot subdividir: d'aquí, els plecs regulars més usuals (*folio, 4o, 8o*), i les seves imposicions (casats) respectives.

Els caràcters tipogràfics, els tipus movibles, no tenen sentit per si sols. Els tipus movibles comencen a tenir sentit quan s'imprimeixen en un suport. El suport, d'una o altra manera, està format, i aquesta forma té unes mides. En termes mètrics, i perceptius, a cadascun d'aquests formats li escau un grau tipogràfic. Però ni la forma, ni la mida, són qualitats deslligables, ni suficientment autònomes com perquè puguin donar sentit a les lletres ni als suports.

Amb això es vol ressaltar el fet que, “curiosament”, les denominacions tradicionals de graus tipogràfics no remetent a un format de paper, això és, que l'element purament mètric no s'explicita, perquè no és significatiu en si, sinó que es troba implícit en el seu ús genèric.

Els tipus movibles cobren sentit ple quan s'inscriuen en el marc, tancat, d'un llibre, d'un gènere bibliogràfic. Perquè les lletres tenen més sentit en el marc d'un gènere bibliogràfic, és lògic que la seva denominació refereixi aquest gènere.

Com a cloenda, es pot fer referència a la terminologia que usa, per exemple, Paredes: *genero perfecto, genero atravesado, genero imperfecto*.

El plec del *genero perfecto* (el *mas usual*)

se dobla siempre perfectamente, como el va pidiendo. [32r]

En el cas del *genero atravesado*,

Su modo de planas es disforme, pues vienen à ser los renglones mucho mas anchos, que lo que tiene la plana de largo [32v]

En el *genero imperfecto*

Sus planas son mas largas que lo acostumbrado, sin duda para poder traer los tales libros en la faltriguera. [32v]

En resum, ressaltar que en la denominació dels plecs s'hi contenen també valoracions de judici, d'acord amb la seva forma de comportar-se.

(REFORMES)

LA PÈRDUA DE LES FORMES I LA DESAPARICIÓ DELS FORMATS

A grans trets, ja s'ha indicat que les reformes tipomètriques del segle XVIII apunten, i acaben establint, la numeració dels cossos; i que aquesta quantificació comporta una “pèrdua de significació” de les unitats mètriques tradicionals. Això mateix ocorre en l'entorn paperer d'aleshores: a cavall dels segles XVIII i XIX comença la fabricació mecànica de paper, que resulta en la producció de paper *continu*. En rigor, amb la mecanització del paper desapareixen els formats, perquè els fulls ja no es produeixen amb formes, no es formen. Els “nous” formats són, de fet, seccions, porcions d'una nova unitat, la bobina. I la manera més lògica per a “formar-los” és tallar-los, guillotinar-los. (I aquesta és una formació forçada, violenta, que s'hauria de percebre com a contranatura segons els paràmetres precedents.)

En resum, amb la producció *centrífuga*, els límits s'han eixamplat fins al punt que la noció de “màxim” acaba assemblant-se o assimilant-se a la d'*infinitud*. Aquesta nova unitat *continua* (la bobina) no és assumible en termes tipogràfics encara: no es pot

imprimir, *de cop* (d'un sol cop), tota la bobina.

De fet, això evidencia la impossibilitat teòrica d'harmonitzar els dos procediments de manera absolutament lògica. Per tal d'arribar a aquesta nova harmonia, cal que la impressió es replantegi en termes de *desenvolupament*, o sigui, en termes lineals, de continuïtat: això és el que exemplificaran, ja al segle XX, les *rotatives*, en què el motlle impressor és cilíndric, i té, com pertoca, un ritme revolucionari, i mecànicament regulat, les revolucions per minut. (Les associacions entre el lito-offset i la impressió de gravat a través del tòrcul del segle XVI es poden ampliar amb els exemples d'escórrer l'aigua de la roba, a cops com les bugaderes, o amb la mena de calàndria; o d'escórrer l'aigua del paper, premsat o calandrat.) Fins aquest moment de correspondència dels procediments, qualsevol intent d'adequació és, en essència, impropï, híbrid.

En certa manera, entre els segles XIX i XX, la noció de cicle es troba pertot i es pot exemplificar en la cadena de muntatge. En l'entorn de la impressió, es poden trobar diversos exemples, començant pels corròns entintadors. Els sistemes de composició en calent recullen la noció cíclica, però plantejada en altres termes: en la linotípia, el desenvolupament cíclic només afecta les matrius; en la monotípia, es recull en el rotlle perforat.

Per tal que la nova unitat sigui *manejable* (perquè en aquesta àrea encara cal que les coses siguin manejables), convé disposar de l'eina adequada que permeti convertir i *reduir*: la guillotina. Amb ella apareix, igualment, la noció de *merma*, la porció de paper tallat que no serveix.

Sembla que la guillotina s'introdueix en el camp de les arts gràfiques vers el 1850: cf Gaskell, 1999 (1972): 294 i ss. Les associacions relatives a la guillotina són tan evidents que poden semblar anecdòtiques, però tanmateix no deixen de ser significatives. Si en algun cas s'ha simplificat la qüestió dient que la guillotina va acabar amb l'Antic Règim, aquesta observació és encara més vàlida per a la producció paperera: la guillotina és l'estri necessari per a crear "noves formes". I no només des d'un punt de vista material, perquè, semblantment, si s'entenen les revolucions com "talls bruscos a partir dels quals no és possible tornar enrere", tant més adequada és l'observació en relació als papers: perquè l'establiment de límits més amplis (la bobina revolucionada) "obliga" a desenvolupar procediments propis de limitació en termes de manejabilitat. Això és, cal *ajustar* les mesures. I en l'àmbit gràfic, i especialment en el paperer, l'ajustament es fa des de la precisió, des d'un tall definit que acaba amb la pretesa vaguetat que governava els temps anteriors.

Per altre cantó, si s'entén el guillotinatament com un ajusticiament (en què la justícia és la mort o l'anorreament del pernicios, inconvenient, i, per tant, inassumible pel grup social), és fàcil concloure que el concepte de justícia ha sofert canvis (El guillotinatament és una decapitació, una separació real de parts, a diferència d'altres formes d'ajusticiament, com l'enforcament o el garrot vil.) Des d'aquí, es pot veure la revolució francesa com un *ajust de comptes*, perquè hi ha un nou sentit de justícia, i una nova manera de comptar.

A partir de la fabricació mecànica del paper, les *denominacions* dels formats també deixen de tenir sentit ple. Com que els formats han deixat de ser formats, per passar a ser tallats (això és, salvant les distàncies, han passat de ser unitats a ser fraccions), es dona una situació doblement conflictiva, com acoštuma a passar en tot moment de trànsit.

Per un cantó, els "nous" formats només poden ser *adequacions* als antics formats. I, és clar, aquestes són adequacions simplement quantitatives, numèriques. Els "nous formats" només es poden adequar al nou esquema a través de la conversió i de la

reducció, mai a través de l'equivalència. Perquè en canviar els processos, canvien els valors, i, així, la igualtat de valor és impossible. Perquè, en realitat, el que ha canviat és el valor. Cal considerar que la fabricació mecànica de paper conviu, en el temps, amb la implantació del sistema tipomètric de Didot, i del sistema mètric decimal, i que tots ells es poden considerar símptomes de canvi conceptual.

En aquest mateix esquema hi cabria l'aparició de la litografia. Sobre la fabricació mecànica de paper, cf Gaskell, 1999 (1972) 267 i ss. Curiosament, aquesta s'atribueix a Robert (1796-99), que es relaciona amb Didot. En aquest marc, aleshores, caldria reconsiderar la idea exposada per Tracy (1961, 1986), que afirmava que la revisió tipomètrica de Didot en unitats legals havia restablert la unitat mètrica per a tipus movibles i material d'arts gràfiques, especialment pel tocant al paper. Aleshores es podria creure que la causa de la subsegüent separació mètrica de tipus i papers no va ser només el sistema mètric decimal: el paper en si ja havia sofert un canvi profund en la seva concepció mètrica.

El canvi mental es pot percebre en la definició de Morato, el 1900: "Formato.— Galicismo muy usado en América, con que se designa el *tamaño* ó dimensiones del libro. Debe proscribirse el uso de esta palabra." (p. 345)

Per altre cantó, els nous formats continuen referenciant-se amb les denominacions tradicionals, que en aquest sentit són útils, però no per això adequades. Atès que els nous procediments de fabricació de paper no resulten en formats realment nous, no hi ha necessitat de crear noves denominacions. Les denominacions tradicionals continuen creient-se suficientment precises perquè encara no es té consciència plena, en termes operatius quotidians, que els nous "formats" s'han *adaptat* i *reduït* als usos coneguts. Però les adaptacions i reduccions són sempre subversions o enganys, i en aquest cas el que s'amaga és el nou concepte de precisió que es deriva de la possibilitat de fraccionament aleatori, tot i que "net".

Cau fora d'aquest estudi fer un examen de les denominacions dels formats de paper tradicionals: qualsevol manual de tipografia acostuma a referir-los; una versió literària es troba a *Les illusions perdudes* de Balzac. Aquí serà suficient referir que l'articulació nominal i mètrica del paper s'inscriu dins dels mateixos paràmetres que la dels graus tipogràfics i, en definitiva, del substrat de les mesures tradicionals.

Un llistat de les denominacions i mides dels fulls en l'entorn anglès apareix, per exemple, a Johnson, 1824, vol. 1, pp. 609-610. Més que fer-ne un repàs i comentar-lo, interessa posar de relleu el punt de vista que adopta l'autor en la seva exposició, per tal com il·lustra, si bé de manera objectiva i encara moderada, l'anhel d'estandardització en el segle XIX.

Notwithstanding the above may justly be considered as the regular sizes, still there are varieties of paper besides these, because all the sizes up to Royal are made to double their usual standard, and consequently are known by the appellation of Double Crown, Double Demy, &c. Double Demy and Double Royal were not thought of previous to the introduction of large iron presses, and also machines for making paper; with these extra papers and presses the printers are enabled to work off two forms at once [...] Our principal object in giving the following table is to enable gentlemen to ascertain the different sizes of various works by measurement; still we are free to admit, that paper, like types, although of the same denomination, varies considerably; therefore we have selected the sheets from as fair a standard as possible, consequently our scale must be taken with a trifling limitation: to find the size of a book, gentlemen should first examine the signatures to ascertain whether it had been printed in sheets or half sheets, which is given by the number of pages from signature to signature [...] that is, all sizes are denominated according to the number of pages in the half sheet, and not as to what quantity constitutes the sheet, which too many have

long erroneously conjectured.” (p. 609)

En aquest context, pot convenir-hi la referència al paper de *marca mayor*, que refereixen Paredes (*Institucion*, 40r, en referència a las *Conclusiones para los Estudios*),

Sucedee no tener las Imprentas prensa en que quepa forma de marca mayor, y por essa causa, ò porque el dueño gusta que se impriman en dos pliegos ordinarios para pegarlos despues

i Sigüenza (*Mecanismo*, 37-38):

El de marca mayor, que son dos pliegos regulares, pesará de 23 á 24 lib.

En el dia no pesa tanto éste [papel regular ó comun] ni el fino como ántes, habiendo baxado de calidad, y subido de precio

que, ahora, especifica les quantitats papereres habituals:

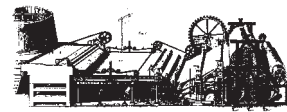
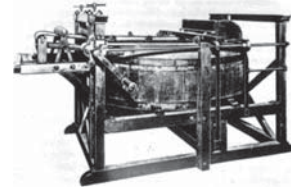
Cada resma debe constar de 500 pliegos útiles, para lo qual se rebaxarán las dos manos de costeras, que regularmente echan en cada resma.

Ésta se divide en 20 manos con 25 pliegos cada una, ó 5 quadernillos.

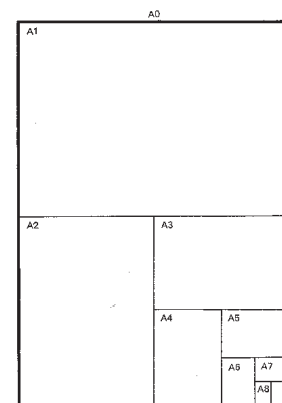
Aquest “obstacle” només es pot salvar amb l'establiment d'un sistema en què les magnituds dels “formats” siguin definides amb precisió segons una escala mètrica quantitativa, i en què la referència nominal a aquests formats sigui també, i en correspondència, “nova”. L'exemple més il·lustratiu d'un sistema com l'esmentat és el dels formats DIN: *DIN A4* és la denominació (alfanumèrica) d'un full, en què *A* remet a una “sèrie” definida per unes proporcions aplicades a un format base, i *4* a una porció determinada del format base de la sèrie (això és, una posició dins de l'escala de la sèrie); *DIN A4* és la referència nominal precisa a un full de dimensions 297 x 210 mil·límetres, exactament.

El que es coneix com formats DIN té els seus orígens a Alemanya, a finals de la primera guerra mundial, i constitueixen un exemple clàssic d'estandardització, normalització, i unificació. Són concebuts en tres sèries interrelacionades d'igual proporció, A, B, i C (la sèrie B conté els formats C; la sèrie C conté els formats A), que, en certa manera, es poden considerar equivalents a ‘gèneres’. El format base, DIN A0 (841 x 1189 mm) era un rectangle de proporció $1:\sqrt{2}$ de (quasi) un metre quadrat. Per a una visió sintètica, v. Kinross, 1992: 90-92, i 22, on es fa referència a la proposta de Lichtenberg (1796), i a la ‘loire sur le timbre’ de 1798 —exemples de racionalització il·lustrada, com els de Truchet o d'Aznar de Polanco: v. més avall. Un exemple de designació numèrica amb ressons de precisió enginyera es troba en l'alfabet tipogràfic *Univers*, de Frutiger.

I en aquest entorn cal ressaltar que l'articulació numeral del sistema manté la seqüència decreixent pròpia dels formats i dels cossos tipogràfics tradicionals. En adoptar aquesta seqüència, es posa de relleu, com en els formats tradicionals, els



Les màquines de Robert o de Foudrinier, exemples de la fabricació mecànica de paper, que indirectament replantejgen la dimensió antropomètrica de la tipografia.



L'estandardització de la superfície paperera: els «formats» DIN no es formen, es numeren, responen a un nou sentit de mesura.

límits màxims del format base. Només que ara el format base que actua d'*unitat* es designa amb el nombre 0, i que les designacions de les fraccions subsegüents augmenten en 1.

Es pot entendre que aquests dos aspectes només són lògics i possibles a partir de l'arrelament del pensament aritmètic modern o, en el seu defecte, de les pràctiques comptables. Així, a mitjan segle XV hauria estat impensable concebre el 0 com a unitat. Per altre cantó, l'increment en 1 reflecteix dues qüestions: l'operatòria s'ha simplificat al màxim en adoptar el procediment més senzill d'addició d'unitats; els nombres són simples indicadors de posició dins d'una escala que indirectament remetent a unes dimensions precises. Però també això és lògic en el nou entorn, perquè la seqüència numeral decreixent no remet a plecs (en el sentit de full o format plegat) com en la designació tradicional, sinó, més aviat, a *talls*. En conseqüència, el full-format resultant es pren com una nova unitat, autònoma, en què aparentment s'ha tallat la relació proporcional amb el full base. Tot aquest esquema té més sentit encara en observar que l'àmbit d'aplicació s'ha expandit més enllà dels límits del llibre: la designació proporcional de formats en base als plecs és pròpia de l'entorn bibliogràfic tradicional, però de poc valor en referència, per exemple, als impresos comercials.

Aquest canvi de procediment mètric s'aprecia també en els catàlegs bibliogràfics, on acaba adoptant-se la referència mètrica mixta, que inclou la mesura proporcional (*4o*, etc) i la mida lineal absoluta (*x* cm). Cal dir que les mesures proporcionals tradicionals (*in-folio*, *in-quarto*...) s'han mantingut molt més en l'entorn editorial anglosaxó que no en l'europeu continental o, en qualsevol cas, més que no en l'espanyol.

En resum, el procediment mecànic de fabricació de paper es planteja en termes d'extensió, en què la unitat (bobina) es genera, es desenvolupa, en una dimensió teòricament il·limitada, sense fi. Però per tal de poder *manejar* aquesta extensió (o sigui, no de manera exclusivament mecànica), cal establir, de nou, límits màxims. I, encara que aquests límits màxims també s'hagin ampliat respecte dels límits màxims tradicionals (limitacions tècniques i humanes impedié formars fulls com el DIN A0), l'articulació de "formats" continua essent, per necessitat, "intensiva", reductora, fruit de la fragmentació successiva. Per això la numeració dels formats és també ascendent: només es determinen els límits màxims, i això torna a insinuar una sèrie teòricament infinita. Aquesta és la mateixa raó que s'amaga en la seqüència creixent dels cossos tipogràfics numerats, que es comenta més endavant.

Això és, res impedeix concebre una àrea corresponent a DIN A24, tret de certs problemes tècnics, l'aplicació pràctica, i el sentit comú. En general, els formats DIN acostumen a llistar-se fins al 10 o al 12. Només com a afegit, assenyalar dos aspectes ja secundaris al tema: els formats especials derivats (2A 0, etc), i les normes de plegats per als dibuixos tècnics.

MAXIMAS

A grans trets, les mostres d'impressors i de fonedors fins els volts del segle XVIII acostumen a presentar en primer lloc els cossos grans, seguits pels cossos menors. Els escriptors i tractadistes que llisten els graus també adopten aquest ordre d'enumeració. La seqüència és, per tant, decreixent, i al capdavant respon a una visió "tancada" de les magnituds: en fixar un grau màxim, s'està establint el límit mètric tipogràfic, més enllà del qual, per una o altra raó, no es pot parlar de tipografia en sentit estricte.

Moxon adopta l'ordre *creixent* en el seu llistat de cossos. De tota manera, és significatiu que estableixi la seqüència a partir d'una unitat que els engloba, el peu.

D'aquí la denominació de *Maximas* que Caramuel ressenya com a vocable comú per a referir-se a les *Titulares*; aquesta mateixa condició de 'titulars' (això és, només majúscules, que "no tienen letra baja") és la que fa que Paredes no les inclogui en el seu llistat de «gruessos».

Caramuel ho expressava així:

[3212] *Sunt et literae, quas vocant Maximas, quae duas tres quatuor, vel plures lineas occupant. Hae impenduntur in titulis, et ideo possent vocari Titulares.*

Paredes considera que les *Titulares* «solo sirven para titulos de papeles tendidos, ò planas grandes». I Sigüenza (*Adicion*, 266) apunta: «En tendido. La disposicion que se da al molde ocupando todo el pliego desdoblado, bien sea á lo largo, ó á lo ancho, que se llama apaysado.»

Només com a apunt, fer notar que, en les denominacions tradicionals de *plantat* o *apaïsat*, s'hi poden trobar ressonàncies agrícoles.

I és lògic que no s'incloguin de manera explícita en cap llistat, perquè la seva funció és subsidiària, tan sols de recolzament dels graus habituals de composició de textos. La denominació de "lletres de dos (o més) punts" o "de dues (o més) línies" remet en tot cas a *un altre* grau, un grau acceptat, tipogràficament canònic. (S'entén, ahora, que el cànon tipogràfic es resol en l'entorn de la composició de llibres.)

Així, les titulars es poden entendre com a supramòduls dels graus canònics, que són mòduls per propi dret. Però només poden mantenir aquesta condició referencial de supramòduls, perquè per si mateixes no són mòduls. Perquè no són mòduls, no tenen una denominació específica. I, en no tenir nom, no són graus, i, en conseqüència, no se'ls reconeix tipogràficament.

Cal aplicar aquesta mateixa valoració a totes les inicials, 'letras caladas', etc. En aquest sentit, cobren especial rellevància les denominacions de 'letras de fantasía', 'ornamentos', etc., perquè remeten indirectament al cànon tipogràfic, que estableix els paràmetres de normalitat. Sota aquests mateixos criteris, i en relació a l'entorn del llibre, s'entén millor la denominació genèrica de "Remiendo. Toda cosa suelta que se imprime ó hace fuera de la obra, como carteles, esquelas, &c." [Sigüenza, *Adicion*, 272]

Per tant, l'única possibilitat de reconeixement és la remissió al grau de qui és subsidiari, servent: només es pot reconèixer quan se'n pot certificar la seva procedència.

Aquí apareixerien les qüestions de les famílies, els llinatges, i les herències: designacions com "Thereu de can Riera" o "la pubilla de can Serra" poden donar idea, en un altre nivell, de la perti-



Les *grosses et moyennes de fonte* de Fournier són assimilables a les *Maximas* de Caramuel, o a les *titulares* de Paredes: lletres sense nom, supramòduls de graus tipogràfics canònics.

nença a una unitat superior de la que ells només són part —i només caldria debatre si aquesta herència té valor en termes de quantitat o en termes de tradició: cf. Part 2, en què es tracta la noció de família en tipografia.

O, només pot haver-hi dos punts si prèviament n'hi ha hagut un, això és, un cop s'hagi determinat el valor d'aquest punt. I, si bé la valoració d'aquest punt pot fer-se des de diverses aproximacions, la dels dos punts (dels “dos punts” com a nova “unitat”) és sempre quantitativa, d'addició —i amb aquesta quantificació simple acostumen a perdre's les altres valoracions que podia haver-hi en el punt original. Aquest fet es troba a l'arrel de qualsevol sistema de quantificació, i és evident en els desenvolupats per Truchet, Fournier, o Didot, que es discuteixen més endavant.

La qüestió apuntada porta a reconsiderar i precisar la noció de jerarquia en els graus abans de les reformes del XVIII. Entendre la jerarquia de manera simplista faria creure que les magnituds majors són les més importants. L'exemple de les lletres de dos punts hauria de ser prou explícit al respecte com per bandejar aquesta idea: la jerarquia no es fonamenta en la simple magnitud, sinó en la utilitat real d'aquesta magnitud en l'entorn establert com a ‘normal’. La normalitat tipogràfica sembla mesurar-se des de l'ús, que s'entén com a qualitat.

En aparença, la quantificació dels cossos de les reformes tipomètriques del XVIII desterra el component jeràrquic de les denominacions, proposant el recurs impersonal i “democràtic” de la numeració. De tota manera, la numeració basada en la simple addició d'unitats sembla afegir una “nova” jerarquia: a més unitats (punts), més valor —és clar que aquest valor és simplement quantitatiu, aritmètic, que caracteritza el caràcter en termes de magnitud, però la referència numèrica per si sola és incapaç de referir cap altre valor. I, al capdavant, la quantificació o numeració dels cossos no pot acabar amb la jerarquia tipogràfica, perquè continuen utilitzant-se cossos grans i petits...: en aquest terreny, l'únic que ha canviat, és la manera de referir-s'hi, que en termes de magnitud ara és més clara, però que en termes d'ús és més opaca.

La mateixa apreciació de les titulars que feia Paredes (“que solo sirven para titulos de papeles tendidos, ò planas grandes”), no només “desqualifica” les titulars com a “atipogràfiques” segons el cànon de “normalitat” habitual, sinó que també els “papeles tendidos, ò planas grandes” cauen fora d'aquella normalitat. I no ha d'estranyar que sigui així, si se centra la normalitat tipogràfica en la composició i en la imposició de

plecs: cal suposar que l'anormalitat de les 'planas grandes' és que siguin més 'grandes' del normal acoŕtumat; la dels "papeles tendidos", que siguin, precisament, 'papeles tendidos', això és, fulls sencers, extesos, sense plegar (perquè, evidentment, una cosa és un full o paper, una altra un plec), sense necessitat de previsió ni càlcul, simple suport per a l'exercici de composició. En tots dos casos, l'anormalitat es xifra sobretot en termes d'extensió, de magnitud –i és aleshores, per la simple magnitud, que es poden considerar, reconèixer, les titulars. Però fins i tot aquí el reconeixement és parcial: l'anormalitat d'aquests contextos, en què apareixen, no com a subsidiàries, sinó aïllades del seu grau de procedència o mòdul, les invalida en el terreny eŕtrictament tipogràfic, i les priva de la denominació pròpia.

GRAUS TIPOGRÀFICS CLASSIFICACIÓ, GRADUACIÓ

Aquí es planteja una classificació bàsica dels graus tipogràfics tradicionals. La classificació té, com a criteri rector, l'origen que sembla referir *el nom* de cada grau —la seva adjectivació, i les seves diferents articulacions, es tracten en altres seccions.

Cal fer una sèrie d'advertències:

La primera, que amb això no es pretén establir la gènesi completa dels graus tipogràfics, ni fer una anàlisi detallada de cadascun d'ells: això necessitaria de més estudi del que s'ha invertit aquí. D'acord amb aquestes limitacions, només convé afegir una advertència suplementària, que apareix evident: que una cosa és l'origen del grau tipogràfic, i una altra la seva evolució, amb les seves diverses readequacions i transformacions al llarg del temps i de l'àrea geogràfica.

La segona, que el comentari que acompanya l'esquema de classificació es recolza en les notícies ofertes per diferents autors. Aquestes notícies es recullen en la base de dades que s'adjunta com a apèndix al present treball, i per tant no s'inclouen aquí en tota la seva extensió. A totes llums, el recolzament és variable, i en cap cas les notícies al·ludides constitueixen un fonament que es prengui al peu de la lletra.

La tercera, que el comentari que segueix se centra, sobretot, en l'àmbit espanyol. Com en el primer cas, cau fora de l'abast del present estudi fer un repàs exhaustiu de l'escena europea en conjunt. De tota manera, es recorre a exemples forans quan es creu convenient o necessari per a la coherència del discurs; lligat a això, no s'ha d'oblidar l'aspecte evident d'influències i manllevaments entre diferents àrees geogràfiques.

L'esquema se centra en els graus tipogràfics de l'àmbit espanyol (que no necessàriament en són exclusius): els graus tipogràfics específics d'altres àrees geogràfiques s'indiquen convenientment, sagnats; l'interrogant darrere el nom expressa dubte entorn la propietat d'incloure el grau tipogràfic en el grup de classificació; no s'ha seguit un criteri ortogràfic rigorós.

En resum, l'esquema s'ha de prendre com un punt de partença, una base de treball que permet precisions ulteriors.

Gènere bibliogràfic
(o part de gènere bibliogràfic)

Canon
Missal
Parangona?
Breviari
Bible - Bibel
Corpus
Corale
Primer
Pica
Romain?

Filosofia

Ús bibliogràfic

Text
Lectura
Glosilla
Colonel
(±Glosilla, Alemanya i Països Baixos)

Obra bibliogràfica - autoritat literària

Atanasia
St Augustin
Cicero
Silvio

Artífex

Garamonde
Gaillarde
Minion - Mignonne?
Colineus?

Geografia

Roman?
Romain?
English?
Bourgeoise?
Parisienne
Sédanoise
Parmiginina

Associació

Jolie?
Perle
Diamant
Robijn

Mesura

Parangona?
Entredos
Miñona
Nomparella

Trimégiste
Palestine
Bourgeoise?

Secunda
Tertia
Mittel
Petit - Jungfer

Ascendiaan
Mediaan
Descendiaan

Gènere bibliogràfic (o part de gènere bibliogràfic)

Canon
 Missal
 Parangona?
 Breviari
 Bibel
 Corpus
 Corale
 Primer
 Pica
 Bible
 Romain?

Filosofia

S'ha apuntat que els tipus movibles cobren sentit ple quan s'inscriuen en el marc tancat d'un llibre, d'un gènere bibliogràfic. Anteriorment s'havia especificat que s'usava el terme 'gènere bibliogràfic' perquè en ell s'hi podia observar la conjunció del component temàtic i del component físic, formal. En qualsevol cas, interessa posar de relleu la noció de 'gènere' per tal com estableix un pont evident amb l'arrel industrial de la tipografia (v. supra): de manera molt simple, *gènere* i *tipus* són superacions del concret. No cal insistir en que els motlles, siguin formes per a paper, siguin motlles de foneria, es troben en l'espai de trànsit del genèric al concret. D'aquí que les denominacions per als seus productes, formats de paper o tipus movibles, acabin essent genèriques.

No sobta que, atès el període que es debat, els gèneres bibliogràfics siguin, majorment, de tema religiosos. Això fa considerar dos aspectes derivats.

De primer, que, l'Església, com a institució religiosa fonamentada en la paraula escrita, constitueix l'exemple més clar d'estructura tradicional profundament reglada a tots nivells, estructura que s'ha de veure reflectida en els seus productes-estris, els llibres.

Això fa tornar a treure la qüestió de si, en la tradició manuscrita prèvia a la irrupció de la impremta, "ja" es designaven les lletres segons el que aquí s'entén com a "gènere bibliogràfic": "En Neustadt, Austria, en el monasterio de los citercenses, se conserva un manuscrito de los Evangelios. El tamaño de sus letras corresponde al *Gran canon*" (Caramuel, *Syntagma de Arte Typographica*, "Artículo VII. De la elección de las letras". 3215). De fet, la cita es pot prendre com una prova de designació mètrica anterior a la impremta; o com una prova de "corrupció" o "reducció", d'aplicació de criteris mètrics fora del context original, a la manera de les reduccions posteriors a punts o a mil·límetres; o com una simple equivalència. A notar que, en l'original llatí, s'indica *Canon*, i no *Gran canon*.

Segon, que, tanmateix, la reglamentació pot variar, en el temps i en el lloc.

Aquí caldria considerar amb certa profunditat el paper regulador de, per exemple, la Reforma luterana o el Concili de Trento — tot i que sigui possible que cap d'ells tingués un paper decisiu en

la reconsideració de la mida del grau tipogràfic o, millor, en el seu redimensionament. Els exemples ja comentats dels contractes de Trinxer, i de la donació de Rosenbach, tots dos pre-conciliars, fan creure en una certa tradició establerta amb anterioritat al període central dels conflictes religiosos: d'aquí que es pugui dubtar de la versió que *Missal* i *Breviari* derivin dels missals i breviaris romans acceptats pel Concili.

Així, *Bibel* i *Bible* semblen compartir el mateix origen en el seu nom, però també responen a diferents tradicions, i decididament a diferents mides.

Bible tindria cert sentit en l'entorn protestant, com a llibre 'de butxaca'. Però també com a *glosa*. No s'ha establert cap correspondència entre els cossos. Tanmateix, i potser això també és significatiu, cap dels dos cossos tindrà un reconeixement consistent després del segle XVII.

Ultra els graus de ressonàncies religioses, la resta són difícils d'encabir en el terme "gènere bibliogràfic". D'entre ells, cal ressaltar-ne un, per la seva condició reglada, que l'aparella als anteriors: *Corpus* sembla tenir el seu origen en el *Corpus Iuris*. Amb aquesta assumpció, l'esquema apareix endreçat.

L'origen de *Corpus* s'assenyala a Smith. La relació de Teologia i Lleis és bastant diferent en Paredes: v. infra.

D'acord amb l'assenyalat anteriorment, *Filosofia* respondria més aviat a un "tema" que no a un "gènere bibliogràfic", i per això no se'l considera al mateix nivell que el de la resta d'aquest grup. És clar que això és qüestionable — a tall d'exemple, cf. les "generalitzacions" per als graus tipogràfics que formula Paredes: "de historias" o "Tomos de Comedias" podrien donar lloc als graus tipogràfics *Historia*, o *Comedia*.

Amb reserves, l'origen incert de *Romain* fa plantejar-se la possibilitat que sigui una "corrupció" de *roman*: en aquest sentit, es poden aplicar les consideracions i els dubtes abans formulats respecte de *Filosofia*.

Parangona s'inclou aquí només per la notícia de Paredes. No s'han trobat referències al *Parergon* que ell esmenta, i aquí es creu que l'origen s'ha de trobar en termes mètrics, com es debat més endavant.

Ús bibliogràfic

Text

Lectura

Glosilla

Colonel (±Glosilla, Alemanya i Països Baixos)

Denominacions en cert sentit més genèriques que les de l'anterior grup, perquè en elles no hi ha traces d'un gènere bibliogràfic "en particular", sinó que semblen aplicables a *qualsevol* gènere bibliogràfic. Però cal ser cautes. Com en el cas precedent de *Bibel* i *Bible*, la primera impressió seria que *Text* i *Lectura* se situen al mateix nivell, això és, que "haurien de ser el mateix". Però responen a diferents textos, a diferents lectures, a diferents maneres de llegir.

Paredes torna a ser d'ajut: l'ús de *Texto* és en “libros glossados de Teologia, ò de Leyes”; l'ús de *Letura* és en “libros de todas facultades”, “especialmente Sermonarios y Tomos de Comedias”. Així, i reprenent el discurs del grup anterior de denominacions, *Texto* se circumscriu en un context més reglat que no pas *Letura*.

Lògicament, en aquest grup s'abracen les “franges” tipogràfiques des del criteri d'ús, perceptiu: en certa manera, el conjunt bàsic d'adjectius aplicables a la lletra (gros-sa, mitjana, menuda) es reformula des de criteris de llegibilitat —d'aquí que la menuda s'engrandeixi a *Glosilla*; d'aquí que la grossa es redueixi a *Texto*.

La menuda per antonomàsia és la *Nomparella*, però Paredes la desestimava perquè la seva menudesa la feia inútil. Així mateix, la grossa és més grossa que *Texto*, però aquest és (exceptuant *Missal*) el grau més gran que Paredes cita per a la composició de *tot* un llibre: “libros de à folio y de à quarto”.

Colonel i *Glosilla* acostumen a “ser de la mateixa mida”, només que responen a àrees geogràfiques diferents. Tot i que no s'han trobat referències que indiquin cap origen, cal creure que *Colonel* prové de *columna*, això és de la columna de glosa al costat de la del text: és de notar que, entre els diversos documents aplegats per Rubió i Madurell (1955), són freqüents les referències a *corandell*, entès com *columna* de text —el terme *corundel*, i el posterior *corondel*, indiquen tant la peça que proporciona el blanc entre columnes de text, com aquest mateix espai blanc: així, per exemple, en Paredes.

En un altre sentit, caldria recuperar la discussió respecte de les variacions de mida *test* i *glosa* que figuraven en la donació de Rosenbach. Sense aventurar possibles correspondències reals entre elles i els graus tipogràfics del mateix nom, sembla que l'esquema es pot traslladar aquí: *test* i *glosa*, tal com *Texto* i *Glosilla*, es conformen com “comportaments extrems” de la lectura, de la mitjana.

Obra bibliogràfica - autoritat literària

Atanasia
St Augustin
Cicero
Silvio

En cert sentit, les denominacions dels graus tipogràfics d'aquest grup són les més anecdòtiques, artificials, i insignificants, del conjunt. Només es poden entendre des de l'artificialitat de la tipografia, des de la moda, des del nou costum que inaugura la difusió massiva de la nova tècnica d'escriure: la-mida-de-la-lletra-d'un-llibre-(d'un llibre imprès)-d'un-autor-que-va-escriure'n-més, *aquesta* mida acaba essent nominada.

La seva “insignificança” és relativa: respon al fet que la referència és tan concreta i local, com la del *Salteri* de Schoeffer, que qualsevol altra aplicació és simplement incòmoda; i respon al fet que tots aquests graus es troben entorn de la franja de la lletra mitjana, la que serveix *indistintament* a distints gèneres. I amb aquests dos aspectes se supera la incomoditat referida: s'oblida la referència concreta, es generalitza la deno-

minació, i es transmet com a valor cultural. En l'entorn de la tipografia, no només els autors tenen autoritat: d'aquí la versió tradicional segons la que els graus “reben el nom de les obres impreses en què foren usades per primer cop”. Hi ha un trasllat d'autoritat, i un reconeixement del propi entorn.

Artífex

Garamonde
 Gaillarde?
 Minion - Mignonne?
 Colineus?

Aquest grup comparteix bona part de trets que s'han referit en l'anterior grup. L'únic grau tipogràfic del que se'n pot “certificar” l'origen és *Garamonde*, per associació amb el punxonista francès del XVII Claude Garamond. La resta, són tan sols probables.

Gaillarde s'associa a Gaillard —en qui, sembla, Matthew Carter s'inspirà per a la seva *Galliard*; *Minion* apareix com a possible autor en Caramuel (Robert Slimbach no sembla haver-se inspirat en ningú semblant per a la seva *Minion*); *Colineus* és probablement una derivació de *Colonel*, però no cal desestimar la relació amb els *de Colines*.

De tota manera, en aquest context interessa posar de relleu que un grau tipogràfic també pot rebre el nom de qui “l'ha fet” —amb totes les evolucions i corrupcions posteriors que es vulgui. Però el fet a destacar continua essent la signatura de l'artífex en un entorn que, en principi, sembla poc donat al reconeixement de la individualitat: formes primàries d'aquestes denominacions es comenten més endavant.

Geografia

Roman?
 Romain?
 English?
 Bourgeoise?
 Parisienne
 Sédanoise
 Parmiginina

Des d'una perspectiva mètrica, el més interessant seria que aquestes denominacions remetessin a diferents tradicions o unitats de mesura. Això tampoc s'ha estudiat aquí com es mereix, i, en conseqüència, només es pot apuntar la conveniència d'ampliar-ne la recerca, amb totes les reserves que calgui per al resultat final. En aquest grup s'han inclòs graus dels que se'n dubta aquest origen mètric: *Roman*, *Romain* i *English* poden fer referència a la forma gràfica, en què la mida, “en el millor dels casos”, és implícita. *Bourgeoise* és un grau tipogràfic amb certa ambigüitat que, “evidentment”, s'ha asso-

ciat a la ciutat de Bourges: en el present context, tampoc es pot desestimar el fet que constituís una qualificació complementària a les estrictament canòniques —això és, simplement *burgesa*, un grau tipogràfic que, equiparat habitualment a *Gaillarde*, és una incorporació més o menys tardana, i un cos “irregular”, com es debat més avall.

Associació

Jolie?
Perle
Diamant
Robijn

En aparença, és el grup de menor transcendència en el conjunt. “Menor” és adequat: tots els graus que conformen el grup són *més petits* que la *Nomparella*, el grau que tradicionalment fixa el límit inferior del conjunt tipogràfic. D’acord amb aquest franqueig de frontera, els cossos només poden ser insòlits, minuciosos, *preciosos*. Des de la perspectiva del *preciós*, es poden entendre, no només les associacions amb pedres precioses (perla, diamant, robí), sinó amb la mateixa bonicor (*Jolie*).

En termes semblants es podria considerar la *Gallarda*. Pel que fa a *Jolie*, només cal remetre’s a les expressions usuals, relacionades, de *preu* i *estimació*: *caro* i *querido*; *dear* i *darling*.

I cal creure que aquest franqueig de frontera no s’entén com un “més avall” del límit, sinó com un *més enllà* del límit— en això cal veure-hi un indicatiu del canvi conceptual en la percepció del conjunt de graus tipogràfics: per més inútil que sigui, la dificultat és ara un valor positiu. És la dificultat (la superació de la dificultat), la que fa que aquests graus siguin preciosos: en definitiva, l’apreciació, la valoració del grau tipogràfic és més una qüestió de virtuosisme (entès com a habilitat distintiva, desacostumada, extrema) que no d’ús o d’utilitat. El seu preciosisme és *inusitat*. De fet, és *inapreciable*. Inapreciable perceptivament, però no conceptualment: els límits s’han trencat, i tenen nom.

Cf. la valoració de la *Nomparella* que fa Paredes. En aquest sentit, cal recordar que *Nomparella* és *sense parió*, és a dir, també inusual per si mateixa. Des de l’examen verbal, *Perla* podria ser un simple malentès derivat de *Nomparella*.

Mesura

Parangona?
Entredos
Miñona
Nomparella

Trimégiste
Palestine
Bourgeoise?

Secunda
Tertia
Mittel
Petit - Jungfer

Ascendiaan
Mediaan
Descendiaan

El grup de graus tipogràfics que tenen un origen mètric en el seu nom es tracten amb més detall en les pàgines següents. Ara només cal ressaltar que, en termes generals, és el grup més singular i sistemàtic: singular, perquè és el grup en què afloren amb més claredat les peculiaritats pròpies de cada àrea geogràfica, això és, que permeten dibuixar concepcions locals, tradicionals, de mesura; sistemàtic, perquè, malgrat les peculiaritats assenyalades, els subgrups de denominacions deixen entreveure una articulació consistent entre els graus.

SOBRE ELS COSSOS «CANÒNICS»

SOBRE EL QUALIFICATIU «CANÒNIC»

A la Part 1 ja s'ha assenyalat que la veu llatina *canon* prové del grec *kanon*, “vara recta”, i aquest, al seu torn, de *kanne*, “canya”. Aquest origen permet establir fàcilment la relació amb la vara i la canya/cana com a estrictes físics de mesura. Es diu *estrís físics de mesura*, i no encara unitats mètriques, perquè s'entén que l'assignació de valor mètric a l'estri és posterior. En qualsevol cas, el que permet elegir la canya com a possible estri de mesura és *la seva rigidesa natural*: en altres paraules, la *kanne* esdevé *kanon* per raó del seu rigor, de la seva regularitat o rectitud.

En aquest punt caldria considerar la possibilitat que la canya fos elegida, no tant, o no només, per la seva condició rígida, com per la seva subdivisió natural: la part inferior de la canya mostra una successió rítmica regular de nusos, distants entre si d'aproximadament un pam. Aquesta tesi no qüestionaria les propietats assenyalades de regularitat ni de rectitud que s'atribuïen a la canya, però sí que les faria replantejar i considerar-les qualitats distintes —la regularitat es troba en la distància entre nusos; la rectitud, en la tija. L'esquema es pot ampliar als regles “graduats”, o a les regulacions que llisten regles.

En aquesta derivació s'hi pot entreveure ja el principi de convencionalitat al que s'associarà la paraula *canon* en tota la seva dimensió. (Això és, com si el natural no es pogués associar a la rigidesa, com si la rigidesa no pogués ser natural, o com si la rigidesa es percebés com oposada a la naturalitat. En el mateix sentit cal entendre la canya com a estri-unitat de mesura, és a dir, com a objecte natural al que se li ha aplicat un valor mètric convencional.)

Sense entrar en més detalls sobre l'evolució del terme i la seva aplicació en altres terrenys, que ja s'han abordat anteriorment, ara interessa tan sols recordar la seva importància en l'àmbit gràfic. Aquí, el canon és també estri de mesura.

Regla: *Listón largo y delgado utilizado por el copista principalmente para trazar líneas rectas.* || 1. *Kanonís, Kanon.* || 2. *Canon, Norma, Regula.* [Ruiz (1988), “Vocabulario codicológico”, p. 388. Les xifres es remeten al grec i al llatí, respectivament.]

I en aquest context cal recordar que s'està treballant amb un concepte ampli de *mesura*, això és, no restringit a la quantificació. D'aquí se'n desprenen dues accepcions íntimament lligades i difícilment separables: el cànon-regle, i el cànon-regla. La pri-

mera, instrumental, d'arrel física, aspira a la producció *regular*. La segona, de caire més 'ideològic' i al capdavant impositiu, se serveix de l'anterior per arribar a una producció *reglada*. D'aquí, "canònic" es pot entendre com "regular" o com "sotmès". Entre aquests dos extrems, i en cadascun d'ells, es pot entendre "canònic" de manera més neutra, com "referencial" —una mena d'autoritat que no és tant recta ni coercitiva com es pugui desprendre de les anteriors accepcions.

Es poden fer associacions respecte de l'àmbit de la paleografia, amb la diferència entre 'normalitzat' i 'canonitzat': Núñez Contreras, 1994: 223-224.

SOBRE EL QUALIFICATIU «CANÒNIC» APLICAT ALS COSSOS TIPOGRÀFICS

La literatura específica no acostuma a parlar explícitament de "cossos canònics". En els pocs casos en què es fa servir el qualificatiu, aquest pren un sentit ambigu: "canònic" s'entén com a sinònim d'"usual", "acostumat". Inicialment, en aquesta equivalència no hi ha ambigüitat, atès que es pot establir una relació còmoda entre usual-acostumat i regular-normal. L'ambigüitat apareix quan la denominació s'inscriu en un context que es titlla d'irregular, si no de capricios.

Per això convé reconsiderar el qualificatiu en la seva aplicació a la tipografia, d'acord amb les observacions anteriors.

primer

Si s'entén "canònic" com a sinònim de "regular", s'ha de concloure que *tots i qualsevol dels cossos tipogràfics són canònics*. No cal extendre's sobre el tema, perquè ja s'ha tractat suficientment amb anterioritat: en teoria, qualsevol motlle tipogràfic és, per definició, regular, canònic en si mateix.

Per a una relació amb els plecs, cf les denominacions de Paredes, que ja s'han esmentat, *genero perfecto, genero atravesado, genero imperfecto*. O els casats de Serra i Oliveres: *regulares, irregulares, extraordinarios*.

Tanmateix, això no priva que, en aquest mateix entorn, s'usi el terme "irregular". El terme s'aplica, pel general, dins del context anterior al XVIII o, més aviat, abans de les reformes mètriques uniformitzadores. El terme també pren un matís diferent segons qui l'usi, o quan s'usi. Així, *irregular*, en De Vinne, al segle XIX, és diferent d'*irregular* en Fertel, o Smith, al segle XVIII.

La postura de De Vinne és típica de finals del segle XIX, caracteritzada per la normalització i la uniformització a ultrança, això és, per un sentit de la regularitat (i, al capdavant la regularització) en termes quantitius absoluts. Des d'aquesta postura, només es pot concloure que *tots i qualsevol dels cossos tipogràfics anteriors al XVIII (i, de fet, anteriors al XIX) són irregulars*. O que, d'acord amb l'equivalència establerta aquí, *no*

podia haver-hi cossos canònics abans de la uniformització quantitativa del segle XIX.

Fertel, escrivint al 1723, esmenta que *alguns* cossos eren referits habitualment com *Corps interrompus ou irreguliers*. I Smith, en 1755, dedica una secció a «Of Irregular bodied Letter».

En Fertel, els cossos així referits són “la Philosophie, la Gaillarde & la Mignone” (p. 2); en Smith, són “Paragon, Small-pica, Burjois, and Minion” (p. 21). Això, per si sol, ja ha de donar idea que cada tradició determina la irregularitat a la seva manera i que, en conseqüència, no es pot establir una única noció de «cossos irregulars».

Sense entrar en detalls que es tracten en pàgines posteriors, ara interessa tan sols remarcar que l'ús del terme “irregular” per als cossos tipogràfics és, en qualsevol dels dos casos, *restringit*. En altres paraules, que es reserva per a ocasions puntuals anòmales en el context d'un conjunt regular. Del passatge de Fertel s'infereix que la noció de regularitat s'equipara a la de *proporció*, i que aquesta es xifra o es mesura segons la relació *interna* dels cossos de l'escala tipogràfica — i això, encara que Fertel no ho expliciti, és el que permet considerar-la *sistema*: d'acord amb aquest plantejament, els graus que no respecten aquesta relació es consideren necessàriament *corps interrompus ou irreguliers*, perquè són interrupcions, trencaments interns de l'escala regular.

És obvi que aquest ús reservat, restringit, acotat, remet indirectament a una noció de regularitat i, en definitiva, de canó. *Interrompus ou irreguliers* són *desqualificacions* —mentre la qualificació és *regular*. Això apunta a un ús habitual que afavoreix, canonitza, uns cossos en detriment d'altres. Des de la visió més jeràrquica del conjunt tipogràfic tradicional, la qüestió és del tot lògica, i no pot ser d'altra manera: els cossos irregulars són nouvinguts, intrusos que alteren l'ordre establert. Però l'ordre es pot establir de diferents maneres. Smith l'especifica «només» d'acord amb la mida: *We call them irregular, because they are of intermediate sizes to Letter of Regular Bodies*. Aquí, la noció *intermediate* suavitza la d'*irregular*: que siguin intermedis no vol dir que no tinguin proporció —així, cada cos té la seva posició.

I aleshores cal abordar la reconsideració dels *corps interrompus ou irreguliers* que fa Fournier. *Mignone, Gaillarde, i Philosophie* són ara *sémi-corps*. En la denominació de *sémi* hi convergeixen dos aspectes complementaris:

a. si s'entén *sémi* com *meitat, mitjà*, vol dir que el *sémi-corps* és un cos intermedi, això és, que introdueix una magnitud entre dos cossos regulars (justos, unitaris...). Aquí caldrà revisar aquesta noció des de la quantificació mètrica que en fa el mateix Fournier: en termes numèrics, cap dels *sémi-corps* és “mitjà”, sinó que tots ells tenen una quantitat numèrica *justa*, no fraccionada (7, 9, i 11 *points* respectivament). En aquesta mateixa línia, si “Fournier” hagués establert que aquesta “mitjania” es traduïa en una quantitat total senar (*im-parell*) de punts tipogràfics, aleshores s'hauria vist obligat a incloure en la llista de *sémi-corps* la *Parisienne* (5 punts tipogràfics).

En aquesta posició intermèdia es plantejaran els *demi-points* de Pierre Didot: cf més avall.

b. si s'entén *sémi* com *a mitges*, s'està apuntant a la idea d'*incompleció*. Els tres “cos-

sos” són d’ull major al que en rigor els correspon; o, millor, a la inversa: els ulls estan inscrits en un cos inferior al que en rigor els correspon. Per això, són els cossos (les peces), i no pas els ulls, els que es designen com *sémi*.

I, tanmateix, no es pot negar que veritablement siguin *cosos*, això és, peces d’una magnitud concreta —per estranys que semblin dins de l’escala “regular” (això és, “admesa”, “consensuada”) de cossos, en termes físics, metal·lúrgics, són tan regulars com qualsevol altra magnitud o cos. En altres paraules, la irregularitat i la incompleció es formulen des de cànons de proporció entre l’ull i el cos: d’acord amb aquests cànons, els *sémi-corps* són faltes, això és, escassos, insuficients, de matèria. Però materialment són suficients, perquè poden allotjar ulls “majors”.

Aquí es pot referir el procediment invers, el de fondre ulls menors en cossos majors (així, *Petit-romain* en un *Cicero*, per posar un exemple freqüent de Fournier): tot i que, en termes proporcionals, aquests es puguin continuar considerant ‘irregulars’, tanmateix no són ‘incomplets’, ans al contrari. Així, si en els casos anteriors s’estava apuntant a la noció d’escassetat, aquí apareix la d’excés. I aquest “excés” torna a justificar-se des de criteris perceptius, i mai metal·lúrgics. O, des de criteris perceptius, el procediment ja no es considera excessiu, tot i que des de criteris metal·lúrgics es pugui continuar considerant-lo excessiu.

En aquest mateix espai hi té cabuda la idea de la subversió de proporcions que es poden atribuir a Plantin i al *gòut hollandois* —la mena de subversió que, ara, també admet Fournier, i que només s’especifica com a peculiaritat de l’ull tipogràfic. Des d’aquí, es podria veure els *sémi-corps* com un abús “pitjor” que el de Plantin: pitjor, en el sentit que s’aprofita el mateix material, sense modificar-lo, per a dues mesures, dos fins, dos usos. És clar que «abús» i «pitjor» són consideracions ètiques tendencioses: des de l’altre angle, els *sémi-corps* s’han de valorar com l’opció més *profitosa*.

Des del punt de vista perceptiu s’ha d’entendre una expressió com *Atanasia regular*, que figura en Sigüenza: el qualificatiu actua com a reforç de la *mida justa* de l’ull respecte del cos tipogràfic — que el distingeix de *gorda* o *chica*.

Ja per acabar, només caldria recordar la idea de compleció en el cos cal·ligràfic, que s’ha debatut en la Part 2. A aquests efectes, no cal intentar establir una correlació directa entre les dues menes de compleció: només tenir present que cada àmbit resol, de manera pròpia i disitintiva, les nocions de complet-incomplet o, pel cas, de regular-irregular.

I, a tot això, cal tornar a expressar una obvietat: que la regularitat no és ni única, ni la mateixa, ni per a tothom, ni en tots llocs, ni en tots temps. Fertel l’expressava en termes de proporció interna en un conjunt; Smith l’expressava en termes de posició en una escala; Fournier la definia en termes quantitativs. Més endavant, De Vinne l’aplicava de manera absoluta, d’acord amb unes determinades nocions d’escala i de sistema, que establien les relacions amb certa independència o inobservança dels seus components, això és, dels cossos tipogràfics. Aquí, el cànon es traslladava dels cossos al conjunt sistematitzat.

segon

Si s'entén “canònic” com a sinònim de “sotmès”, o “assenyalat”, cal aleshores situar l'atenció en l'autoritat submissora —o reguladora, o diferenciadora.

Aquesta seria una bona raó per començar a examinar si realment hi ha hagut alguna autoritat d'aquesta mena en el període que s'està tractant. En termes estrictes d'ofici, el personatge que en aparença s'acosta més al rang d'*autoritat*, és Plantin. Plantin s'ha prè, en més d'una ocasió, com “normalitzador de cossos”. Es pot dubtar que aquesta posició fos conscient des del punt de vista mètric —això és, que Plantin es *proposés* la normalització dels cossos. No hi ha motius per considerar aquesta posició segons la perspectiva pròpia del segle XVIII: la possible normalització de Plantin es deu sobretot a l'abast de la seva empresa, en què les mides es ‘canonitzen’ simplement per inèrcia. Però aquest és un dels aspectes evidents que no cal oblidar. Els graus tipogràfics, les seves mides, es poden canonitzar per una simple qüestió d'oferta i demanda, això és, *de mercat*.

Altra cosa és que l'autoritat de Plantin respongués també a una autoritat superior. I aquí és on caldria examinar amb més detall les relacions entre Plantin, Felip II, i el Concili de Trento.

En aquest marc caldria considerar, per exemple, les repercussions que, en el terreny gràfic, va suposar el monopoli que el Papa atorgà a Felip II per als llibres de “Nuevo Rezado”, tenint en compte el paper d'Arias Montano com a protector de Plantin (cf. Robben, 1990). Paral·lelament, no s'ha de desestimar la tasca de reformes mètriques que sovint s'atribueixen a Felip II (cf. Kula, 1980 (1970); o González Raposo, 1998). Tanmateix, no cal fer-se massa il·lusions al respecte: la labor reformista de Felip II és del tot qüestionable, com es desprèn indirectament dels documents de la cort de Montsó (1585), en què el rei tan sols respon a la petició de les Corts i simplement aprova. (Informació proporcionada pel Dr. Gaspar Feliu.)

O, generalitzant la situació, entre els poders polítics i socials (amb les seves regles i els seus instruments i mecanismes de regulació, entre els que s'hi compten els sistemes de mesura) i la pràctica tipogràfica.

Com que això és impossible de tractar aquí, ens limitarem a reconsiderar la noció anterior d'autoritat reguladora, i traspasar-la al terreny estrictament tipogràfic. Aquí, les autoritats són els mateixos graus —la seva interrelació és de caire proporcional, i amb visos jeràrquics: això ho refermen, no només els noms amb què es designen aquests graus, sinó, sobretot, els adjectius que els qualifiquen.

ALGUNES NOTES SOBRE L'ARTICULACIÓ PROPORCIONAL DE GRAUS

EL GRAU I LA POSICIÓ

En el comentari a l'esquema de classificació dels graus tipogràfics tradicionals s'ha pogut advertir que bona part dels graus nominals duen implícita, en la seva denominació, una relació amb d'altres graus. En el present context, pot ser adient situar el conjunt de graus en termes d'estructuració jeràrquica: els graus conviuen entre ells, però no es barregen, ni es creu que hagin de tenir un vincle explícit. Cada grau té la seva posició, el seu paper a complir.

El paral·lelisme amb l'estructuració social es pot titllar de fàcil, ingenu i estúpid —més quan, com ara, no es pot acabar de desenvolupar. Tanmateix, és igualment estúpid ignorar el substrat social en qualsevol manifestació humana, i al capdavant, la tipografia també n'és.

Com es pot desprendre de les notes formulades fins aquí, és evident que l'element social i jeràrquic (així, en les franges, en els assortits regulats per les pòlisses, etc.) es tradueix de manera diferent a com es pot representar, per exemple, en el joc de naips.

Quan aquesta estructuració (classificació) es va fent més complexa, amb la introducció de noves classes (graus), és evident que l'anterior classificació esdevé inoperant, perquè *no pot contemplar* els brots d'aquest creixement. En aquest moment apareix el conflicte, en què l'anterior convivència es veu afectada per una mena d'aiguabarreig en què els papers de les antigues posicions es veuen qüestionats. En definitiva, és un interval de trànsit, en què apareix una nova escala i, amb el canvi d'escala, un canvi de valors. Això obliga, en darrera instància, a reestructurar el conjunt d'acord amb aquests nous criteris.

Aquesta és una lectura dramàtica, i no cal exagerar fins a aquest punt: no tots els canvis són traumàtics. Però cal reconèixer que aquesta és *una* lectura de l'evolució dels graus tipogràfics. Des d'aquí, però en sentit invers, es poden entendre les nocions vuitcentistes i decimonòniques de *caos* aplicades a les mides tipogràfiques anteriors. Des d'aquí, també, es poden entendre les denominacions de *cosos irregulars*.

En aquesta secció es pretén fer un repàs als graus tipogràfics tradicionals, posant especial èmfasi en la seva arrel de significació, derivada de les seves denominacions —això, és, que s'intenta resituar la qüestió "purament" mètrica en el context en què s'inscriu i hi queda continguda, implícita.

En cap cas es pot pretendre, aquí, fer una anàlisi des d'una òptica filològica o lingüística en sentit rigorós. Indicar el que pot semblar evident: que una anàlisi semblant, hauria de tenir en compte el valor del llenguatge en el seu temps —això és, inscriure'l en el període, com a valor dinàmic i significatiu, com el mateix concepte de mesura i els propis sistemes de mesura derivats. Per últim, esmentar que no s'ha pogut consultar l'obra de Lothar Wolf, *Terminologische Untersuchungen zur Einführung des Buchdrucks im Französischen Sprachgebiet*, que possiblement oferiria més llums al tema. (Agraeixo a James Mosley la referència d'aquesta obra.)

EL GRAU I LA SEVA QUALIFICACIÓ EL GRAU SENSE QUALIFICAR

La sola denominació d'un grau, sense qualificatiu que l'acompanyin, refereix, en principi, un grau "pur": el substantiu remet pròpiament a un grau, a una posició concreta que no cal precisar més, que no es pot precisar més, perquè, des del moment en què disposa d'un nom, qualsevol qualificació (modulació, inflexió, declinació) afectaria la posició d'aquest nom.

I, tanmateix, els graus nominals es qualifiquen. Si s'entenen les variacions qualitatives com *modals*, aleshores això referma el raonament anterior segons el qual no hi ha una escala monolítica, sinó diverses escales 'autònomes' que conviuen i comparteixen l'espai tipogràfic. En aquest espai, cada grau estableix una franja *pròpia* d'actuació, en què més o menys es regulen diferents 'sub-posicions' del grau.

Aquí tornen a aparèixer possibles relacions i associacions amb l'articulació musical o de cant: per manca de coneixements en aquests camps, només s'apunten.

Qualsevol qualificatiu que no derivi en una reavaluació, això és, en un reposicionament del substantiu dins de l'escala, és, si no absurd, redundant. Aquí s'ha entès "reposicionament" com un "canvi de posició". Aquesta mena de qualificatiu només tenen sentit quan el "reposicionament" és un "reestabliment de la posició"—amb què aleshores tornen a concretar la posició original del nom, la que ja tenia per dret propi i que ara recuperen i reafirmen.

En altres paraules, el nom deixa de tenir el sentit precís original quan permet que se'l qualifiqui. Que se'l qualifiqui en termes qualitatiu, s'entén: la qualificació quantitativa estricta (numèrica, "exacta", no "aproximativa") no té, en principi, aquesta ambigüïtat, perquè el qualificatiu numèric és per definició posicional —tant, que es pot dir que acaba anul·lant la conveniència del nom, fins a substituir-lo.

LES QUALIFICACIONS DEL GRAU

Cal preguntar-se fins a quin punt la qualificació d'una denominació és realment una relació. Per posar l'exemple més evident, fins a quin punt *gran* i *petit* estableixen una relació respecte del nom que qualifiquen, i entre ells. "Fins a quin punt" es pot

creure una mica malintencionat, perquè segurament els qualificatius no es poden reduir a punts..., encara no. Però tanmateix semblen puntualitzar el substantiu. La qüestió és que no el puntualitzen en termes quantitativs, i això fa difícil la seva valoració en termes actuals. No cal buscar equivalències, perquè els qualificatius no tenen valor per si mateixos: el grau en si és l'únic nexa de relació entre els qualificatius.

Això torna a referir un esquema en certa manera 'tancat', definit pel nom del grau. En altres paraules, el conjunt de graus nominals està constituït per subconjunts d'alguna manera "autònoms". Només des d'aquesta perspectiva es pot acceptar que els graus nominals no se sotmeten a una escala única. De fet, el que passa és que aquesta escala única no s'explicita.

Amb les reserves i ajustos corresponents, aquí cal recordar l'articulació i denominació dels espais tipogràfics, que s'ha comentat en la part anterior.

Gran, Petit

Gran i *petit* són els qualificatius més usuals en l'entorn dels graus tipogràfics tradicionals. Es pot qüestionar la conveniència dels termes per a designar dimensions lineals, però no s'ha d'abordar el tema des d'un punt de vista mètric estrictament lineal: ja ha quedat dit que, des de criteris de mesurament rigorosos, els paràmetres tipogràfics són sobretot superficials, i que en ells s'hi contenen les magnituds lineals – a més de contenir dimensions que no es poden mesurar físicament.

De manera molt general, els dos qualificatius es poden entendre com desviacions d'una mida, o d'una mesura, original i justa. Tanmateix, aquesta mesura no és única. En altres paraules, *gran* i *petit* no qualifiquen una única noció de mesura, sinó que s'apliquen a dos àmbits: el cos tipogràfic, i l'ull tipogràfic —això és, el conjunt de graus, i els graus en si. Aquesta «doble» qualificació els fa aparèixer, aleshores, com elements d'articulació veritablement relativa, que graduen les mides de diferent manera segons l'àmbit en què s'apliquin.

D'aquí, una idea general. En aplicar-se al conjunt tipogràfic, els qualificatius donen lloc a graus tipogràfics per dret propi: *Grancanon*, *Peticano*. En aplicar-se a l'interior del grau tipogràfic, els qualificatius apareixen com variacions superficials, com possibilitats d'expressió mètrica en els límits de la superfície estricta del grau tipogràfic.

Això, com a punt de partença. De tota manera, si considerem *gran* i *petit* com a simples qualificatius de l'ull, i no del cos tipogràfic, resulta difícil entendre expressions com «*sur la petite Augustine*», que figura en Plantin. Cal advertir que l'aplicació dels qualificatius també sofreix variacions al llarg del temps, especialment entre els segles XVIII i XIX, com es pot extreure d'una mínima observació a la base de dades que s'adjunta com a apèndix d'aquest treball.

Extenent la idea, caldria observar amb més detall l'aplicació concreta i real dels qualificatius. Així, per exemple, en l'entorn francès, *gros* i *petit* s'apliquen, per crear graus tipogràfics pròpiament dits, a *Canon*, *Parangon*, *Text*, *Romain*, i *Nompareille* – i això podria donar una certa idea dels noms dels graus tipogràfics com a franges. Per altre cantó, caldria comprovar si *gros* i *petit*, com a variaci-

ons d'ull, només s'apliquen a un determinat nombre de graus tipogràfics, els més usuals.

No s'entra en detalls sobre les diferents formes que els qualificatius prenen en les diferents àrees geogràfiques: això mereixeria més estudi. Només notar, a tall d'exemple, els adjectius anglesos *great-large-long*; o la diferent articulació dels francesos *gros* i *gras*; o dels espanyols *grande* i *gordo*. En la mateixa línia, assenyalar que les formes augmentatives italianes *sopra-* (*soprasilvio*, *sopraca-noncino*) indiquen una relació diferent a les esmentades, més propera, però no igual, a la noció de *gran* que s'aplica per a formar nous graus.

Moyen, Vrai

D'entre els diferents qualificatius que semblen referir la posició original del grau tipogràfic, figuren *moyen* i *vrai*. Tanmateix, no es pot afirmar que aquests qualificatius actuïn com a sinònims, en base al seu origen i a la seva aplicació real en les denominacions. Ni tan sols es pot afirmar taxativament que remetin al grau original, sense qualificar.

moyen

Aquest és un qualificatiu que gairebé exclusivament s'utilitza en l'entorn francòfon. D'aquí que, en el present repàs, es mantingui en ocasions la seva forma original.

La lògica vol que *mitjà* se situï entre *gran* i *petit*. Si s'entenen *gran* i *petit* com qualificacions posicionals inequívokes, aleshores la posició definida per *moyen* també és inequívoca. En un entorn en què *gran* i *petit* són 'elàstics', el *mitjà* també referirà aquesta elasticitat. Però, en tot cas, dels tres adjectius, *mitjà* és el que apareix com a més relatiu, que es defineix *a partir* dels extrems, *en relació a* ells.

En aquest sentit, el *mitjà* és l'últim que apareix en l'esquema: per tal que existeixi, cal que abans hagin existit els altres dos.

Aquesta posició *relativa* és la que fa aparèixer el *mitjà* com a associat al mediocre, al regular –i en aquests termes s'hi recullen connotacions negatives en el sentit d'*imperfecte*, d'*inferior* al desitjat.

Com es recull en la base de dades de l'apèndix, així figura en Plantin (*Plantin02*): *Moyen Canon* es troba entre *Canon* i *Petit Canon*. I també en el catàleg de la foneria Bauer (*FTBauer02*), en què figura com *Canon menor*, entre *Canon chico* i *Canon*: el qualificatiu *menor* recolliria prou bé aquesta dimensió "pejorativa" que no té *chico*. (En aquest últim cas, cal expressar reserves a la fiabilitat de la font, perquè algunes denominacions i equivalències semblen poc fonamentades.)

Truchet, "lògicament", l'utilitzarà en la seva proposta com a sinònim de *Canon* (que, per tant, no apareix com a tal en la llista), això és, entre *Petit Canon* i *Gros Canon*. En aquest ús de *moyen* cal veure-hi no només un cert desapassionament (en el sentit de connotacions populars subjectives) propi del rigor de l'enginyer, sinó un recurs útil de referència: els *cinc* cossos de *Canon* es distingeixen pel qualificatiu, i això en certa manera disminueix el seu component jeràrquic: v. més avall.

Moyen, per la seva posició intermèdia, podia haver estat sinònim de moderació “*en sentit estricte*”, i així acollir la noció de *mesura justa*. Per contra, tal posició intermèdia es tradueix en la imprecisió que es pot trobar en “entre poc i massa” –i la mateixa imprecisió degrada *moyen* a una posició inferior al de la mitjana ‘veritable’ que en principi li corresponia: l’allunya de la mesura justa i, en conseqüència, la seva referència té un tint de desaprovació, de desqualificació.

Així, l’aplicació de *moyen*, en l’entorn tipogràfic, no té tant la connotació de *mitjà* (neutre), sinó de *menor* (inferior). La mateixa reflexió es pot fer respecte del sinònim possible *mòdic*, que en principi caldria entendre com *adequat*, *moderat*, però que el costum acaba associant a *reduit*, *escàs*, *limitat*.

El pes d’aquesta accepció fa de *moyen* un adjectiu poc apropiat, i això pot explicar la seva poca incidència en el conjunt de les denominacions de graus: tot sembla indicar que *moyen* només apareix aplicat a *Canon*, i que fins en aquest cas les referències són realment escasses.

El raonament podria ser l’invers: perquè no hi ha casos d’aquesta mena d’ambigüitat, no hi ha necessitat d’aplicar el qualificatiu. En qualsevol dels dos casos, l’excepcionalitat d’ocasions es correspon a la ‘irregularitat’ del qualificatiu.

vrai

La mesura justa que no recollia *moyen* sembla recuperar-se en *vrai*. D’entre els qualificatius dels graus nominals, *vrai* és l’únic que té una dimensió ètica explícita. De fet, tant explícita com per dubtar de la seva competència mètrica: el component ‘purament’ mètric se supera, i només apareix a través de la seva relació amb nocions genèriques com la de *mesura justa*. Des d’aquest punt de vista estricte, tal com només hi ha *una* mesura justa, només hi ha *un* grau veritable. Aquest grau veritable hauria de ser el grau nominal, sense qualificatius: per extensió, tot qualificatiu desvirtuaria el grau original, i aleshores tot grau qualificat seria, en conseqüència, *fals*.

El recurs al qualificatiu ‘veritable’ pressuposa una situació de falsejaments, desvirtuacions, i abusos, dels graus originals ‘purs’. ‘Veritable’ s’ha d’entendre, en aquest context, en el sentit de reafirmació, de *record*, de “reestabliment de la posició perduda”. La situació dibuixada es pot titllar d’apocalíptica, i el recurs, de còmicament redemptor, però potser es pot trobar certa raó en l’exageració.

L’únic que sembla haver usat el terme *vrai* com a qualificatiu de graus tipogràfics, és Plantin. Formulat en altres paraules: qui pot saber quina és la mida, o el grau veritable? Plantin, el falsari, que ha subvertit les proporcions originals dels graus, que ha combinat cossos cal·ligràfics i tipogràfics de manera nova i desacostumada i que, fent-ho, ha artificialitzat encara més l’escriptura artificial: en conseqüència, l’ha reposicionada, l’ha situada en el seu nou lloc de pura artificialitat, aliena a les regles i convencions que poguessin governar els anteriors models d’escriptura. Plantin, que té tant material, i tant divers, i ha recollit un embull tal, que aleshores necessita de qualificatius que li

permetin recordar quin era, de veritat, el grau ‘veritable’. Així, encara que *vrai* tingui totes aquelles connotacions de justícia, per Plantin ha de ser sobretot una etiqueta mnemotècnica: un típic recurs d’accés en l’entorn de l’obrador, del que Fournier també n’advertia. Plantin, el mateix que indirectament designa un *Moyen Canon* com un nyap, entre *Canon* i *Petit Canon*.

Però, aleshores, què vol dir realment *vrai*? és el grau ‘pur’, sense qualificatiu? o és el grau ‘gran’, una mica com l’invers de *moyen*, això és, “una mica més” que el grau ‘pur’?

Els cossos principals en què s’aplica *vrai* són *Parangonne*, *Augustine*, *Mediane*: la franja superior de text.

Aquesta segona accepció sembla la més plausible, a la vista dels resultats. Al capdavant, *vrai* no és realment ver —la veritat de Plantin, com la dels refranys populars, és quantitativa: més és més; preu per preu, sabates grosses.

L’expressió popular “bona mesura” també recull aquest aspecte: la *bona mesura* fa més que la *mesura justa*. Ni que sigui per curiositat, també es pot esmentar la denominació de “alto real”, que Sigüenza defineix com aquella altura de tipus més alta que l’habitual —en aquest cas, però, es pot creure que *real* no s’associa a *veritable*, sinó a *real*: en aquest punt es relacionaria amb tota l’adjectivació “social” de les mesures (*baronial*, *tendera*, *de frare*...). L’apunt anecdòtic és que arribar abans d’hora no vol dir ser puntual.

(altres qualificatiu de *normalitat*)

En l’esquema de remetre a la normalitat (mètrica) dels graus tipogràfics, hi ha dos qualificatiu, menys habituals: *regular* i *ordinaire*. Tots dos, però, fan referència a l’ull tipogràfic, i no pròpiament al cos.

Regular apareix, per exemple, en les mostres del *Mecanisme* de Sigüenza (*Atanasia regular*).

Ordinaire apareix, per exemple, en el *Manuel* de Fournier:

“à ceux-ci on en ajoute d’autres, dont l’œil est un peu plus petit ou un peu plus gros que l’œil ordinaire, ce qui fait différentes nuances de grosseur, quoique renfermés toujours sous le même corps. Pour distinguer ces différentes nuances, on les nomme ainsi, petit œil, œil ordinaire, œil moyen & gros œil, comme on le verra par les épreuves au dernier volume.” [I, 88-89]

Les mostres impreses que figuren en el segon volum del *Manuel* (per exemple, a *Petit-Romain*) confirmen aquestes diferències d’ull. Curiosament, *moyen* és major que *ordinaire*.

Quantitatiu: *Doble*, *Triple*

En principi, *doble* recull la dimensió quantitativa de les *lletres de dos punts* (les *titulares* o *maximas* de Caramuel). Aquesta condició fa que, el grau així referit, sigui, en certa manera, només subsidiari del grau originari que actua d’unitat modular. Aquest sembla ser, a totes llums, el seu origen: els *dobles* no tenen entitat pròpia. En algun moment devia creure’s que calia atorgar-los, reconèixer-los aquesta entitat. A tals efectes, calia que, seguint Paredes, tinguessin *caxa baixa*: així, només així, els dobles recollien també la dimensió qualitativa de *gran*.

D'acord amb aquesta situació, no han de sobtar dos aspectes significatius de l'aplicació del qualificatiu als graus tipogràfics. El primer, que els *dobles*, com graus “per propi dret”, són incorporacions “tardanes” en el conjunt de graus tipogràfics. El segon, que els *dobles* són sempre duplicacions d'un grau de franja mitjana o gran.

Ni Caramuel, ni Paredes, esmenten *dobles*. Moxon n'esmenta tan sols un: significativament, *Double-Pica*. Truchet, Fertel, i Fournier, només l'usen per al *Double Canon*. En aquest sentit, cal remarcar que l'aplicació del qualificatiu *doble* és més prominent en l'àrea septentrional —Països Baixos, Alemanya i, sobretot, Anglaterra: cf Smith. A Espanya, de fet, és inexistent: denominacions com el *Doble Breviario*, que apareix en Serra i Oliveres, són més aviat invencions absurdes, fruit d'influències foranes mal digerides, i de la traducció quantitativa del segle XIX.

Aquesta articulació dels *dobles* demostra que el conjunt tipogràfic era tancat, això és, que ja es creia complet. Només hi ha *dobles*, en cap cas hi ha *mitjos*. Els dobles, així, es poden també prendre com un símptoma de l'obertura, de l'ampliació, de la *multiplicació* del ventall de graus tipogràfics, obertura que es farà explícita sobretot a partir del segle XVIII. I en això mateix cal veure-hi un primer intent de sistematització o de racionalització mètrica en termes actuals: en reduir diferents graus tipogràfics a una combinatòria de dobles, els graus tipogràfics comencen a quantificar-se. Amb aquesta quantificació bàsica (de la denominació i de la mida), s'estan reduint els mòduls operatius del conjunt tipogràfic i, al capdavall, sembla que s'estiguin reduint les diferents bases a una de sola, simple, unificadora.

Sota aquesta consideració caldria incloure també *triple*: Fournier és el primer en referir un (únic) *triple*, el *Triple-Canon* —en què es manté un mòdul de referència encara gran (*Canon*). En temps posteriors, el mòdul es reduirà (*Cicero*) i els qualificatius es multiplicaran: el cas alemany és exemplar d'això (*Zweicicero, Dreicicero... Siebencicero*); els anglesos reconvertiran el seu mòdul *pica* com a *line*: *line* ja no necessitarà cap especificació de grau tipogràfic, com tradicionalment, sinó que se sobreentendrà l'equivalència *line = pica*, perquè “no hi ha cap altre mòdul base” per al conjunt tipogràfic. Entenent els mòduls com a *punts* o *línies* (això és, els punts de les *letras de dos puntos*; o les línies de les *two-line letters*), la seva articulació es multiplica, es fa extensa, infinita.

SUBCONJUNTS MÈTRICS DE GRAUS TIPOGRÀFICS

En la classificació de graus tipogràfics, es feia referència al grup de denominacions mètriques. La present secció amplia algunes de les idees que aleshores es formulaven, sense pretendre'n una anàlisi exhaustiva —més endavant es tractaran amb més detall els aspectes de més transcendència.

En el comentari anterior es remetia a l'articulació consistent entre els graus amb denominació mètrica, i a la seva peculiaritat geogràfica. Aquí es vol posar l'accent en aquests aspectes, inscrivint-los en el conjunt tipogràfic, això és, bé com a “subconjunts”, bé com a graus-mòdul en el conjunt.

En aquest repàs es deixen fora els *Canon* com a conjunt: tot i la seva importància decisiva en l'entorn mètric de la tipografia, la seva articulació es pot desvetllar a partir del que s'ha dit fins aquí.

Ascendiaen–Mediaen–Descendiaen

L'exemple més evident de subconjunt és el format per la tríada de graus tipogràfics *Ascendiaen–Mediaen–Descendiaen*, en l'àrea geogràfica dels Països Baixos. La denominació s'estableix en els termes més bàsics de *letra groça, mitjana, i manuda* que figuren en Posa. És, per tant una visió aproximada, ponderada, del conjunt tipogràfic a partir de l'ús habitual de la lletra. D'aquí que la denominació només fixi una *posició* en sentit estricta, *Mediaen*: aquest és pròpiament el punt a partir del qual s'indiquen les dues altres denominacions, *Ascendiaen* i *Descendiaen*. Aquestes dues denominacions, més que fixar punts o límits, insinuen desviacions del punt mitjà.

La visió que s'apunta aquí sembla contradir el que abans es referia en relació amb *gran, mitjà, i petit*. Ara es proposa el canvi de vista per la sola denominació: *Ascendiaen* i *Descendiaen* exposen de manera més explícita l'allunyament respecte d'una *posició*. Igualment, recordem que *gran, mitjà, i petit*, solien aparèixer com qualificacions de l'ull d'un grau tipogràfic, mentre que aquí són pròpiament graus tipogràfics (*cosos*): això les relaciona amb el conjunt de graus en termes de *franja*.

Altra cosa és com s'articulin en termes mètrics, això és, com a graus tipogràfics, pròpiament. No es pot fer aquí una anàlisi exhaustiva, però valgui com a apunt inicial que *Mediaen* acostuma a entendre's equivalent a *Lectura* o *Cicero*, el grau mitjà “per excel·lència”; *Ascendiaen*, equivalent a *Parangona* (al *Petit Paragon* francès); *Descendiaen*, més o menys equivalent a *Philosophie*. En aparença, doncs, la relació entre els graus és difícil de justificar en els termes quantitius habituals. Des d'aquests, només es pot assajar una altra possibilitat: *Descendiaen* equival a la meitat d'*Ascendiaen*. Des de la quantificació, *Mediaen* fixa la posició de lectura intermèdia; *Ascendiaen* i *Descendiaen*, en tant que “franges sense posició fixa”, estableixen una relació interna que sembla *allunyada* de, o que no sembla incloure, la “posició original” de *Mediaen*.

Es poden fer objeccions al raonament, però aquí es contempla la possibilitat que *Ascendonica–Parangona* tingui un paper rellevant en el conjunt, pel que fa a la seva articulació mètrica. La importància de la *Parangona* es tracta més endavant en aquesta secció, i en capítols següents.

Mittel, Secunda, Tertia

Aquesta combinació de dues escales modulars sembla donar-se també en l'entorn alemany: *Mittel* faria les funcions que abans s'han atribuït a *Mediaen*, la posició de lectura mitjana.

Mittel “equival” a *St Augustin*, i no a *Mediaen* o *Cicero*. Des d'aquesta equivalència, es pot invalidar l'argumentació que es presenta aquí; de tota manera, la mitjania en la lectura no té per què ser la mateixa en diferents àrees – com també referma la denominació alemanya de *Text*, que refereix un grau major que el *Texto* espanyol.

A partir de la denominació, Smith infereix que el nombre original de graus tipogràfics havia de ser 7, i que *Mittel* marcava la meitat del conjunt. La idea sembla prou correcta, però també es pot creure massa mediatitzada pel nombre, “en abstracte”, del conjunt de graus tipogràfics: en l'argumentació de Smith potser hi falta la relació de *Mittel* amb la *mida*, això és, amb la lectura mitjana —des d'aquesta associació, no necessàriament hi ha d'haver set graus en el conjunt. (Smith es comenta més avall, i s'inclou en l'apèndix.)

I *Secunda* i *Tertia* respondrien a una gradació complementària —ordinal, a diferència de la proporcional que insinuaven *Ascendiaen* i *Descendiaen*. En aquesta gradació ordinal, posicional, cal advertir-hi, de nou, la concepció tancada del conjunt de graus tipogràfics: els graus s'articulen en ordre decreixent.

Smith es pregunta sobre la “perduda” *Prima*, i li atribueix la posició immediatament anterior a *Secunda*, això és, *Roman*. La idea torna a semblar correcta, des d'un punt de vista posicional, en què els graus s'articulen, s'ordenen, segons una simple addició. Estudis posteriors inclouen *Paragon* entre *Secunda* i *Tertia*, cosa que trenca l'esquema endreçat de Smith. Aquí, més que confirmar o desmentir cap de les tesis, es volen apuntar altres possibilitats. La primera, poc plausible, que aquests graus no necessàriament havien de correspondre's a posicions correlatives en l'escala de graus tipogràfics. La segona, que *Tertia* fixaria una mena de límit a la franja de cossos grans —*Mittel* és el grau que segueix a *Tertia*.

Entredós

L'arrel posicional es recull en la denominació espanyola *Entredós*: una posició intermèdia, entre dos graus tipogràfics.

Aquí es dubta de la propietat del vocable *Entredeux* que utilitza Caramuel (“*Philosophie* vel *Entredeux*”): atès el personatge, es creu que el terme s'ha “afrancesat”, perquè no es té cap altra notícia del seu ús en l'entorn francès.

Si bé es pot dubtar que en aquest cas es tracti pròpiament d'un subconjunt, cal subratllar que es troba entre *dos graus*: això implica el reconeixement d'aquests dos graus com graus per propi dret en el conjunt tipogràfic, això és, canònics. Acostuma a identificar-se aquests dos graus amb els que se situen immediatament per damunt i immediatament per sota d'ell —respectivament, *Lectura* i *Breviario*. Graus tradicionals, canònics, que fan apreciar *Entredós* com un grau secundari —com el seu equivalent francès, *Philosophie*, es titllarà d'*irregular*.

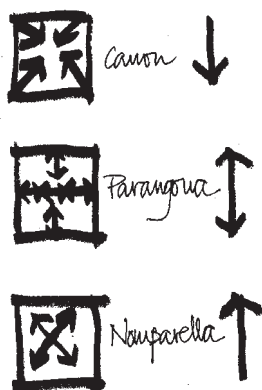
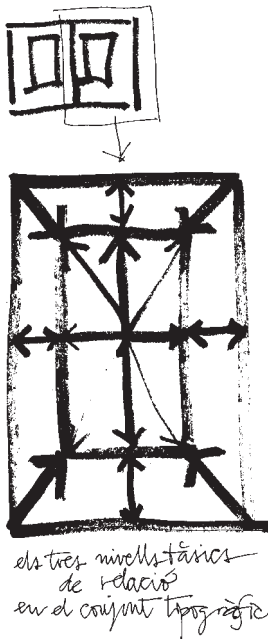
Els “cossos irregulars” ja s'han debatut. Ara només es vol ressaltar que la posició intermèdia acaba titllant-se d'*irregular* sobretot des de la seva valoració quantitativa.

Altres hipòtesis es veuen, en conseqüència, afeblides. Una d'elles: els graus entre els que es posiciona *Entredós* no tenen per què ser els immediatament superior i inferior —podrien ser *Parangona* i *Nomparella*, els quals, en l'esquema de Paredes, disten del mateix nombre de graus respecte d'*Entredós* (“La quarta es *Parangona*... La octava es *Entredós*... La duodezima es *Nonparilla*”).

Canon, Parangona, Nomparella

Canon, Parangona, i *Nomparella* són cabdals en l'entorn tipogràfic. Tanmateix, el seu paper s'ha vist eclipsat, al llarg dels anys, per les unitats modulars més aparents i més operatives en termes d'ús i de percepció —el *Cicero* i la *Pica*.

Canon, Parangona, i *Nomparella*, són les úniques denominacions de graus tipogràfics que es mantenen, al llarg del temps, en totes les àrees geogràfiques. (Amb la il·lustre excepció de Moxon, és clar, que no esmenta *Paragon* —Smith la justifica en termes poc creïbles.)



Els graus tipogràfics com a nivells de relació en el marc tancat de la tipografia, i de les magnituds de lletres: *Canon* i *Nomparella*, les *frontereres*; *Parangona*, la *frontissa*.

El vocable *Canon* ja s'ha repassat en pàgines anteriors: aquí en recollim la seva accepció més genèrica de “model d'imitació, màxima autoritat que regula comportaments al seu desota”. Per altra part, *Parangona* i *Nomparella* contenen, en les seves denominacions, la referència òbvia a la paritat: *Parangona*, *model de perfecció*, és *patró de comparació*; *Nomparella*, *sense parió*, és *límit incomparable*.

Es pot treure la sabuda idea que la denominació del grau tipogràfic *Canon* prové, *només*, del fet que aquest grau s'usava per a imprimir el cànon de la missa. Ja és prou: el cànon de la missa, en la seva presentació tipogràfica, constitueix un ús “límitrof”, i, així, una magnitud-límit. La denominació del grau tipogràfic recull tots aquests aspectes.

D'entre les accepcions de *paragon*, es troba la següent: “a diamond of 600 carats or more”; i, respecte del seu origen etimològic: “O. Fr. *paragon*—It. *paragone*, touchstone; origin obscure.” (Chambers) Ni que sigui per simple curiositat, es vol assenyalar aquesta relació amb les pedres: tant amb les *precioses*, que se situen al dessota de *Nomparella*; com les *de toc*, que permeten comprovar el grau de puresa dels metalls i que, figuradament, constitueixen un criteri, això és, un mitjà de judici, una regla, un *cànon*.

Els tres graus, així, constitueixen *punts de referència* en el conjunt de graus tipogràfics. D'aquí es pot deduir que, entre aquests tres punts, es desenvolupen els graus tipogràfics de *lectura*, això és, de la *groça* a la *mitjana*, i de la *mitjana* a la *manuda*. És una possibilitat, però en això cal ser cautes: ja s'ha vist que aquests són criteris canvians al llarg del temps, i es fa difícil fixar-los de manera categòrica en la situació present. Més aviat, es pot reconsiderar la hipòtesi *des dels punts en si*, i no des de les franges que s'extenen entre ells. Així, cal abordar el valor utilitari d'aquests graus —no en termes de lectura, sinó en termes de *mesura*. *Canon*, *Parangona* i *Nomparella* són *punts mètrics*.

L'expressió pot semblar ambigua —també en semblarien “graus mètrics”, o “referències mètriques”. En designar-los com a *punts*, es vol inferir la seva posició, en el seu doble vertent de mida quantificable, i de patró mètric. Altra cosa és la traducció quantitativa que es pugui fer dels graus tipogràfics en qüestió, això és, la seva conversió o reducció, a punts de polzada, o a punts tipogràfics, o, pel cas, a qualsevol altra unitat mètrica. Aquest aspecte no es pot tractar amb profunditat aquí. Als efectes presents, és suficient remetre's a les equivalències dels diversos estudis que han abordat el tema, i que s'adjunten en la base de dades que figura en l'apèndix. Des d'aquesta remissió, només es poden fer conjectures més o menys aproximades —i això significa que els resultats poden ser tan convenients com erronis: amb només aquestes

dades, és possible traçar qualsevol esquema, des d'aquell en què tot encaixa, fins aquell en què tot apareix desencaixat. A continuació s'exposen uns exemples que poden ser il·lustratius.

La determinació del *Canon* és problemàtica des del principi: quin és, aquest *Canon*? *Canon* és el grau tipogràfic al que s'han aplicat més qualificacions. Això faria qüestionar la possibilitat que *Canon* sigui un *punt* mètric: per la diversitat de qualificacions que permet, *Canon* s'assimilaria, més aviat, a una franja per propi dret. De fet, en l'esquema tradicional, gairebé tots els cossos majors que *Parangona* són *Canon* —el seu nombre varia d'entre dos i cinc. La “sèrie bàsica”, tanmateix, és la definida entre *Petit-Canon* i *Gran-Canon*; *Canon*, sense qualificar, és menys habitual.

Des de les possibles equivalències a punts tipogràfics, *Peticano* pot ser des d'uns 24 a uns 28 punts; i *Grancanon*, des d'uns 44 a uns 48 punts. Així, entre ells hi pot cabre una *Parangona*. El més usual seria prendre un *Canon* que contingui dues *Parangona*.

D'entre les possibles equivalències, una és prendre la *Parangona* com 18 punts, i la *Nomparella* com 6 punts: en una *Parangona* hi caben 3 *Nomparella*. Si això és així, és clar que 3 no és parell.

Amb això no es pretén abordar la quantificació precisa dels graus. S'ha dit repetidament que, en aquest estudi, s'adopta una noció de mesura que no es limita al seu aspecte purament quantitatiu. I en aquesta noció cal inscriure el valor utilitari dels graus que s'ha apuntat: “considerar-los en termes de mesura, i no en termes de lectura” no ha de fer creure que mesura i lectura siguin contradictòries —no en poden ser: són complementàries. Si *Canon*, *Parangona* i *Nomparella* són *punts mètrics*, és perquè refereixen diferents àmbits de mesura. O, en altres paraules, “serveixen per a mesurar diferents classes de magnituds”: les grosses, les mitjanes i les menudes. Però en aquest cas, no són magnituds de *letra*, sinó magnituds de *peça*. Ara, doncs, es considera el conjunt tipogràfic, no com un conjunt de graus tipogràfics, sinó com un conjunt, més extens, de peces. Des d'aquesta òptica, el conjunt abraça des del material d'imposició (peces grosses) fins als espais tipogràfics (peces menudes); entremig, tot el ventall que es correspon als graus tipogràfics (peces mitjanes). Posem, doncs, que *Canon* sigui patró mètric per a les peces grosses, *Parangona* per a les peces mitjanes, i *Nomparella* per a les peces menudes.

No s'oblida que el material d'imposició era de fusta; ni s'oblida que els espais tipogràfics eren teòricament modulats d'acord amb el patró del quadratí corresponent; ni s'oblida que aquest és un esquema-marc, això és, que permet certes variacions o, el que és el mateix, que d'això no s'han d'inferir conclusions com que “tots els graus tipogràfics eren calibrats d'acord amb la *Parangona*”. Aquí només es vol apuntar la possibilitat que el panorama modular de la tipografia no era monolític: les unitats mètriques de referència podien seguir la lògica del sentit comú —unitats grosses per a coses grosses, unitats menudes per a coses menudes.

Si recollim la discussió anterior sobre les denominacions dels tres graus tipogràfics que s'estan debatent, es pot convenir que *Canon* i *Nomparella*, en tant que límits, se separen de la possibilitat d'aparellament (*Canon* és una *Nomparella* en sentit invers). I que l'únic que els pot aparellar és *Parangona*: *Parangona* és el nexa que permet l'articulació pròpiament dita del conjunt entès com a tal. Traduït a la pràctica, no sembla haver-hi relació directa entre el material d'imposició i els espais tipogràfics, si no és per la “mediació” del motlle de graus tipogràfics.

D'aquí, quatre consideracions derivades.

La primera, que, en sentit ampli, aquesta articulació enllaça amb la varietat o riquesa modular dels sistemes de mesura tradicionals.

La segona, que l'articulació en base a diferents patrons mètrics específics reforça la concepció modular de la tècnica tipogràfica.

La tercera, que, en aquest cas específic, la concepció modular és doblement significativa. Per un cantó, és profundament intensiva, centrípeta, perquè estableix els mòduls d'acord amb uns usos pràctics o amb uns nivells d'actuació de diferent magnitud que, en certa manera, són inclusivius —cosa que el relaciona amb la noció intensiva, “tancada” de la tipografia que s'associa a aquest període. Per un altre cantó, és profundament proporcionada, en el sentit de connectada, estructurada, perquè cada unitat modular sembla complir *un paper*, “el seu”: la menuda és expansiva (els espais tipogràfics aclareixen); la grossa és oclusiva (les imposicions tanquen la forma); la mitjana és conciliadora (determina la mesura màxima, l'àrea en què els graus tipogràfics es desenvoluparan).

La quarta, que, com es desprèn de l'anterior punt, la *Parangona* apareix com el patró mètric més lògic per a relacionar, articular, l'espai tipogràfic. Es vol ressaltar aquest fet, tant per la seva aparent importància en la tradició tipogràfica, com pel seu paper en el desenvolupament de l'anàlisi pràctica que s'adjunta com a apèndix.

El paper de la *Parangona* és certificat per Sigüenza, recordant el “professor Ibarra”, que “tomaba todas las medidas del ancho de la plana á *emes justas de parangona*”. Que això constitueixi “el sistema español antiguo”, com diu Serra i Oliveres, hi va un tros —però no s'ha de desestimar el fet que fos una “costumbre española”.

I se'n podria afegir una cinquena: que, d'acord amb els aspectes bàsics que s'han apuntat —la concepció intensiva del conjunt tipogràfic, l'articulació plurimodular—, és possible que calgui resituar la noció d'*unitat modular*. Les unitats modulares esmentades poden ser unitats modulares tipogràfiques, però és poc probable que constitueixin un sistema mètric absolutament independent. Això és, resta per situar el seu valor quantitatiu en relació a alguna unitat de mesura coneguda. Les versions més usuales són les que les relacionen amb els punts de polzada. Correcte, segurament. Però a partir de l'anterior, es pot intentar de canviar el punt de vista: les unitats modulares no serien tant (o no només) la *suma* d'unitats mètriques conegudes (punts de polzada), com *fraccions* d'una unitat mètrica coneguda (el peu, posem per cas) —la magnitud és la mateixa; l'aproximació conceptual, i el procediment, no.

Aquí torna a aparèixer també la qüestió de les diferents tradicions: dos quarts de nou *són* les “ocho y media”; i dos quarts de nou *no són* les “ocho y media”.

Cal fer una última observació respecte del paper de la *Nomparella* en el conjunt de graus tipogràfics. *Nomparella* era el *límit inferior tradicional*. Això ja s'ha vist anteriorment, en comentar els graus tipogràfics amb noms associats al preciosisme. Hi ha una altra raó: la *Grosse Nompareille* que apareix en Truchet i en Fournier. No es tenen més notícies d'aquest grau (Fertel, per exemple, no el llista), però ja n'hi ha prou: en Truchet i en Fournier, *Grosse Nompareille* és el grau tipogràfic que *tanca* el

conjunt. Això és, no hi fa res que en aquell moment ja hi hagués graus per sota de *Nomparella*; i no hi fa res que *Grosse Nompareille* no sigui un grau habitual. El que és característic, és que continua havent-hi una noció de conjunt *tancat*, a partir d'uns punts extrems que comparteixen *un nom*, i que, en conseqüència, articulen el conjunt de manera *simètrica*. Encara més: recuperant la idea anterior que el *Canon* és assimilable a la *Nomparella* per la seva condició de “límit incomparable”, es pot entendre la *Grosse Nompareille* com una reconceptualització de l'autoritat màxima del *Canon*: això implica, aleshores, el reposicionament del grau canònic, i la seva fixació en termes nominals i quantitativus.

En el context d'articulacions modulars, convé esmentar el “sistema Haase” referit per Smalian (1899) —la unitat mètrica és *Petit*:

Whilst the type and rule of the Latins were marked according to fractions of cicero, the Germans chose instead of this petit (eight, brevier), and reckoned to 8-to-pica, 4-to-pica, and so on. Accordingly Haase selected for the unit of his system not the sixth part but the third part of a line of the Viennese foot (316 millimetres), called this unit “Viertelpetit” (4-to-pica), and gave each size of type a certain number of this “Viertelpetit” —nonpareil 3, petit 4, korpus 3 [sic: suposadament, cal entendre 5], and so on. The middle sizes, pearl, colonel and borgis, were not then so much in use as to-day. In case of necessity their size would be fixed as 2 ½, 3 ½, and 4 ½ Viertelpetit. [239-240]

Trimégiste, Palestine

Trimégiste i *Palestine* són denominacions exclusivament franceses: cal dubtar que les formes espanyolitzades *Trimegiſto* i *Palestina*, que apareixen en els manuals espanyols del segle XIX, fossin realment utilitzades aleshores.

En aparença, *Trimégiste* i *Palestine* són denominacions anecdòtiques. No cal discutir-ho: són anecdòtiques. L'anècdota pot provenir del fet que, en el seu moment, no es creia que hi hagués millors noms per a designar *mides*. Això és, designar-les des de la precisió que demana la quantitat, i no amb les “vaguetats” qualitatives que s'inclouïen en els noms *Canon*, *Parangona*, o *Nomparella*. Ara bé, ¿de quina manera es poden designar mides en un entorn profundament nominal que intenta fer-se precís quantitativament? ¿De quina manera es poden designar quantitats, si no es té una unitat quantitativa explícita que uniformitzi el conjunt?

No es pot tractar amb profunditat la qüestió en termes d'origen i evolució. D'acord amb les dades de què es disposa, les denominacions no apareixen fins el segle XVIII. (Truchet no fa referència a cap d'elles. Fertel les llista, però amb denominacions alternatives: “Le Trismegiste ou Canon approché”; “Les deux points de Cicero ou la Palestine”. Fournier, finalment, els atorga posició pròpia.) D'acord amb aquestes dades, però, l'aparició de les denominacions es fa del tot lògica: el segle XVIII és el període de trànsit entre la tradició nominal i la tradició numèrica.

Trimégiste i *Palestine* comparteixen període i àrea geogràfica, i, amb ells, comparteixen l'arrelament en la tradició nominal. Com sembla lògic, aleshores, es pot intentar aclarir què volen dir els noms. Per a *Trimégiste*, més evident, la referència clàssica a les *Etimologies* de sant Isidor:

El nombre griego de Hermes deriva de hermeneía, que el latín traduce por «intérprete». Por su poder y su conocimiento de numerosas artes es conocido como Trimegisto, es decir, «el tres veces máximo». [VIII 11, 49.]

Per a *Palestine*, el tractat de mesures de Romé de l'Isle (1789):

La Palme ou Paleste. (4 doigts; 2568 millièmes de pouce; 2 pouces; 6 lignes; 70 centièmes de ligne) C'est le tiers de notre empan. [1]

Palme ou Paleste.

————— (grand). Voyez Spithame. (La Paleste ou petit Palme portoit aussi le nom de Tétarte, parce qu'elle étoit le quart du Pied; ou le nom de Trité, parce qu'elle étoit le tiers du grand Palme ou de la Spithame.) Il y avoit aussi chez les Grecs un Palme de 5 doigts, qui étoit le quart du Palmipes ou Pied Philétérien.) [209]

Trimégiste i *Palestine* poden compartir període i àrea geogràfica, però provenen de diferents arrels conceptuals. *Trimégiste* es concep com una triplicació (“el tres veces máximo”), això és, com un múltiple, o supramòdul: el mòdul base és el terç de *Trimégiste*, pressumiblement, *Cicéro* —el mòdul usual i perceptiu de lectura, la *letra mitjana*. *Palestine* és, “per contra”, una fracció, un submúltiple o submòdul: és un terç del mòdul fonamental de mesura per a tota classe de coses més o menys menudes, la polzada.

Aquesta és la hipòtesi. *Palestine* no és *Paleste*. *Palestine* manté la relació proporcional de *Paleste* ($\frac{1}{3}$), però ha de disminuir el nom perquè el mòdul de referència és menor: no és el pam, sinó la mida immediatament inferior, la polzada. Les relacions es poden traçar a partir de les equivalències en punts de polzada i tipogràfics, començant per Fournier: *Palestine* són 24 punts tipogràfics; la polzada, 72 punts tipogràfics.

S'elegeix la raó $\frac{1}{3}$ i no $\frac{1}{4}$, també apuntada per Romé de l'Isle respecte de la *Palme*, per l'especificació inicial del mateix autor: “C'est le tiers de *notre* empan.” Això és, el nom, i la relació proporcional que conté, han de ser mínimament comprensibles, habituals, i coherents per als seus usuaris més immediats —les haurien de poder sentir com *seves*. Ni que sigui per demostrar que les noves denominacions poden ser més significatives que les antigues *Canon*, *Parangona*, o *Nomparella*, que ara comencen a ser incomprensibles i insignificants.

No cal veure-hi una contradicció irresoluble en les dues denominacions. En certa manera, són continuïtat de la concepció plurimodular de la tipografia del període precedent. És clar que, en els dos casos, el reconeixement de la unitat modular bàsica és difícil, i la seva denominació és embolicada, però això és simplement part de l'evolució: respecte de *Canon*, *Parangona*, o *Nomparella*, la denominació sembla fer-se més opaca; però la unitat modular bàsica sembla començar a despuntar en termes quantitius.

JUAN CARAMUEL
Syntagma de Arte Typographica
1664

El *Syntagma de Arte Typographica* (1664) de Juan Caramuel Lobkowitz és una de les primeres fonts impreses que permeten esbossar la tècnica tipogràfica a mitjan segle XVII. En pàgines anteriors ja s'ha fet referència a alguns aspectes generals que exposa Caramuel en la seva obra: aquí es limita el discurs als aspectes específicament mètrics de la tipografia.

El *Syntagma* de Caramuel només permet “esbossar” la tècnica tipogràfica del seu moment, perquè en termes tècnics no és prou complet —o, si més no, no prou complet segons els paràmetres derivats de l'actitud científica de, per exemple, Moxon o Truchet; ni, pel cas, prou complet segons els paràmetres d'ofici que es poden trobar ja en Paredes. No entrem en la discussió de si efectivament és el primer manual tècnic sobre la impremta que apareix a Europa. En la introducció a l'obra, Pablo Andrés ja fa un succint resum respecte del panorama de manuals europeus i espanyols, que li permet traslladar la primacia de Moxon a Caramuel (p. 24–25): aquí interessa poc el “prestigio infantil” al que Andrés fa referència (i que ell mateix sembla acollir, tant com Moll respecte de la *Institucion* de Paredes), tot i que és evident que, des del punt de vista tècnic, i encara que Andrés no ho esmenti, les dues obres no són comparables. Als efectes presents, el *Syntagma* de Caramuel té interès per les dades que ofereix un personatge amb una certa vinculació a la impremta de mitjan segle XVII.

La vida i figura de Caramuel s'esbossen a Andrés (2004). Altres visions del personatge, en la seva vertent més excèntrica, es troben a Eco (1993), i Serra (2000). Aquestes últimes aproximacions fan prendre amb cautela algunes observacions del *Syntagma*.

La relació bàsica de manuals d'impremta europeus fins a mitjan segle XIX es pot trobar a Gaskell, Barber, i Barrilow (1968; 1972).

LES MAGNITUDS DELS GRAUS

L'enumeració de magnituds de graus que fa Caramuel és lògica i simple: es resol en una *llista*, que funciona com a *índex*. A aquesta enumeració s'hi adjunten, sense massa detall,

observacions sobre l'origen dels graus tipogràfics que s'han llistat: a grans trets, aquests orígens es correspondrien a gèneres bibliogràfics, obres bibliogràfiques, i artifexs, segons la classificació que s'ha mostrat en pàgines anteriors.

Artículo V

De las clases de tipos

[3211] [...]]

Si atendemos al tamaño o cuerpo, se llaman Gran Canon, Misal, Lectura o Cícero, Atanasia, porque los primeros que imprimieron tales libros emplearon letras de ese tamaño. Por lo demás, la escala de cuerpos suele expresarse con estos nombres:

Gran Canon.

Peticano.

isal.

Texto.

Atanasia.

Lectura o Cícero.

Entredós.

Breviario.

Glosilla.

Miñona.

Nomparella o Nomparell.

Los tipos también reciben el nombre de los grabadores que primero los crearon (en español, punzones, matrices). Fueron Garamond, Robert Granjon, Galliard, Minion y otros. Hoy, existen en París, Augsburgo, Francfort, Amberes, etc., excelentes fundidores que han dado a conocer varios modelos de sus caracteres, para que quien necesite alguno sepa dónde puede encontrarlo.

[3212] *Existe también un tipo de letras que llaman Máximas, que ocupan dos, tres, cuatro líneas o más. Se emplean en los títulos y por ello pueden llamarse Titulares.*

(Abans de fer cap altra observació, cal adjuntar el text original: la traducció no acaba de recollir la riquesa de lèxic de l'original, i en casos és poc fidedigna.)

Articulus V

De Characterum generibus

[3211] [...]]

Si magnitudinem, vocantur Canon, Missalis, Cicero, Augustinus: quod illa magnitudine literarum usi sint, qui illos sub initium libros impresserunt. Alias haec nomina solent magnitudinis gradus distinguere.

Canon.

Petit Canon.

Parangon.

Gros Texte.

S. Augustin.

Cicero.

Philosophie, vel Entredeux.

Garamond, vel Petit Romain.

Petit Texte.

Mignonne.

Nompareille.

[Al marge: "Incisores, qui olim matrices conformarunt"]

Etiam ab incisioribus, qui sigilla (punzones, matrices, Hispan.) formarunt sub initium, denominantur literae. Illi fuerunt, Garamond, Rupertus Gran- Ion, Galiard, Minion, et alii. Sunt hodie excellentissimi Fusores Parisiis, Augustae, Francofurti, Antuerpiae, etc. qui varia suorum characterum ediderunt specimina, ut qui aliquo genere indigeat, sciat unde illud possit habere.

[3212] *Sunt et literae, quas vocant Maximas, quae duas tres quatuor, vel plures lineas occupant. Hae impenduntur in titulis, et ideo possent vocari Titulares.*

Respecte del lèxic, no es pretén fer-ne una crítica sota criteris filològics, perquè no es tenen els coneixements necessaris. Simplement, es vol fer notar l'ús d'uns termes per a designar conceptes que al llarg del temps han sofert diversos canvis, tant en la seva aplicació, com en el seu significat.

Així, el "cuerpo" de la traducció és, en l'original, *magnitud*: no hi ha pròpiament cap contradicció en aquesta equivalència —només que *magnitud* apareix com un terme més relacionat amb la *quantitat*, que no *cuerpo*. *Cuerpo* sembla més apropiat per a designar peces físiques en què la magnitud o la quantitat hi és continguda, *implícita*. D'aquí, aleshores, que la "escala de cuerpos" sigui en veritat *magnitudinis gradus*: la magnitud és l'element que distingeix i caracteritza els graus en termes mètrics. I això és significatiu, perquè sembla recollir el canvi que s'insinuava pàgines enrere: que en aquest període es comença a fer evident que la magnitud d'un grau és una qualitat en certa manera aïllable del mateix grau.

Per altre cantó, l'equivalència, igualment acceptable, en el títol de l'article, de classe amb gènere ("De las clases de tipos", *De Characterum generibus*). Els dos termes acostumen a usar-se indistintament i, des d'aquí, només es pot apuntar la major ressonància jeràrquica de classe respecte de gènere. Però als efectes presents, sembla important que s'usi *gènere* en aquest context: *gènere* inclou tant les *figures* o *formes* (amb què Caramuel inicia l'article: romanes, cursives, capitals), com les *magnituds*. El *gènere*, segons això, podria equivaler al *grau tipogràfic* —un cos en principi compacte, derivat majorment d'un gènere bibliogràfic, i d'ús genèric.

L'última anotació refereix un tema que ja s'ha advertit amb anterioritat: els *specimina* dels fonadors es tradueixen com "modelos".

Per acabar, només advertir de l'interès que tindria un estudi complet dels vocables utilitzats per Caramuel —més quan, a totes llums, és un personatge amb una preocupació intensa per la llengua.

La traducció és menys acceptable pel que fa a l'equivalència de noms de graus tipogràfics: l'exemple més notori d'aquest cas és l'equivalència de *Parangona* amb *Missal*. *Parangona* no és *Missal*.

L'enumeració de graus posa de relleu un aspecte que, tot i la seva obvietat, no deixa de ser significatiu: la llista s'elabora segons el concepte genèric de *magnitud* (gran-dària), on les diferents denominacions remetent a diferents nivells, o graus, d'aquesta magnitud genèrica, això és, *semblen indicar una magnitud concreta*. Però, com és de suposar, només la indiquen, no acaben de fixar-la. En cap cas l'enumeració es fa d'acord amb les relacions que s'estableixen *entre* els graus: és a dir, que els graus no s'agrupen, sinó que simplement s'indiquen, s'indexen d'acord amb la seva magnitud.

Aquest és un aspecte que es troba a faltar, si es té en compte el personatge. Caramuel, que té un interès evident en els diversos aspectes de joc, combinatòria, i articulació verbals, tanmateix no fa esment de la possible articulació mètrica dels graus tipogràfics.

En contrast, cal esmentar que aquest interès per la combinatòria es pot apreciar en el procés d'elaboració d'índexs que refereix en la mateixa obra: *Articulus VIII. De Dedicatoria, Prologo et Indi-*

ce, especialment 3223 —en aquesta secció és de notar la importància que s'assigna a la numeració com a recurs d'ordenació.

Aquesta és, al capdavant, la forma acostumada de llistar els graus tipogràfics en aquest període. El costum també es percep en l'ordre d'enumeració decreixent: de *Canon* a *Nompareille*, els dotze graus llistats componen el conjunt tipogràfic tancat, finit, limitat, més amunt del qual només hi ha *maximas-titulares*, més avall del qual sembla no haver-hi res. No hi ha res d'estrany, en això: abans de la quantificació plena dels graus tipogràfics, és gairebé necessari que s'adopti una fórmula d'ordre cardinal, ja que en comptades ocasions la denominació explícita una magnitud dins d'una "escala" —si és evident que *Gros Texte* és major que *Petit Texte*, res fa creure que *Cicero* sigui major que *Garamond*, ni menor que *St Augustin*.

En la llista només apareixen onze graus: a ells cal afegir-hi *Missalis*, que només figura a l'encapçalament, i així s'augmenta el nombre a dotze graus tipogràfics. El nombre de graus del conjunt és el mateix que el referit per Paredes ("onze ò doze").

I, tanmateix, per més tancat que sigui el conjunt de graus tipogràfics, cal advertir que la llista de Caramuel apunta una forma peculiar d'obertura, o d'esquerda: els *vel*. Es pot creure que això és tan sols un reconeixement implícit de les diferents tradicions mètriques de diferents àrees geogràfiques. És justament aquest aspecte, que contribuirà a fer frontollar l'estructura mètrica arrelada en el localisme i en la nominació. La qüestió és doblement problemàtica: a rel de l'obertura territorial, es pot percebre que "una mateixa magnitud" té diferents noms; i, a la inversa, es pot creure que el nom ja no pot designar una magnitud de manera unívoca, inequívoca. D'aquí, tots els equívocs, totes les equivalències, totes les reduccions. Si en algun moment, amb anterioritat, s'havia cregut que el conjunt tipogràfic es graduava en un sol sentit, ara cal començar a reconèixer que hi ha gradacions paral·leles que poden redefinir el conjunt originari —o, el que acabarà essent el mateix, que cal qüestionar la propietat de les denominacions i de les magnituds en el si dels graus. Però això és avançar esdeveniments: en Caramuel, aquests aspectes només hi són en germen.

Ja s'ha advertit que *Entredeux* podia ser una forma afrancesada de l'espanyola *Entredos*: es desconeix l'ús del terme en l'entorn pròpiament francès, que acostumava a privilegiar Philosophie. En l'altre cas, *Garamond* apareix en l'entorn dels Països Baixos i Alemanya, mentre *Petit Romain* és habitual a França.

En resum, es pot creure que Caramuel, amb una formació i ànim plurals, recull l'esperit supralocal de, per exemple, Plantin. (Les referències a Plantin en el *Syntagma* són gairebé obligades: "Que la imprenta de Plantin, en Amberes, tiene tipos de plata, es un cuento popular." [3210]; o la cita que s'ha recollit aquí respecte dels *specimenia* de fonadors d'Amberes; o, més endavant, l'apreciació dels llibres de Plantin i Moretus com a exemple de correcció ortotipogràfica.)

Exemples d'equivalències nominals, o sinonímia de graus tipogràfics, es poden trobar en fulls de mostra de fonadors, com el de Bartholomaeus Voskens, Hamburg, ca. 1660, reproduït a Dreyfus, 1963.

ELECCIÓ I ÚS DELS GRAUS

Abans s'ha referit que Caramuel no ofería dades explícites d'articulació mètrica dels graus tipogràfics. Això no impedeix que ofereixi dades generals sobre el seu ús més adequat. En altres paraules, Caramuel, com qualsevol autor de divulgació, està més interessat en l'aplicació real dels graus tipogràfics —les magnituds dels graus tipogràfics no tenen prou entitat, encara, i la seva valoració ha de veure's necessàriament filtrada pel seu ús. Aquest ús es repassa en l'Article VII.

Lligat amb l'ús dels graus tipogràfics, Caramuel exposa també els usos de les figures o formes de lletra (rodó, cursiva, capitals), i la confecció de portades. En general, les orientacions de Caramuel, i especialment les de l'Article VII que es comenta, tenen una base més pròpia d'un gramàtic que no d'un mestre impressor, això és, la seva argumentació és sobretot ortotipogràfica, però poc incisiva en termes tècnics. Tanmateix, això no invalida en cap cas les dades que formula. (Aquest aspecte ortotipogràfic enllaçaria amb la línia del que es considera primer manual d'impremta en alemany, l'*Ortotipografia* de Hornschuch, el 1608.)

*Articulus VII**De Literarum delectu*

[...]

[3216] *De characterum magnitudine [al marge]*

Ex qualitate merito ad quantitatem seu magnitudem literarum transimus. Psalteria, quae debent in Choro servire, et nonnulli Ecclesiastici libri, grandi caractere imprimuntur: Carmina Historiae, etc. parragonico, aut textuali: plerique autem libri mediano: sed hic nulla est Lex posita, sed omnia pendent ab Authoris arbitrio. Sunt excellentes hodie in Hollandia Typi parvi: Authores, qui liberaliori arte alibi impressi, hoc ibi caractere recunduntur; et quia ad pauca reducuntur folia, vilius vaeneunt, summo Typographorum lucro.

*Artículo VII**De la elección de las letras*

[...]

[3216]

Pasemos ahora de la calidad de las letras a su cantidad o tamaño. Los salterios, que deben servir en el coro, y algunos libros eclesiásticos, se imprimen en caracteres grandes. Poesía, Historia, etc., en Misal o Texto, y luego la mayor parte de los libros en caracteres de tamaño medio. Pero esta no es una ley expresa y todo depende del criterio del autor. Hoy en día los tipos minúsculos son excelentes en Holanda. Autores impresos con arte más liberal en otros sitios, se recomponen aquí con estos tipos y, al reducirse a pocas páginas, se venden más barato, para mayor lucro de los impresores.

Aquí torna a aparèixer l'equivalència, errònia, de *Parangona* amb *Missal*. A la "Glosa" que tanca l'edició de l'obra, Andrés no dedica cap comentari al fragment seleccionat aquí.

Amb aquest fragment, es completen les referències explícites als graus tipogràfics que apareixen en el *Syntagma*. Una primera lectura fa creure en unes indicacions excessivament ambígues. Però, de fet, aquesta ha estat *sempre* la qüestió— no es pot ser més precís:

Pero esta no es una ley expresa y todo depende del criterio del autor.

L'anterior conjunt de dotze graus tipogràfics es veu ara subdividit en quatre grups. Lògicament, no cal esperar que els grups es corresponguin clarament als grups establerts en la classificació de graus tipogràfics que s'ha proposat pàgines enrere. En els grups de Caramuel es barregen criteris de gènere bibliogràfic, temàtics, i mètrics. Però, en qualsevol cas, els grups es poden prendre com un exemple particular de “franges tipogràfiques”, de referències mètriques usuals del conjunt tipogràfic, a la manera de les indicacions de Posa, *groça*, *mitjana*, *manuda*. Qualsevol comparació estricta de les dues propostes, que intentés deduir costums i paràmetres de composició i de lectura, seria arriscada. Aquí ens limitem a exposar les dades, reformulades a conveniència:

primers graus

Psalteria ... et nonnulli Ecclesiastici libri, grandi caractere imprimuntur

Grossos (*Canon - Petit Canon - Missal*)

Salteris, altres llibres eclesiàstics

En aquest sentit torna a semblar incompreensible l'equivalència, en la traducció, de *Missal* i *Parangona*: el *Missal* és el “llibre eclesiàstic” amb més probabilitats de ser inclòs aquí. Noti's, en aquesta mateixa línia, que l'origen de totes les denominacions d'aquest grup són de l'entorn bibliogràfic religiós. O, millor, que, en la llista de graus de Caramuel, aquests són els *únics* que expliciten un origen bibliogràfic religiós.

L'adscripció de graus tipogràfics a aquest grup es dedueix del següent grup.

segons graus

Carmina Historiae, etc. parragonico, aut textuali

Parangon - Gros Texte

Poesia, Història

No cal debatre la propietat d'associar els temes bibliogràfics als graus tipogràfics d'aquest grup. Aquí el que interessa és precisament que aquests dos graus es puguin constituir com a grup o franja. En veritat, es pot considerar com una sub-franja, per la seva posició intermèdia entre els caràcters grossos i els caràcters mitjans. Per això Caramuel no els dona cap qualificatiu —no els el pot donar, perquè aquest qualificatiu “no existeix”. Per això Caramuel *els anomena: parragonico, aut textuali*.

Salvant les distàncies, és el mateix que ocorria amb la *letra de glosar* en l'herència de Posa: a manca d'un qualificatiu mètric quotidià, només es pot recórrer a un qualificatiu mètric específic —i en el cas de Caramuel, el qualificatiu es pot considerar més específic que en el cas de Posa, perquè ara recull la categoria de grau tipogràfic. No només això: *Parangon* i *Gros Texte* són els únics graus tipogràfics que s'anomenen ara. Aleshores, pel reconeixement nominal, i per la seva posició intermèdia, cal convenir que aquest grup, per més difícil de qualificar que sigui, actua realment de *frontissa*, a partir del qual es poden determinar, i qualificar, els caràcters grossos per amunt, i els

caràcters mitjans per avall. La idea pot acabar de tenir sentit quan es té en compte que “un dels graus d’aquest grup” és *Parangon* —el grau tipogràfic que apareix com a peça clau en l’articulació mètrica del conjunt tipogràfic.

tercers graus

plerique autem libri mediano

Mitjans

la major part de llibres

D’acord amb l’anterior, no ha de sobtar que aquesta sigui una franja realment ambigua, caracteritzada per una noció àmplia de la “normalitat”, de la “major part”, que només es defineix pel seu límit màxim —això és, menor que *Gros Texte*. La seva limitació és simple conjectura: podia ser *Petit Texte*.

quarts i últims graus

Typi parvi

Menuts

(—)

I, a la inversa, es pot creure que els caràcters menuts només tenen límit definit per avall: la *Nompareille*. Però no es diu res explícit dels seus usos.

La referència als cossos menuts d’Holanda és interessant en termes històrics: potser aquí caldria veure-hi relació amb el grup d’associacions referit en la classificació anterior (*Robijn, Pearl, Diamant*) —però això trencaria el límit natural que assenyala *Nompareille*. En qualsevol cas, i independentment de quins graus específics conformen el grup de graus tipogràfics menuts, l’argumentació que Caramuel fa d’ells en termes d’*economia* el situa de ple en l’ambient del període. Només com a contrast, cal assenyalar l’opinió adversa de Paredes, que “no sabia para què servian estas menuencias”.

ALONSO VÍCTOR DE PAREDES
Institucion, y origen del Arte de la Imprenta,
y reglas generales para los componedores
C. 1680

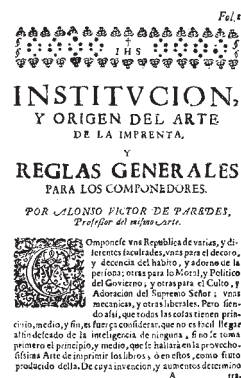
La *Institucion* d'Alonso Víctor de Paredes es considera el primer manual espanyol de tipografia —la data admesa de la seva composició és anterior a la de Moxon, i això origina certs orgulls nacionals. Però, com en el cas del *Syntagma* de Caramuel, la comparació es fa incòmoda. No tan sols per l'obra en si, sinó, en aquest cas particular, per les seves circumstàncies. La circumstància principal de la *Institucion* de Paredes és coneguda, i gairebé còmica: exagerant, “n'imprimeix un sol exemplar que li serveix d'original”. Des de la distància, això és una inversió conceptual profunda de la tipografia, que faria dubtar de la competència de l'autor i de la fiabilitat de les seves opinions. No cal ser tan rigorosos en aquest punt: l'obra de Paredes és, amb tots els errors que pugui contenir, amb totes les reserves que es vulguin fer, d'un valor innegable —aquí es pren, simplement, com a exemple de l'*ofici* a la segona meitat del segle XVII espanyol.

Una notícia biogràfica de Paredes apareix en el pròleg de l'obra, a càrrec de Jaime Moll: també allí es traça l'itinerari de la *Institucion*, des de la primera referència que en fa Sigüenza en la segona edició del *Mecanismo* (1822), fins a la ressenya que en fa Updike.

Respecte de les circumstàncies particulars de l'obra, el mateix Paredes les exposa al *capítulo undecimo*, 45r - 46v. En ell hi aflora el to entre modest i planívol que sobrevola tota l'obra i, de fet, bona part de manuals semblants, com el de Sigüenza. En aquest fet també s'hi entreveu la condició d'*ofici* que s'ha remarcat abans: l'autor és un “simple impressor”.

GRUOSSOS DE LETRAS

Paredes destina la primera part del segon capítol del seu llibre a repassar els diferents *gruessos de letras*. Així es designaran les mides dels graus tipogràfics: el que en Caramuel era *magnitud*, aquí és *gruesso*. Paredes desenvolupa la tesi de pro-



vinença i adequació de cadascun d'aquests *gruessos*, i n'exposa la seva articulació bàsica interna —aspectes que, en Caramuel, s'apuntaven de forma imprecisa o, simplement, no apareixien. Convé, en aquest cas, reproduir el text que tracta específicament la qüestió.

L'articulació interna dels graus tipogràfics es complementarà amb dades que figuren en capítols posteriors.

Cal esmentar que Paredes fa servir també el vocable *generos de letras*, com Caramuel. De tota manera, en aquest capítol no es pot acabar de discernir “què és” aquest *genero*: El discurs del capítol sembla desenvolupar-se d'acord amb la seqüència plantejada en el títol (“De los gruesos, y generos de letras que ay, y division de la caxa”): això faria creure que els *generos* remetien als diferents “alfabets lingüístics”, com el grec o l'hebreu, que es tracten després dels *gruessos*; o bé que es relacionen amb la *division de la caxa*, en què figuren, sense més explicació, les variables formals de *caxa alta*, *caxa baixa*, i *versalillas*. O bé que el *genero* és el conjunt de totes les qualitats precedents. En qualsevol cas, és de remarcar el fet que Paredes iniciï el capítol amb els *gruessos* —i, de fet, inicia la part tècnica del llibre, perquè el primer capítol es dedica al repàs històric (“institucion, y origen”) de la impremta. En altres paraules, per a un impressor, els *gruessos* serien allò més bàsic de les *letras*: aquesta consideració l'inscriu en el marc intensament tàctil de la pràctica. Això mateix es fa explícit en Fertel, i també en Sigüenza: v. més avall.

CAPITULO SEGUNDO

De los gruesos, y generos de letras que ay, y division de la caxa

[...]

Son diferentes los gruesos de letras que ay: hasta onze, ò doze he conocido, unos mayores que otros: y empeçando por los mayores, veo que el primero es Grancanon, que tiene letra baixa, y alta, inicial, ò versal, que todo es vno. Es verdad, que ay entre los estrangeros letras versales, que solo sirven para titulos de papeles tendidos, ò planas grandes, las quales tienen el grueso de dos lineas de Missal, ò mayores: pero estas no tienen letra baixa, y por esso no las nombro entre las demas.

Tiene pues de grueso el Grancanon dos lineas de Parangona, y llamòse assi, porque como el Canon de la Missa, al tiempo de celebrarse este Santo Sacrificio, es lo que se lee desde mas lexos, ponian desta letra, por ser mayor, las palabras mas esenciales, para que se percibiesen mejor del Sacerdote: y por esso se llamò Grancanon, à diferencia de la letra de Petitcanon, ò Peticano que llamamos aora. Destas dos letras se aprovechavan para imprimir el Canon, y por esso llamavan al vno Grancanon, y al otro Petitcanon, porque Petit en el Idioma Frances, es lo mismo que pequeño. Es letra que sirve pocas vezes, por ser tan grande.

La segunda es Petitcanon, que se llamò assi por lo que tengo dicho: tiene de grueso dos lineas de Atanasia, y es mas acomodada que la antecedente para titulos de papeles tendidos, y planas de à folio, y sirve algunas vezes para las Dedicatorias de libros grandes.

La tercera es Missal, por imprimirse en ella antiguamente los Missales. Es mas à proposito que el Petitcanon para los casos que alli dixen, y de mas agradable vista.

La quarta es Parangona, que llamaron assi por averse impresso en ella el Parergon, libro antiguo, y antes la llamavan Paradina, ò Paladina. Su grueso es la mitad del Grancanon. Es la que mas sirve para Informaciones en derecho, Memoriales en hecho, y de servicios, y demas papeles que se presentan en los Consejos, y Audiencias, y tambien para esto suelen aprovecharse de la letra de Texto.

Assi nombran la que pongo quinta en orden: y para dezir por què la llamaron assi, se ha de saber, que cuando imprimian libros glossados; esto es, glossando libros de Teologia, ò de Leyes, que es lo mas comun, los hazian en dos columnas, y aviendo puesto cinco renglones en el principio de la primer columna, despues à esta la dividian en dos mitades, sangrando primero el quadrado que avian de llevar por corundel, y aviendo visto quantos renglones podian entrar en la plana presente del texto sobre que se trata, compuestos con la

medida de aquella media coluna, ponian la mitad en la primera coluna, a la parte de enmedio de la plana, y encima de los cinco renglones de la glossa, y renglon de quadrados que es fuerça poner, para que no se roze el texto con la glossa; y se ha de disponer de forma, que la glossa del lado hable sobre lo que contiene el texto de adentro, y el texto de adentro sobre lo que contiene la glossa. Ajustado pues en esta forma, vâ el Impressor siguiendo en su media coluna, la composicion de los cinco renglones de glossa con que empeço la plana, y aviendo llegado a cubrir los renglones que entraron de texto, y el renglon de blanco que deve tener, para que se ponga el reclamo del texto desta plana, al texto de la otra, reboza la glossa por encima del texto, y acaba toda la coluna primera, y empieza la segunda poniendo los cinco renglones, que han de quedar encima del texto, y despues con la medida angosta vâ siguiendo la glossa, hasta abraçar el texto de la segunda coluna, y su reclamo, y luego reboza por encima del texto, como lo hizo en la primera coluna, hasta acabar de todo punto la plana, y sigue con la segunda, el texto al texto, y la glossa à la glossa, fabricandola del mismo modo que compuso la primera. A esto llamavan los antiguos Quinquésupra. Generalmente ponian el texto de letra de Texto, y por esso le llamaron con este nombre. Tiene de grueso dos lineas de Entredos, y se imprimen en ella muchos libros de à folio, y de à quarto.

La sexta letra es de Atanasia, que tomò este nombre por averse impreso en ella las obras de San Atanasio, tiene de grueso la mitad que el Petitcanon. Es muy frequente el imprimir en ella muchos libros de à folio, y de a quarto, especialmente si son de historias.

La septima es Letura, llamada de otros Cicero, por averse impreso en ella las obras de Ciceron. Es muy comun para libros de todas facultades, especialmente para Sermonarios y Tomos de Comedias.

La octava es Entredos, esto es, ni tan grande como la Letura, ò Cicero, ni tan pequeña como el Breviario, es buena para libros pequeños de devocion, y para margenes de letras grandes.

La nona se llama Breviario, que sin duda se llamaria assi por imprimirse en ella los Breviarios, para lo qual es muy apropiada porque no tengan grande tomo. Tiene de grueso la mitad que la Parangona, y sirve tambien para margenes, y libros pequeños de devocion.

La dezima es la Glossa, que tomò el nombre por imprimirse en ella lo glossado sobre los libros antiguos, como dixè tratando del Texto en la composicion del Quinquésupra. Tiene de grueso la mitad que el Texto, y sirve tambien para Diurnos, y para imprimir sueltos los Quatro Evangelios.

La vndezima es Miñona, nombre Frances para denotar su pequeñez: tenianla los Iuntas en su Imprenta Real de Madrid, aunque yo no me acuerdo de aver visto imprimir en ella.

La duodezima es Nonparilla, ò Piedemosca, à la qual yo no he visto: pero mi padre, que Dios tenga en buen descanso, y otros antiguos aseguravan ser de tan pequeño grueso, que aun casi no consentia la señal que llamamos cran, y se pone para el govierno de la letra. No sè para què podia servir tanta menudencia.

Estos son los onze, ò doze gruesos de letra que yo he conocido; bien es verdad, que en los caracteres ay algunos que parecen diferentes: porque particularmente en la letra de Letura ay Letura grande, y chica; mas esto se entiende en los ojos de la letra, que en los gruesos, ò cuerpos no tiene mas la vna que la otra. Lo mismo sucede en otras letras, y en especial en la Parangona, Texto, y Atanasia.

[6v - 8r]

Els paràgrafs anteriors donen idea del caràcter discursiu de Paredes. Totes les seves exposicions són, per dir-ho així, narratives, sense servir-se de recursos “il·lustratius” com taules. A continuació, s’adjunten les mateixes dades en forma tabular, entenent que amb ella es pot facilitar la comprensió i, més important, en poden sorgir noves articulacions.

En l’obra de Paredes, les “il·lustracions” es limiten a la caixa de tipògraf, i als models d’imposició.

La presentació de dades en termes esquemàtics com taules es pot relacionar de manera molt simple amb la confecció de llistes administratives i comptables. En un nivell posterior, amb la

presentació de resultats científics. Qualsevol dels dos casos es troba emparentat amb el maneig de xifres i, per tant, amb la quantificació de l'entorn. No cal aventurar hipòtesis arriscades sobre quins motius podia haver tingut Paredes per no utilitzar la presentació tabular, que en principi faria més fàcil la comprensió per part del lector— una d'elles pot ser la major dificultat de composició. Un exemple que pot servir de comparació, és la taula de Legros (1908), que també es fonamenta en l'assignació d'usos concrets.

TAULA I GRUESSOS I USOS

De manera esquemàtica, la llista de *gruessos de letras*, amb els usos o destins que els corresponen, o que se'ls assigna, presentaria un aspecte com el de la pàgina següent.

L'esquema mostra el conjunt a partir dels cossos tipogràfics: cal entendre que, en considerar-lo conjunt, s'està referint *la totalitat de gruesos de letras que ay –o*, en qualsevol cas, totes les que Paredes ha “conocido” (i aquest coneixement inclou aquella “à la qual yo no he visto”, però de la que té seguretat que “havia”, si més no, existit).

És clar que la valoració que Paredes fa de la *Nonparilla* és incorrecta, perquè la presenta com un cos tipogràfic ja en desús, que només havien vist el seu pare “y otros antiguos”, i de la que no sap “para què *podia* servir”. Independentment del valor intrínsec de la *Nonparilla*, això és, del seu servei, és evident que el cos es continuava, i es continuaria, produïnt i fent servir.

Grancanon	Canon de la missa
Petitcanon	Canon de la missa Títulos de papeles tendidos, y planas de à folio Dedicatorias de libros grandes
Missal	Missales Títulos de papeles tendidos, y planas de à folio Dedicatorias de libros grandes
Parangona	Parergon Informaciones en derecho Memoriales en hecho, y de servicios demas papeles en Consejos, y Audiencias
Texto	Libros glossados de Teologia, ò de Leyes Libros de à folio, y de à quarto Informaciones en derecho Memoriales en hecho, y de servicios demas papeles en Consejos, y Audiencias
Atanasia	Obras de San Atanasio Libros de à folio, y de a quarto, especialmente de historias
Letura / Cicero	Obras de Ciceron Libros de todas facultades especialmente Sermonarios y Tomos de Comedias
Entredos	Entre Letura / Cicero i Breviario Libros pequeños de devocion Margenes de letras grandes
Breviario	Breviarios Margenes Libros pequeños de devocion
Glossa	Glossas sobre libros antiguos Diurnos Quatro Evangelios, sueltos
Miñona	(—)
Nonparilla / Piedemosca	(—)

TAULA 2
USOS I *GRUESSOS*.

Si, en certa manera, s'inverteixen els termes de l'esquema, i es planteja el conjunt des dels usos o destins, el resultat mostra una aparença semblant a aquesta:

Canon de la missa	Obras de San Atanasio
Grancanon	Atanasia
Petitcanon	
	Obras de Ciceron
Titulos de papeles tendidos, y planas de à folio	Letura / Cicero
Petitcanon	
Missal	Libros de todas facultades
	Letura / Cicero
Dedicatorias de libros grandes	
Petitcanon	especialmente Sermonarios y Tomos de Comedias
Missal	Letura / Cicero
Missales	Libros pequeños de devocion
Missal	Entredos (Entre Letura / Cicero i Breviario)
	Breviario Breviarios
Parergon	
Parangona	Margenes de letras grandes
	Entredos (Entre Letura / Cicero i Breviario)
Informaciones en derecho	Breviario Breviarios
Parangona	
Texto	Breviarios
	Breviario
Memoriales en hecho, y de servicios	
Parangona	Glossas sobre los libros antiguos
Texto	Glossa
demas papeles en Consejos, y Audiencias	Diurnos
Parangona	Glossa
Texto	
	Quatro Evangelios, sueltos
Libros glossados de Teologia, ò de Leyes	Glossa
Texto	
	(—)
Libros de à folio, y de à quarto	Miñona
Texto	Nonparilla / Piedemosca
Atanasia (historias)	

TAULA 3
GRUESSOS I USOS, USOS I GRUESSOS.

Si, finalment, s'intenta simplificar el conjunt a partir dels dos esquemes anteriors, la fesomia que en resulta és la següent:

Canon de la missa	Obras de Ciceron
Grancanon	Libros de todas facultades
Petitcanon	especialmente Sermonarios y Tomos de Comedias
Titulos de papeles tendidos, y planas de à folio	Letura / Cicero
Dedicatorias de libros grandes	Libros pequeños de devocion
Petitcanon	Margenes de letras grandes
Missal	Entredos (Entre Letura / Cicero i Breviario)
Missales	Breviario Breviarios
Missal	Breviarios
Parergon	Breviario
Parangona	Glossas sobre los libros antiguos
Informaciones en derecho	Diurnos
Memoriales en hecho, y de servicios	Quatro Evangelios, sueltos
demas papeles en Consejos, y Audiencias	Glossa
Parangona	(—)
Texto	Miñona
Libros glossados de Teologia, ò de Leyes	Nonparilla / Piedemosca
Texto	
Atanasia (historias)	
Obras de San Atanasio	
Atanasia	

(RECAPITULACIÓ PARCIAL)

El que apareix en aquesta última ordenació (Taula 3), és un panorama certament més laxe pel tocant a les relacions entre els graus tipogràfics i els seus usos. Posa de manifest el que, en la pràctica de l'ofici, resulta evident, això és: que un grau tipogràfic no es restringeix a un únic ús; o, a la inversa, que un mateix ús es pot resoldre amb més d'un grau tipogràfic. És clar que això no invalida la tesi segons la qual els graus tipogràfics reben el seu nom de l'ús al que es destinen: solament la matisa, com s'ha dit en pàgines anteriors.

I la matisa des de dos criteris interrelacionats (o un de desdoblament), que ja s'han apuntat: el de la *suficiència*, i el de les *franges tipogràfiques*. La suficiència aconsella proveïr-se del nombre suficient (mínim, necessari, “de supervivència”) de graus tipogràfics, de tal manera que amb ells es pugui abarcar “tot” l'espectre, totes les franges, dels usos tipogràfics.

L'aspecte de la suficiència s'ha tractat en relació amb l'herència de Posa, i en la donació de Rosenbach, en què es reformula com a necessitat. Això mateix, expressat en altres termes, apareixerà en Sigüenza: v. més avall.

Des d'aquesta òptica, i seguint les paraules de Paredes, en pot sortir un primer agrupament:

Grancanon - Petitcanon - Missal
 Parangona - Texto - Atanasia
 Letura / Cicero
 Entredos - Breviario
 Glossa
 Miñona - Nonparilla / Piedemosca

S'entén que aquest esquema es fa des de la *possibilitat* de canvi, això és, que es contempla la possibilitat de substituir uns graus tipogràfics per uns altres, *dins d'una mateixa franja*, d'acord amb uns usos que no només s'han fet genèrics, sinó que, en certa manera, s'han subvertit.

Aquesta és una percepció estreta i extrema. Des d'una perspectiva més extensa, el quadre es podria entendre com una evolució de l'esquema bàsic “de Posa”, *letra groça, mitjana, de glosar, i manuda*. Entès com a evolució, es pot creure aleshores que el quadre és més concret (i aquesta concreció va parella a un augment quantitatiu dels cossos o, si més no, a una ampliació explícita dels cossos “suficients”). I, des d'aquesta concreció, cal preguntar-se si els usos també s'han ampliat, realment. En altres paraules, si es pot establir alguna equivalència entre les franges dels diferents personatges.

<i>groça</i>	Grancanon - Petitcanon - Missal
<i>mitjana</i>	Parangona - Texto - Atanasia - Letura / Cicero
<i>de glosar</i>	Entredos - Breviario - Glossa
<i>manuda</i>	Miñona - Nonparilla / Piedemosca

Qualsevol equivalència d'aquesta mena és arriscada i problemàtica. De tota manera, els quatre grups ofereixen un conjunt prou coherent.

La *letra groça*, aquella de poc ús “normal”.

El ventall de la *letra mitjana* és, lògicament, el més ampli en termes de nombre de cossos: és clar que hi ha una diferència notable entre els dos extrems o límits de la franja, però també és per aquest fet que es pot considerar franja “única” per propi dret —això és, *Parangona* i *Letura* són límits “naturals” en l'entorn tipogràfic. I en això cal recuperar la noció de *frontera* o *frontissa* que havia aparegut pàgines enrere: en un primer moment es pot creure que la posició intermèdia dels dos graus tipogràfics faria que es poguessin incloure en una o altra franja (això és, *Parangona* podria ser tant *groça* com *mitjana*; i *Letura* podria ser tant *mitjana* com *de glosar*); però al capdavall cal convenir que, en el present esquema, la mitjana es pot haver eixamplat en si (per exemple, respecte de l'esquema de Caramuel), però veritablement es troba definida, limitada, per damunt i per dessota, per *Parangona* i per *Letura*, per graus tipogràfics que ara semblen *puntuals*.

Les mides de la mesura tipogràfica ofertes per Paredes, en *emes* de *parangona* i de *letura*, reforçaran el paper fonamental d'aquests graus tipogràfics: v. més avall.

La *letra de glosar* inclou, a més de l'evident *Glossa*, els cossos d'*Entredos* i de *Breviario*, per la seva condició possible de “margenes de letras grandes”.

La *letra manuda* és tot allò que sigui menys de la *de glosar*, això és, la “pequeñez” i la “menudencia”.

(PANORAMA GLOBAL DEL CONJUNT TIPOGRÀFIC)

Aquesta secció es pot prendre com una nova recapitulació de les observacions que s'han fet amb anterioritat: no deixa de ser, en veritat, altra cosa que un panorama global del conjunt tipogràfic tal com l'exposa Paredes. Es destaquen dos grans aspectes que poden considerar-se característics, no només de Paredes, sinó del període: els límits del conjunt tipogràfic, i la qualificació dels graus tipogràfics. Aquests aspectes, i la visió global que se'n desprèn, es troben mediats, i emfasitzats, per observacions de Paredes que, en una primera lectura, semblen secundaris. La segona lectura els fa cobrar rellevància, i acaba de matisar la concepció global del conjunt tipogràfic. Aquesta és la raó per la que s'exposen ara, i no abans.

Límits

Paredes iniciava el seu repàs de *gruessos de letra* amb l'advertència:

Es verdad, que ay entre los estrangeros letras versales, que solo sirven para titulos de papeles tendidos, ò planas grandes, las quales tienen el grueso de dos lineas de Missal, ò mayores: pero estas no tienen letra baxa, y por esso no las nombro entre las demas.

Anteriorment ja s'ha referit aquest paràgraf, en relació amb la denominació de graus tipogràfics i els formats de paper: les *letras versales* que s'esmenten es consideraven com les *maximas* o *titulares* de Caramuel. A diferència d'aquest, cal ressaltar el localisme de Paredes: “entre los extranjeros”. En la mateixa línia, l'únic grau tipogràfic per al que Paredes ofereix un sinònim, és *Letura* —o *Cicero*.

Per simple observació, sembla clar que el límit màxim del conjunt de graus tipogràfics estava fixat en *Grancanon*. De manera semblant, el límit mínim (útil) del conjunt tipogràfic es fixa en *Nomparella*.

Però, més enllà d'això, o més endins d'això, hi ha una especificació que segurament no s'ha d'obviar: aquestes *letras versales tienen el grueso de dos lineas de Missal, ò mayores*. Des d'un punt de vista eminentment mètric, l'especificació pot ser significativa: l'excepcionalitat apareix a partir de les *dos lineas de Missal*. Així, fent un gir convenient, dues línies de *Parangona* (el grau tipogràfic immediatament inferior a *Missal*) no són encara excepcionals, i es troben dins de la normalitat tipogràfica. I, ampliant el gir de manera encara més convenient, s'ha de referir l'equivalència que el mateix Paredes assenyala més endavant: dues línies de *Parangona* equivalen a un *Grancanon* —i el *Grancanon* té letra baixa.

D'aquí, aleshores, una raó derivada per la qual Paredes no les anomeni:
no tienen letra baja, y por esso no las nombro entre las demas.

Si no les anomena, no és només perquè no tinguin *letra baja*. És, també, perquè *no les pot anomenar*, simplement, perquè *no tenen nom*.

És clar que aquesta és una asseveració rotunda, i que caldria matisar, això és, que en el present context potser no s'ha d'atribuir tanta importància al nom en si com a determinant de l'existència del grau tipogràfic. De tota manera, tampoc s'ha d'ignorar el fet: en el fons, aquest és un dels criteris que subjauen en l'anàlisi de Smith, especialment en referència a l'entorn anglès, el més procliu a la designació de graus tipogràfics en base a duplicacions: v. més avall. Un repàs molt genèric d'aquesta articulació nominal ha aparegut pàgines enrere, en el marc de l'esquema de classificació dels graus tipogràfics.

Qualificació: *grande, y chica*

Paredes clou el seu repàs als *gruessos de letras* amb una referència a la qualificació.

bien es verdad, que en los caracteres ay algunos que parecen diferentes: porque particularmente en la letra de Letura ay Letura grande, y chica; mas esto se entiende en los ojos de la letra, que en los gruesos, ò cuerpos no tiene mas la vna que la otra. Lo mismo sucede en otras letras, y en especial en la Parangona, Texto, y Atanasia.

En aquest fragment, doncs, se sosté aquella idea tradicional segons la qual els qualificatius del grau són realment qualificatius de l'*ull tipogràfic*.

És de notar que aquí es fa referència explícita en termes de lèxic tipogràfic: *ojo*, i no *gruessos* ò *cuerpos* —*cuerpo*, que apareix amb menys freqüència al llarg de l'obra, es considera sinònim de *grueso*.

Aquest aspecte ja s'ha tractat, i no cal ampliar-lo. Aquí s'inclou el fragment per la seva relació amb l'apartat anterior de les 'franges': si bé la qualificació de *grande* i *chica* "sucede en otras letras", aquesta es dona "*particularmente* en la letra de Letura", i "*en especial* en la Parangona, Texto, y Atanasia". Així, aquelles que Paredes anomena de manera explícita són, per lògica, les més habituals, les més normals, les *mitjanes*: *Parangona*, *Texto*, *Atanasia*, i *Letura*, són els graus tipogràfics que conformaven l'àmplia franja tipogràfica *mitjana*.

L'ARTICULACIÓ DELS GRAUS

Les relacions entre graus

Paredes exposa una articulació dels cossos tipogràfics que, en termes actuals, sembla simple i incompleta. Simple, perquè les úniques relacions entre cossos és la de dobles i meitats. Incompleta, perquè no tots els cossos semblen tenir una relació evident. En el *Segundo Capítulo* s'expliciten les següents relacions:

Grancanon = 2 Parangona
 Petitcanon = 2 Atanasia
 Parangona = 2 Breviario
 Texto = 2 Glossa (= 2 Entredos)

Respecte de les equivalències, Paredes ofereix dades contradictòries. Respecte de la *letra de Texto*: "Tiene de grueso dos lineas de Entredos". Respecte de la *letra de Glossa*: "tomò el nombre por imprimirse en ella lo glossado sobre los libros antiguos, como dixe tratando del Texto en la composicion del Quinquésupra. Tiene de grueso la mitad que el Texto". Moll, en el pròleg, corregeix Paredes: "la letra de texto equivale a dos de glosa, no de entredós como por error dice" (xviii).

Més endavant es veurà que les equivalències que presenta Sigüenza, són diferents. Valgui com a apunt, ara, la definició que fa de *les letras de dos puntos*, en la seva *Adicion*: "Las que sirven para los carteles y títulos, y tambien para empezar los capítulos. Tienen el cuerpo de dos líneas de la fundicion que se nombran; como de lectura, que son dos líneas de ésta. Para espaciarlas y justificarlas se usa de la fundicion de peticano para la de lectura: de la de misal para la de entredos; para la de breviario de la parangona, por venir justas á dos líneas de dichos grados." (p. 268) O sigui, *Peticano* = 2 *Lectura*; *Misal* = 2 *Entredos*; *Parangona* = 2 *Breviario* —només coincideix l'última equivalència.

Amb aquestes equivalències, Paredes només posa de relleu la combinatòria dels *gruessos* en base a dobles i meitats. Les dades que ofereix indiquen que els "onze o doze gruessos" s'articulen en tres subsèries —i només una d'elles abraça més de dos graus:

Grancanon - Parangona - Breviario
 Petitcanon - Atanasia
 Texto - Glossa

Encara que sembli poc, tanmateix assenyala dues qüestions: la primera, evident, que els cossos tipogràfics de més relació són els de la franja *mitjana*, amb l'excepció

remarcable de *Letura*; la segona, que la “subsèrie” que relaciona tres cossos (això és, que en relaciona *més de dos*) té com a pivot la *Parangona*.

En el capítol *sexto* es tornarà a apreciar el paper fonamental de la *Parangona*.

Alhora, cal considerar amb especial interès la relació *Texto - Glossa*. Per un cantó, reformula aquella denominació que ja apareixia en la donació de Rosenbach, aplicada a la *letra missal* i a la *letra breviari* —en Paredes, la parella sembla tenir sentit en els llibros de “Teologia ò Leyes”. Per altre cantó, es pot establir una relació amb els graus tipogràfics llistats per Caramuel: *Texto* es correspon a *Gros texte*, i *Glossa* a *Petit texte*.

Aquesta distribució deixa fora d’una articulació interna explícita la resta de cossos:

Missal - Letura o Cicero - Entredos - Miñona - Nomparilla

Cinc cossos d’un total de dotze és una proporció prou elevada com per a qüestionar l’arrel modular del sistema tipomètric. Es poden aventurar diverses hipòtesis:

1. realment no tenien una relació interna: mai l’havien tinguda, i cada cos establia un “sistema” mètric propi;
2. tenien una relació interna, però les diverses produccions particulars, locals, etc, l’havien modificat fins al punt que ja no es podia apreciar en termes concrets;
3. tenien una relació interna, però Paredes, per causes desconegudes, no la va especificar

I aquí, a la vista de les tres subsèries, caldria considerar el conjunt de cossos. És pot parlar pròpiament de conjunt, en el sentit de “sistema”? o, altrament, només mereixen aquest nom el que aquí s’ha anomenat “subsèries” i que, en realitat, caldria entendre com “sèries” tancades?

Si les tres sèries són tancades, aleshores caldria preguntar-se sobre les raons d’aquest tancament. La raó que apareix més immediata és la que apunta el mateix Paredes en assignar un destí específic per a cada cos: un cos es fa servir de manera exclusiva per a un gènere bibliogràfic; a un gènere bibliogràfic li correspon, “preceptivament”, un cos tipogràfic.

Però, seguit al peu de la lletra, el raonament només pot oferir un marc del tot lògic per a la parella *Texto - Glossa*. Les dades no poden justificar un ús conjunt del *Canon de la Missa*, el *Parergon*, i el *Breviari*; ni del *Canon de la Missa* i les *obras de san Atanasio*.

Com s’ha advertit abans, Paredes només especifica les relacions de dobles i meitats: això limita considerablement l’esquema, i amb facilitat pot portar a qüestionar aquella pretesa coherència en l’articulació mètrica de la tipografia.

Segurament, el que més sobta, en primera instància, és que *Letura* es deixi sense relacionar. Més quan, com es veurà més endavant, *Letura* és un dels cossos-patró. El cos que podria actuar com a submòdul (meitat) és la *Nonparilla*: però Paredes “no l’ha vista”, i la desestima per inútil. Dels cossos que podrien actuar com a supramòdul (doble), l’únic possible en la llista (això és, l’únic cos gran del que no s’han especificat relacions amb cossos menors) és *Missal*: però aquest, simplement, no és el doble de *Letura*. Fins aquí, *Letura* no es pot relacionar amb cap altre cos.

En principi, la condició d’*únic* no seria contradictòria amb una certa noció de *patró*; però és absurda en aquest cas concret: no té sentit tenir com a patró un element *mitjà* que no es pugui relacionar. Qüestions semblants es tractaran més avall, en relació amb Moxon i el peu com a patró.

Fins aquí, amb les dades ofertes en el segon capítol de la *Institucion*, no es poden extreure gaire més conclusions respecte de les relacions entre els graus tipogràfics. Per a això, caldrà revisar les que s'indiquen en el sisè capítol, en què els graus ja no es presenten de manera aïllada.

La relació dels graus i el format

El sisè capítol de la *Institución* relata amb detall la *fabrica de las paginas*. La primera observació que cal fer notar és l'encert del terme: tal com els formats es formen, les pàgines es *fabriquen*. Als interessos presents, les pàgines es fabriquen no només perquè es doblega el plec de paper, sinó perquè responen a la composició d'un motlle amb peces tipogràfiques.

En aquest sentit, Paredes no sembla establir una diferència explícita entre *formato*, *pagina*, i *plana*.

D'aquí les indicacions mètriques del capítol: la mesura tipogràfica, o dimensió lateral del motlle tipogràfic; i el nombre de línies d'acord amb el grau tipogràfic que s'usi. Amb aquestes indicacions, la *Institución* de Paredes recull un dels aspectes característics de tot manual pràctic, que fàcilment deriva en fórmules. El mateix Paredes és conscient que “no se podrá dar medida fija”, i que només pot aspirar a referir allò que és “mas ordinario” —de tota manera, això mateix aparella les indicacions mètriques, aproximades, a la noció de *gènere* ja comentada, i que aquí s'exposa com a aglutinadora de diverses *medidas de las paginas*.

Com en el repàs dels *gruessos de letras*, en aquest apartat també es reproduïx el fragment sencer, que després es complementa amb esquemes comentats.

CAPITULO SEXTO. Fabrica de las paginas, y de sus medidas.

Ya hemos llegado al modo, y disposición que se ha de dar en las medidas, y fabrica de cada vna de la paginas: pero como los dueños vnas vezes quieren que sus obras vayan desahogadas, y tenga su libro mas volumen; otras vezes desean el que no parezca gr[an]de, ò bien porque no se enfaden en leerle, ò por escusar la costa, no se podrá dar medida fija: pero dirè en cada vna de las planas lo que fuere mas ordinario para el ancho del renglon, y los que deven llevar cada vna: y el diestro Impressor podrá ensanchar, ò acortar conforme el gusto de los Autores, y disposicion de la obra.

En tres generos difer[en]tes divido las paginas que se ofrecen, que al primero llamo Genero perfecto, que es el comun, y que estilan en casi todas las impresiones: este tiene medidas de à folio, quarto, octavo, diez y seis, treinta y dos, y sesenta y quatro. Al segundo llamo Genero atravesado, esto es, dandoles à las paginas de ancho lo que las del Genero antecedente tienen de largo, y de largo lo que las otras tienen de ancho, en cuya medida se imprimiò el Arte de escribir de Morante, en quarto, porque asi lo pedian las laminas. Tiene tambien octavo atravesado, y no seria dificultoso el que se hiziesse tambien diez y seis. Al tercero llamo Genero imperfecto, que tiene las medidas de à dozavo, veinte y quatro, y quarenta y ocho. Demas me informaron que avia medida de à diez, y aunque no la he visto pondrè tambien su medida. Destas treze suertes de paginas tratarè aora, y en el capitulo siguiente de las imposiciones de todas.

La primera es la medida de à Folio, en el qual haziendose informaciones, memoriales en hecho, y papeles sueltos, es lo ordinario darle de ancho diez y ocho mm. de Parangona, y treinta y cinco renglones, y de Texto quarenta, tengan, ò no tengan margenes, que llamamos cotas. Si las informaciones son (como sucede muchas vezes) ella en una coluna, y en otra las citas, y alegaciones, se le añade al ancho de la pagina quatro mm, que hazen veinte y dos; destas sangrar el quadrado que ha de llevar por corundel, y lo que restare, dividido en dos mitades, dar el ancho que resultare, la vna à la Parangona, ò Texto de la informacion, y la otra à las alegaciones, ò citas, que casi siempre vãn en Letura, dandole de largo à la plana treinta y ocho renglones de Parangona, y quarenta y tres de Texto. Adviertase, que en este caso se ha de tener mucho cuidado, en que si en vna plana entran (supongamos) en los llamamientos de las margenes, cinco, ò seis, ò mas ò menos letras, ò numeros de superlineal, que las mismas ha de tener en la coluna en que vãn las citas: porque si en la coluna de Parangona entran seis letras, y estas no tienen las mismas correspondientes en la coluna de las citas, sino que està vn llamamiento en esta plana, y el que le corresponde en la siguiente, no està bien puesto, ni puede passar, y se ha de emendar rebozando la Letura, y sea pequeño, ò grande el rebozo, lo que fuere se ha de poner de menos en la coluna de Parangona. La buena disposicion destes rebozos es vna de las partes en que se conoce la suficiencia del Impressor.

Si lo que se imprimiere fuere libro de à folio sin columnas, se le puede dar de ancho al renglon veinte mm. de Parangona, aunque tenga cotas, como no sean muchas, y si lo fueren puede quedar la medida del renglon mas estrecha, conforme lo mas, ò menos dilatado de las cotas; y en quanto à la cantidad de renglones se le pueden echar treinta y seis, ò treinta y siete de Parangona, quarenta, ò quarenta y vno de Texto, quarenta y ocho de Atanasia, y cincuenta y cinco de Letura. Si el libro fuere en columnas sin cotas, se le darà de ancho à la coluna onze mm de Parangona; y si tuviere cotas le bastan diez, y de largo lo mismo. Y buelvo à dezir segunda vez, que assi en estas medidas, como en todas las demas, se pueden hazer mayores, ò menores, conforme el gusto de los Autores, ò necesidad de que la obra sea de pequeño, ò grande volumen.

El Quarto es la segunda medida, y en ella lo mas que se haze son libros: en quanto al ancho de las lineas, no llevando cotas, ni columnas, se le puede dar veinte y quatro mm de Letura; y de largo veinte y quatro renglones de Parangona, veinte y ocho de Texto, treinta y quatro de Atanasia, y quarenta de Letura. Si fuere en columnas sin cotas, à cada linea se le pueden dar doze mm de Letura; y si tuvieren las columnas cotas, con diez mm de Letura tienen lo suficiente, y de largo los mismos renglones. Si fuere libro de Comedias se ha de componer vn verso de los mas largos, tanto que en esse distrito puedan caber todos los demas versos; y el ancho de este verso le servirà de medida: pero de largo es fuerça t[en]ga mas renglones, que si no quedarà la plana desproporcionada.

Es la tercer medida el octavo, la qual no llevando cotas se le pondràn diez y seis mm y media de Letura; y si tiene cotas, catorze y media; si va en columnillas, ocho mm de la misma letra en cada coluna. El largo veinte lineas de Texto, veinte y quatro de Atanasia, treinta de Letura, treinta y tres de Entredos.

El Diez y seis es la quarta, para cuya medida de renglon se le pondràn doze mm de Letura, y de largo diez y seis renglones de Atanasia, diez y nueve de Letura, y veinte y dos de Entredos. Hazense en ella casi siempre libros de devocion, y si fueren versos se le darà de ancho vno dellos, como se dixo en la medida de las Comedias.

Treinta y dos es la quinta medida, para Horitas pequeñas: el ancho de su renglon serà de nueve mm de Letura, y el largo de cada plana treze renglones de la misma letra. Todas estas cinco medidas se entienden sin titulo ni reclamo.

No se hazen mas de los Santos quatro Evangelios en el Sesenta y quatro, que es la sexta medida: daràsele de ancho à cada r[en]gloncito cinco mm de Letura si se han de hazer en Entredos, y nueve lineas, y encima su numero que denote el numero de cada plana, que sirve como de reclamo, porque no le lleva. Si se huvieren de imprimir en mayor, ò menor letra, se alargarán, ò acortarán las medidas, de forma que no passen de diez y seis hojas, para que vayan quatro en cada pliego, y tambien pueden salir ocho, si se hazen en Glossa, y mayores las planas, de modo que quepan en solas ocho hojas.

El Genero atravesado tiene tres medidas, que el Quarto es la primera, septima en orden, que tendrà de

ancho cada renglon veinte y cinco mm de Parangona, y de largo [diez?] y seis lineas de Texto, sin titulo, ni reclamo, y veinte y dos de Letura con la misma calidad.

El Octavo atravesado es la octava medida, que tendrá de ancho cada renglon veinte mm de Texto, y de largo diez lineas de Texto, y catorze de Letura, no contando titulo, ni reclamo.

La nona medida es la última atravesada, que es el Diez y seis, pocas, ò ningunas vezes usada: pero si alguna vez se hiziere llevará de ancho cada renglon diez y siete mm de Atanasia, y de largo diez lineas de Letura, y dos para reclamo, y titulo.

Siguense las medidas del Genero imperfecto, que la primera es Dozavo, y en orden la dezima. Imprimese de tres modos: el primero sin cruzero en la rama, y con cruzero las otras dos, el vno sin tira, y el otro con tira; y son los que mas se estilan. Estos dos modos últimos llevarán de ancho el mismo que el diez y seis del Genero perfecto, y el propio largo que las planas de octavo. Al primero que nombramos, que es Dozavo sin cruzero en la rama, se le pondrán catorze mm de Letura al ancho del renglon, y de largo veinte y dos lineas de Atanasia, veinte y siete de Letura, y treinta de Entredos.

La undecima es el Veinte y quatro, cuyo ancho de renglon es nueve mm de Letura, y de largo diez y nueve de la misma letra, y despues titulo, y reclamo.

El Quarenta y ocho es la última medida de los Generos, de la qual se usa muy poco: lleva de ancho el renglon seis mm de Letura, y de largo treze lineas de la misma letra, ò quinze con titulo, y reclamo.

La última de todas, y que casi no la ha visto nadie, es el Diez, bi[en] estraña, y enfadosa medida, y que es fuerça se tire sin cruzero en la rama. Tendrà de ancho el renglon veinte y nueve mm de Letura, y de largo catorze mm de la misma letra, y dos para reclamo, y titulo. Estas son las medidas, que conforme à mi juicio he podido discurrir, si acaso por descuido, ò yerro se hallare alguna mal ajustada, se advierta por el diestro Artifice, y corrija lo que fuere digno de emienda.

[23v - 25v]

[Les anteriors es complementen amb les dues següents, després que “personas entendidas” comunicuessin a Paredes la falta.]

La medida destas paginas de à diez y ocho puede ser de diez mm y media de Atanasia de ancho cada renglon, y de largo cada plana tendrá quinze m de Atanasia, sin titulo, ni reclamo; y si huviere de imprimirse en otras letras, se le daràn mas, ò menos lineas, conforme fuere menor, ò mayor la letra.

La medida de à treinta y seis tendrá de ancho cada renglon ocho mm de Atanasia, y de largo diez mm de la misma letra, sin titulo, ni reclamo; y si se imprimiere en otras letras, se guardará la orden que dexamos dicha.

[47r]

[Nota. El capítol citat es complementa amb el *Capitulo Septimo. De las imposiciones, y colocacion de las planas*. Aquest últim no es tracta aquí amb profunditat, perquè no ofereix més dades mètriques. Bàsicament, el capítol és una mostra gràfica de la *colocacion de las planas*, que no aporta més llums al tema que es debat.]

TAULA I. *PAGINAS Y MEDIDAS*

En la següent taula s'exposen les dades de manera esquemàtica, mantenint, però, l'estructura del discurs de Paredes.

Genero perfecto

Folio Informaciones, memoriales en hecho, papeles sueltos
 18 mm Parangona 35 renglones Parangona
 40 renglones Texto
 Informaciones
 22 mm Parangona
 Texto de la informacion > 11mm Parangona; Parangona; 38 renglones Parangona
 43 renglones Texto
 Alegaciones ò citas >11 mm Parangona; casi siempre en Letura

Folio
 libro sin columnas ni cotas 20 mm Parangona (aunque tenga cotas)
 36 - 37 renglones Parangona
 40 - 41 renglones Texto
 48 renglones Atanasia
 55 renglones Letura

libro con columnas sin cotas 11 mm Parangona
 libro con columnas con cotas 10 mm Parangona

Quarto (Libros, Comedias)
 libro sin columnas ni cotas 24 mm Letura
 24 renglones Parangona
 28 renglones Texto
 34 renglones Atanasia
 40 renglones Letura

libro con columnas sin cotas 12 mm Letura
 libro con columnas con cotas 10 mm Letura

Octavo
 sin cotas 16 ½ mm Letura
 con cotas 14 ½ mm Letura
 en columnillas 8 mm Letura
 20 lineas Texto
 24 lineas Atanasia
 30 Letura
 33 Entredos

Diez y seis (Libros de devocion, Versos)
 12 mm Letura
 16 renglones Atanasia
 19 renglones Letura
 22 renglones Entredos

Treinta y dos Horitas pequeñas
 9 mm Letura
 13 renglones Letura

[medidas sin titulo ni reclamo]

Sesenta y quatro Evangelios
 5 mm Letura si en Entredos
 9 lineas Entredos; encima su numero
 [alargar ò acortar: que no pasen de 16 hojas, 4 en cada pliego]
 [Breviario]
 [si en Glossa: 8 en cada pliego, planas mayores]

Genero atravesado

Quarto atravesado	25 mm Parangona 16 ⁷ lineas Texto (sin titulo ni reclamo) 22 lineas Letura (sin titulo ni reclamo)
Octavo atravesado	20 mm Texto 10 lineas Texto (sin titulo ni reclamo) 14 lineas Letura (sin titulo ni reclamo)
Diez y seis atravesado	(pocas, ò ningunas vezes usada) 17 mm Atanasia 10 lineas Letura (y 2 para titulo y reclamo)

Genero imperfecto

Dozavo

impreso sin cruzero en la rama

14 mm Letura
22 lineas Atanasia
27 lineas Letura
30 lineas Entredos

impreso con cruzero sin tira

(ancho igual que el diez y seis del Genero perfecto)

12 mm Letura
(mismo largo que planas de octavo)
20 lineas Texto
24 lineas Atanasia
30 Letura
33 Entredos

impreso con cruzero con tira

(ancho igual que el diez y seis del Genero perfecto)

12 mm Letura
(mismo largo que planas de octavo)
20 lineas Texto
24 lineas Atanasia
30 Letura
33 Entredos

Veinte y quatro 9 mm Letura
19 lineas Letura (y 2 para titulo y reclamo)

Quarenta y ocho (se usa muy poco)
6 mm Letura
13 lineas Letura (y 2 para titulo y reclamo)

Diez (estraña, enfadosa, es fuerça se tire sin cruzero en la rama)
29 mm Letura
14 renglones Letura (y 2 para titulo y reclamo)

Diez y ocho 10 ½ mm Atanasia
15 m de Atanasia (sin titulo ni reclamo)

Treinta y seis 8 mm Atanasia
10 mm Atanasia (sin titulo ni reclamo)

Notes

Segurament aquestes dades s'entenen millor quan es mostren de manera “gràfica”: algunes figuren a l'Apèndix I d'aquest treball. De tota manera, aquest pot ser un prejudici amb poc fonament real. No s'ha de creure que aquí es vol negar la utilitat dels esquemes gràfics: tan sols es dubta que realment aportin més llums a les dades exposades en la seva forma discursiva, o en la seva forma tabular. En qualsevol d'aquestes formes (discursiva, tabular, gràfica) hi ha una conversió, que intensifica la noció de *gènere* que apuntava Paredes: al capdavant, també, qualsevol d'aquestes formes serà aproximada.

Atès que, en aquest punt, no es pot pretendre ser més precís, aquí només es volen fer unes anotacions generals entorn de la *fabrica de paginas* exposada per Paredes.

1. L'evident, i necessària, prudència en oferir les mesures.

Això ja quedava anunciat al principi del capítol. Com a exemples ulteriors, les indicacions “condicionals” per al *Folio sin columnas* són simptomàtiques: *se puede...* Altres exemples es poden trobar en relació al 64o, i, com és de suposar, per aquells que li són estranys, com 18o i 36o.

2. Derivat de l'anterior, possibles errors per inadvertència —o pràctiques d'ofici poc explícites segons una valoració actual.

Així, quan refereix els *Memoriales en Folio*, Paredes no fa esment dels *renglones de Letura*, tot i que sigui el cos en què *casi siempre* apareixen les *alegaciones* o *citas*.

Un cas semblant apareix en el *diez y seis atravesado*, en què *Atanasia* s'usa per a fixar la mesura tipogràfica, però no per als *renglones*.

3. D'aquí que, segons aquesta valoració actual, es faci difícil que les coses encaixin, o que es cregui que les coses no encaixen.

Això mateix és a l'arrel d'aquest treball. Des del simple maneig de dades, difícilment s'arribarà a una comprensió profunda i precisa de les pràctiques tradicionals: davant d'aquest fet, cal resignar-se a assajar aproximacions que no siguin incorrectes.

4. Exemple d'aquest ús “poc exacte” en termes actuals pot ser la fixació de la mesura tipogràfica. Una mesura no necessàriament és en *emes* enteres: també és en *mitges emes*.

I, encara que a primera vista sembli anecdòtic, cal recalcar que, en mesura tipogràfica, *només hi ha emes*, i, en conseqüència, *només hi ha mitges emes*: “no hi ha” *enes*.

A aquests efectes, s'ha d'apuntar, o recordar, una hipòtesi de partença, molt bàsica i evident, que es pot oblidar per causa del costum d'operar amb xifres: l'espai tipogràfic és un espai tancat. Així, les línies dels diferents graus tipogràfics no creen cap espai, només s'afegeixen per a *omplir* aquest espai. D'aquí que, en el cas present, sigui necessari rebaixar la noció d'*equivalència*, i incloure-hi la de *tolerància* (en si, una franja): no cal creure que els diferents renglones dels diferents *gruessos* que esmenta Paredes indiquin una mida exactament igual.

Més aviat, el que és de recalcar en els exemples de Paredes, és que els *gruessos* s'articulen ara en el seu propi mitjà, això és, en la superfície del motlle de composició, i que, per tant, aporten un nou matís a l'articulació que fins ara s'havia exposat, la que només referia els *gruessos* isolats.

Aquestes consideracions són evidents, i fonamentals per al treball pràctic que s'adjunta a l'apèndix. En aquest sentit, cal dir que les indicacions de Paredes són del tot complementàries amb les que oferirà Moxon: en els dos autors, el patró bàsic és una unitat superior a qualsevol grau tipogràfic —en Paredes, la simple dimensió de la *pagina*; en Moxon, el peu.

I a partir d'aquestes notes, i de les advertències inicials, es pot reemprendre el comentari, sense pretendre cap altre encaix que el genèric, això és, des de la simple articulació nominal de graus tipogràfics i usos.

TAULA 2
PAGINAS Y GRUessos

Es poden simplificar les dades anteriors, i ignorar les especificacions mètriques quantitatives (el nombre de *mm*, el nombre de línies). La taula resultant mostra, aleshores, una simple enumeració de les *paginas* i dels graus tipogràfics que s'usen en cadascuna d'elles —es distingeixen els graus que fan de patró de mesura tipogràfica, dels que s'usen com a text.

<i>Genero perfecto</i>		<i>Genero atravesado</i>	
Folio	Parangona Parangona Texto Atanasia [Letura]	Quarto atravesado	Parangona Texto Letura
Quarto	Letura Parangona Texto Atanasia Letura	Octavo atravesado	Texto Texto Letura
Octavo	Letura Texto Atanasia Letura Entredos	Diez y seis atravesado	Atanasia Letura
Diez y seis	Letura Atanasia Letura Entredos		
Treinta y dos	Letura Letura		
Sesenta y quatro	Letura Entredos [Breviario] Glossa		
			<i>Genero imperfecto</i>
		Dozavo	Letura Texto Atanasia Letura Entredos
		Veinte y quatro	Letura Letura
		Quarenta y ocho	Letura Letura

		Diez	Letura Letura

		Diez y ocho	Atanasia Atanasia
		Treinta y seis	Atanasia Atanasia

TAULA 3
GRUessos, MEDIDA DE PAGINAS

Aquí s'inverteix el punt de vista. En les taules anteriors, la *pagina* era la unitat mètrica, la superfície en què es fixaven i es desenvolupaven els graus tipogràfics. La present taula mostra els gruessos que es fan servir com a patrons per a fixar la mesura tipogràfica de les *paginas*.

Parangona	Folio Quarto atravesado
Texto	Octavo atravesado
Atanasia	Diez y seis atravesado Diez y ocho Treinta y seis
Letura	Quarto Octavo Diez y seis Treinta y dos Sesenta y quatro Dozavo Veinte y quatro Quarenta y ocho Diez

Les dades reflecteixen un esquema previsible: els *gruessos* que s'usen com a patrons per a fixar la mesura tipogràfica són els que es troben en la franja mitjana, això és, *Parangona*, *Texto*, *Atanasia*, i *Letura*. D'aquests, el més prominent és *Letura*.

Això matisaria allò que s'ha enunciat abans, que la *Parangona* era el grau-frontissa que relacionava *Canon* i *Nomparella*. *Parangona* manté un paper reconegut en la seva regulació de la mesura de foli —la primera que constitueix un format de llibre pròpiament dit. Però en termes operatius, o “quantitatius”, això és, en nombre d'ocurrències, el grau tipogràfic de més incidència és *Letura*.

Es podrien desqualificar *Texto* i *Atanasia*, per la seva poca incidència en la fixació de les mesures tipogràfiques, i pel fet que les seves ocurrències són, no només marginals o secundàries, sinó, en realitat, irregulars —només es donen en els gèneres *atravesado* i *imperfecto*. Però la qüestió potser no és tan simple. Caldria acabar d'estudiar per què, en aquests casos específics, irregulars, es fan servir els dos graus tipogràfics *intermedis* de la franja *mitjana*. Es pot deure a raons realment sòlides, en el sentit que només les mesures derivades d'aquests graus són apropiades per a tals formats; o a raons de fonament teòric —*Parangona* i *Letura* són *els únics* graus de mesura tipogràfica per als motlles de formats habituals; qualsevol format excèntric que s'allunyi d'aquesta normalitat s'ha de mesurar amb altres graus com a patró... però convé, continua convenient, que aquests altres graus s'inscriguin en la franja de la mitjania: d'aquí que es recorri a *Texto* i *Atanasia*.

TAULA 4
GRUessos, RENGLONES

La taula comparteix, i completa, el punt de vista que s'adoptava en la taula anterior. Aquí se centra l'atenció en els *gruessos* com a graus tipogràfics de composició, això és, que es desenvolupen en un espai prèviament fixat.

Parangona	Folio Quarto
Texto	Folio Quarto Octavo Quarto atravesado Octavo atravesado Dozavo
Atanasia	Folio Quarto Octavo Diez y seis Dozavo Diez y ocho Treinta y seis
Letura	[Folio] Quarto Octavo Diez y seis Treinta y dos Quarto atravesado Octavo atravesado Diez y seis atravesado Dozavo Veinte y quatro Quarenta y ocho Diez
Entredos	Octavo Diez y seis Sesenta y quatro Dozavo
[Breviario	Sesenta y quatro]
Glossa	Sesenta y quatro

El resultat general tampoc té res d'estrany. Els graus tipogràfics *de composició* són aquells que es troben en les franges *mitjana* (*Parangona*, *Texto*, *Atanasia*, *Letura*) i *de glosar* (*Entredos*, *Breviario*, *Glossa*). O, a la inversa, totes aquelles *letres* que no són ni *groces* ni *manudes*.

En les taules precedents s'ha inclòs *Breviario*, tot i que no apareixia en el fragment seleccionat del *Capitulo Sexto*. *Breviario* apareix en el *Capitulo Septimo*, quan es refereix la *Imposicion de a sesenta y quatro*: “Solos los Santos Quatro Evangelios he visto impressos en esta imposicion, y destos vnas vezes salen quatro en el pliego, si se hazen en Entredos, ò Breviario; y pueden salir ocho si se hazen en Glossa.” [31v]

ADDENDA

La dimensió pràctica de l'impressor: els costums, les fórmules

Aquesta secció es presenta tan sols a efectes d'il·lustració pràctica: són especificacions d'usos dels graus tipogràfics — una selecció que complementa les dades anteriors.

La moderació i la conformitat [37v–38r]

Los tomos muchas vezes se dividen en tres, quatro, ò mas Libros, y estos en diversos Capítulos, y los Capítulos en §§. [...] La letra de los Capítulos ha de ser mas moderada que la de los Libros, y siempre en el mismo estilo, y de la misma letra que los otros: los §§. pueden ir de letra menor. Parece lindamente, que los títulos vayan en vna misma conformidad, porque si vn Capítulo se pone de Peticano, y otro de la misma obra vâ en diferente letra, ya se ve la deformidad que hará.

Les regles [38v]

En lo tocante al estilo de hazer las conclusiones para los Estudios quisiera no hallarme obligado a dezirlo, porque son varios los modos que hallo observados en las partes [que] he visto y mas que no en reglas, consiste en la buena disposicion y inteligencia del Componedor. [...] vnas van en Letura, que es lo mas comun, otras en Entredos, y algunas en Atanasia, y Texto.

La relació seqüencial de graus tipogràfics [39v]

[...] puede en tal caso empear con versales de Peticano, ò menores, y disponerlo de modo, que los segundos renglones, ò los terceros, sean los que vayan con letras de dos puntos, buscando en el original las dos palabras mas à proposito para ello: despues irá prosigui[en]do todo con versales, Peticano primero, despues Missal, o Par[an]gona, y assi ir baxando por sus grados, hasta llegar al nombre del Santo Prelado, ò Cavallero a quien se le dedican

Letra baxa grandecilla [39v]

[...] el Huic ergo, ò Tibi ergo, el qual puede ir de letra baxa grandecilla: y si aun para esto no huviere lugar, el primer renglon que sigue al nombre se puede poner de versales algo grandes, y acabar lo demas en letra de caxa baxa, que sea de mayor grueso que la principal del pie, conforme diere lugar el papel.

3. EL PROGRÉS DEL NOMBRE

DEL ROMAIN DU ROI A LA UNIFICACIÓ TIPOMÈTRICA

PANORÀMICA, HORITZÓ

La visió “evolucionista” habitual entén aquest període com la fita, el fi de trajecte, l'estació definitiva i terminal de la concepció mètrica en la tipografia. Les pàgines anteriors haurien d'haver servit per posar en dubte aquesta asseveració, això és, que les diferents concepcions de la mesura són igualment, suficientment, “bones en si”, i per als fins concrets que s'hi relacionen. Però, en certa manera, i sense ser-ne conscient, la visió “evolucionista” és correcta: la concepció tipomètrica d'aquest període és l'estació definitiva i terminal, perquè aquí, finalment, la tècnica tipogràfica mor.

El concepte de mesura propi d'aquest període és el que acostuma a relacionar-se amb la quantificació, i amb la numeració. Ja s'ha dit que aquest esquema és simplista, però convenient: a partir d'ell, i en contrast, es podien entendre els períodes anteriors com arrelats en la qualificació i en el nom. Des d'aquest esquema, aleshores, la concepció mètrica del període es pot considerar una superació de l'estadi qualitatiu, i una, o la, ruptura de la tradició nominal.

També és fàcil saber que aquesta concepció quantitativa de la mesura s'entén com derivada, resultant, de la revolució científica del segle XVII. I a ella cal afegir-li, de manera general, l'esperit divulgatiu enciclopedista del segle XVIII. La concepció tipomètrica que es comenta en aquest capítol és, al capdavant, fruit d'aquestes dues aportacions bàsiques. La doble aportació serveix, aleshores, per justificar el curs, això és, “l'evolució”, “el progrés”, de la mateixa concepció de mesura.

No cal entendre l'evolució progressiva en termes “excessivament” lineals. Això es fa evident quan es repassen les obres i els personatges del període. El repàs d'aquest període s'inicia amb l'obra de Moxon, que, pròpiament, és anterior al *Romain du Roi*. Aquí es diu que Moxon és el primer personatge que quantifica els cossos tipogràfics - la seva aproximació, tot i que “científica” segons els nous paràmetres, té una arrel tàctil que l'associa al període precedent. Per això se l'encobreix en el títol: Moxon és, sobretot, un precedent, un precursor, de la nova visió mètrica.

La nova visió mètrica es percep amb més claredat en Truchet i el “seu” Romain du Roi, o en personatges deslligats de la pràctica tipogràfica, com Aznar de Polanco. Un i altre són, de fet, aliens a la tipografia: són *enginyers*. Això desdobra l’argument: per un cantó, es pot recordar la idea que s’ha formulat en la segona part d’aquest estudi, que la qüestió tipogràfica es podia reduir a un problema d’*enginyeria*; per un altre cantó, es pot dir que, precisament per aquest viratge enginyer, les mides es fan *alienes*.

Però el viratge no és immediat: el següent estadi tipomètric es caracteritza per l’aplicació pràctica de la visió numèrica de l’enginyer, amb els canvis lògics que es deriven del traspàs. En altres paraules, el nombre abstracte de l’enginyer es materialitza, es concreta, s’assumeix en el si de l’ofici tipogràfic, i, aleshores, s’*oficialitza*. Aquest és l’esquema que es pot traçar per a les “reformes” de Fournier i de Didot, els personatges als que s’ha atribuït el protagonisme en l’establiment de sistemes tipomètrics.

I, en aquest marc, cal reconsiderar els mateixos termes. De primer, es pot qüestionar la propietat del terme *reforma*. Es pot dir que el nombre esdevé la base aparent del sistema tipomètric. “Aparent”, perquè substituirà les denominacions antigues. Però, tanmateix, les propostes reformistes unificadores del XVIII reflecteixen una actitud híbrida, en què adopten la quantificació, l’arrel numèrica, sense desprendre’s encara de la dimensió qualitativa de la nomenclatura.

Tot això fa creure que, dins de certs límits, les reformes il·lustrades no suposen una transformació profunda dels sistemes mètrics en ús. El que sí transmeten és el pas cap a la universalitat de la mesura, a la seva uniformitat, i a la seva oficialització. Torna a ser, aleshores, una qüestió de poder, que comparteixen els estats i els comerciants, i una qüestió de valor.

La segona qüestió a debatre és la “uniformització” i, amb ella, la “unificació” que es pot relacionar amb els sistemes tipomètrics de finals d’aquest període. En cert sentit, tot sistema mètric ha de tenir una arrel d’uniformitat interna per tal de ser operatiu i, en definitiva, per tal de ser sistema. Això no cal discutir-ho més. La unificació, i la uniformització, són operacions ulteriors, que ja no remetent al sistema mètric en si, sinó a la seva aplicació extensiva, en termes geogràfics i socials. Aquest aspecte és prou conegut en referència al sistema mètric decimal: ja se sap que el període es veu marcat, amb més o menys intensitat, per la concepció i pel desenvolupament del metre. I que el sistema mètric decimal es pot veure com una opció tan lògica, com “insignificant”, des d’una visió tradicional. Però no cal distorsionar els fets, ni avançar esdeveniments. Perquè, aquí, en realitat, el desenvolupament del sistema mètric decimal només actua com a teló de fons. El que interessa és advertir que es pot establir un paral·lelisme lògic entre l’aplicació uniformitzadora dels diversos sistemes mètrics, que, d’acord amb la nova conformació del món, pretén desterrar l’element localista dels sistemes mètrics anteriors. En aquest sentit, l’aplicació uniformitzadora dels sistemes mètrics es pot considerar una ruptura.

És absurd creure que aquesta ruptura es fa efectiva de manera immediata i brusca. Però, amb independència de la seva aplicació real, és innegable que la concepció mètrica que es deriva de la quantificació numèrica “pura” suposa un capgirament de l'estructura conceptual del període anterior. En termes casolans, les coses ja no seran mai més el que eren; en termes de mètrica casolana, les coses ja no seran mai més el que eren, perquè ja no es mesuren com abans, perquè ja no mesuren el que mesuraven abans, perquè ja no tenen el valor que tenien.

Tota aquesta situació es fa sentir en l'entorn tipogràfic. De manera gradual, s'assisteix a aquest canvi en la concepció i en la percepció de la mesura. De manera concreta, en l'entorn tipogràfic, el conjunt s'eixampla veritablement: els límits de l'anterior conjunt tipogràfic s'eixamplen, es fan elàstics per una banda i altra, més enllà del petit, més enllà del gran. I tots ells són quantitats numèriques.

En aquest sentit, es pot il·lustrar el canvi: de manera molt general, durant aquest període es prioritza l'aspecte operatori del càlcul o, en altres termes, se substitueix la galga pel regle de càlcul. I des d'aquí es poden debatre les propostes d'agermanament de, i entre, sistemes i escales mètriques, com el joc de concordances de Berthold.

Així, el repàs mostra allò evident que s'havia enunciat abans: que el desenvolupament i la recepció de la nova noció de mesura no és estrictament lineal. Que, en aquest període dil·latat, es poden destriar diferents postures en els diferents actors, això és, diferents graus d'advertència i d'observança de les noves concepcions mètriques: així, per exemple, Sigüenza, que les ignora completament. Això potser hauria de fer replantejar l'esquema discursiu del present capítol, però s'ha mantingut la seqüència cronològica per poder mostrar la diversitat d'apreciacions mètriques en un inici. “En un inici”, perquè, al final, la uniformització dels sistemes mètric i tipomètric es farà sentir en tota la pràctica tipogràfica, com es desprèn de la lectura dels manuals de tipografia espanyols dels segles XIX i XX.

JOSEPH MOXON

Mechanick Exercises

Or, the Doctrine of Handy-works Applied to the Art of Printing

1683-4

Sovint es considera *Mechanick Exercises* de Moxon com l'obra que inaugura amb propietat la tradició de manuals i tractats sobre tipografia. Aquest és un judici prou encertat, si es té present la condició de les obres anteriors que havien referit el tema. Perquè és des d'aquí, que l'obra de Moxon cobra especial valor: cap obra anterior havia tractat el tema de manera tan extensa. En el present context, ni la figura, ni l'obra de Moxon, es poden abordar amb detall: al llarg d'aquest estudi s'han fet referències esparses que, tanmateix, no poden pretendre donar-ne una visió completa. Aquesta no pot ser, ni és, ara, la intenció. La intenció es limita a esbossar la concepció de mesura que apareix en Moxon pel tocant als graus tipogràfics. I així, només cal citar un únic fragment.

De nou cal remetre's a la llista bàsica de manuals tipogràfics europeus fins al 1850, referits a Gaskell, Barber, i Warrilow (1968; 1972). D'acord amb ella, hi ha tres manuals alemanys que l'antecedixen: [*Orthotypographia*]; *hoc est, Instructio typographicas correcturis*, de Hieronymus Hornschuch (1608), *Formatbüchlein darinnen abgesetzte Figuren wie man die Columen ausschiessen soll...*, de Johann Ludwig Vietor (1653); i *Neu-affgesetztes Format-Büchlein*, de Georg Wolffger (1673) — a ells es pot afegir *Neu-vorgestelltes auf der löblichen Kunst Buchdruckerey gebräuchliches Format-Buch*, de Daniel Michael Schmatz (1684). No s'ha consultat cap d'aquests manuals, però els comentaris dels compiladors de la llista fan creure que no són comparables amb el de Moxon. Ultra el valor intrínsec de les obres, és de notar que l'obra de Moxon ha gaudit sempre de major difusió, directa, o a través de posteriors autors, cosa que ha revertit en el ressò que encara avui té. Cas invers és el ja comentat de la *Institucion* de Paredes —com es deia aleshores, però, tampoc aquesta és comparable a l'obra de Moxon.

Pel que fa a l'amplitud temàtica i detall de l'obra de Moxon, és significatiu que aquesta s'acabi coneixent com *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing*: això reflecteix la profunditat, la compleció temàtica, del manual, però deixa a un segon pla dos vocables, igualment significatius, que figuraven en el títol original —*Doctrine* i *Handy-works*. La rellevància dels títols ha aparegut, aquí, en la segona part.

MECHANICK EXERCISES:

Or, the Doctrine of

Handy-works.

Applied to the Art of

Printing.

The Second VOLUME.

By Joseph Moxon, Member of the Royal Society, and Hydrographer to the King's Most Excellent Majesty.

LONDON.

Printed for Joseph Moxon on the West-side of Fleet-street, at the Sign of Atlas. 1683.

Per a dades biogràfiques, i la repercussió dels *Mechanick Exercises* en manuals posteriors, v. l'edició de la mateixa obra de Davis i Carter (1962). Altres referències més generals, en termes de difusió, es troben a Eisenstein (1994 (1983)). Un repàs més detallat de les relacions de Moxon amb la Royal Society es troba a Johns (1998). Kinross (1992) exposa la visió, ja clàssica i segurament més admesa, del personatge en el marc de la història de la tipografia.

En el present estudi s'hauria pogut (o hagut de) recórrer a Moxon en més ocasions, per tal de fonamentar documentalment, amb més propietat, arguments de caire general —així, per exemple, en la Part 2. Les circumstàncies no ho han permès: un buidat consciencios de l'obra de Moxon comporta un treball que, per propi dret i magnitud, sobrepassaria els objectius presents. Aquí es redueix el discurs, com s'ha advertit, a la concepció de mesura en referència als graus tipogràfics —això és, sense estendre-la a d'altres peces o àrees.

LA LLETRA, DEMPEUS

¶ 2. *Of Letter*

He provides a Fount (properly a Fund) of Letter of all Bodies; for most Printing-Houses have all except the two first, viz. Pearl, Nompael, Brevier, Long-Primmer, Pica, English, Great-Primmer, Double-Pica, Two-Lin'd-English, Great-Cannon.

These are the Bodies most of use in England; But the Dutch have several other Bodies: which because there is little and almost no perceivable difference from some of these mentioned, I think they are not worth naming. Yet we have one Body more which is sometimes used in England; that is a Small Pica, but I account it no great discretion in a Master-Printer to provide it; because it differs so little from the Pica, that unless the Workmen be carefuller than they sometimes are, it may be mingled with the Pica, and so the Beauty of both Founts may be spoil'd.

These aforesaid Bodies are commonly Cast with a Romain, Italica, and sometimes an English Face. He also provides some Bodies with the Musick, the Greek, the Hebrew, and the Syriack Face: But these, or some of these, as he reckons his opportunities may be to use them.

And that the Reader may the better understand the sizes of these several Bodies, I shall give him this Table following: wherein is set down the number of each Body that is contained in one Foot.

<i>Pearl,</i>	<i>184</i>	
<i>Nompael,</i>	<i>150</i>	
<i>Brevier,</i>	<i>112</i>	
<i>Long-Primmer,</i>	<i>92</i>	
<i>Pica,</i>	<i>75</i>	
<i>English,</i>	<i>66</i>	
<i>Great-Primmer,</i>	<i>50</i>	
<i>Double-Pica,</i>	<i>38</i>	
<i>Two-Lin'd English,</i>	<i>33</i>	
<i>Great-Cannon.</i>	<i>17 ½</i>	<i>contained in one Foot.</i>

[p 19-21]

Aquesta és la segona secció del manual: la primera es dedicava a indicacions generals de l'oficina d'impremta.

HÀBIT, SUFICIÈNCIA

Moxon presenta un conjunt o, millor, *una llista* de deu cossos.

Amb anterioritat (Part 2) ja s'ha fet esment del terme *Body*: a diferència de les tradicions francesa o espanyola, sembla que l'entorn anglès no ha usat cap altre terme per a referir-se a aquesta magnitud. Moxon l'usa de manera consistent al llarg de la seva obra; Smith farà més ús que Moxon del vocable *Size* —*size* s'hauria d'entendre com una dimensió intermèdia entre l'ull (*face*) i el cos tipogràfic (*body*), això és, la mida específica en què es presenta el cos, genèric.

La llista es confecciona d'acord amb una barreja de sentit comú i de desig de precisió. Moxon llista els cossos que són d'ús més habitual a Anglaterra— però no ben bé. Inclou *Pearl* i *Nomparel*, que les impremtes habitualment no tenen; no considera els cossos holandesos, majors en nombre; desestima amb prudència *Small Pica*, que és relativament habitual. En resum, dibuixa la situació habitual en l'entorn local: torna a aparèixer, amb alguns matisos, el nivell de *suficiència*.

És clar, la situació és traslladable a altres entorns. La major part d'impremtes angleses no tenien *Pearl* ni *Nomparel*, tal com Paredes menystenia *Nomparilla* per causa de la seva inutilitat. El mateix Paredes també feia referència als “estrangers”, i també deixava de tractar-los amb més atenció. Sigüenza considerarà que *Lectura chica* no és “tan necessària al principi”—i Burgos es queixarà de la poca atenció dels componedors a l'hora de distingir *Lectura gorda* i *Lectura chica*.

La mateixa noció de suficiència regeix, en un altre pla, l'elecció de tipus de música, grecs, hebreus, i siríacs.

Respecte de la referència explícita a Holanda, no cal estendre's massa en detallar les relacions que amb ella mantenia Anglaterra. En el terreny de la tipografia, es pot començar per Caxton, i continuar amb Fell i Moxon —aquestes últimes es poden apreciar de nou, més endavant, en els judicis elogiosos que Moxon fa de Van Dijck.

DIFERÈNCIA, PRECISIÓ

A grans trets, la suficiència es xifra des d'una concepció particular de la *diferència*. Hi ha dues ocurrències en el fragment:

But the Dutch have several other Bodies: which because there is little and almost no perceivable difference from some of these mentioned, I think they are not worth naming.

Small Pica [...] differs so little from the Pica, that [...] it may be mingled with the Pica, and so the Beauty of both Founts may be spoil'd.

Això significa, al capdavant, que, per Moxon, *només la diferència perceptible mereix ser anomenada*—torna a ser evident, doncs, que *el nom és una distinció*. I, tanmateix, aquelles diferències que no s'anomenen, que no es llisten, que no es xifren, *existeixen*. En advertir de l'existència d'aquestes diferències “imperceptibles” o de poca distinció, Moxon apunta les diferències mètriques de les diferents àrees geogràfiques.

Aquest es pot considerar el punt de partença de dues línies de desenvolupament paral·lel: la primera, l'equivalència o reducció d'uns cossos tipogràfics a uns altres de diferent origen geogràfic (cf., al respecte, l'exemple ja esmentat d'equivalències nominals en els fulls de mostra de Voskens); la segona, l'enregistrament meticulós de mides de cada cos tipogràfic.

I, en no considerar-les en la llista, en no precisar-les, simplifica el conjunt de graus tipogràfics. El conjunt de cossos tipogràfics que presenta Moxon és una reducció convenient, com qualsevol altra —només que aquesta és la primera en què apareix aquesta mena de reducció: es redueixen tant el nombre de graus tipogràfics, com les seves mides.

Aquesta diferència “imperceptible” no s’ha d’entendre en els mateixos termes que la diferència que assenyalava Paredes respecte dels *grande* i *chico*, que eren qualificatius de l’ull del grau tipogràfic.

A aquests efectes és convenient tornar a recordar que la nomenclatura anglesa de graus tipogràfics apareix, de fet, menys procliu a la qualificació “qualitativa” que no pas la nomenclatura meridional, especialment en temps posteriors: la major part d’adjectius indicaran duplicacions.

També més endavant en el temps, aquestes diferències es poden traçar en referència als cossos “irregulars”.

Cal matisar la noció de *reducció* que s’ha usat abans. La reducció del nombre de cossos tipogràfics és un recurs necessari en qualsevol obra semblant, per més enciclopèdica que sigui —o potser per causa d’això. Altra cosa és si hi ha més motius per a simplificar el conjunt. I això enllaça amb la reducció de les mides dels cossos tipogràfics. Amb això no es vol dir que els cossos s’hagin fet més petits. Només que es pot fer estrany que les mides siguin “tan justes” —i aleshores es pot preguntar si s’han deixat fora de la llista aquells cossos tipogràfics que, d’una manera o altra, “no ajustaven”.

Amb independència de quins fossin els motius, el resultat és una llista endreçada de cossos tipogràfics en què cadascun d’ells té un lloc fixat, que es correspon a un valor numèric precís.

Aquí cal tornar a remetre’s a la formació de Moxon, i a l’entorn acadèmic i científic en què s’inscriu. D’això cal suposar que Moxon, “Ductor ad Astronomiam & Geographiam”, estava més que avesat al mesurament, i que estava familiaritzat amb el corrent científic que es recolzava en la quantificació precisa —recordem que Londres era un centre reconegut de fabricació d’instruments de mesurament de precisió: “El oficio pasó luego de Alemania a Lovaina, y hubo también alguna actividad al respecto en Italia, pero los acontecimientos políticos de la Europa continental hicieron que Londres se convirtiese, durante varias generaciones, en el más importante centro mundial de fabricación de instrumentos de medida. La devastación de los Países Bajos durante el “Terror español” provocó el eclipse de Lovaina y la Guerra de los Treinta Años el de las ciudades alemanas, lo que condujo a la virtual extinción del oficio en estas regiones.” [Derry i Williams, 1995 (1960):225.]; cf també: “hacia 1776 existen media docena de ejemplos de fabricantes de instrumentos de medida que se convierten en miembros de la Royal Society” [p. 224].

És clar que, pel tocant als valors atorgats per Moxon, sempre hi haurà camp de debat i discrepàncies. Serveixi com a exemple l’observació de Davis i Carter, que adjunten en nota al fragment citat (p. 21): “The names were given loosely to bodies varying very much in size [...] The standards that Moxon lays down can be regarded as no more than a rough guide to a general practice.”

Això no hi fa res, aquí. Aquí es pren la llista de Moxon com un exemple de precisió quantitativa. És més, *ara cal prendre-la així* —i en aquest sentit és de remarcar que Moxon, a diferència d’autors posteriors, no adverteix de les toleràncies que es desprendrien de considerar les “diferències imperceptibles” d’altres cossos tipogràfics.

LA PRIMERA QUANTIFICACIÓ DELS COSSOS

La llista de Moxon es pot considerar el primer exemple de quantificació dels cossos tipogràfics, el primer cop en què s'expliciten valors numèrics per a les mides dels cossos tipogràfics. Abans de discutir aquests valors per si mateixos, cal advertir la qüestió bàsica que caracteritza la noció de mesura en Moxon: en rigor, des de la visió quantitativa, *els cossos tipogràfics encara no medeixen res* —només medeix el peu, que se subdivideix en, o conté, un nombre determinat de cossos tipogràfics. D'aquí en sorgeixen diverses consideracions interrelacionades.

De primer, cal preguntar-se per què s'elegeix el peu com a base mètrica —si Moxon semblava familiaritzat amb la precisió quantitativa, aleshores es pot creure que res li impedia elegir, de base, una unitat mètrica menor, com la polzada, i així oferir les equivalències dels cossos en fraccions de polzada. Aquesta suposició es pot contestar argumentant que, si bé Moxon introdueix la dimensió quantitativa en l'apreciació dels cossos tipogràfics, tanmateix aquesta quantificació és encara crua, grollera, hereva de la tradició anterior. En línies generals, és així —però cal matisar el judici d'acord amb dos aspectes: l'ús, i l'ofici.

Del primer aspecte es deriva que no té sentit xifrar un cos tipogràfic fora del seu ús específic: tot cos tipogràfic rep el seu valor per ser part d'un text. La pràctica obliga a pensar en els cossos, no com a magnituds aïllades amb valor quantitatiu propi, sinó com a qualitats de la lletra en tant que text, com a possibilitats que la lletra té per a mostrar-se: en aquest entorn, un text es compon de línies.

Aquí cal insistir en que el llibre de Moxon, per més enciclopèdic que sigui, es concep sota la forma de *manual*, amb una voluntat pràctica, útil. Això situa bona part del seu discurs en el terreny del sentit comú, i amb una certa arrel pedagògica: només cal recordar que la fórmula d'exposició de Moxon persegueix la claredat, com s'especifica en el fragment citat —“And that the Reader may the better understand the sizes of these several *Bodies*”, i es pot suposar que aquest “Reader” no ha de ser únicament impressor.

No només això: si es recupera la noció de conjunt tipogràfic que s'ha fet servir abans, cal convenir que els graus tipogràfics només són components d'aquest conjunt, i que, en conseqüència, els graus només es poden valorar des del conjunt, *en relació al conjunt*. Lligant les dues idees, resulta que el peu és el mòdul d'ús, la unitat mètrica més apropiada per a abraçar, per a tancar, el conjunt tipogràfic. En aquestes condicions, el peu és la unitat en què es fonamenta la noció de sistema mètric tipogràfic, que relaciona els diferents graus del conjunt tipogràfic.

La prominència del peu com a unitat mètrica és indiscutible. Amb això no es vol treure importància a la polzada, però és cert que, en general, bona part de les especificacions mètriques tendeixen a expressar-se més en fraccions de peu, que no pas en unitats de polzada. Exemples d'aquesta mena de referència es troben tant en Moxon, com en Fournier, com en Sigüenza.

El segon aspecte que podria justificar l'elecció del peu com a base mètrica té una arrel en l'ofici. L'esperit enciclopèdic i divulgatiu de Moxon es complementa amb un

coneixement suficient de la pràctica professional: la manera d'exposar la llista de graus tipogràfics és fruit de la confluència d'aquestes dues condicions. Perquè Moxon exposa, treu a llum, una qüestió de rellevància secundària en termes generals: si la mida dels cossos no es plantejava en termes quantitativs, també era perquè aquesta quantificació no aportava cap millora substancial a la pràctica de la impremta. La quantificació, en una o altra forma, era un aspecte que, sobretot, o només, es donava en l'entorn de la foneria —una pràctica que, en comparació amb la impremta, era més obscura i desconeguda. Així, en certa manera, Moxon desvetlla aquesta peculiaritat. I la desplaça, doblement: l'emplaça (la resitua) en el discurs de la impremta, i la difon als lectors. Aquest nou emplaçament de la qüestió també condiciona, ni que sigui parcialment, la forma d'exposició quantitativa de la llista.

I és que, al capdavant, la llista de Moxon és una *galga*. En termes generals, la galga és l'instrument bàsic de la foneria per a *comprovar* les dimensions de les peces tipogràfiques: actua com a patró, com a contenidor tancat, que acull un nombre finit de peces d'una magnitud donada. Així, a efectes d'exposar les dimensions dels graus tipogràfics amb certa precisió, Moxon es veu empès a traslladar la concepció instrumental, tàctil, de la galga.

L'ús de galgues és patent al llarg de tota l'obra de Moxon, com també en serà en Fournier. És clar que hi ha diverses menes de galga: aquí s'ha referit la que era convenient per a la present argumentació.

En conseqüència, Moxon manté el conjunt tipogràfic com un espai tancat, limitat. Ara bé, els límits d'aquest espai s'han capgirat: la llista de graus tipogràfics s'encapçala pel més petit (*Pearl*), i es clou amb el més gran (*Great-Cannon*). Això pot semblar un detall anecdòtic, però és significatiu, perquè insinua la visió oberta que s'anirà afiançant en temps posteriors. En Moxon, aquesta visió no apareix en la seva forma "pura", perquè encara es troba lligada a la noció tradicional, tàctil, que exemplifica la galga. Però, des de la quantificació *dels graus tipogràfics*, la seqüència creixent que s'adopta en la llista de Moxon és l'ordre més lògic: les magnituds se succeeixen d'acord amb la major quantitat que tinguin —és tan fàcil com dir "1, 2, 3": en adoptar aquesta seqüència, es recull amb propietat el principi aritmètic que regeix l'univers abstracte de les xifres; en adoptar aquesta seqüència, es fa un nou pas en l'abstracció dels cossos tipogràfics.

L'ARTICULACIÓ NUMÈRICA DELS COSSOS TIPOGRÀFICS

Ja s'ha advertit que, en la llista de Moxon, la quantificació dels cossos tipogràfics es planteja des d'una actitud "pedagògica" —"that the Reader may the better understand the sizes of these several Bodies". Només es poden formular conjeccures sobre si aquesta era realment la forma més entenedora per a exposar les mides dels cossos tipogràfics, però, en qualsevol cas, en Moxon apareix una nova forma d'articulació del conjunt tipogràfic, que, amb lleus variacions, serà habitual en temps posteriors.

No podem saber si era més entenedor saber quants *Nomparels* entraven en un peu, o saber "quant feia" un *Nomparel*. Ara no es discuteix la utilitat de prendre el peu com a base: però sí que es pot

debatre la recepció o la comprensió de les dades ofertes per Moxon. Un *Nomparel* era $\frac{1}{150}$ de peu —segurament és més comprensible que la definició del metre com “la deumilionèsima part del quadrant del meridià terrestre”.

Una forma d'exposició que semblaria més clara per al lector podria ser la mostra impresa dels cossos. En termes rigorosos, Moxon no podia adjuntar aquesta mostra, per causa del format en què es va imprimir el llibre, que feia menys de, i no podia contenir, el peu que es prenia com a unitat base en la llista. Aquest apunt pot semblar anecdòtic, però és fonamental per tal de mostrar el nou discurs quantitatiu de manera coherent.

Que Moxon estableix *la fórmula* d'amidament dels cossos tipogràfics, es fa evident en Smith, per exemple: Smith manté el peu com a base mètrica i, d'acord amb aquest, elabora les seves “contraules”. Smith exemplifica la línia paral·lela d'amidament a partir de la *comparació*, tant en termes històrics (això és, basant-se en les xifres de Moxon), com coetanis —i a aquests efectes sí que adjunta mostres impreses concretes que li permetin il·lustrar les diferències entre les mides d'un mateix cos: aquí, doncs, es perceben aquelles diferències que en Moxon resultaven “imperceptibles”.

L'articulació numèrica que presenta Moxon és encara tímida, perquè el patró de mesura bàsic és una unitat més gran que qualsevol dels cossos que componen el conjunt tipogràfic. Però ja s'ha dit que això permetia englobar el conjunt en una relativa noció de *sistema*: era més adient entendre els cossos com a divisions o submúltiples del peu (la dimensió lineal del peu es subdividia en, o, millor, es podia emplenar amb, diferents unitats modulars); i també era convenient, perquè, en elegir una unitat gran, s'evitaven les fraccions o, el que seria el mateix, s'evitava que el conjunt tipogràfic aparegués excessivament fraccionat.

La quantificació acostuma a associar-se a l'ús d'unitats, de nombres enters, en què es bandeja l'ús de les fraccions. L'exemple més evident d'aquesta manera de fer és el treball de Truchet; les propostes de Fournier i de Didot es desenvoluparan, amb més reserves, en línies semblants.

En la llista de Moxon només hi figura un $\frac{1}{2}$ (per a *Great-Cannon*): una fracció simple, que dóna idea de la precisió relativa amb què devia treballar Moxon. Un ús més usual, i despreocupat, de fraccions, es pot trobar a Fertel, i a Smith.

I, al capdavall, es dóna una altra situació: Moxon no especifica les relacions internes del conjunt tipogràfic. Sembla com si la sola quantificació dels cossos ja és suficient per a explicar el conjunt: les relacions entre els cossos s'han de deduir a partir de llegir les xifres —les relacions s'estableixen quantitativament, només hi ha relacions numèriques.

A partir d'aquestes deduccions (càlculs, de fet) apareixen els grups de cossos tipogràfics:

Pearl - Long-Primmer

Nomparel - Pica - Great-Primmer [- Double Pica]

English - Two-Lin'd English,

que deixen *Brevier* i *Great-Cannon* (i, amb reserves, *Double Pica*) sense relacionar.

Aquí no es pot tractar amb profunditat l'articulació dels cossos tipogràfics en l'entorn anglès: és evident que la conformació dels grups, i les seves relacions, s'han d'entendre com una variació local, habitual, de l'esquema tipogràfic. Tan sols cal esmentar la inexistència de la *Parangona* en la llista de Moxon —que serà objecte de debat en Smith. En la llarga llista d'equivalències, dubtes, i confusions, aquí se'n pot esmentar una: *Great-Primmer* sembla desenvolupar el paper de *Parangona*. En aquesta mateixa llista, també hi ha lloc per tornar a insistir en la difícil relació mètrica que s'estableix entre Anglaterra i el continent: çeren els 150 *Nomparels* anglesos equivalents a les “més

lògiques” 144 *Nompareilles* franceses? I, en relació amb això, caldria comprovar quin era realment el peu en què es basava Moxon —perquè en ell hi pot haver part de les dificultats que exposa Smith, i també pot ser la font d’errors en les equivalències que encara avui dia s’exposen. En tot aquest embolic, encara hi ha lloc per debatre la precisió de Moxon en termes actuals. Però totes aquestes qüestions ja caurien dins d’un enfoc purament metrològic, que demanaria més atenció que la que es pot oferir aquí.

LA «COMMISSION JAUGEON/BIGNON» LA *DESCRIPTION DES ARTS ET MÉTIERS* I EL ROMAIN DU ROI

La *Commission* no va ser objecte d'estudi considerable fins la publicació de *La réforme de la typographie royale sous Louis XIV: le Grandjean*, d'André Jammes (Paris: Librairie Paul Jammes, 1961), i la seva versió anglesa reduïda (1965). Per aquesta raó, els estudiosos que havien abordat el problema de les mesures en tipografia no en feien referència explícita (així, per exemple, Smalian (1899), Tracy (1961), o Tormo Freixas (1973)). És possible que aquesta manca d'atenció es degui, però, a la poca repercussió real que la proposta de la *Commission* va tenir en el seu temps. Estudis posteriors, com els de Jammes (1973), o Mosley (1997), permeten redibuixar la rellevància de la *Commission*, especialment en establir vincles entre ella i la 'proposta' de Fournier: de fet, el *Manuel typographique* de Pierre-Simon Fournier sembla haver estat la principal font d'informació al respecte (v, especialment, xiiij i ss.). (La major part de referències a la *Commission* en els estudis se centren en el 'disseny' del romain du roi com a precedent dels tipus 'moderns' i del procediment de 'disseny tipogràfic' (p.ex. Kinross (1992), i fins i tot Jammes (1965)), i on l'aspecte mètric és més aviat secundari.)

El resum històric que segueix es basa en els textos de Jammes (1961, 1965) i Mosley (1997).

Resum històric

L'*Académie Royale des Sciences* es funda el 1666, sota els auspicis de Louis XIV. Aquest mateix any, l'astrònom Auzout suggereix que l'*Académie* dugui a terme un estudi de les tècniques artesanals, amb la finalitat que tal estudi en permeti el seu perfeccionament. Colbert és qui oficialment adverteix de la necessitat de tal projecte i, el 19 de juny de 1675, ordena Perrault a que llegeixi l'informe en què es reclama que els acadèmics descriguin "totes les tècniques usades en la pràctica de les arts". La resposta poc entusiasta per part dels acadèmics fa que s'encarregui l'estudi a tres tècnics (*technologues*) de fora l'*Académie*, sota la direcció de l'Abbé Bignon.

Cal inscriure el discurs dins dels nous corrents culturals que es plantegen una nova noció de progrés: per a una visió global, v. Bury (1971). En aquest sentit, recordem que la Royal Society, de la que Moxon era membre, s'havia fundat el 1660.

Els tres especialistes elegits foren Jacques Jaugeon, Gilles Filleau des Billettes, i Père Sébastien Truchet (Jean Truchet adoptà el nom de Sébastien a rel del seu ingrés en l'orde carmelita). El grup fou nomenat el 1692, i començà a treballar el gener de 1693. Filleau des Billettes planificà l'esquema de les Descripcions d'Arts i Oficis en termes enciclopèdics; Truchet tenia experiència en la construcció de maquinària hidràulica; Jaugeon tenia coneixements pràctics de tecnologia. Jaugeon fou l'encarregat de redactar el primer volum, que versava sobre la impremta, i temes relacionats.

El grup s'havia conegut com 'Commission Jaugeon' a causa que, fins aleshores, l'única font d'informació sobre ella era un manuscrit d'un dels *technologues*, Jacques Jaugeon. L'estudi de Jammes aporta nous documents que indiquen la impropietat d'aquesta denominació: a la llum dels documents, 'Commission Bignon' sembla més adient, perquè Bignon exercia de director. Filleau des Billettes, compilador del grup, li donava el nom de "Assemblée des préposés par Sa Majesté pour la description & perfection des arts".

L'abbé Jean-Paul Bignon era nebot favorit de Louis Phélypeaux, Comte de Pontchartrain, *contrôleur général des finances*, responsable de l'administració de l'Imprimerie Royale: Bignon era l'encarregat de coordinar el grup, que es reunia a casa seva. Es considera que Bignon assegurà l'edició de *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* (Paris: Imprimerie Royale, 1702), el llibre en què va aparèixer per primer cop el Romain du Roi.

El 1699, Louis XIV reorganitza l'Académie des sciences, i els *technologues* de la Commission hi són admesos i reconeguts amb el títol de *mécaniciens*. L'Académie es fa així responsable oficial dels treballs de la Commission. Sense entrar en detalls, que es refereixen en els estudis citats, només cal dir que el projecte es trobà farcit de problemes: el poc entusiasme dels seus integrants, l'abaix del mateix projecte, els canvis de direcció, les dificultats de finançament, van contribuir a que el desenvolupament fos, en el millor dels casos, irregular.

Cap al 1708, el naturalista Réaumur fou l'encarregat de dirigir la *Description des métiers*, càrrec que mantingué durant uns cinquanta anys. En aquest temps, Réaumur veié com la seva feina era objecte d'una indiferència general: ni els càrrecs oficials, ni els acadèmics semblaven valorar el projecte, i així, sense finançament, sense editor, no es publicà res. A diferència d'aquesta situació, l'*Encyclopédie* de Diderot i d'Alembert despertà l'interès del públic general en inscriure el seu treball d'articles tècnics en el 'resum general dels esforços de la ment humana'. El prospecte de l'*Encyclopédie* d'octubre de 1750 es prengué com un afront per part dels acadèmics: l'estructura de l'obra, i especialment la presentació gràfica de les il·lustracions, semblaven una simple "adopció" de la *Description* —Diderot fou objecte d'acusacions de plagi, però no prosperaren realment. Davant d'aquesta situació, els acadèmics s'apressaren a recuperar els documents de Réaumur i, sota la direcció de Duhamel du Monceau i del seu nebot Fougereux de Bondaroy, publicaren 73 volums i quasi 2000 planxes entre 1761 i 1788. Tanmateix, el seu ressò fou menor que el de l'*Encyclopédie*.

LA MAGNITUD DEL PROYECTO

Le travail de l'invention est le plus agréable & en même temps le plus glorieux & l'on serait porté assez naturellement à n'en entreprendre point d'autre. Mais comme l'Académie a plus en vue d'être utile au public, que de s'occuper avec plaisir, ou de s'attirer de l'éclat, elle a embrassée volontiers un travail sec, épineux & nullement brillant, tel que celui de la description des arts dans l'état où ils sont aujourd'hui en France.

Cette description entrera dans les derniers détails, quoiqu'il soit souvent très difficile ou de les apprendre des artisans, ou de les expliquer & elle représentera, soit par discours, soit par figures, toutes les matières qu'on emploie, tous les instruments & toutes les opérations des ouvriers. Par là, une infinité de pratiques, pleines d'esprit & d'invention, mais généralement inconnues seront tirées de leurs ténèbres.

On assurera à la postérité des arts, tels du moins qu'ils sont présentement parmi nous, elles les retrouvera toujours dans ce recueil, malgré les révolutions, & si nous en avons perdu quelques-uns d'importants qui fussent chez les anciens, c'est que l'on ne s'est pas servi d'un semblable moyen pour nous les transmettre.

D'habiles gens qui ne peuvent se donner la peine, ou n'ont pas le loisir d'aller étudier les arts chez les artisans, les verront ici presque d'un coup d'œil & seront invités par cette facilité à travailler à leur perfection. L'Académie ne manquera pas non plus à marquer dans les occasions ce qu'elle jugera qu'on y pourrait ajouter, ou du moins ce qui serait à désirer. Il sera aisé de comparer sur chaque art les pratiques avec celles des autres pays & les Français ou les étrangers pourront également profiter de cette comparaison.

On a commencé par l'art qui conservera tous les autres, c'est-à-dire l'impression. Monsieur Jaugeon qui en a pris une partie à décrire, a ramassé d'abord les alphabets des langues tant mortes que vivantes avec les suppléments des lettres, c'est-à-dire les caractères particuliers à certaines sciences, comme l'astronomie, la chimie, l'algèbre, la musique. Ensuite, ne se renfermant plus dans les bornes d'une simple description, il a fait avoir à l'Académie de nouvelles lettres françaises, que l'on a tâché de rendre les plus agréables à l'œil qu'il fût possible. Il est certain que de là dépend presque entièrement la beauté d'une impression, mais on aura peur-être de la peine à croire quels soins il a fallu se donner pour régler les proportions de grandeur ou d'épaisseur, les contours, les intervalles des différentes parties qui composent la figure de chaque lettre. Après avoir consulté tous les auteurs qui en ont écrit, car cette matière a paru depuis longtemps digne d'être traitée, on a été réduit à consulter principalement les yeux, juges souverains, mais un peu incertains dans leurs décisions. Le Père Sébastien, Monsieur Des Billettes & Monsieur Jaugeon ont été quelque temps occupés de ce travail. Enfin, s'étant déterminés sur une chose purement de goût, & par conséquent très délicate, ils ont trouvé une méthode géométrique par laquelle les ouvriers peuvent exécuter, dans la dernière précision, les figures des lettres telles qu'ils les ont réglées. Le public à qui il appartient de juger tout ce travail en va voir un essai sur lequel il se prononcera. L'Histoire du Roy par Médailles faites par l'Académie des inscriptions est sur le point de paraître, imprimée avec ces nouveaux caractères...

(Histoire de l'Académie royale des sciences... avec les mémoires, 1699, p. 117 & sq., citat a Jammes, p. 6-7)

Aquesta llarga cita permet considerar el treball de la Commission en diferents fronts que són d'interès als efectes presents.

L'origen oficial

A grans trets, cal pensar que el treball de la Commission "il·lustra" una nova manera de fer o, millor, una nova manera de *projectar*: un grup de treball que, tot i recollir els criteris d'associació científica (com en la *Royal Society*), té un encàrrec explícit (és una *Commission*, això és, té una missió concreta a complir) i, d'acord amb aquest, ha de retre comptes (així, els *comptes rendus* redactats per Filleau des Billettes) a les autoritats superiors que l'auspicien o subvencionen. D'aquí que la

forma lògica de presentació de dades en l'entorn oficial sigui l'*informe*: una forma en principi neutra, detallada, minuciosa, anònima —subratllant que la denominació d'informe (de recopilació i anàlisi de dades, que contrasta amb les vaguetats de, per exemple, Paredes), només és possible sota una estructura burocràtica estatal, això és, de gran abast i possibilitats de projecció.

Es pot adduir que aquesta és l'estructura que regia l'empresa de l'*Encyclopédie* de Diderot i d'Alembert, però aquesta comparació només es pot sostenir en aparença. La mateixa noció d'*empresa* pot ser d'ajut: en un sentit molt bàsic, i salvant les distàncies, la Commission i l'*Encyclopédie* poden representar les estructures d'empresa pública i d'empresa privada, respectivament. I a les seves respectives diferències, en la inèrcia i en el funcionament, acostuma a atribuir-se la seva diferent sort i repercussió. Però segurament no podia ser d'altra manera: el mecenatge estatal absolutista, com a "evolució" del mecenatge renaixentista, comportava unes formes de servei i de servitud que només es van poder "superar" per causa de, o amb l'ajut de, l'afebliment de la mateixa institució auspiciadora.

En aquest entorn pot convenir recordar la consigna de Bossuet, *Un roi, une foi, une loi*, que acostuma a prendre's com a representativa de la monarquia absolutista: tot i que l'esperit científic obrís nous horitzons, el marc social en què s'inscrivía encara era tancat.

L'estructura científica

La *Description* pretenia fer-se sota criteris científics, o gairebé. Ja s'ha fet referència a la relació inestable que hi havia entre els *académiciens* de l'*Académie des sciences*, i els *technologues* de la *Commission*. En aquest marc de relacions, cal entendre el títol de *mécaniciens* que s'assignà a aquests últims, sis anys després que haguessin iniciat els seus treballs: no com un insult, perquè el món encara s'estudiava en termes mecànics; però sí com un grau, un rang dins l'escala oficial del coneixement científic.

El propòsit bàsic de la *Description* és la descripció *dans les derniers détails de toutes les matières qu'on emploie, tous les instruments & toutes les opérations des ouvriers*. Això és, detallar l'*infinité de pratiques*, detallar el tot. El tot infinit es pot explicar ara en els seus mínims detalls, *soit par discours, soit par figures*, de tal manera que *les habiles gens qui ne peuvent se donner la peine, ou n'ont pas le loisir d'aller étudier les arts chez les artisans, les verront ici presque d'un coup d'œil & seront invités par cette facilité à travailler à leur perfection*.

Aquí, doncs, s'entrecruen la nova noció de progrés, l'esperit de la Revolució Científica, i les noves formes de difusió del coneixement. I aleshores cal reconsiderar l'interès per les arts i els oficis d'acord amb aquesta mentalitat: si les descripcions pretenen recollir les pràctiques, i preservar-les en paper, és perquè, d'una manera o altra, s'està produint un canvi. Les descripcions, escrites o il·lustrades, apareixen com a substitut de la transmissió oral i física de l'ofici: aquesta nova transmissió detallada de *coup d'œil* permetrà la *perfection* i el *progrès* de les arts i els oficis. En altres paraules, es pretén superar el simple continuïsm de l'aprenentatge de la tradició artesanal. I això mateix és el que l'allunya de l'ofici en si— com s'apreciarà en els retrets de Fournier. Així, els oficis poden ser *tirées de leurs ténèbres*, però, en exposar-los sota els nous criteris científics, se subverteix part del seu sentit originari.

Els resultats: Description, Romain du Roi, Médailles

Aquí no es pretén comentar els resultats, sinó només indicar-los, i remarcar que el plantejament inicial es va veure ramificat. Això no ha de sorprendre, si es tenen presents els dos punts anteriors: l'esperit enciclopedista obre, o diversifica, els projectes; l'estructura oficial unitària fa que els projectes es conjuntin dins d'una sola estructura.

Per a la col·lecció de llibres luxosos que es coneixen amb el nom de *Cabinet du Roi*, es decidí que el text s'imprimiria amb tipus diferents dels que la Imprimerie Royale usava normalment. Pontchartrain obtingué per a Anisson, director de la Imprimerie, el finançament necessari per a la creació del nou tipus basat en els models de la *Description*.

L'alfabet-model fou desenvolupat per Bignon, Jaugeon, Truchet, i Des Billettes, que consultaren 'cada escriptor del tema', i estudiaren especialment les proporcions de les lletres de Luca Pacioli, Sigismondo Fanti, Albrecht Dürer, i Geoffroy Tory. "Après avoir consulté tous les auteurs qui en ont écrit, car cette matière a paru depuis longtemps digne d'être traitée, on a été réduit à consulter principalement les yeux, juges souverains, mais un peu incertains dans leurs décisions."

(En aquest capítol, cal remetre's a la bibliografia esmentada per a una llista completa dels col·laboradors en el projecte: aquí ens limitem a esmentar el paper del punxonista Philippe Grandjean i del gravador Louis Simonneau.)

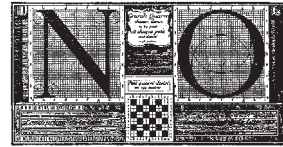
*

Pot sorprendre que, en aquesta relació dels resultats de la Commission s'incloguin les *Médailles*. De fet, no sembla que els integrants de la Commission hi tinguessin una participació directa —i, així, els estudis de tipografia les ignoren. Aquí només es vol reclamar l'atenció per la relació evident que *han de tenir* els diversos projectes. Les *Médailles* són exemples tant o més vàlids d'aplicació de mesures que el *Romain du Roi*. Per començar, en elles s'intenten contenir, més que no en els caràcters tipogràfics, totes les nocions de valor i de justícia que s'han tractat en la Part 1. Però aquestes nocions s'han de correspondre a la seva producció, i la seva producció ha de contemplar mesures i mides. Com a il·lustració:

Le goût de Colbert [intendant de finances] par la précision et la présentation claire et méthodique conviennent au Roi qui peut ainsi donner son avis de manière nette. "Du détail en tout" exige le Roi de son ministre exemplaire qui consacra cinq années de sa carrière, de 1662 à 1667, au développement et à la création de l'art français selon le goût de Louis XIV.

[...] 1663-83. 1a Série historique... ont été le plus souvent faites en argent, d'un module n'excédant pas 63 mm et plutôt entre 50 et 59 mm. Un rare exemplaire de grand module (96 mm) fut réalisé dans les trois métaux...

[...] 1691-1695. ... Le travail concernant les médailles de l'histoire du Roi reprit avec ardeur, le concept et l'utilité étant dès lors reconnus. Sur le balancier réservé aux médailles, placé dans les galeries du Louvre, on frappa des médailles de différents modules et presque toujours supérieurs à ceux dont on avait usé précédemment: ce sont les médailles de la Grande Histoire, pour la majorité en argent et en bronze... [nou mòdul = 72 mm (30 línies)]



Toutes les médailles qui avaient été réalisées précédemment ou seulement prévues dans les modules compris entre 35 mm et 65 mm, devaient dorénavant mesurer invariablement 72 mm de diamètre...

[1695-1701] ... la décision de Pontchartrain, le 8 janvier 1695, que toutes les médailles seraient réduites au module de 18 lignes, c'est à dire 41 mm. Pour cette raison, cet ensemble de médailles est souvent désigné "Série uniforme".

[Les cites s'han extret de Sylvie de Turckheim-Pey, «Du détail en tout», a Le Romain du Roi, pp. 19 - 22]

Amb aquestes cites es vol fer veure que una estructura absolutista com la de Louis XIV ha de contemplar la qüestió mètrica en totes les seves aplicacions, de les quals la tipografia *només n'és una*. Això hauria de situar la «reforma mètrica» de Truchet en un nou context.

Pel que fa a les cites en si, assenyalar que les *Médailles* havien de considerar el diàmetre com una mida fonamental: és característic que sigui Pontchartrain qui *reduexi* el mòdul a 18 *lignes* (1 ½ *pouces*) i que aquest sigui el mòdul de la "Série *uniforme*" (Es reduex 1 polzada les *Médailles* anteriors, que feien 30 *lignes* o 2 ½ *pouces*)

Això establert, cal centrar l'interès de tot el projecte en la qüestió més lligada amb els aspectes mètrics, orquestrada per Truchet.

LE PÈRE TRUCHET, ENGINEYER PROJECTES, ESQUEMES I SISTEMES

El treball de la Commission Bignon és remarcable en nombrosos aspectes, però aquí ens limitarem a considerar la labor que desenvolupà Sébastien Truchet. D'aquesta, es farà especial esment del substrat conceptual, i no tant dels resultats reals: d'acord amb això, no es formulen judicis sobre el Romain du Roi en si. El comentari del treball de Truchet s'estructura en tres blocs, que es corresponen als tres esquemes mètrics concebuts per al disseny del Romain du Roi.

Aquesta és l'estructura lògica que, basant-se en la cronologia, adopta Mosley (1997). El text de Mosley serveix de base per als comentaris que segueixen. Mosley utilitza el terme *sistema* —aquí també s'adopta, però de manera més laxa, i es combina amb el terme *esquema* per les seves connotacions de projecte incomplet i irrealitzat. De manera genèrica, caldria considerar que els tres sistemes responen a un esquema bàsic, del que només en són variacions.

PRIMER SISTEMA (C. 1694)

El primer sistema ideat per Truchet constitueix la base sobre la que es concebran els dos sistemes següents: en definitiva, aquests solament modifiquen el primer sistema per tal d'adequar-se als requisits particulars que aniran apareixent al llarg del procés de disseny del Romain du Roi. La base conceptual, per tant, ja estava definida en aquesta primera temptativa —temptativa, perquè mai es va posar en pràctica.

Hi ha dos documents bàsics que reflecteixen aquest primer sistema: una taula a dues columnes, amb els encapçalaments «Suite des Caractères qui sont en usage /

nouvelle Proportion a Imiter»; i una còpia d'un esquema datat el 13 de juny de 1694, signada (això és, aprovada) per Pontchartrain, amb l'encapçalament «État et proportions des differents corps pour les nouveaux Caractères de l'Imprimerie Royale».

Hi ha un tercer document que refereix el procediment d'amidament i l'àmbit d'aplicació—en ell s'insinuen les bases conceptuals, i s'estableixen els principis instrumentals sobre els que es bastiran els sistemes mètrics subsegüents.

Prèvia: recopilació i procediment

“Mesures et Proportions des Differents Caracteres qui servent le plus ordinairement dans L'art de L'imprimerie.

Nous avons cherché dans les plus belles impressions que nous avons pû trouver, tant dans celles de France, que dans celles des pays estrangers, toutes les differentes sortes de caracteres dont on se sert le plus communement; pour les renfermer dans les differentes classes ou noms que les imprimeurs Leur ont donné. Pour les mesurer et comparer ensemble on s'est servi du pied de Roy, qui a douze pouces et chaque pouce douze lignes et on a divisé chaque ligne en douze parties, ou lig. secondes. ... Nous nous sommes servis d'un bon microscope pour faire nos divisions de lignes, en lig. secondes, et nous avons apporté toute l'exactitude possible pour mesurer les caracteres, comme on pourra voir dans la table suivante.” (Archives Nationales, Paris, M. 850, liasse 8) (citada a Mosley: 1997, 11).

En el paràgraf s'entreveu l'estructura oficial d'informe que es comentava amb anterioritat, a més d'exposar les bases instrumentals d'acord amb una mena de rigor científic que serà habitual en el treball de la Commission. Del paràgraf se'n poden ressaltar les següents qüestions:

a. Les mostres mesurades són de diferents països —això hauria de donar una certa idea d'internacionalitat al projecte, que posteriorment quedarà unificada en un sistema local absolut: en la següent secció es discutirà la propietat d'aquesta selecció.

b. L'ús del peu de rei com a patró mètric. En l'entorn oficial en què es desenvolupa el treball de la Commission, no es podia elegir cap altra mida tret de la legal. Però sí que es podien reconsiderar les seves subdivisions usals, les polzades (*pouces*), i les línies (*lignes*) —la subdivisió de la *ligne* sembla, a totes llums, una aportació original que no tenia un ús real en l'ofici: “on a divisé chaque ligne en douze parties, ou lig. secondes”, “pour faire nos divisions de lignes, en lignes secondes”.

Recordar que la versió més acceptada entén que un peu se subdivideix en dotze polzades (*pouces*); la polzada se subdivideix en dotze línies (*lignes*); i la línia en dotze punts. A manca de proves, no es pot discutir aquesta versió. Tanmateix, cal contrastar-la amb la llarga nota que fa Mosley a la seva edició del *Manuel typographique* de Fournier (Darmstadt, 1995), vol. 3, pp. 351-2:

“in the early eighteenth century [the point] was already used for a small subdivision of the ligne, but there was not complete agreement whether it was one sixth or one twelfth, or indeed some other proportion.

Horace Doursther, Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes (Bruxelles, 1840), gives a value for the pied de roi of 324.8393847 mm. The formal division of the pied de roi into twelve inches (pouces), each of which was subdivided into twelve lignes, is documented in a royal edict

Suite des Caracteres qui sont en usage

Caractere	Proportion
Petit Parangon	9
Petit Romain	10
Mignone	12
Petit Texte	14
Petit Romain	15
Cicero	16
S. Augustin	18
Gros Romain	20
Petit Parangon	21
Petit Canon	22
Gros Canon	24
Canon gras	25
Double Canon	26
Gros Parangon	30
Petit Canon	31
Gros Canon	32
Canon gras	34
Double Canon	36
Gros Parangon	40
Petit Canon	50
Gros Canon	51
Canon gras	52
Double Canon	72
Canon gras	78
Double Canon	81
Gros Parangon	96

Suite des Caracteres qui sont en usage

Petit Parangon	9
Petit Romain	10
Mignone	12
Petit Texte	14
Petit Romain	15
Cicero	16
S. Augustin	18
Gros Romain	20
Petit Parangon	21
Petit Canon	22
Gros Canon	24
Canon gras	25
Double Canon	26
Gros Parangon	30
Petit Canon	31
Gros Canon	32
Canon gras	34
Double Canon	36
Gros Parangon	40
Petit Canon	50
Gros Canon	51
Canon gras	52
Double Canon	72
Canon gras	78
Double Canon	81
Gros Parangon	96

«Suite des Caracteres qui sont en usage». La llista de cossos del conjunt tipogràfic és una mena d'informe, d'inventari de valors lineals medits, i de les seves diferències.

of 1557. The notion of a further subdivision of the ligne into twelve points appears in 1678 (DuCange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Paris, 1678, s.v. 'alna', cited by R. E. Zupko, *French Weights and Measures before the Revolution*, Bloomington, Ill., 1978, s.v. 'point;'). Historical studies of mensuration are unanimous in giving the value of the point as one twelfth of the ligne. Contemporary dictionaries are more ambiguous in their definitions. In that of Richelet, 1693 (Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, 1693), ligne is defined as the smallest unit of length (la plus petite des mesures de longueur), meaning perhaps that it was the smallest to be formally recognized, but it is noted that nevertheless it is sometimes divided into six points (on divise pourtant quelquefois la ligne en six points). In the 1727 edition of Furetière's dictionary (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel ... revû ... par M. Brutel de la Riviere*, La Haye, 1727), point has a head-word, where it is defined as 'the twelfth part of a ligne' (la 12. partie d'une ligne), but under ligne it is said that 'the ligne is divided into ten or twelve points' (on divise ... la ligne en 10, ou 12 points). Chambers's *Cyclopaedia*, under line, says that it 'also denotes a small French measure ... [containing the 12th part of an inch, or 144th part of a foot]... The geometers, notwithstanding its smallness, conceive the line subdivided into six points' (E. Chambers, *Cyclopaedia*, 2nd ed., London, 1738). Dourstier notes that 'at Toulouse, the point is one eighth of the ligne'.

A aquest respecte, cal ressaltar el fet que Truchet, sigui de manera involuntària, sigui per causa de la naturalesa d'esbós del seu treball (això és, notes freqüentment inconcluses i constantment revisades), actua encara sota paràmetres tradicionals: en els diferents sistemes de mesura proposats, manté la denominació de *ligne seconde* per a referir una subdivisió de la *ligne*, però el seu valor absolut és diferent, atès que la *ligne* es subdivideix en diferent nombre de fraccions en cadascun dels sistemes: v. més avall. En aquesta primera "aproximació" al problema mètric, es manté l'arrel duodecimal, i s'usen mides i fraccions usuals, poc complexes: la *ligne* se subdivideix en 12 *lignes secondes*; la *ligne seconde* és $\frac{1}{12}$ de *ligne*, o $\frac{1}{144}$ de *pouce*.

I per acabar, qüestionar la idea de Mosley: "La *ligne seconde* de Truchet était une division du douzième de *ligne*, une subdivision secondaire de la plus petite unité de mesure officiellement reconnue, ainsi appelé en raison de l'analogie avec la division de l'heure en minutes et subdivision en secondes." (Mosley: 2002, 48) És una idea bonica, que es podria relacionar amb la quantificació del temps, i amb la seva presentació gràfica en els rellotges mecànics del període, però es pot dubtar del seu fonament real: l'analogia esmentada només es basa en la simple denominació, i no en la seva articulació. Per analogia, també es podria dir *ligne minute*, perquè la seva dimensió és menuda. Al capdavall, i d'acord amb l'esquema conceptual de Truchet, sembla més lògic que *seconde* sigui tan sols això, una fracció, una subdivisió, un interval *secundari* entre dos punts geomètrics - en aquest cas, una *ligne*.

bb. la manera d'exposar el procediment de mesura a partir d'un patró mètric i de les seves subdivisions: Fournier introdueix la seva *Table des Proportions* en termes molt semblants.

c. l'ús del microscopi per a determinar les *lignes secondes* i mesurar els caràcters.

Per bé que amb finalitats diferents, el microscopi (*Glasses*) també apareix en Moxon [p.23 i ss.]. Instruments semblants són usats actualment en l'entorn bibliogràfic per a determinar les mides de caràcters impresos.

«*Suite des Caractères qui sont en usage*»

Per comoditat del discurs, el primer document es desdobra d'acord amb les dades que figuren en les dues columnes.

En rigor, la «*Suite*» només permet una anàlisi des dels termes numèrics assignats, això és, des de la precisió abstracta que imposen les xifres. La mateixa paraula que s'utilitza per a presentar la llista, *suite* (sèrie, resultat), és indicativa de la nova delimitació (i no aproximació) de la mesura: la «*Suite*» presenta els resultats d'amidaments efectuats en els llibres consultats per la Commission. En presentar resultats absoluts, sembla que no hi hagi manera de posar en dubte la fiabilitat del conjunt.

Tanmateix, hi ha una qüestió de procediment que no s'ha de menystenir: l'amidament dels cossos s'efectua, com apareixia en el document ja comentat, “dans les plus belles impressions”, “tant dans celles de France, que dans celles des pays étrangers”. Això comporta dos aspectes que haurien de fer reconsiderar la precisió inicial: un, que no s'estan medint els cossos pròpiament dits, això és, les peces tipogràfiques, sinó les mostres impreses, sense tenir en compte les variacions en la mida que això pugui comportar; dos, que no s'estan reconeixent les diferents tradicions mètriques de les àrees geogràfiques.

Aquests dos aspectes es poden creure capciosos, i segurament no comportarien un canvi substancial dels resultats, però al capdavall són a l'arrel de les pràctiques “tipomètriques” subsegüents, des de Fournier fins als nostres dies. Però, des d'aquest concepte de precisió, cal anotar-lo i concloure que “toute l'exactitude possible” és, *precisament*, però també *només*, una qüestió de *possibilitat*.

Fournier adverteix els dos aspectes en el seu *Manuel* (v. més avall); la “tradició” bibliogràfica pretén corregir les dades d'amidament real amb un increment d'entre l'1 i el 3 per cent als efectes de compensació de l'encongiment del paper.

Pel tocant a l'aspecte de fins on cal creure's la precisió, és de remarcar que només hi ha un ½ (en els 10 ½ de la *petite Nompareille*) —canviant l'escala, és el mateix que apareixia en la llista de Moxon (els 17 ½ *Great-Cannon* en un peu).

Si el concepte de precisió es pot defensar i justificar en aquests termes, sembla més difícil acceptar la desconsideració de les tradicions mètriques: sobtaria creure que la

Commission desconegué les “fluctuacions” geogràfiques de les mesures i, des d’aquesta perspectiva, cal atribuir-li una necessària dosi de tolerància. (Avui dia, en favor de la precisió, es demanaria que es llistessin totes i cadascuna de les “belles impressions”, que se’n justificà la seva tria d’acord amb criteris sòlids, etc, ... cosa que, potser, permetria establir els patrons mètrics locals.)

Perquè, en aquest sentit, ¿a què es deu que, per exemple, el *Petit Romain* tingui tants valors, i el *Gros Parangon* només un? ¿És per la simple qüestió que els cossos habituals tenen, lògicament, més variacions pel fet de ser habituals? o perquè s’han consultat més impressions en què hi figurava un cos i no un altre? És clar que les dues qüestions van lligades, però no per això són la mateixa qüestió.

En aquesta línia, caldria preguntar-se sobre el fet que no aparegui, per exemple, un cos com *Gros Texte*.

I, a tall de curiositat, només constatar que, en els resultats medits, la *Nompareille* no fa una *ligne* (fa de 10 a 11 *lignes secondes*, i no 12), ni el *Cicero* fa dues *lignes* (fa de 21 a 22 *lignes secondes*, i no 24). Aquí es podria treure aquella versió del *Cicero* d’11 punts, com en el «sistema Fournier-Mediaan»; i també es pot creure que, en atorgar al *Cicero* el valor de 21 *lignes secondes*, el *Cicero* fa “en veritat” 10 ½ línies geomètriques, l’altura tipogràfica que prescriu el *Reglement* de 1723. Només s’apunta la qüestió.

Llegida des de la concreció absoluta de les xifres, la “*Suite*” presenta aquell panorama que sovint es titlla de “caòtic”. Aquí, “per primer cop”, el caos es quantifica: i no tant en l’assignació dels diversos valors per a cada cos, sinó sobretot en la constatació de les “diferences” entre aquests valors, per a cada cos, i entre els diferents cossos.

Els valors apareixen, sota l’encapçalament “diferences”, escrits a la dreta dels valors oferts en la “*Suite*”. Aquest és un dels elements que contrasten respecte de la llista de Moxon: aquí es quantifiquen les “diferències imperceptibles”, que Moxon desestimava.

«nouvelle Proportion a Imiter»

A partir de *puntualitzar les diferències*, Truchet construeix la “nouvelle Proportion”. En altres paraules, aquesta s’articula sobretot a partir de les diferències, dels intervals mètrics entre els diferents cossos, i no tant des dels cossos en si. Només des d’aquesta visió es pot entendre l’assignació de valors concrets a uns cossos. I només des d’aquesta visió es pot entendre la revaloració d’uns altres cossos.

Així, en condicions semblants de diferències reals, a la *Petite Nompareille*, que tenia valors medits reals de 10 - 10 ½ - 11, se li assignarà el valor (mitjà) de 10 ½; al *St Augustin*, que tenia valors medits reals de 24 - 25 - 26, se li assignarà el valor (inferior) de 24; al *Petit Parangon*, amb valors medits reals de 32 - 34 - 36, se li assignarà el valor (superior) de 36.

Així, per exemple, el *Gros Parangon*, amb valor medit real de 40, s’engrandeix al valor de 42; el *Petit Canon*, amb valors medits reals de 50 - 51 - 52, es veurà reduït a 48...

Si el nou sistema s’hagués articulat d’acord amb el “sentit comú” dels cossos (i de la seva “imprecisió”), els nous valors numèrics d’aquests haurien estat les *mitjanes* dels valors medits reals. En certa manera, la diversitat de valors medits reals per a un mateix cos, constitueix una mena de franja interna que duu implícita la noció de to-

lerància. Però, en el nou esquema, la franja i la tolerància no hi tenen lloc: no en poden tenir, d'acord amb el plantejament teòric, científic, del sistema.

I és que, d'acord amb aquest, cada cos té "el seu" lloc, o, més aviat, *és un lloc* puntual i inequívoc dins de l'escala. "Més aviat", perquè aquesta nova ordenació obliga, com s'ha vist, a revalorar alguns cossos: la revaloració deriva en una relocalització que, en conseqüència, comporta un desplaçament, això és, en què els cossos revalorats ja no tenen "el seu" lloc acostumat, l'han perdut, se'ls ha arrabassat. Aquesta és una operació que, per dramàtica que soni, és inevitable i necessària en qualsevol reordenació que s'efectuï, perquè la reordenació estricta sempre obeeix a nous criteris. I, aquí, els criteris són *aritmètics*: les xifres ordenen el sistema, els cossos obeeixen a quantitats xifrades –i, en certa manera, en ser xifrats, els cossos són convertits, reduïts al nou sistema, degradats: la noció de *grau* per a designar la magnitud dels cossos comença a semblar anacrònica.

Així, els cossos es redimensionen, es requantifiquen: els graus es desconsideren, i s'articulen d'acord amb els intervals per tal de ser assimilats a la superestructura del "sistema": en aquest context potser cal ressaltar l'ús que es fa del terme *proportion*. Ignorem si aquest era "el correcte" aleshores, però, des d'aquí, sembla que el vocable hagi sofert també una resemantització d'acord amb els criteris numèrics: la "nouvelle Proportion" *apunta* les proporcions en el desglossament modular dels cossos (v. més avall), però, en conjunt, és una estructura fonamentada en l'addició de quantitats. En termes semblants usaran el terme Fertel o Fournier.

La "nouvelle Proportion a Imiter" es basa en la polzada i, així, la seva arrel és duodecimal: la unitat mínima de mesura és la *ligne seconde*, $1/12$ de línia del peu de rei. Acostuma a justificar-se l'elecció d'una unitat petita perquè és útil a efectes d'articulació aritmètica: el raonament és tan evident que no ha de fer oblidar que, en establir aquesta base menuda, es començarà a oblidar que aquesta nova base tenia el seu origen en una base major. En altres paraules, que s'inverteix la referència: les noves unitats ja no s'entenen com a fraccions o submòduls, sinó com a unitats modulares per propi dret.

Ja s'ha apuntat que aquesta *ligne seconde*, $1/12$ de línia, $1/144$ de polzada, equivaldria al valor relatiu que acostuma a assignar-se al punt de polzada. Si, com seria lògic, la línia "ja" es dividia en 12 punts, és difícil trobar una raó per la qual Truchet no va fer servir la denominació usual de "point". *Ligne seconde* és un vocable còmode per a designar les unitats menors dels següents esquemes de Truchet, equivalents a $1/24$

nouvelle Proportion a Imiter

Petit Petit	7 1/2	3	1
p. romaine	9	3	1
p. romaine	10 1/2	3	1
mignone	12	3	1
Petit Texte	15	3	2
Petit Rom.	18	3	2
Cicero	21	3	2
1 ^{er} August	24	3	2
Gros Rom.	30	6	3
Petit Paron	36	6	3
Gros Paron	42	6	3
Petit Canon	48	12	3
Moyen Canon	60	12	3
Gros Canon	72	12	3
Canon gras	84	12	3
Double Canon	96	12	3
	120	24	3
	144	24	3
	168	24	3
G. Romain	192	24	3

7 1/2	3	1
9	3	1
10 1/2	3	1
12	3	1
15	3	2
18	3	2
21	3	2
24	3	2
30	6	3
36	6	3
42	6	3
48	12	3
60	12	3
72	12	3
84	12	3
96	12	3
120	24	3
144	24	3
168	24	3
192	24	3

«Nouvelle Proportion a Imiter». La puntuació (o «alineació») dels cossos, i la seva articulació modular numèrica.

i $1/204$ de línia: en elles, la comoditat prové del fet que són unitats “teòriques, inexistents” i que, en aquest sentit, són “de segon ordre”, fraccions d’unitat. Les úniques raons que semblen plausibles per a utilitzar *ligne seconde* en lloc de *point* es deriven de la cita anterior: si la *ligne* es dividia en sis punts, la *ligne seconde* establia un ordre de divisió inferior; o, si la *ligne* era divisible en un nombre “variable” de punts segons les necessitats, la *ligne seconde* fixava aquesta divisió per tal d’evitar l’ambigüitat del terme *point*.

Els nous cossos es determinen per la *suma* d’unitats derivades d’aquesta base duodecimal —1 ½, 3, 6, 12, 24: en si, una simple operació de dobles i meitats, com la de les *letras de dos puntos*. El conjunt de 20 cossos es divideix en 5 grups de 4 cossos cadascun, en què cada grup es defineix per un sumand o grau d’increment,

1.	7 ½	9	10 ½	12	(+1 ½)
2.	15	18	21	24	(+3)
3.	30	36	42	48	(+6)
4.	60	72	84	96	(+12)
5.	120	144	168	192	(+24)

L’elecció d’una “unitat” petita com la *ligne seconde* afavoreix que l’esquema de Truchet es fonamenti en les unitats, i intenti prescindir de les fraccions: noti’s que, en el document original, l’increment 1 ½ no hi figura, i que, mentre que assenyalava l’increment “3” entre el 9 i el 12, no ho fa respecte de 7 ½ i 10 ½. Aquesta voluntat de “concordança precisa” és característica de tot el treball de Truchet: així, es pot creure que va afegir el cos 7 ½, aparentment sense cap cos equivalent real, per tal de “completar” el primer grup amb quatre cossos, i va “idear” tres cossos entre el *Double Canon* i la *Grosse Nompaille* amb el mateix fi.

i en què cada cos medeix la meitat del cos que ocupa la mateixa posició en el grup següent:

1.	7 ½	15	30	60	120
2.	9	18	36	72	144
3.	10 ½	21	42	84	168
4.	12	24	48	96	192

Com era d’esperar, la conformació dels grups és endreçada, impecable des del punt de vista numèric. Altra cosa és que els grups tinguin alguna altra raó de ser, tret de la pulcritud numèrica en el conjunt del sistema; això és, que responguin a aspectes utilitaris d’alguna mena. I en aquest apartat cal entreveure-hi una formulació particular de les “franges tipogràfiques”, que es debat més endavant, en relació al següent document.

En aquest tema cal debatre la qüestió de per què els 15 cossos “inventariats” s’amplien a 20. I aquí també cal considerar, aleshores, que, amb excepció del cos “sense nom”, de 7 ½, el conjunt tipogràfic *s’amplia* pròpiament en els cossos grans —per bé que el conjunt es trobi encara tancat per la *Grosse Nompaille*, la proposta sobretot contempla l’expansió de cossos.

Les dades que figuren a l’extrem dret del full, al costat dels increments o intervals entre els cossos, són d’interès en el present context, perquè posen de manifest la possibilitat de combinatòria entre els diferents cossos d’acord amb la nova escala mètrica. Aquesta combinatòria és, lògicament, numèrica. Truchet descompon els cossos

numèrics en submúltiples, d'acord amb la sèrie de valors dels increments (excloent, convenientment, l'1 ½): el producte de les xifres de la primera columna multiplicades per 3, és el mateix que el de les xifres de la segona columna multiplicades per 6, que el de les xifres de la tercera columna multiplicades per 12, que el de les xifres de la quarta columna multiplicades per 24.

Això dona com a resultat una sèrie de xifres que, considerades en grups, augmenten en un exponent que és el doble de l'increment del grup anterior. L'articulació es pot fer clara amb l'exemple per a la Grosse Nompaille, de 192 *lignes secondes*: al seu costat, hi figuren les xifres $64 \cdot 32 \cdot 16 \cdot 8$ – això és, $64 \times 3 = 32 \times 6 = 16 \times 12 = 8 \times 24 = 192$.

En les columnes, no hi apareix el 2, i el 3 únicament s'inclou en la primera, en referència a la *Petite Parisienne*. Potser aquí cal veure-hi, de nou, un excés de zel per encaixar els elements en un patró numèric sòlid: incloure les xifres 2 i 3, amb la seva freqüència saltejada, desgavellaria la continuïtat de la sèrie, si més no en la seva presentació formal graonada.

La “nouvelle Proportion”, amb les acotacions modulars, és d'una precisió numèrica indiscutible, i la seva simplicitat operativa de càlcul la converteix en una opció tipogràfica en aparença més vàlida que la tradicional. El “desavantatge” de l'esquema de Truchet és l'excés d'abstracció que es deriva de les xifres —així, part dels submúltiples que figuren en les últimes columnes del document només es justifiquen perquè el seu producte resultant és un “cos”, això és, només es poden justificar com a submúltiples, perquè només existeixen idealment, perquè no es contempen, ells mateixos, com a cossos o peces amb entitat pròpia. En altres paraules, l'esquema no es planteja des de la pràctica, i així no tots els nombres tenen una realitat material, o la possibilitat de ser realment matèria, això és, cos. I és que, en definitiva, es tracta d'una diferent manera d'entendre la mesura.

Aquest raonament se centra exclusivament en la magnitud que es debat en el document, això és, el *cos tipogràfic*. Les unitats que “no poden ser cos” (3, 4, 5, 6, 7) podrien derivar en gruixos, això és, espais tipogràfics, submúltiples (en la dimensió lateral) del quadratí. Curiosament, no sembla que la Commission plantegés cap mena d'esquema per al material de blancs.

Els dos cossos que es veuen privats de submúltiples, fins i tot teòrics, són el cos “sense nom”, de 7 ½ *lignes secondes*, i, curiosament, la *Petite Nompaille*, de 10 ½. En aquest primer esbós —que intentarà “corregir-se” en el segon sistema, amb una unitat menor com a base—, els dos cossos esmentats apareixen com “irregulars” des del punt de vista numèric adoptat. (Aquí es pot treure, i comparar, la consideració habitual dels cossos irregulars o semicossos en Fertel i Fournier.)

«*Estat et proportions des différents corps
pour les nouveaux Caractères de l'Imprimerie Royale*»

“On a donné ensuite une table exacte des proportions des différentes grosseurs de lettres, ce qu'on nomme ordinairement sortes, où il se voit que, par le moyen de la nouvelle construction des lettres, chaque sorte est toujours en même proportion avec celle qui la suit ou la précède, ce qui, outre une agréable régularité, sera aussi pour l'avenir d'une commodité avantageuse aux imprimeurs. On a pareillement donné de nouveaux noms à ces vingt nouvelles sortes tirées d'un juste rapport à leur origine, au lieu que ceux des premières impressions n'ont été établis que par une manière de caprice & sur un effet du hasard.”

[“Comptes rendues des travaux de l’«Assemblée des préposés par Sa Majesté pour la description & perfection des arts»”; recollits per Filleau des Billettes, abans de 14 de novembre de 1695: cf nota 44 a Jammes, 1961. El text es reproduceix a Jammes, 1961, 21]

La «Suite» retia compte de les magnituds dels cossos en ús. La «nouvelle Proportion» fixava aquestes magnituds d’acord amb una estructures numèrica. L’«Estat et proportions» *tanca* definitivament el conjunt. I el tanca en els dos fronts: en el nom, i en la quantitat.

Com el document anterior, aquest també s’exposa en la forma característica de taula, o *estat*.

Pel que fa al nom, cal notar la confusió que sembla brotar, en diferents ocasions, en el treball de la Commission: en el primer paràgraf d’aquesta cita, *sortes* s’utilitza com a sinònim de magnitud, o grandària, de les lletres— Mosley tradueix “sizes of letters, which are normally called ‘bodies’” (p.11)

Sortes ha aparegut en el paràgraf anterior en la seva expressió més habitual:

“De sorte qu’après une longue interruption des autres travaux qu’on s’était proposé de faire pour le grand dessein, on a enfin dessiné toutes les proportions pour quatre sortes d’alphabets, savoir pour les lettres capitales & courantes droites qu’on a coutume de nommer romaines & pour les capitales & courantes penchées qu’on appelle communément italiques, jugeant à propos de changer ces deux noms de Romain & Italique comme fort mal établis & dont l’usage n’est pas si consacré qu’il soit difficile de l’abolir.”

Si, reprement el discurs, s’entén que els cossos són *sortes*, aleshores és que només són variacions d’un únic model —i que aquest model s’entén com a cos en el sentit de ‘grup’, una mica a la manera del “cos diplomàtic”, o del “cos de regulars”: en aquest sentit, l’ús de *sortes* seria justificat, per tal com el Romain du Roi es pot concebre com un ens modèlic absolut.

De tota manera, cal referir dues notes més sobre la terminologia. La primera: en la cita en què s’exposava el procediment de mesura («Mesures et Proportions...»), també es deia “classes ou noms” —com si els noms continguessin aquell to jeràrquic i genèric que, d’alguna manera, les xifres rebaixen. La segona nota: en el propi document que s’està comentant, s’usa *corps*, en l’encapçalament —«Estat et Proportions des different corps...»— i en la taula, en què sembla que s’hagi d’usar per tal de distingir-lo d’*œil*.

En qualsevol dels casos, és de destacar la discussió de la nomenclatura, i cal intentar situar-la en el seu lloc: la “precisió” de la Commission mereix una nova nomenclatura, que, d’acord amb els termes tradicionals, no és precisa.

La renominació dels cossos és, de fet, necessària. Recordem com ho expressava Filleau des Billettes:

On a pareillement donné de nouveaux noms à ces vingt nouvelles sortes tirées d’un juste rapport à leur origine, au lieu que ceux des premières impressions n’ont été établis que par une manière de caprice & sur un effet du hasard.

La justificació és absurda: els mateixos “caprice” i “hasard” que atribueixen als noms de les “premières impressions”, són els que governen el “juste rapport à leur origine” dels noms de la Commission. Objectivament, la necessitat de renominar els cossos no ve determinada per la pretesa inconsistència dels noms *en si*, sinó sobretot per la requantificació de què han estat objecte els cossos. Això és, en assignar-los valors que no tenien, els cossos deixen de respondre als antics noms, tant com els noms ja no poden contenir els cossos antics. En altres paraules, s’ha tallat el lligam entre el cos i el nom: cos i nom ja no s’entenen com una única cosa, sinó dos aspectes que es poden aïllar, això és, requantificar (“re-cosificar”) i renominar.

I, en qüestionar els noms, i atribuir-los el caprici i l'atzar, l'únic aspecte que mereix consideració és la quantitat “pura”, la que es pot xifrar amb precisió. D'aquí que, en l'«État et proportions», les magnituds s'expressin com “Grandeur *absolue* des Caractères». Per lògica, en l'esquema traçat, totes les magnituds que defineixen un «Caractère» han de ser absolutes.

En el present esquema, sembla evident que “el nom no fa la cosa” — es podria començar a considerar què és la cosa, i què és el que fa la cosa, però no cal. Truchet ho té molt clar —la magnitud quantificada, això és, la quantitat de *lignes secondes*: a elles s'han de sotmetre tots els trets que defineixen un *Caractère* i, en conseqüència, els noms.

Abans s'ha insinuat que els nous noms proposats per la Commission no són menys capriciosos que els de la nomenclatura tradicional. En realitat, ja s'ha pogut apreciar que la nomenclatura tradicional, a excepció d'alguns casos, no era capriciosa; la nomenclatura de la Commission, per contra, sí que n'és, i molt.

Segurament es poden fer objeccions a aquest judici: a l'igual que les nocions d'exactitud, de justícia, etc., també el caprici es pot reformular al llarg del temps. Sense entrar en detalls, el que avui sembla capriciós de la nomenclatura de la Commission, aleshores es podia considerar un reconeixement, un deute —en resum, qüestions formals... però tan formals, en certa manera, com la mateixa quantificació numèrica. Per altre cantó, si bé la nomenclatura pot ser realment *significativa*, tant des del punt de vista de l'imaginari del període, com de *l'origine*, tanmateix aquest últim es veu afeblit per la mateixa articulació del sistema: resulta difícil defensar un únic origen per a dos cossos o magnituds que no tenen una relació *d'ús* tan clara com seria d'esperar en aquest context.

Però si els noms poden ser capriciosos, l'articulació general de la nomenclatura no n'és, i la fa absolutament coherent dins el sistema traçat. I això és així sobretot per la intervenció dels adjectius.

El conjunt de vint cossos es divideix en dos grups de deu denominacions cadascun:

En contrastar la taula que reproduceix Mosley (p. 24), s'aprecia que *La petite Académie* no es va considerar per a la producció i que, en el seu lloc, s'afegí un nou cos, el major dels que es fongué, de 112 *lignes secondes* —un canvi possiblement degut a raons d'utilitat. Tot i que així es mantenia el nombre de vint cossos, tanmateix s'esfondrava l'articulació conceptual del conjunt: aquí s'ignora aquesta “rectificació”, i només es considera el projecte original, perquè és en ell que té sentit l'argumentació del sistema.

La petite Académie	7 ½	120	La grande Académie	
La petite Françoise	9	144	La grande Françoise	
La petite Dauphine	10 ½	168	La grande Dauphine	
La petite Royale	12	192	La grande Royale	[× 16]
Le Louvre	15	60	Le grand Louvre	
Le Bignon	18	72	Le grand Bignon	
Le Phelippeaux	21	84	Le grand Phelippeaux	
Le Pontchartrain	24	96	Le grand Pontchartrain	[× 4]
Le Louis	30	42	Le grand Louis	
Le Bourbon	36	48	Le grand Bourbon	[+ 12]

«Estat et proportions des différents corps pour les nouveaux caractères de l'Imprimerie Royale». Els cossos tipogràfics es renomenen, i les seves proporcions es detallen numèricament.

L'agrupament dels vint cossos en cinc grups de quatre cossos cadascun, es combina amb els deu parells de denominacions, i dona com a resultat una estructura especular simètrica, que tanmateix manté l'ordre intern dins de cada grup. Així, els noms del primer grup són els mateixos que els del cinquè grup; els noms del segon grup són els mateixos que els del quart grup; i, en el tercer grup, el central, hi ha només un parell de noms, que es dupliquen.

Els aparellaments de noms reforcen, així, el caràcter de sistema, coherent, lògic, tancat, que subjau en la proposta de la Commission. Amb ells, sembla que se superi la tradicional relació graonada de cossos, en què acabaven establint-se diverses escales relativament autònomes: ara, “per fi”, els cossos se sotmeten a un esquema d'articulació únic.

Des de l'adjectivació, el conjunt estableix tres grups de mides relatives: el de les *petite*, el dels noms sense qualificar, i el de les *grand/e*. En un sentit molt bàsic, cada grup es podria entendre com “canònic”, perquè remet a un tipus genèric de lectura —per exemple, notes, cos d'obra, títols, respectivament—. Així, semblaria que l'adjectivació del cos regula l'escala interna de mesura. Però no és això: el que es fa, realment, és prendre el conjunt de cossos tipogràfics com un tot. I se'l secciona d'acord amb els usos. I cada secció s'adjectiva. Per tant, l'element regulador no és pròpiament l'adjectivació dels cossos particulars: tot està regulat d'antuvi. Els qualificatius, aleshores, serien indicadors de franges, d'usos tipogràfics.



«Renominacions»: a l'Épreuve des caractères de l'Imprimerie royale (1760) els alfabetes es designaven de manera alternativa («La Perle. Premier alphabets»); al capdavant, es numeraran d'acord amb l'escala de punts Didot.

Aquí cal reprendre el tema de les franges tipogràfiques que s'ha enunciat pàgines enrere. Si s'aplica la visió més simple de les franges a l'esquema de Truchet, resultaria que la *letra groça* es conté en els cossos de l'últim grup; la *letra manuda*, en els cossos del primer grup; la *letra mitjana*, en els tres grups intermitjos. Aquesta és la lectura “aritmètica” que es desprèn d'aplicar l'esquema tradicional a la llista de cossos de la Commission. Però, en termes d'ús, no pot ser la lectura correcta: des de l'ús, és evident que, per definició, cap *Canon* es pot considerar *letra mitjana*. La lectura “aritmètica” només sembla sostenir-se per als grups-límit: el primer grup el componen els cossos que no tenen submòduls en el conjunt tipogràfic; l'últim grup el componen els cossos que no tenen supramòduls en el conjunt tipogràfic. És així de senzill, tant com dir *letra manuda* i *letra groça* —però ara formulat en xifres.

En conseqüència, cal pensar en altres maneres d'abordar el problema. La manera més simple d'abordar-lo, aleshores, és dir que els usos tipogràfics, les franges, han canviat, i que no es pot aplicar l'antic esquema de franges. És possible. Amb les dades actuals, no es poden formular opinions concloents —aquest és un aspecte que caldria trac-

tar amb més profunditat. De moment, només es pot observar que, en termes aritmètics, la franja intermèdia s'ha fet més ampla, i que alhora s'ha fet més específica, s'ha subdividit en tres; però també que aquesta mitjania s'ha engrandit, això és, els seus cossos són majors que els tradicionals “mitjans”... tant, com per dubtar que l'aplicació de l'adjectiu sigui correcta.

Es pot fer una reflexió addicional en referència a la qüestió de les franges. Els únics cossos “tradicionals” que compartien el nom, però es trobaven allunyats en l'escala, eren la *Nompareille* i la *Grosse Nompareille*. La primera qüestió és si la *Grosse Nompareille* era realment “tradicional”, o una incorporació relativament tardana, això és, pròxima en el temps de treball del Romain du Roi. La segona qüestió és que aquesta parella, com a indicadora dels límits mínim i màxim (ara no cal contemplar la *Parisiennne*), és un bon model per a estructurar el conjunt de cossos tipogràfics en termes simètrics, com en general s'estructura l'esquema de Truchet. La tercera qüestió és una simple hipòtesi: per què la *Nompareille* (la tradicional, la de sempre, la que no feia falta qualificar) es qualifica de *petite*? En l'esquema teòric tradicional, la *Nompareille* sense qualificar es trobaria entre la *petite* i la *grosse*: traspasat a la «nouvelle Proportion», la *Nompareille* seria el cos que es troba just al mig del conjunt de cossos del sistema, això és, aquell que “ja” no existeix realment, entre el *Petit Parangon* i el *Gros Parangon*, la *Parangona*.

Només per curiositat, assenyalar que els cossos dels grups-límit, que obren i tanquen el conjunt, tenen noms femenins; els cossos dels tres grups de la mitjania, noms masculins.

Però tampoc és ben bé això: la gran broma, el gran plantejament, és que *els noms ja no tenen sentit*: en rigor, només hi ha *un* nom, el *Caractère*, i aquest pot ser petit, mitjà, o gran.

I això s'entén millor en el context *concret* del Romain du Roi, entès com a projecte corporatiu, absolut, que, entre d'altres aspectes, “replanteja” la noció de família en tipografia: el Romain du Roi és el gran tipus, que té diverses formalitzacions ideals, modèliques (*droite, penchée, courante penchée*).

Aquest és un canvi significatiu: l'arrel nominal dels cossos, i la seva adjectivació, subverteix els usos tradicionals. Des del primer moment, s'aprecia que *grand/e* no indica una duplicació (com mai l'havia indicada), sinó un grau variable en relació als cossos dels grups, això és, una raó proporcional. La relació entre el primer i el cinquè grups s'estableix entre els adjectius *petite* i *grande*; la relació entre el segon i el quart grups s'estableix entre els noms sense adjectivar, i *grand*. L'esquema, per tant, pren un nou caire: l'adjectivació del sistema es fonamenta, de nou, en els intervals, ara geomètrics.

Però aritmètics dintre de cada grup: aquí cal recordar els dubtes que expressava Truchet sobre quina proporció adoptar —aritmètica, geomètrica, harmònica: cf Mosley: 1997, 14.

La proporció entre la *petite* i el nom sense qualificar és de 1:4; la proporció entre la *grande* i el nom sense qualificar és de 1:4; la proporció entre la *grande* i la *petite* és, “lògicament”, de 1:16. En el tercer grup, no es pot parlar de proporció interna en els mateixos termes: les parelles (primera i tercera; i segona i quarta) només mostren un augment de suma, 12, que és bàsic en tot el sistema.

Sembla que els nous noms per a designar els cossos mai es van utilitzar realment. Al capdavant, els cossos es van designar ordinalment — *1ere alphabet, 2eme alphabet*...

Des del pragmatisme del resultat efectiu, això tornaria a veure's com una temptativa fracassada. Però també és possible que l'aspecte concret de la denominació dels cossos del Romain du Roi no mereixi gaire atenció en els estudis acostumats. Aquí se l'ha considerat com un primer pas necessari per a superar l'articulació nominal tradicional. I que, convenientment, aquest s'havia de fer des del mateix terreny de la tradició nominal –en aquesta primera proposta, no es considera encara la sola designació numèrica dels cossos. A la inversa, el conjunt mai deixa de contemplar els noms: en la «nouvelle Proportion», els cossos sense nom són peculiars, i incomplets, precisament per aquest fet, perquè “esperen” un nom propi, que els serà donat en l'«État». Però també en aquesta situació cal veure el conflicte que s'està gestant: la manca de nom per a una magnitud, i la posterior assignació d'un nom anecdòtic a aquesta magnitud, fan aparèixer ara la qüestió nominal com forçada, superficial, prescindible. El nom tan sols s'*aplica* a la xifra. La xifra, per si sola, sense la complicitat del nom, pot ser cos.

El que segueix són, lògicament, simples suposicions a efectes reals, atès que el projecte (i, amb ell, el possible “maneig” de la nova nomenclatura) estava circumscrit a un cercle relativament reduït de persones. Es desconeixen les raons reals per les que la temptativa no va prosperar. Si els nous noms es creuen anecdòtics, és possible que s'usi aquesta raó: que el canvi de nomenclatura no es creia prou necessari o útil. Però potser cal centrar l'atenció, no en l'anècdota i insignificança relativa dels nous noms, sinó en l'arrelament dels noms tradicionals –fins i tot sense considerar la seva significació real en el període (que, en termes rigorosos, segurament començava a trontollar, però no en termes quotidians d'ús). I aleshores pot aparèixer l'aspecte que Truchet i la Commission no havien *comptat*: que les denominacions són tant o més significatives que la quantitat xifrada. Això és, que els noms, a la seva manera, pesen molt, i que són més difícils de xifrar que la quantitat.

Pel que fa a l'articulació numèrica (quantitativa), aquesta es fonamenta en la que figurava en la “nouvelle Proportion”: aquí s'amplia (de fet, es fa més minuciosa) amb les quantitats *absolues* que pertocquen a les dimensions dels elements dels *Caractères*. Ja s'ha referit com es resolva la sèrie de cossos en termes numèrics. Un repàs exhaustiu de les mides dels *Caractères* dins dels cossos cau fora de les intencions d'aquest estudi, i només cal apuntar al respecte que, com es pot suposar, la seva fixació respon als mateixos criteris de racionalitat i precisió que governaven la “nouvelle Proportion”. A diferència d'aquesta, però, en l'«État et proportions» no hi figura el “desglossament modular”, que desvetllava el component més proporcional del sistema, i que ara es veu xifrat, ocult, en les mides absolutes. I aquesta mateixa precisió en les mides absolutes obliga a fraccionar les unitats mètriques. En aquest sentit, és de notar que les fraccions són les habituals de la divisió successiva en meitats: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, $\frac{1}{64}$.

L'articulació bàsica de fraccions en els sistemes mètrics s'ha tractat en la primera part d'aquest estudi. La seva traducció “pràctica” en els formats de paper s'ha tractat més amunt en aquesta part, en relació a l'arrel bibliogràfica dels graus tipogràfics.

SEGON SISTEMA (6 AGOST 1695)

Aquí, la denominació de *sistema* que aplica Mosley és realment generosa. De fet, s'extreu d'una nota de Truchet:

Proportion des douze sortes de poinçons pour frapper les lettres des Médailles du Roi, donnée le 6 août 1695.

La ligne, douzième partie du pouce, divisée en 24 lignes secondes.

1	8
2	10
3	12
4	15
5	18
6	21
7	24
8	27
9	30
10	36
11	42
12	48

Truchet féu saber als seus companys a novembre-desembre de 1695 que necessitava temps per a produir la versió definitiva de les taules: Document E., a Jammes, 28 ; i appendice I, *Comptes rendus*, p. 21 i ss. La manca de més dades al respecte fa considerar aquest esquema com un assaig de transició. D'acord amb això, només es poden fer suposicions.

A què respon la reducció a dotze cossos? És poc probable que aquests dotze cossos formessin el conjunt total de cossos: són *massa* petits —només abracen fins el segon grup del primer esquema (*St Augustin*), i s'introdueixen cossos que difícilment mereixen el nom. Des d'aquesta minuciositat, es pot creure que l'assaig de Truchet era tan sols un exercici de subdivisió que acabaria de desenvolupar per al tercer sistema.

Per la resta, el conjunt presenta el mateix esquema numèric pulcre que en el primer sistema: tot i que no es pugui aplicar amb propietat la noció de franges (perquè, en termes tradicionals, no hi ha *letra groça*), els grups continuen articulant-se en base a l'addició (2, 3, 6) —en Jammes (1961), figura “4, 16”, que aquí s'ha corregit a 15, per lògica.

A partir de la “Nouvelle Proportion a Imiter” del 1r esquema, sembla lògica la subdivisió de la *ligne* en 24 *lignes secondes*: això desterraria les fraccions de $\frac{1}{2}$ en els cossos *Petite Parisienne* i *Petite Nompaille* —el primer faria 15 *lignes secondes*; el segon, 21 *lignes secondes*.

TERCER SISTEMA (S. A.)

El sistema «definitiu» de Truchet es presenta en una planxa de la *Description des Arts et Métiers*, amb el títol “Calibres de toutes les sortes et grandeurs de Lettres”. Els mateixos valors mètrics apareixen en la taula “Valeurs des lettres en tout et en partie”, al manuscrit de Jaugeon de 1704.

La planxa dels «Calibres ...», gravada per G. Quineau, era la primera d'una sèrie de quatre planxes relatives a la talla de punxons i a l'estampació de matrius. Pel que fa a la taula «Valeurs ...», de Jaugeon (B.N. MS. 2741, p. 231), Mosley fa notar: “There is an error in this table as it appears in Jaugeon's MS., where one line giving the height of the capitals of the '4th' body is omitted, so that the subsequent measurements are misplaced. The table was engraved by Rochefort in 1719 (B.N. MS. fr. 9181, p. 413)”. Cf *Table 3* a Mosley: 1997, 25.

Com s'ha advertit a l'inici d'aquest capítol, aquí no es pretén fer un repàs de la *producció* real del Romain du Roi — el seu desenvolupament es pot consultar a Jammes: 1961, Mosley: 1997, i a *Le Romain du Roi* (2002).

Igualment, i atès que aquest és l'aspecte més conegut i estudiat del Romain du Roi, el present discurs limita aquells aspectes que ja es refereixen en la bibliografia específica: això justifica l'ús considerable de cites. Allí apareixen, com és d'esperar, totes les equivalències mètriques dels diferents cossos produïts, en punts Didot, i en mil·límetres.

L'infinít a l'abast

El tercer sistema es basa en una nova *ligne seconde*, que equival a $1/204$ de *ligne*. L'elecció d'aquesta nova “unitat” acostuma a justificar-se per dos motius. El primer, perquè permet mantenir la idea d'unitat modular en la construcció de *qualsevol* dimensió tipogràfica —especialment pel tocant al grafisme. El segon, per qüestions de coherència interna del sistema, o, en certa manera, per malabarismes numèrics: el constructor tipogràfic de les *courantes penchées* estava constituït per 17 mòduls —cosa que, es vol creure, justificaria la subdivisió de 204: $17 \times 12 = 204$.

La *ligne seconde*, de $1/204$ de *ligne*, acostuma a xifrar-se en 0,011057 mm.

“The function of the new and smaller units was evidently to meet Truchet's wish to define not only the size of bodies but of all possible dimensions of the types. The dimensions of the x-height (œil), the capitals (or ascenders, since they are the same height), the descenders and also the small gap (vide) above and below each type which accommodates the tapering of the type below the face that is produced by the slope (talus) of the punch, and which serves to obviate the meeting of ascenders with the descenders of the line above, are all fully specified for each body. The need to specify small measurements had compelled Truchet to employ fractions in his early tables, and this was an inconvenience that was eliminated by the microscopic unit of $1/204$ ligne.” (Mosley: 1997, 12).

Cal ressaltar les observacions, dubtoses, respecte dels *vides*— sense extendre'ns en el tema, indicar que, com s'ha apuntat, l'interval, el buit, es quantifica: cal remetre's, en aquest sentit, a tota la discussió anterior sobre les interlínies.

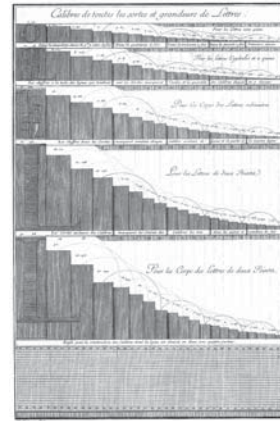
“The true italic letters called for yet more experiment. Their original proportion was maintained, giving an œil of six modules: when ascenders and descenders of five modules were added, and a space or vide of half a module allowed above and below the face, the result was a body made up of 17 modules, thus

matching one of the factors of Truchet's subdivision of the ligne (17 x 12 = 204)." (Mosley: 1997, 13)

El raonament no sembla massa consistent, però és l'únic que per ara es pot oferir.

Siguin quines siguin les raons que s'addueixin, el cert és que aquesta unitat acaba fonamentant tot el sistema, tant des d'un punt de vista constructiu, com conceptual: per tal d'unificar el projecte en tota la seva magnitud, calia fraccionar les mides precedents i entendre aquestes fraccions com a noves unitats —només així es justificava l'anàlisi minuciosa i la construcció microscòpia. La ruptura dels motlles començava, doncs, per plantejar la dissecció de les mesures habituals, i això en termes convenientment numèrics: si en el treball de Truchet comencen a apreciar-se símptomes d'obertura del conjunt tipogràfic, cal puntualitzar que aquesta expansió també, o sobretot, és "intensiva" —paradoxal, en principi, però coherent des de la perspectiva de la infinitud de les xifres.

A la nota 31 del seu article, Mosley esmenta: "Grandjean requested payment in October 1696, 'pour avoir donné l'invention d'un nouveau compas propre a diviser la ligne a l'infini qui sert a verifier les corps des lettres de l'Imprimerie Roiale'. (Archives Nationales, Paris, AJ 17/8)" Segurament, el compàs mereixeria el qualificatiu d'*instrument inutile* que Fournier aplica a diversos instruments relacionats amb el Romain du Roi (cf Fournier, *Manuel typographique*, I, xix-xxj.) No cal discutir la utilitat d'un compàs que pot dividir una magnitud *a l'infini* —només cal remarcar que això comença a ser possible, i que, curiosament, serveix per a *verifier les corps*.



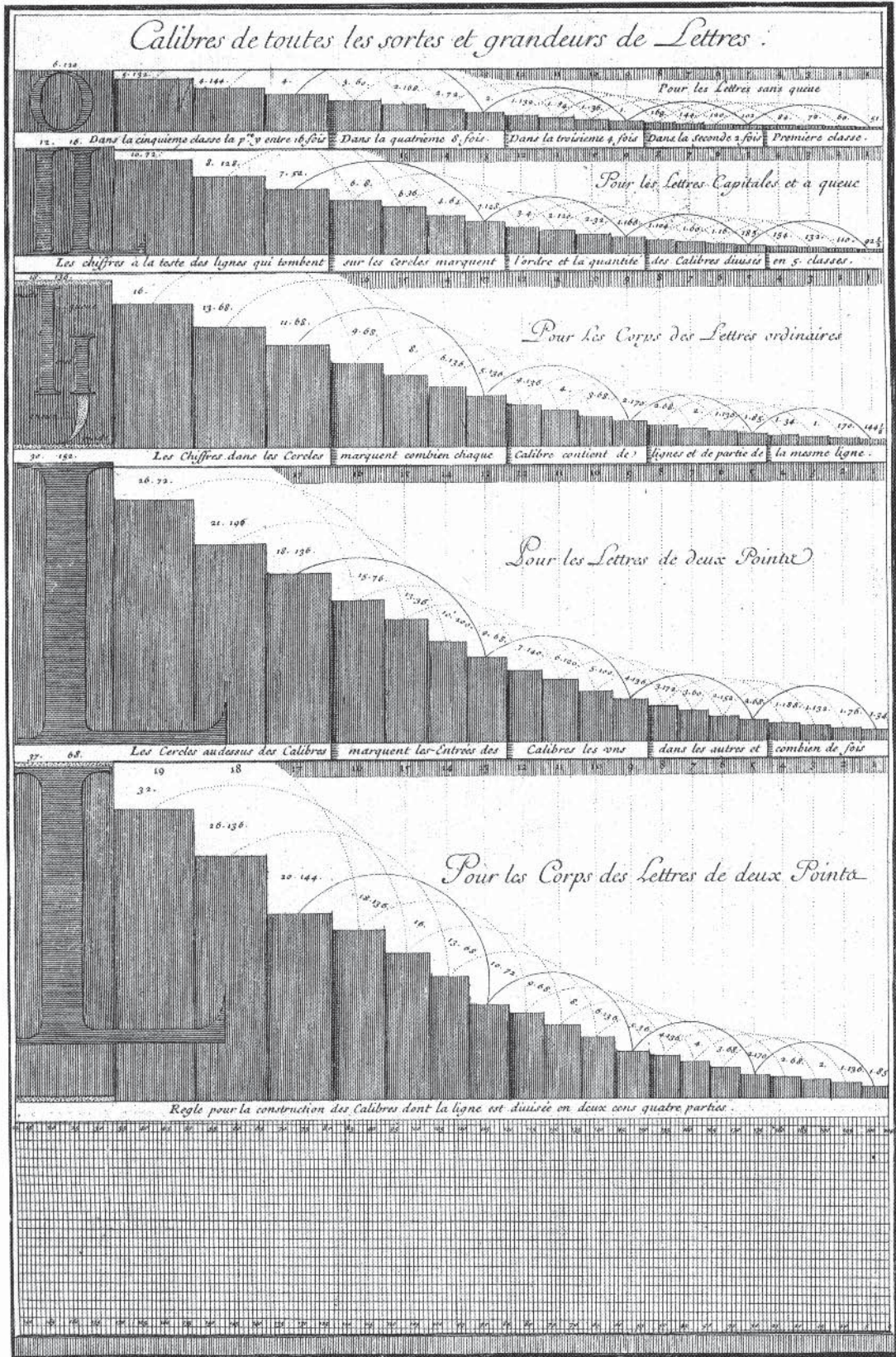
«Calibres de toutes les sortes et grandeurs de Lettres». Les dades que figuren a la planxa permeten desvetllar l'articulació del sistema de Truchet, que es comenta aquí.

L'articulació del sistema

A grans trets, el sistema s'articula d'acord amb les mateixes bases que regien el primer esquema de Truchet. Es pot fer un repàs succint a partir de les llegendes que figuren a la planxa:

Calibres de toutes les sortes et grandeurs de Lettres
Pour les Lettres sans queue
Dans la cinquieme classe la p.re y entre 16 fois. Dans la quatrieme 8 fois.
Dans la troisieme 4 fois. Dans la seconde 2 fois. Premiere classe.

Abans de res, dos apunts en referència a la terminologia. *Sortes* continua semblant un terme-comodí —aquí sembla que s'usi per a distingir la forma gràfica: *Lettres sans queue*, *Lettres Capitales et a queue*, *Lettres de deux Points*. Per altre cantó, indicar que els grups de cossos s'entenen com *classes*: aquest és un terme tan polivalent com *sortes*, i



en ell s'hi pot apreciar tant una estructura de classificació científica, com una ordenació jeràrquica. Les *classes* s'articulen per una simple operació de duplicació.

Pour les Lettres Capitales et a queue

Les chiffres à la teste des lignes qui tombent sur les Cercles marquent l'ordre et la quantité des Calibres divisés en 5. classes.

D'aquesta expressió només cal ressaltar que els cossos s'entenen com *Calibres*, i que aquests es plantegen en termes quantitativs d'addició. L'*ordre* és el dels nombres ordinals.

Pour les Corps des Lettres ordinaires

Les Chiffres dans les Cercles marquent combien chaque Calibre contient de lignes et de partie de la mesme ligne.

En aquest encapçalament es posa de manifest la concepció profundament numèrica del sistema: la *ligne* es parteix, i aquestes *parties* s'expressen "decimalment", no com a fraccions —la seva expressió és més aritmètica que no geomètrica, i això comporta una reconsideració de la «proporció».

Pour les Lettres de deux Points

Les Cercles au dessus des Calibres marquent les Entrées des Calibres les uns dans les autres et combien de fois.

La llegenda és poc clara. Cal remarcar l'ús d'*entrées*, cosa que encara tindria ressos de la concepció tradicional d'omplir buits —però les entrades d'uns *calibres* en d'altres sembla limitar-se a dues *fois*. (A no ser que aquí s'entengui *calibre* com *ligne seconde*.)

Pour les Corps des Lettres de deux Points

Regle pour la construction des Calibres dont la ligne est divisée en deux cens quatre parties.

La planxa presenta les cinc *classes* horitzontalment —aquesta és la manera lògica de presentar el conjunt, per tal d'apreciar les diferències de la magnitud lineal que es tracta, la *grandeur*. Curiosament, el conjunt de cossos en classes es presenta en ordre decreixent, d'esquerra a dreta —en contradicció amb l'operatòria numèrica, però conseqüent amb la idea de precisió detallada, de minuciositat infinita.

La planxa presenta cada variació formal (*sortes: Lettres sans queue, Lettres Capitales et a queue...*) en una franja: hi ha cinc franges. Cal creure que això no és una coincidència: l'esquema de Truchet ha de *quadrar*.

La lectura, per tant, s'ha de fer en els dos eixos. La lectura horitzontal de les franges, que s'especifica amb les xifres, explica els increments en termes d'interval·ls, i de relacions aritmètiques entre les *classes*. La lectura en l'eix vertical no es fa tan explícita, però potser no cal: és una simple qüestió aritmètica. La dimensió de cada *sorte* s'obté de sumar successivament la dimensió de les *lletres sans queue*. En altres paraules, la dimensió de les *lletres sans queue* actua aquí de mòdul: (L'exemple que figura a continuació és el del cos major.)

6.120

12.16

18.136

30.152

37.68

Les relacions es poden expressar, també, com segueix:

Lettres sans queue

Lettres Capitales et a queue = 2 x Lettres sans queue

Corps des Lettres ordinaires = Lettres Capitales et a queue + Lettres sans queue
= 3 x Lettres sans queue

Lettres de deux Points = Lettres Capitales et a queue + Corps des Lettres ordinaires
= 5 x Lettres sans queue

Corps des Lettres de deux Points = Lettres de deux Points + Lettres sans queue
= 6 x Lettres sans queue

(La segona expressió d'aquestes relacions és la que explicitarà Fournier en la seva *Table des proportions*.)

Amb aquesta articulació es posa de relleu que la modulació es planteja de manera semblant, això és, a efectes de coherència, en termes de superfície. I que, d'acord amb aquest plantejament, es consideren diferents nivells modulars interrelacionats, el dels cossos tipogràfics, i el dels ulls tipogràfics dins d'un mateix cos —o, el que és el mateix, diferents espais de relació: un macroespai que regula les dimensions superficials dels cossos, i un microespai que regula les dimensions proporcionals dels grafismes dins de cadascun dels cossos.

En aquesta consideració de l'ull tipogràfic hi rau un dels aspectes més significatius del Romain du Roi. Les diferents articulacions de cos i ull tipogràfics s'han tractat en relació amb Plantin. Però ara, en establir una correspondència 'tancada', fixa, entre ull i cos, sembla que la qüestió de la magnitud ja no és un problema exclusivament metal·lúrgic. En aquest sentit, i d'acord amb la relació esmentada entre ull i cos, desapareixen les nocions qualitatives per als ulls: no hi ha grans ni petits (*gros œil, petit œil*), només hi ha un ull, *el just, l'exacte*. És clar que això en la pràctica no serà així, però el fonament teòric és clar en aquest sentit.

Salvant les distàncies, en la proposta del Romain du Roi es pot trobar el germen de bona part de la problemàtica de mesurament 'post-tipogràfica' (això és, després de la tipografia en plom) del segle XX —no només els cossos deixen de ser grans o petits (tan sols mesuren "això", i l'això està expressat en xifres), sinó que l'ull o taca impresa esdevé criteri de mesurament: així, alguns tipòmetres mostren els grafismes o ulls d'alfabets tipogràfics, amb les seves correspondències numèriques, com a "galga de cossos".

"Within the groups, each body ascends by a proportion of approximately twenty per cent. Truchet has debated (on one of his scraps of paper or brouillons) whether an arithmetic, geometric or harmonic proportion should govern the relationship between the sizes. It is possible that the slightly irregular relationship of sizes within the groups was dictated by the need to specify so many component dimensions of the letter." (Mosley: 1997, 14)

La cita només s'adjunta per qüestionar l'expressió "approximately twenty per cent". Aquest acostuma a ser el problema típic de les conversions: Mosley fa servir una unitat que no existeix en l'esquema original de Truchet —el percentatge, per tant, només pot ser *aproximat*. En l'esquema projectual de Truchet no hi ha lloc per a les aproximacions: Truchet només va haver de reconèixer l'aproximació quan el projecte es traspasà a la realització. Aleshores és quan cal adonar-se que el sistema de mesura és impracticable en tota la seva extensió, i que cal acomodar-se a les noves condicions.

Les incomoditats del traspàs

És ben conegut que un projecte ideat no és el mateix que el mateix projecte realitzat. Aquesta part és, curiosament, la més previsible: un projecte tan minuciós i ben articulats des d'una òptica numèrica, té totes les probabilitats (tots els números) d'acabar en fracàs real. No cal ser tan dràstics, però tampoc cal treure-li importància: des de la concepció numèrica, el resultat no es pot jutjar d'altra manera —no pot ser altra cosa que un fracàs. Només així es poden percebre les revisions contínues i les desavinences personals entre els *méchaniciens* i els punxonistes; o les correccions òptiques dels caràcters, que subverteixen el pla original; o, igualment, la incorporació o deseestimació d'alguns cossos d'acord amb la seva utilitat pràctica. No podia ser d'altra manera: per tal que el judici sigui favorable, cal rebaixar el rigor de la precisió, i incorporar la tolerància.

Tots aquests aspectes s'expliquen detalladament en la bibliografia citada. Als efectes presents, seria convenient estudiar amb més deteniment la seqüència de producció dels diferents cossos del Romain du Roi: això podria donar alguna idea de com es va resoldre, en la pràctica, la qüestió de la "suficiència tipogràfica".

La reacció pragmàtica

Des de la pràctica tradicional de l'ofici, el Romain du Roi es pot considerar una bajanada, i no cal sorprendre's per les crítiques i les burles. Les més conegudes són les de Fournier.

Faut-il donc tant de carrées pour former un O qui est rond, & tant de ronds pour former d'autres lettres qui sont carrées? (Fournier, Manuel typographique, I, xviii)

A les preguntes que es formulava, Fournier responia que no, que res d'això feia falta, que no calien *tants* quadrats ni *tants* cercles: que n'hi havia *prou* amb una mica de *génie*, i amb la seva galga de set parts. Però a les preguntes que formulava Fournier, també es pot respondre que sí, que eren necessaris *tants* quadrats i *tants* cercles, perquè no es tractava de *former un O*, perquè era una altra mena de necessitat.

Et au lieu d'en rendre la pratique aisée par la simplicité des préceptes, ils ont au contraire surchargé l'art de calculs géométriques inutiles & impraticables. (Fournier, Manuel typographique, I, xiv.)

Aquesta és la tasca que intentarà dur a terme Fournier: fer que aquests càlculs siguin útils i practicables.

Els judicis finals

Al costat de les valoracions que contempen la inadequació entre el projecte i la pràctica, o l'incert formal de les lletres, també és habitual considerar el sistema mètric exposat per Truchet com un precursor dels sistemes de Fournier i de Didot.

"Truchet had anticipated both Fournier and Didot in certain respects: Fournier by relating his unit as far as practicable to bodies in current use, and Didot by using a precise and quantifiable unit of measure—

ment. It is difficult to believe that either of them was wholly ignorant of the system in use at the Imprimerie Royale, one of the most prominent of Parisian printing houses. The advantage of the various units that became known as 'points' is that they make quantities that are relatively easy to visualise. Truchet, having chosen a fine unit, opted for a simple ordinal list of bodies, from 1 to 20, to identify each size, leaving the relationship between sizes to be explained by diagrams such as the plate of the Calibres" (Mosley: 1997, 12)

El darrer punt —que els diagrames expliquessin les relacions entre cossos— es pot considerar una forma evolucionada (molt evolucionada, de fet) de la llista quantitativa de Moxon, que tampoc explicita les relacions entre cossos.

Des d'aquella perspectiva, també hi caben les reticències, per tal com l'aplicació efectiva del sistema mètric va ser incompleta, o irregular.

"Measurements made from works printed at the Imprimerie Royale during the eighteenth century, and from the first complete specimen of the romain du roi, dated 1760, suggest that the bodies devised by Truchet were adopted for casting the new types, and that they set the standard for its foundry. However, the theoretical basis for these bodies was soon obscured. Not only did the use of 'ordinal' names give in themselves little idea of the true relationship between the bodies, but the old names —Cicéro, St Augustin, Gros Romain— came back into use, and 'intermediate' bodies were created—the 5 ½, 6 ½, 7 ½, and so on— of which the exact size was not defined.[nota 41] Nonetheless the system developed by Truchet and recorded in the plate of Calibres engraved by Quineau can reasonably be claimed as the first system of related type bodies to be invented and put into use, and the remarks by the academicians that are cited by Jammes indicate the reform was intended, at least in principle, for the general benefit of the printing trade." (Mosley: 1997, 13-14)

Però això no ha de fer caure en judicis desfavorables.

"But the reform of the royal types went beyond an exercise in amateur aesthetics. Jaugeon's account of the project demonstrates willingness on the part of the committee to learn by experiment, following the tradition of Pascal and Descartes. Their attempt to base a work of design on applied reason has been mocked, but one of the reasons for the continuing fascination of the episode, in addition to the undoubted aesthetic impact of the types that were produced, is that it can be seen as one of the rare moments in the history of Western typography when the traditional practice of the trade was fundamentally questioned and new departures were possible." (Mosley: 1997, 14)

És habitual considerar el treball de la Commission com una reforma. Tot plegat, es depassen els objectius inicials de *descripció* —a partir d'aquesta, s'elabora una proposta amb certs visos d'imposició legal, sota la forma de recomanació. I aquesta proposta només pot abordar-se sota una concepció global de l'ofici, en què hi intervenen el recolzament estatal i la possibilitat d'accés i de relació amb una institució com la Imprimerie Royale. Sota aquesta estructura unitària (i de fet absolutista) es pot replantejar la tipografia en termes de família, en què els cossos ja no tenen entitat per si, sinó que queden integrats en un esquema més ampli. Així es poden entendre les noves denominacions proposades però no aplicades —la nova nomenclatura de cossos és específicament del període i lloc, cosa que juga contra les ànsies d'unificació, precisament per la seva càrrega 'localista'. I, amb certes reserves, també així es pot entendre que s'encarregui l'elaboració de diferents cossos d'un mateix model d'alfabet a diferents professionals, fet que indica una relativa negació del caràcter individual i la seva submissió a una línia 'corporativa'.

Abans d'aquest període, la noció d'entitat corporativa en aquest entorn podria aplicar-se, a tot estirar, i amb reserves, a les foneries tipogràfiques. Però aquí s'està situant el discurs a un altre nivell: en aquest, cabria considerar totes les qüestions lligades als privilegis i, en certa manera, a polítiques proteccionistes com les de Colbert.

De fet, es pot veure com ho expressava Mosley: com una *sortida*. I a tots nivells, i des del principi. L'aportació de Truchet és novedosa perquè és 'extratipogràfica': l'esquema de Truchet introdueix la dimensió de l'enginyer (*méchanicien*), això és, de la "matemàtica pràctica" en el discurs tipogràfic. Així, a diferència dels esquemes constructius de Pacioli, Dürer, o Tory, que serviren de pauta, el més significatiu a aquest respecte és precisament la introducció de l'element *quantitatiu* en les mides dels caràcters. Tot i que l'articulació modular, proporcional, sigui impecable, tanmateix es veu minimitzada per un 'excés de confiança' en les unitats numèriques mínimes (això és, els submòduls indivisibles). Però això era necessari per a superar l'estadi qualitatiu anterior. Si un dels mèrits que acostumen a atribuir-se a la Commission és el fet d'inaugurar la línia estètica 'moderna' en els alfabet tipogràfics, cal convenir que això va ser possible gràcies a una nova interpretació dels paràmetres mètrics, en què hi apareixia un nou concepte de rigor o, com a mínim, un nou matís de rigor. Independentment del fet que la resolució material es correspongués o no al projecte dibuixat, sembla lògic que aquest va posar de manifest una nova manera de relacionar els elements constituents dels caràcters tipogràfics. I aquesta relació es basava no tant en proporcions relatives com en unitats quantitatives. No cal dir que el projecte es fa ressò dels avenços de la Revolució Científica, caracteritzada en bona part per la introducció de conceptes mètrics en el terreny de la física i amb l'ajut dels instruments de mesura de precisió. Amb tot això, es va afiançant un nou concepte d'escala que començarà a deixar de ser 'humana'.

en el discurs disciplinari més rigorós i intel·lectualista de la cal·ligrafia: propi del segle XVIII, Aznar de Polanco reformula la pràctica cal·ligràfica sota els paràmetres «científics» del moment, que s'aprecien en una observació minuciosa dels elements mètrics —a aquest respecte, cal recordar que la *Commission Bignon* havia prèns com a models els patrons constructius de Pacioli, Dürer, o Tory, i que aquests patrons es van reformular en termes minuciosament quantitativs. Per aquesta minuciositat, i des de la simple pràctica tradicional, l'enfoc d'Aznar de Polanco pot titllar-se en ocasions d'impracticable —així, se li podrien aplicar totes les crítiques que Fournier retreia al projecte del Romain du Roi.

Aznar de Polanco és també autor d'un *Discurso Curioso, Regla General, y fácil, para los Aforadores* (Madrid, 1734) El llibret és *curioso* en més d'un aspecte —una mena de manual pràctic de càlcul infinitesimal, en què apareixen tota mena de fórmules, i la noció particular de mesura pròpia de l'enginyer. Més endavant se n'ofereixen referències.

UN EXEMPLE DE QUANTIFICACIÓ DE LA LLETRA

Capítulo X. Del modo que se han de trazar las Pautas de todos Tamaños de la Letra Bastarda, y se difine la razon de sus nombres.

La Regla, ò Tamaño primero con que se empieza à enseñar à Escribir, se llama del tamaño, altura, ò magnitud de ocho; la segunda Regla, se llama de doze; la tercera, la llaman de el tamaño de quince; la quarta, de diez y ocho; la quinta, de veinte y dos; la sexta, de veinte y seis; la septima, y ultima de treinta; y estos son los nombres que dàn à los tamaños de Letra que usan oy en las Escuelas los Maestros, para la enseñanza de sus Discipulos, los quales tamaños, ò magnitudes no observan, ni guardan proporcion alguna, por cuya razon, me ha parecido poner estas alturas, ò grados de Letras en proporcion Aritmethica [sic] con el exceso de quatro; pues aviendo hallado Reglas proporcionadas à las Letras, no ay razon ninguna, para que no sigan proporcion la disminucion de estos Tamaños, ò Reglas, por donde las han de enseñar à sus Discipulos. Y assi, siguiendo esta proporcionalidad, la primera Regla se ha de llamar de ocho; la segunda de doze; la tercera de diez y seis; la quarta de veinte; la quinta de veinte y quatro; la sexta de veinte y ocho; la septima de treinta y dos; la octava de treinta y seis; y la nona, y ultima de quarenta. Y estos son los nombres de tamaños, que le corresponde à dicha proporcion, y la que se debe seguir, para obrar científicamente en Arte. Y empezando por la Regla, ò tamaño de ocho, digo, que es la madre de todas las demás Reglas, porque nacen de este tamaño los ocho restantes, como se verá adelante en la Figura donde están trazadas todas. Para dàr el altura, ò longitud, que ha de tener este tamaño, se ha de tomar una tercia de vara, que los Arquitectos llaman un pie; y se dividirà en diez y seis partes, que llaman dedos: Luego se han de tomar tres dedos de estos, y se dividirà en quatro partes iguales; y una de ellas ha de ser el altura de la Regla de ocho, ò lo que ha de haver entre linea, y linea, donde se ha de formar esta Letra, que llaman Derechos, ò Renglones, la qual ha de tener ocho; y el espacio que ha de aver de renglon à renglon, que llaman Calle, ha de ser la altura, y tres quartos de la Letra. [segueix l'explicació per a la formació de 'caídos', amb referències a la eme]

La Pauta, ò Regla de doze, se forma dividiendo la altura de la Regla de ocho en doze partes iguales; y la distancia que ocupan las ocho, es el altura que ha de tener este tamaño de doze. Los renglones que ha de llevar son onze. El espacio de las Calles, ha de ser dos alturas del mismo renglon de doze. Y en quanto à sus Caídos, ò Lineas Transversales, declinan lo mismo, que las de ocho; y el espacio que ocupan tres Caídos, es su Cuadrado, y un octavo de la altura del renglon, y su repartimiento, como dexo dicho arriba.

La Regla, ò Pauta de diez y seis, se haze dividiendo el tamaño de ocho en diez y seis partes iguales; y el espacio que ocupan las ocho, es el altura, que ha de llevar este tamaño. Los renglones que ha de tener, son treze. El espacio que ha de aver de renglon à renglon, es dos alturas, y quarto del mismo tamaño de diez y seis. Esta Pauta se usa yà con Caídos en esta Corte; y yo fui el primero, que la trazè, y empezè à usar, y sirve de grande provecho para la enseñanza. El Caído que ha de tener sus Transversales, es el mismo, que las

dichas. El espacio que ocupan tres Caídos, es su Quadrado, y un octavo de su altura; y luego repartir, segun estos tres, las demás Transversales, como se hizo en las referidas. [segueixen explicacions per a la resta de pautes.]” (Capítulo X. Del modo que se han de trazar las Pautas de todos Tamaños de la Letra Bastarda, y se difine la razon de sus nombres. 20v-21r)

“He puesto esto con claridad, porque les parece à algunos, que los tamaños, ò alturas se llaman assi; porque han de tener tantos renglones, como es el tamaño; quiero dezir, que si es de doze, se nombra, porque ha de tener doze renglones; y de diez y seis, porque ha de llevar diez y seis renglones; y assi los demás restantes; y no es esto, sino como dexo enseñado; llamase de ocho, porque en el altura que tiene medio pliego de papel comun de Genova, se han de acomodar ocho renglones de la magnitud, y calles dichas; y la altura de la Letra se ha de dividir en ocho partes iguales, y una dellas es el grueso que debe tener la Letra de dicho tamaño, tomado en la linea que corta, ò sienta la Letra, que es la Recta inferior del renglon.

Llamase de doze, porque han de caber doze gruesos desta Letra en el tamaño de ocho; llamase de diez y seis, porque en el tamaño de ocho han de caber diez y seis gruesos deste tamaño; y se nombra de veinte, porque en el altura del tamaño de ocho han de ajustar veinte gruesos de esta Letra de veinte, y assi los demás tamaños restantes; y en estas Reglas no ha de aver variacion, ni en su grueso, que siempre la Letra de qualquier tamaño ha de tener el octavo de su altura, para estàr en Arte [segueixen instruccions mètriques per al tall de la ploma, i maneres de marcar les pautes en el full] (Capítulo X. Del modo que se han de trazar las Pautas de todos Tamaños de la Letra Bastarda, y se difine la razon de sus nombres. 21v)

“Y porque no se fatiguen en trabajar en dividir el tamaño de ocho en las partes que digo para cada regla, por ser dificultoso hazerlo passando del tamaño de doze, por lo menudo de las partes, ò divisiones, que à cada regla viene, y no ser perceptible sus medidas, y solo sirva lo explicado arriba, de que se venga en conocimiento del verdadero Origen de donde nacen estos nombres, quiero poner una regla muy fácil para dâr el altura, ò magnitud de qualquier tamaño, siguiendo en proporcion lo que disminuye cada regla, como las referidas.

OTRO MODO DE TRAZAR LAS Pautas.

Para dâr el altura à la regla, ò tamaño de doze, se tomaràn de la regla de ocho cinco gruesos, y tercio de los ocho en que se dividiò; y essa es el altura de la regla de doze, que es lo mismo, que la referida.

Para dar el altura que ha de tener el tamaño de diez y seis, se ha de tomar la mitad del alto de la regla de ocho, ò las quatro partes, ò divisiones; y para la de veinte, se tomaràn tres partes, y un quinto de la regla de ocho; para dâr el altura a la regla de veinte y quatro, se tomaràn de la regla de ocho dos partes, y dos tercios, ò la mitad de la de doze; y para la de veinte y ocho, se han de tomar de la regla de ocho dos partes, y tercio de su altura; y para hazer la de treinta y dos, se tomaran del tamaño de ocho dos partes, que es la quarta parte, ò la mitad de la regla de diez y seis; y para dâr el altura que ha de tener la de treinta y seis, se han de tomar de la regla de ocho una parte, y quatro quintos de otra, ò el tercio de la de doze; y para hazer la Pauta, ò regla ultima de quarenta, se han de tomar de la regla de ocho una parte, y tres quintos de otra, ò la mitad de la de veinte, y esta es el altura que ha de tener la Letra deste tamaño; y porque mejor se venga en conocimiento, de que lo dexo enseñado es assi; y que las medidas que doy à cada tamaño, vâ en la proporcion que digo, pongo en el mismo medio pliego donde vâ trazaras dichas Pautas en la segunda Columna una regla formada de capricho con una A. Bastarda, hecha con toda Simetria, y Preceptos de la magnitud que se verà, la qual supongo ser del tamaño comun de ocho; y hecha en dicha regla la operacion de las divisiones de cada tamaño, tomando siempre las ocho de cada uno, es el altura, ò magnitud que corresponde a cada regla: (...) de manera, que se sigue deste exemplo, que siempre que en la regla de ocho huviere alguna mudança de acrecentarla ò disminuirla, saliendo del altura que queda dicho, ha de tener esta regla; saldràn los demás tamaños con el mismo exceso, proporcion, y [difer? ess?]encia que se diere à dicha Pauta primera.” (Capítulo X. Del modo que se han de trazar las Pautas de todos Tamaños de la Letra Bastarda, y se difine la razon de sus nombres. 22v-23r.)

Tamanyos q̄ bas de seguir:
Caidos y Calle de 8.

de ocho

Calle y Caidos de 12

tamaño de 12

Calle y Caidos de 16.

tamaño de 16.

Calle de veinte.

tamaño de veinte.

Calle de 24.

tamaño de veinte, y 4

Calle de la regla de 28.

tamaño de veinte, y 8.

Calle de 32

tamaño de treinta, y dos.

Calle de 36

tamaño de la regla de treinta y seis

Calle de 40

Regla, y tamaño de quarenta

Quadrante

Altura del tamaño de 8 de Caprabo

Altura de 12 que le toca

Lo que viene a 16

Altura de 20

La de 24

La de 28

La de 32

La de 36

La de 40

amo

ama

Lineas perpendiculares
para lo Romanillo Pan
cilla Redondo y Gotica

mo

La de 36

La de 40

24

Dels fragments anteriors se'n poden seleccionar les següents qüestions:

. la designació numeral de la magnitud d'una lletra — una lletra es pot designar amb una xifra;

. que aquesta designació prové de la subdivisió d'un suport —o, més aviat, de l'ocupació d'aquest suport;

En altres paraules, es parteix d'una relació directa, essencial, entre la lletra i l'espai o pla gràfic en què es desenvolupa —o, el que és el mateix, la lletra és inconcebible per si sola: lletra, mida, i suport, formen un conjunt integrat.

. que la unitat és fruit de la subdivisió, i no a l'inrevés: això és, «neix de», i no «genera» — *el ocho* prové dels 8 renglones; el paper no són 8 vegades el renglon;

En aquest sentit, no hi ha una unitat en sentit absolut: no hi ha un 1 —o no hi ha una «unitat de lletra» que es pugui designar amb la xifra 1. En l'esquema d'Aznar de Polanco, *el uno* seria aquella mida que només permet un renglon per pàgina, això és, en què el renglon equivaldria al *medio pliego de papel comun de Genova*. Aquesta equivalència només pot ser teòrica: pràcticament, no es pot concebre, i, en el fons, acabaria anul·lant la mateixa noció de renglon. Per tot això, cal continuar considerant que l'única unitat per propi dret és la superfície del *medio pliego de papel comun de Genova*.

Això, doncs, amplia l'observació anterior: l'articulació de l'esquema recull aquella noció tancada, intensiva, centrípeta, de què s'ha parlat abans en relació al conjunt tipogràfic. Amb certs matisos, aquí es poden esbossar paral·lelismes amb l'esquema, ja comentat, dels plec i dels formats dels productes bibliogràfics. Entre aquests paral·lelismes, es pot observar el següent: *la Regla, ò tamaño de ocho, digo, que es la madre de todas las demás Reglas, porque nacen de este tamaño los ocho restantes* (Aznar de Polanco); *el pliego de ò octavo es la guia, y camino por donde se gobiernan todas las imposiciones del Genero perfecto; porque un octavo tiene diez y seis planas, y otras tantas tiene un cuaderno de ò folio* (Paredes).

. que la mida concreta del ocho es xifra en una fracció d'un patró mètric conegut: $\frac{3}{4}$ de dedo ;

D'aquí, dues observacions. La primera, en referència al procediment:

Para dár el altura, ò longitud, que ha de tener este tamaño, se ha de tomar una tercia de vara, que los Arquitectos llaman un pie; y se dividirá en diez y seis partes, que llaman dedos: Luego se han de tomar tres dedos de estos, y se dividirán en quatro partes iguales; y una de ellas ha de ser el altura de la Regla de ocho, ò lo que ha de haver entre linea, y linea, donde se ha de formar esta Letra, que llaman Derechos, ò Renglones, la qual ha de tener ocho

No cal fer elucubracions sobre per què Aznar de Polanco parteix d'una unitat mètrica gran com la *tercia de vara* o *pie*. Segurament, l'exposició seqüencial, amb el detall de les proporcions entre les diferents mides, fa que el procediment es vegi com més articulat. Això és, com si la referència a l'articulació del sistema mètric en ús fos necessària per justificar la base científica del procediment de Polanco — com a garant del «sistema».

I, a partir d'això, es pot fer la segona observació, que se centra en les unitats mètriques concretes. Enlloc apareix la *pulgada*. No fa falta que apareixi, és clar —però potser això hauria de fer reconsiderar el paper preponderant que habitualment se li assigna. La *pulgada* no apareix ni en l'*Arte de Escribir*, ni en el *Discurso*. En aquest últim també s'especifica: «Advierto, que el pie de que hablo, es de 16. dedos de largo, que es la tercia de vara, que se practica en esta Corte.» (p. 4) —i al llarg

de l'obra només apareixen aquestes mides, amb tot el reguitzell de fraccions imaginables: *medios, tercios, quartos, quintos, septimos, octavos, catorceavos, 21. abos, 27. abos, veinte y ocho abos*. Des d'aquest ús extens de les fraccions, no hauria sorprès que Aznar de Polanco expressés les mides en base a la polzada: $\frac{3}{4}$ de *dedo* equivalen a $\frac{9}{16}$ de *pulgada*. Però, simplement, la *pulgada* no apareix enlloc. També es pot creure que, en l'entorn d'Aznar de Polanco, per qüestions «d'ofici» que desconeixem, es prioritzés el *dedo*. Però l'impressor Sigüenza, en el seu *Mecanismo*, tampoc fa esment de la *pulgada*, i sí del *dedo*. I aleshores potser cal considerar que el *dedo* és una unitat mètrica més usual que la *pulgada*, perquè és una fracció més simple del *pie*, perquè deriva de la subdivisió successiva de meitats (2, 4, 8, 16).

. que l'articulació de les diferents mides de lletres s'estableix a partir de la diferent subdivisió d'una mida-base (la 8);

Això és, que una mateixa mida es divideix d'acord amb diferents mòduls. La mida d'origen és $\frac{3}{4}$ de *dedo*. Els $\frac{3}{4}$ de *dedo* se subdivideixen en *ocho, doze, diez y seis*, etc. Així, els $\frac{3}{4}$ de *dedo* són el patró mètric que es pot omplir amb diferent quantitat de mòduls — una mica a la manera de la galga de Moxon.

. que les numeracions o designacions numerals de les successives magnituds de lletres refereixen indirectament aquesta operació relativa, de fracció o subdivisió, i no pas additiva: el *doze* és menor que el *ocho* — en altres termes, la unitat numèrica té una magnitud concreta diferent en cada cas (un '1' del 12 és menor que un '1' del 8);

L'articulació numèrica general és semblant a la dels plecs: a nombre major, superfície menor. Des d'una perspectiva més concreta, l'articulació només pot ser diferent: perquè, en tant que *superfícies*, els plecs es fonamenten en els dobles i les meitats; mentre que, per altre cantó, la mida de les lletres es planteja així, com una mida, o sigui, com una dimensió *lineal*. La sèrie o successió de mides es pot determinar a voluntat: Aznar de Polanco la determina amb intervals de 4.

. i això perquè aquesta unitat numèrica concreta és el gruix del traç, o ample del tall de ploma;

En aquest punt es manté la tradició cal·ligràfica pel que fa a la generació de la lletra, això és, una lletra té una mida de «tants cops el tall de ploma». I, amb això, sembla que l'esquema s'acabi de cohesionar, perquè se sosté en dues visions complementàries: en termes de designació, les mides de les lletres es conformen des de la subdivisió; en termes de generació, les mides de les lletres es conformen des de l'addició.

. que aquesta designació numeral pot menar a confusions terminològiques (i, en definitiva, conceptuals): mentre la mida-base (*ocho*, 8) té una relació directa amb el nombre de rengles, no així la resta de designacions numèriques;

Aznar de Polanco ja adverteix de la confusió: «porque les parece à algunos, que los tamaños, ò alturas se llaman assi; porque han de tener tantos renglones, como es el tamaño». I a continuació aclareix que no es així. Sempre es pot contemplar la possibilitat que Aznar de Polanco manegi les dades per als propis interessos, i que la situació real sigui tota una altra —però ara es fa difícil contemplar aquesta possibilitat amb cert detall.

En qualsevol cas, les mides deriven d'una magnitud o origen comú; i, les xifres amb què es designen, són *derivacions* d'aquest origen. Però tan derivades, que es fa difícil percebre'n la correspondència. Aznar de Polanco s'esforça a correlacionar-les, però es fa evident que no pot restablir el lligam que s'ha anat afeblint entre la designació numèrica i el nombre de rengles: així, només es pot

acceptar que s'han perdut els referents originals. I que la manera més lògica de recuperar-los, per Aznar de Polanco, és reconsiderar-los en termes quantitativus.

En aquest apartat, hi cabrien tots els exercicis pràctics de comprovació. Així, si la designació numeral refereix el que assevera Polanco: això és, caldria mirar si en mig plec de paper comú de Gènova no hi caben realment dotze rengles del *doze*, mantenint la proporció de carrers que s'aplica al *ocho*, etc. (perquè, seguint el raonament de numeració simple de Polanco, és igualment curiós el nombre imparell de rengles; en el mateix sentit caldria considerar les denominacions numèriques 'usuals' que esmenta al principi del capítol (8-12-15-18-22-26-30) d'acord amb l'equivocació de creure que el nombre refereix el nombre de rengles —això és, si *quinze* no farien referència a quinze rengles... però les dues crítiques poden tenir dues classes de destinatari.

I, en la mateixa línia, fóra bo intentar establir ponts amb la pràctica tipogràfica —per exemple, relacionar les mides, o el nombre de *renglones* que xifra Aznar de Polanco, amb el nombre de *lineas* que refereixen Paredes o Sigüenza. I partir de la idea que, en qualsevol dels casos, el més possible és que les xifres no quadrin exactament —ni tan sols en Aznar de Polanco. Això és, que, en qualsevol dels casos, es juga amb una franja de tolerància que no es quantifica.

. que en la pràctica, com és d'esperar, les magnituds no segueixen l'esquema numèric 'lògic' (els múltiples de 4); i que això mateix és el que porta Aznar de Polanco a revisar les mides de lletra sota una mirada 'racional';

Amb tot el que això pugui comportar. És a dir, que la revisió no és neutra, sinó tendenciosa, que pretén *ordenar* el conjunt d'acord amb criteris particulars — aquí, la lògica de l'enginyer, o la més ordinadora, la de les xifres. Com Truchet.

. que aquesta revisió fa ampliar el nombre total de mides de lletra;

En aquesta instància també es poden establir paral·lelismes amb el treball de Truchet. Aquí, des dels nombres totals del conjunt, la qüestió no sembla massa endreçada. El conjunt real és de 7 mides de lletra; el conjunt que proposa Aznar de Polanco és de 9 mides de lletra. És clar que no hi ha res d'estrany en les xifres 7 i 9, i menys quan es recorden les fraccions «extravagants» que en ocasions maneja l'autor. Però en l'esquema que planteja, semblen xifres poc adequades: 8 hauria estat un bon nombre. La vuitena mida, però, és *treinta y seis*; i *treinta y seis* no és múltiple de *ocho*. La setena, *treinta y dos*, i la novena, *quarenta*, són múltiples de *ocho*. Qualsevol de les dues mides és, numèricament, major que la mida més gran del conjunt real, *treinta*, i això deixa oberta l'elecció d'una o altra. Aznar de Polanco decideix *tancar* el conjunt a *quarenta*. I aleshores només tornen a quedar les conjeitures. *Quarenta* és també múltiple de cinc, i és meitat del *veinte* — i així el conjunt estaria constituït per tres parelles bàsiques de duplicació (8-16, 12- 24, 20-40); amb un 28 estrany, i 32 i 36 com a incorporacions que extenen el conjunt inicial, que acaba amb 30... O, des de l'angle invers, que calgués centrar l'atenció en els 22 renglones del *quarenta*...

. que la 'petitesa i imperceptibilitat' de les mides a partir del *doze* fa exposar una manera més fàcil de traçar les pautes.

Als efectes presents, no cal estendre's sobre els procediments alternatius — si Aznar de Polanco els creu més fàcils, no es pot dir res més: són *otro modo*, en què apareixen noves fraccions, noves relacions modulars, per arribar a un mateix resultat. Aquesta és una de les qüestions d'interès: el procediment. Però ara els procediments concrets han de quedar relegats a segon terme. El que ara

interessa posar de relleu és que *dividir el tamaño de ocho es dificultoso hazerlo passando del tamaño de doze, por lo menudo de las partes, ò divisiones*. En altres paraules, i fent una lectura antipàtica, només hi ha una mida que no és dificultosa de dividir: *el ocho*, el patró mètric base, el que resulta de dividir unitats mètriques habituals. Les vuit mides de lletra restants són prou dificultoses com per requerir *otro modo de trazar las pautas*.

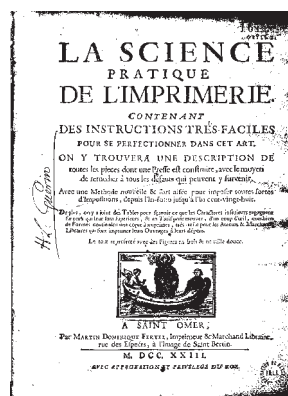
Al capdavant, es poden capgirar les dades: d'acord amb l'esquema d'Aznar de Polanco, només és possible *trazar las pautas de otro modo*. Perquè no hi ha cap altre *modo* de traçar-les. I perquè, de fet, no hi ha cap altre *modo* de percebre-les, d'entendre-les. A diferència de Moxon, que desestimava la *little and almost no perceivable difference*, Aznar de Polanco fa com Truchet: quantifica l'imperceptible. Aquesta quantificació permet entendre la nova noció de mesura de la lletra.

MARTIN DOMINIQUE FERTEL
La Science pratique de l'Imprimerie
1723

La *Science pratique de l'Imprimerie* de Fertel es considera el primer manual francès d'impremta. Com insinua el títol, l'obra és eminentment pràctica —la dimensió «científica», que també es recull en el títol, s'ha de matisar d'acord amb la terminologia i la idiosincràsia de l'època, com ja s'ha fet notar pàgines enrere. Fertel és un *Imprimeur & Marchand Libraire*, i el seu manual reflecteix aquesta arrel. I, des d'aquest ofici, cal reconèixer i valorar la seva aportació: detalls i exemples es mostren amb una major sistematització que, per exemple, en la *Institution* de Paredes: en comparació, i des de criteris actuals, l'exposició de Fertel és més clara —a aquesta claredat hi contribueix, en bona part, l'elaboració de taules. Però en això s'hi ha de veure un senyal del període, en el que convergeixen, en diferent proporció, i traduïts a l'esfera quotidiana, l'impacte de la revolució científica, o l'esperit enciclopedista.

Com en el repàs de Moxon, aquí es limita el comentari sobre Fertel als punts fonamentals que es relacionen amb la qüestió mètrica de la tipografia. D'aquí, i per tal d'emmarcar Fertel en l'esquema general que es traça en aquest estudi, valgui una simple observació: Fertel no es pot inscriure en l'entorn de la quantificació plena, però tanmateix representa un estadi intermedi, en què el discurs quantitatiu va infiltrant-se en l'ofici, i aflora tamisat per la tradició pràctica.

En el preàmbul a aquesta tercera part ja s'ha advertit que Martín (1970, 142), equivocadament, atribuïa a Fertel la “primera idea sobre el prototipo o tipómetro”, així com “la primera idea de una base sistemàtica para la fundición de caracteres”. En l'obra de Fertel no hi ha pròpiament indicis de la idea d'una “base sistemàtica per a la fosa de caràcters”, ni cap explicació del “prototipus o tipómetro” —a totes llums, sembla que es confongui Fertel amb Fournier.



LA PREMIERE LEÇON DES ELEVES

Fertel obre el seu manual amb la relació dels cossos tipogràfics en ús. Conèixer els diferents cossos tipogràfics és *la premiere leçon des Eleves*. Aquí, doncs, apareix amb claredat l'esperit absolutament pràctic que guia el manual.

A diferència de Paredes, Fertel no inicia el seu tractat amb una visió global de la impremta (això és, no n'exposa la *institucion, y origen*); a diferència de Moxon, no ofereix dades preliminars sobre l'establiment d'una impremta.

Per altre cantó, en posar els *Eleves* com a primers destinataris, Fertel explicita el públic de la literatura tècnica i, en conseqüència, marca la manera d'exposar el discurs. Prova d'aquesta manera de fer és la presentació de dades en taules.

CHAPITRE PREMIER

Des noms des Caracteres, de leurs degrés, de leur situation dans les Casses, & de quelle maniere on doit les assembler.

ARTICLE PREMIER

Des Caracteres & de leur proportion. La comparaison de ces Caracteres entre-eux par raport à leurs differens corps.

Nous commencerons ce Traité de la Science pratique de l'Imprimerie, par donner une notion des Caracteres & de leurs proportions. C'est la premiere leçon des Eleves, & plusieurs même, quoique depuis long-têms en exercice, ne doivent point mépriser de s'en rappeler l'idée, s'ils en ont eu connoissance ou doivent s'en instruire, s'ils l'ont ignorée.

Nous comptons dix-neuf sortes ou corps de Caracteres depuis le plus haut jusqu'au plus bas degré, auxquels nous joignons, à côté, la proportion qu'ils ont entre-eux, excepté néantmoins les quatre premiers degrés, qui dans l'usage ordinaire ne font aucun corps d'ouvrage.

Noms des Caracteres

Proportion de ces Caracteres entre-eux.

1. *Le gros Double Canon.*

2. *Le Double Canon.*

3. *Le Gros Canon.*

4. *Le Trismegiste ou Canon aproché.*

5. *Les deux points de Gros Romain. ...*

6. *Le Petit Canon. ...*

7. *Les deux points de Cicero ou la Palestine.*

8. *Le Gros Parangon. ...*

9. *Le Petit Parangon. ...*

10. *Le Gros Romain. ...*

11. *Le Saint Augustin. ...*

12. *Le Cicero. ...*

13. *La Philosophie. ...*

14. *Le Petit Romain. ...*

15. *La Gaillarde. ...*

16. *Le Petit Texte.*

17. *La Mignone.*

18. *La Nompaille.*

19. *La Parisienne ou Sedanoise.*

Deux gros Romain.

Deux Saint Augustin.

Deux Cicero.

Une Philosophie & un petit Romain.

Deux Petit Romain ou 3. Nompailles.

Un Petit Romain & un petit Texte.

Uu [sic] Petit Texte & une Nompaille.

Deux Nompailles.

Une Mignone & une Sedanoise ou Paris.

Une Nompaille & une Parisienne.

Deux Parisiennes.

L'on nomme dans l'usage Corps interrompus ou irreguliers, la Philosophie, la Gaillarde, & la Mignone; mais nous ne voyons pas que ces trois Corps doivent perdre, plutôt que les autres, leur degré

de proportion, puisque la Philosophie en a avec le Gros Parangon, la Mignone avec la Philosophie, la Parisienne avec la Gaillarde, ainsi que le Petit Texte & la Nompaille, en ont avec quelques Corps superieurs. Il y a toute apparence que ceux qui ont formé ces Corps, ont étudié quelque proportion. Nous croyons donc ne rien hazarder en les mettant dans leur rang.

La Philosophie est proprement l'œil du Cicero, fondue sur un Corps un peu moins fort que le Cicero. La Gaillarde est l'œil du Petit Romain, fondue sur un Corps moindre que le Petit Romain; & la Mignone est un œil du Petit Texte fondue sur un Corps entre le Petit Texte & la Nompaille.

Independemment de ce qui nous venons de dire, il se voit plusieurs Caracteres qui sont fondus sur differens œils, & qui ont cependant toujours leur même Corps; les uns sont à gros œil & les autres plus petits que leur œil de proportion ordinaire.

Nous remarquerons en passant, que la proportion des Caracteres, même sur un petit nombre de lignes, n'est pas toujours fort precise, & que cela vient de ce que quelques Fondeurs se sont avisés d'affoiblir les Corps de leurs Caracteres. Nous avons expérimenté qu'un Gros Parangon, dont la proportion, suivant ce que nous avons accusé ci-dessus, est avec une Philosophie & un Petit Romain, demanderoit, suivant certains Fondeurs, un Cicero & un Petit Romain.

[Fertel: *la Science pratique de l'Imprimerie*, 1-3]

Qüestions de nomenclatura

Una simple nota preliminar. Com en la Commission Bignon, *sorte* apareix com a sinònim de *corps* en una sola instància («dix-neuf sortes ou corps de Caracteres»). En Fertel, *corps* és el vocable més habitual per a referir-se a la magnitud vertical dels *Caracteres* —i a ell s'associen els conceptes de *degré* i de *rang*. En aquest esquema de cossos, la seva posició gradual s'intenta explicar a partir d'una determinada noció de *proportion*.

La presentació del conjunt tipogràfic

Aquesta és, en principi, una qüestió sobretot formal. Fertel presenta els cossos tipogràfics en forma de llista. En un primer moment, això no sembla cap novetat, però cal reconèixer que, respecte dels manuals de Paredes i de Moxon, el canvi és significatiu. Respecte de Paredes, el canvi és en la mateixa forma: Fertel llista, fa un *index* dels cossos, sense explicar-ne orígens ni usos —l'únic que interessa és el nombre de cossos i la *proportion entre-eux*. Respecte de Moxon, Fertel amplia el

Proportion de ces Caracteres entre-eux.	
1. Le gros Double Canon.	
2. Le Double Canon.	
3. Le Gros Canon.	
4. Le Triangulaire ou Canon approché.	
5. Les deux points de Gros Romain.	Un gros Romain.
6. Le Petit Canon.	Deux Saint Angoulin.
7. Les deux points de Cicero.	Un Cicero.
8. Le Gros Parangon.	Un petit Romain.
9. Le Petit Parangon.	Deux Petit Romain ou 1 Nompaille.
10. Le Gros Romain.	Un Petit Romain à 40 petit carré.
11. Le Saint Angoulin.	Un Four Treux ou une Nompaille.
12. Le Cicero.	Deux Nompailles.
13. La Philosophie.	Une Nompaille ou une Petite Parangon.
14. Le Petit Romain.	Un Nompaille ou une Parangon.
15. La Gaillarde.	Deux Parisienne.
16. Le Petit Texte.	
17. La Mignone.	
18. La Nompaille.	
19. La Parisienne ou Séduloise.	

La premiere leçon des Eleves: la llista de graus tipogràfics de Fertel.

nombre de cossos, això és, inclou en la llista *tots* els cossos que coneix, sense ignorar aquells que poden tenir diferències imperceptibles; i *particularitza* les magnituds dels cossos en termes de *proportion de ces Caractères entre-eux*, és a dir, de relació *interna*, sense referir-se a una unitat mètrica «allunyada» com el peu.

Cal remarcar que, d'acord amb aquest plantejament, Fertel reconeix els cossos com a unitats per propi dret, i no com a «fraccions del peu». Tanmateix, aquest reconeixement simple i particular dels cossos com a unitats, pot derivar en una «atomització» del conjunt, que posi en entredit la idea tradicional del conjunt tipogràfic o, si més no, que replantegi les seves relacions. En la llista, Fertel només mostra les *proportions* de cada cos, això és, d'un quadratí de cada cos —més endavant referirà les seves relacions en el conjunt de les línies de text.

En Fertel, els cossos tipogràfics es presenten en una mena d'índex-taula. En aquest entorn, els referents més pròxims són la «galga quantificada» de Moxon, i la forma comptable dels informes de la Commission Bignon: en aquest entorn, els dos exemples més significatius de canvi conceptual cap a la quantificació de les mesures tipogràfiques. Fertel encara no s'insereix en aquest marc quantificat: les seves indicacions mètriques no contemplen cap altra unitat que els mateixos cossos i, per tant, continuen arrelades en la tradició de les magnituds nominals. Però la presentació formal que adopta Fertel es pot considerar simptomàtica del trànsit conceptual que, respecte de la qüestió mètrica, s'està produint en el si de l'ofici. I aleshores es pot recordar que l'ofici s'està allunyant, s'està obrint i aclarint amb l'esperit descriptiu i enciclopèdic —i que la forma més apropiada per a aclarir el conjunt de cossos tipogràfics, és llistar-los, fer-ne un índex, fer-ne un *dramatis personae* que fàcilment puguin consultar, o memoritzar, els *Eleves*.

El conjunt tipogràfic

La primera dada que es percep en la llista de Fertel és que els cossos tipogràfics se succeeixen en l'ordre decreixent —ordre que, en aquest estudi, es considera característic de la visió «tancada» del conjunt tipogràfic tradicional. Així, en adoptar aquest ordre, Fertel tan sols referma la seva arrel d'ofici.

La segona dada és el nombre de cossos tipogràfics: 19 (dinou). L'habitual, en aquest cas, és dir que el nombre de cossos s'ha ampliat respecte de períodes anteriors, i que aquest augment es deu a les «necessitats» de l'època. Es pot admetre, i no paga la pena discutir-ho: en comparació amb les fonts comentades fins ara (de Caramuel a Truchet), és cert que la llista de cossos en ús que presenta Fertel és la més crescuda.

Altra cosa són les «necessitats». Per diverses raons, no cal fer un quadre de les necessitats de l'època, però potser convé introduir, de nou, la noció de *necessitat* en l'entorn dels cossos tipogràfics. Costa creure que Fertel llisti els cossos necessaris o suficients: dinou cossos és un nombre considerable. Aquesta és una lectura des de l'ús tipogràfic. ¿Hi ha alguna altra manera de valorar la necessitat en el conjunt tipogràfic? La resposta, ara, és que *sí*. De manera molt simple, la consciència d'aquesta necessitat

només apareix després que s'hagin comptabilitzat els cossos, això és, després d'assignar-los una xifra ordinal —en altres paraules, quan s'introdueix l'element numèric i quantitatiu. Truchet va fer-ho així, i també Fertel: els noms dels cossos s'encapçalen per una xifra que els ordena en el conjunt. La diferència entre Truchet i Fertel rau, de fet, en la importància que s'atorga al nombre. En Fertel, és un simple recurs d'ordenació; en Truchet, és una necessitat de caire projectual: quan el conjunt tipogràfic es concep com un sistema abstracte en què els seus components s'articulen de manera inequívoca, cal que el nombre total d'aquests components sigui «lògic», coherent d'acord amb l'operatòria del sistema. Però aquesta consciència de projecte global en termes quantitativs encara no es troba en Fertel. Fertel no es planteja que 19 cossos tipogràfics siguin millors ni pitjors que 20 cossos tipogràfics: a efectes d'operatòria, 19 pot ser una xifra incòmoda; a efectes de descripció quantitativa, és tan sols això, el nombre de cossos amb què *nous comptons*.

D'aquí, la conclusió derivada: Fertel llista tots els cossos que coneix del conjunt tipogràfic —la seva llista no es concep des de la necessitat d'ús, ni des de la necessitat formal de projecte. En altres paraules, és un simple retrat del moment, cosa que torna a il·lustrar la seva arrel pràctica d'ofici.

Salvant les distàncies, el llistat de Fertel retrata una situació semblant a la que dibuixava Paredes amb els seus *onze ó doze gruesos*. Paredes i Fertel són exemples de la tradició professional dels seus temps.

En contrast, hi ha Truchet, i Fournier. El primer recull 15 cossos tipogràfics en la «*Suite des Caracteres qui sont en usage*», i amplia el nombre a 20 cossos tipogràfics en la «*nouvelle Proportion à Imiter*». Fournier llista 20 cossos tipogràfics en les seves *Tables des proportions*. Ja s'ha debatut l'articulació numèrica, impecable, dels esquemes de Truchet; en Fournier, la *vingtaine*, i la xifra 20, són freqüents. En tots dos casos, sembla molt probable que el nombre total de cossos, en les seves propostes respectives, es degués a raons principalment «formals», això és, de «netedat aritmètica», de *compleció* del sistema. (Recordem que, tot i els símptomes evidents d'obertura, els sistemes de Truchet i de Fournier es desenvolupen en una estructura perfectament delimitada, tancada.)

En el pol oposat, es podria dubtar que qualsevol d'aquestes llistes fos realment completa. Ara, això no es pot debatre amb profunditat: és cert que caldria indagar més en qüestions tals com per què *Gros-Texte*, que apareixia en Caramuel, no apareix en Truchet ni en Fertel, però reapareix en Fournier. Omissions i incorporacions com aquestes, i d'altres, potser oferirien més llums al conjunt, però de moment es creu que, en les seves línies bàsiques, no desmentirien les observacions que s'han exposat fins ara. Per als llistats de cossos tipogràfics dels diferents autors, cal remetre's a la base de dades que s'adjunta a l'apèndix.

No farem un repàs dels cossos tipogràfics que llista Fertel, ni dels seus noms. Ens limitarem a les idees generals que es desprenen del text.

1. La primera observació ateny a aquells cossos dels que no se n'ofereix *proportion*. Els *quatre premiers degrés* (*le gros Double Canon, le Double Canon, le Gros Canon, le Trismegiste ou Canon approché*) s'exclouen perquè *dans l'usage ordinaire ne font aucun corps d'ouvrage*. Una raó d'ús, que limita la relació a «cossos d'obra». Dels quatre últims (*le Petit Texte, la Mignone, la Nompaille, la Parisienne ou Sedanoise*), no se n'expliciten

les raons per les quals no s'especifiquen *proportions*, perquè són òbvies: cap d'aquests cossos es pot reduir ni subdividir segons la *proportion entre-eux*, això és, són cossos o mòduls indivisibles, o, en termes aritmètics, «primers». Els quatre cossos superiors, i els quatre cossos inferiors, es poden assimilar a aquelles franges de *lettra groça* i de *lettra manuda*, respectivament —amb reserves, és clar. O, si es prefereix, es poden assimilar als dos grups de cossos-límit del primer sistema de Truchet («nouvelle Proportion à Imiter»): allí, el grup de cossos grossos no tenia múltiples, i el grup de cossos menuts no tenia submúltiples.

Des d'aquesta *proportion*, fonamentada en els *Corps*, els quatre últims cossos «són» *nompareilles*. Des d'aquí, doncs, apareix un matis en la determinació de la franja de *lettra manuda*: en termes modulars quantitativs, *lettra manuda* seria aquella que no es pot subdividir en altres cossos.

Això estreny el conjunt tipogràfic des dels dos fronts bàsics —l'ús, i la magnitud. És clar que aquests aspectes estan íntimament lligats, i que tradicionalment podien ser difícils de destriar. Però les raons de Fertel, explícites o no, apunten en aquesta direcció: que, tot i que relacionades, són destriables, i això fa reconsiderar les relacions anteriors. En aquest context de reconsiderar les relacions, hi entra el conjunt de cossos tipogràfics que *sí* tenen *proportion entre-eux*. El conjunt es podria creure l'equivalent de la *lettra mitjana* i la *lettra de glosar*. Però, com en el cas de Truchet, no és ben bé així. Cal esperar a les especificacions posteriors per a afinar les observacions.

2. Pel moment, cal limitar-se a les dades que ofereix el fragment. Aquí ve la segona observació, que es fonamenta en l'expressió de la *proportion*. No es discuteixen les equivalències pròpiament dites: el mateix Fertel fa referència, en un paràgraf posterior, a la seva variabilitat.

Només remarcar que aquesta diferència es fa notar tant en la composició (*même sur un petit nombre de lignes*), com en el mateix cos (l'exemple és de *Gros Parangon*); i que Fertel ho atribueix a que els fonadors *se sont avisés d'affaiblir les Corps de leurs Caracteres* —en això darrer s'hi poden trobar ressos milenaris de queixes causades per l'ús injust de la mesura: en l'afebliment de les mesures originals.

Aquest és l'aspecte que, des de la «Suite...» de Truchet, sembla preocupar especialment els impressors, i que els reformistes intentaràn abolir amb les seves propostes uniformitzadores. Smith ampliarà amb escriu les dades de Fertel: v. més avall.

Més que les equivalències concretes, el que interessa és la manera en què s'expressen. Fins el moment, les relacions entre cossos tipogràfics que s'oferien eren les més simples de dobles i meitats —el cas de Truchet és excepcional en aquest sentit, perquè idea un sistema «nou» que li permet redimensionar les magnituds per tal d'adequar-les segons les necessitats. En temps de Fertel, apareix una forma híbrida.

Es diu «en temps de Fertel», perquè cal dubtar que sigui una aportació original de Fertel. La prova més coneguda és el *Règlement de la Librairie* de 1723, tal com el cita Fournier en el seu *Manuel typographique* (I, 125 i ss.):

«On donne, article lix de ce Règlement, pour corps propre, que le Petit-canon porte deux Saint-augustin; le Gros-parangon, un Cicéro & un Petit-romain, &c. mais on ne donne point l'étendue que doivent avoir ce Saint-augustin, ce Cicéro & ce Petit-romain, pour faire ensemble le Petit-canon ou le Gros-parangon.»

Les objeccions de Fournier són legítimes en part, perquè posen de relleu la confusió, si més no de part dels impressors, respecte d'una mesura fixa «externa» als cossos. Això es debatrà més endavant. Pel moment, només cal preguntar-se si aquestes equivalències eren les «originals», o si es van «construir», i modificar, per tal d'oferir un quadre coherent de relacions.

Amb aquesta forma de *proportion*, es dona una idea tímida de sistema conjuntat en termes «moderns». A grans trets, tots els cossos tipogràfics serveixen per a establir *proportions*, per a formar altres cossos. És possible que aquestes *proportions* no fossin noves; és possible que haguessin existit sempre, atès que la tipografia pot ser justament això, proporcions entre peces, produïdes segons una escala mètrica tradicional. Es pot dir aleshores que és evident, que no podia ser d'altra manera. Que, si no s'havien explicitat, era tan sols perquè no es creia necessari explicitar-les.

Poden haver-hi altres raons, però ens podem quedar amb aquesta última —encara que no sigui certa. La forma de *proportion* que presenta Fertel, o el *Règlement*, detalla un conjunt tipogràfic que es fonamenta en la simple addició. L'elevat nombre de cossos que intervenen en les *proportions* pot fer creure en un conjunt articulat de gran riquesa modular. Això és cert si s'entén la riquesa en termes purament quantitativs: hi ha molts cossos, hi ha molts mòduls, hi ha molta riquesa. En termes d'articulació modular, cal rebaixar el judici — les *proportions*, o equivalències, s'estableixen sobre una base purament additiva; així, es resolen simplement els cossos concrets, com una simple addició de dos altres mòduls concrets; però aquesta mateixa profusió de bases modulares fa que el conjunt tipogràfic resulti massa complex; i, segurament el més important és que, per més precises que siguin, moltes equivalències o *proportions* entre cossos són, en termes d'ús, inútils. D'aquí que potser es cregués que no feia falta explicitar aquestes relacions, perquè no tenien un ús real en la pràctica concreta.

D'entrada, costa saber quina utilitat pràctica pot tenir que un *Petit Romain* «sigui» una *Nompareille* i una *Parisienne*, o, a la inversa, que una *Nompareille* i una *Parisienne* «facin» un *Petit Romain*. A primer cop d'ull, equivalències d'aquesta mena poden aparèixer «irregulars». D'entrada, només es poden donar un parell de raons: la primera i més evident, que això justifica el sistema en termes d'articulació abstracta, això és, d'acord amb la noció de necessitat en termes projectuals, ja referida; la segona, que l'articulació tipogràfica estigui sofrint realment un canvi en la pràctica, i que l'articulació es planteji més enllà dels paràmetres tradicionals i simples del llibre.

Lligat a aquesta segona raó, es pot treure, de nou, el paper de la interlínia com a recurs per a «parangonar»: un cos es pot entendre com un altre cos més una interlínia. Fournier, que entre altres coses, idea un motlle per a fondre interlínies, ampliarà les equivalències o *proportions* entre cossos més enllà de les equivalències «simples» que figuren en Fertel i en el *Règlement*.

Els cossos tipogràfics que es llisten com submòduls per a «formar» altres cossos són els que es troben entre *Gros Romain* i *Parisienne*, aquests inclosos —*Gaillarde*, però, no es llista en cap ocasió.

Però en aquesta manera d'exposar les *proportions* s'hi entreveu un nou símptoma de canvi. Els cossos que no fan dues línies d'un altre cos, només poden expressar-se *a partir de l'addició* de dos cossos diferents. Un cos és, aleshores, sempre fruit de l'addició: en cap cas es contempla que pugui ser una fracció d'algun altre cos o unitat mètrica. Per l'addició, els cossos només poden fer-se grans, mai petits: el lògic serà, doncs, que els petits siguin a l'inici. El conjunt tipogràfic s'està obrint.

Així, no hi ha lloc per a expressions com les de Paredes en referència a *Atanasia* («tiene de grueso la mitad que el Petitcanon»), *Breviario* («Tiene de grueso la mitad que la Parangona»), o *Glossa* («Tiene de grueso la mitad que el Texto»). Tampoc hi ha lloc per a l'esquema evolucionat de Moxon —en què el nombre de quadratins d'un cos que cabien en un peu feia entendre aquest cos com una fracció del peu.

En la llista de Fertel apareixen *Palestine* i *Trismegiste* —que, curiosament, Truchet no recollia en la «Suite...». Pàgines enrere, en el repàs de denominacions de graus tipogràfics, s'ha referit el seu diferent origen conceptual: *Palestine* com un terç de polzada; *Trismegiste* com una triplicació de *Cicero*. Les dues arrels conceptuals conviuen encara en el conjunt tipogràfic.

L'última observació fa referència a *Petit Parangon*. És l'únic cos que «té» dues *proportions* justes: *Deux Petit Romain* ou 3. *Nompareilles* — en termes modulars, aleshores, conté la combinatòria binària i ternària que es troba a l'arrel del sistema duodecimal.

La qüestió dels *Corps interrompus ou irreguliers* ja s'ha debatut en pàgines anteriors, i aquí només cal recordar els trets generals: que la irregularitat pot derivar del fet d'acomodar un ull tipogràfic de cos superior a un cos inferior; i que la interrupció es determina sobretot perquè trenquen la graduació usual de l'escala. Malgrat això, Fertel els assigna un lloc, els posa *dans leur rang*, i els atorga la seva *proportion* corresponent. En altres paraules, matisa la noció d'irregularitat, i els inscriu en l'esquema per raons de combinatòria —*proportion*: des d'aquí, la *Gaillarde*, que equival a *deux Parisiennes*, sembla més regular que *le Petit Romain*, que equival a *une Nompareille & une Parisienne*.

La «irregularitat» dels cossos es tracta amb cert detall a Smith. Fournier justificarà el qualificatiu en termes d'interval quantitatiu (*1 point typographique* en lloc dels usuals *2 points typographiques*). Insistir en que, com el mateix Fertel exposa en el següent paràgraf, aquesta «irregularitat» no és la que es dona en els diferents *œils* del mateix *Corps*.

A continuació del fragment anterior, apareixen els paràgrafs que, en diversos estudis, acostumen a citar-se com a il·lustratius de la situació en què es trobava el material tipogràfic francès del període.

Nous souhaiterions trois conditions essentielles dans les Caracteres, qui toutes trois influent, ou sur le profit d'un Maître, ou sur la netteté de l'impression.

La première: Que les Caracteres ou autres Ornemens de fonte, eussent une telle proportion & si précise, par rapport à la hauteur, qu'ils fussent très-scrupuleusement fondus de onze lignes de haut; c'est à cette hauteur que nous croyons qu'ils doivent être déterminés.

La seconde: Que nos Caracteres eussent plus de Relief, c'est-à-dire que l'œil fut plus creux.

Et la troisième: Que la Matière de ces Caracteres fut plus forte qu'on a coutume de l'employer en France.

El fragment només s'ha inclòs aquí per completar el quadre dels cossos tipogràfics. Fertel feia referència a certes diferències i imprecisions en la fosa, això és, en la mètrica, dels *Caracteres*. Tot i la importància que pugui tenir aquesta qüestió, tanmateix és secundària respecte de les *trois conditions essentielles* que es llisten en el darrer fragment: altura tipogràfica, relleu o profunditat d'ull, matèria.

De les tres condicions, l'altura tipogràfica li mereix més consideració. Aquest aspecte ja s'ha tractat pàgines enrere, i ara només es volen resituar les observacions formulades. La queixa de Fertel sembla prou habitual en el període —tan habitual com perquè el *Reglement* de 1723 fixi i prescrigui l'altura tipogràfica a 10 ½ *lignes*, això és, ½ *ligne* menys que l'altura recomanada per Fertel. Sembla més habitual que es demani la normalització de l'altura tipogràfica, que no pas, encara, la dels seus cossos: l'altura és la dimensió que té més incidència en la impressió, i no tanta en la composició. Té tanta incidència com perquè se'n pugui referir el seu valor en *lignes*, i se'n pugui demanar una *proportion si precise*, que se segueixi *très-scrupuleusement*. En contrast, aquest coneixement mètric precís, relacionat amb unitats mètriques legals, no sembla tenir-se respecte dels cossos tipogràfics, en què les proporcions tan sols s'estableixen *entre-eux*.

TABLES

La presentació en taules de la qüestió mètrica situa aquest tema al mateix nivell d'aquells temes que tradicionalment eren tractats en taules o esquemes: la signatura, i la imposició. La “innovació” devia semblar prou important al mateix Fertel com perquè l'esmentés a la portada:

De plus, on y a joint des Tables pour sçavoir ce que les Caracteres inferieurs regagnent sur ceux qui leur sont superieurs, & un Tarif pour trouver, d'un coup d'œil, combien de Formes contiendra une copie à imprimer, très-utile pour les Auteurs & Marchands Libraires qui font imprimer leurs Ouvrages à leurs dépens.

L'anunci referma la voluntat eminentment pràctica de l'obra, i amplia els destinataris en incloure els *Auteurs & Marchands Libraires*. En certa manera, aquests es poden considerar al mateix nivell que els *Eleves*, o que els *principiantes* als que es referia Paredes, o que les *Gens de Lettres* en el *Manuel typographique* de Fournier. D'acord amb aquesta condició, la presentació dels continguts ha de ser la més fàcil possible (útil: *trés-utile*): les taules ofereixen aquesta facilitat. De tota manera, cal advertir la diferència entre *Table* i *Tarif*, tot i que ambdues s'acullin a la denominació genèrica de «taula». La taula, en genèric, acostuma a presentar dades de manera sintètica segons un esquema de coordenades, i aquesta organització no lineal la fa més apropiada per a ser consultada que no pas memoritzada: d'aquí que Fertel especifiqui *d'un coup d'œil*, això és, la facilitat o rapidesa de consulta ocular. (cf p 4: “& d'un coup d'œil on pourra connoître, sans avoir la peine d'en faire soi-même l'operation”. Fournier usará la mateixa expressió per a mostrar les signatures.)

Primera Table

Table des Caractères comparés entre-eux par rapport à leurs differens corps, commençant par les pages In-folio de Petit Parangon jusqu'au Petit Romain.

Entrons presentment dans la comparaison des Caracteres entre-eux, avec le secours des Tables suivantes que nous avons dressees, & d'un coup d'œil on pourra connoître, sans avoir la peine d'en faire soi-même l'operation, ce qu'un In-folio, In-quarto, In-octavo ou un In-douze demandent de plus ou de moins de lignes en hauteur de pages. Nous n'avons pas poussé la précision dans ces Tables plus loin qu'à un quart de corps d'épaisseur, le plus nous ayant paru inutile.

[Fertel: *la Science pratique de l'Imprimerie*, 4]

DE L'IMPRIMERIE. 5

Suite de la Table des formats.

Lignes de Petit-Parangon.	Lignes de Gros-Romain.	Lignes de St-Augustin.	Lignes de Cassin.	Lignes de Petit-Folio.	Lignes de Petit-Romain.
47 1/2	52	64	73 1/2	78 1/2	90 1/2
47	51 1/2	63 1/2	73	77 1/2	89 1/2
46	50 1/2	62 1/2	71 1/2	76 1/2	87 1/2
45	49 1/2	60 1/2	69 1/2	74 1/2	85 1/2
44	48 1/2	59 1/2	68 1/2	72 1/2	83 1/2

Table pour les pages in-quarto.

Lignes de Petit-Parangon.	Lignes de Gros-Romain.	Lignes de St-Augustin.	Lignes de Cassin.	Lignes de Petit-Folio.	Lignes de Petit-Romain.
31 1/2	34	43	48	51 1/2	59 1/2
30 1/2	33 1/2	40 1/2	46 1/2	49 1/2	57 1/2
29 1/2	31 1/2	39 1/2	44 1/2	47 1/2	55 1/2
27 1/2	30 1/2	37 1/2	42 1/2	45 1/2	52 1/2

Table pour les pages in-octavo.

Lignes de Petit-Parangon.	Lignes de Gros-Romain.	Lignes de St-Augustin.	Lignes de Cassin.	Lignes de Petit-Folio.	Lignes de Petit-Romain.
27 1/2	34	39	41 1/2	48	59 1/2
27	33 1/2	38 1/2	40 1/2	46 1/2	58 1/2
26	32 1/2	37 1/2	39 1/2	45 1/2	56 1/2
25 1/2	31 1/2	36 1/2	38 1/2	44 1/2	55 1/2
24 1/2	30 1/2	35 1/2	37 1/2	43 1/2	53 1/2
24	29 1/2	34 1/2	36 1/2	41 1/2	52 1/2

Table pour les pages in-douze.

Lignes de Petit-Parangon.	Lignes de Gros-Romain.	Lignes de St-Augustin.	Lignes de Cassin.	Lignes de Petit-Folio.	Lignes de Petit-Romain.
21 1/2	27	33	38 1/2	47 1/2	62 1/2
21	26 1/2	30 1/2	36 1/2	45 1/2	60 1/2
20 1/2	26 1/2	29 1/2	35 1/2	44 1/2	59 1/2
19 1/2	24 1/2	28 1/2	34 1/2	42 1/2	56 1/2
19	23 1/2	27 1/2	33 1/2	41 1/2	53 1/2

Sense entrar en els detalls que s'especifiquen en la taula, aquesta és interessant per tal com concreta aquella franja d'ús que es referia en la secció anterior. Cal notar que la taula contempla només els tres formats bàsics que Paredes considerava de *généro parfaito*, i el dotzau. L'esquema bàsic és el que segueix:

In-folio *Petit Parangon - Petit Romain*

In-quarto *Petit Parangon - Petit Romain*

In-octavo *Gros Romain - Petit Texte* (no s'inclou *Gaillarde*)

In-douze *Gros Romain - Nompaille*

D'aquí, unes poques valoracions, previsibles.

El nucli d'ús tipogràfic té com a límit màxim *Petit Parangon*: així, més amunt d'aquest cos, hi ha la *letra groça*. En els dos formats majors, el cos mínim és *Petit Romain*, que fa la meitat de *Petit Parangon*.

Gros Romain, el cos immediatament inferior a *Petit Parangon*, actua de límit per als dos formats menors. Per altre cantó, *Petit Romain* fa de límit inferior en els dos formats majors. D'alguna manera, això situaria el gruix de l'ús tipogràfic de manera lògica entre els dos *Romain*.

Matisant l'observació anterior, el cos menor per a l'*In-octavo* és *Petit Texte* —el cos que marcava el límit màxim dels cossos menuts, que «no tenien» *proportion* en la llista inicial. El cos major per al mateix format és *Gros Romain*. En la seva llista, Fertel no inclou *Gros Texte*, que habitualment se situa entre *Gros Romain* i *St Augustin*. Potser no cal fer conjectures, però no cal descartar la possibilitat més lògica que, en aquest cas, la franja s'establís entre els dos *Texte*.

La *Nompaille* és, tradicionalment, el cos límit per definició. *Parisienne* no es considera; *Gaillarde*, només un cop dels dos en què hauria pogut aparèixer.

Segones Tables

Table pour trouver ce qu'un Caractere inferieur regagne sur un autre Caractere superieur.

Table pour trouver ce qu'un Caractere superieur chasse de plus sur un autre Caractere inferieur.

Les Tables suivantes ont été dressées sur la feuille In-douze. Nous croyons inutile d'avertir, que quand il s'agira d'autres Formats, il suffira d'examiner si ce qui excède ou ce qui regagne sur le pied de pages In-douze, fait un tiers, un quart &c. de feuille, afin de regler tous les autres Formats sur cette maniere de compter. Ainsi suivant la premiere Table, la feuille In-douze de Cicero regagnant sur le gros Romain vingt pages, on conçoit qu'elle prend cinq sixieme de plus sur une seconde feuille, & que 6. feuilles de Cicero en feront 11. de gros Romain; & conséquemment, que onze feuilles de gros Romain pourront être réduites en six feuilles de Cicero. Cette methode de compter par tiers, par quarts &c. est generale.

[Fertel. La Science pratique de l'Imprimerie, 7-8]

Aquí es reconsidera, convenientment, i a efectes de càlcul, la franja de cossos tipogràfics per a l'In-douze: si, en la Table precedent, la franja s'establia entre Gros Romain i Nompareille, ara es fa l'exemple de Petit Parangon a Petit Texte.

Tan sols cridar l'atenció sobre les diferents expressions usades per Fertel —que posen de relleu la tradició de comptar d'acord amb fraccions, amb diferents unitats modulars, i incorporar substraccions (incomplecions) a més d'addicions. Al costat del methode de compter par tiers, par quarts &c, se'n poden trobar d'altres com *neuf pages trois lignes; douze pages moins un quart; une feuille trois pages, trois septièmes; deux feuilles 11. pages & un peu plus.*

Als efectes presents, però, l'aspecte més interessant d'aquestes dues taules és el seu substrat conceptual. En certa manera, en concebre's com a taules complementàries, de permutació, s'està reforçant una idea «elàstica» de la tipografia: la seva combinatòria es posa al capdavant a través de taules coordenades. I s'acaba de completar amb els conceptes comptables *chasse* i *regagne*.

Terceres Tables

Comment on doit compter la Copie d'un manuscrit, pour savoir combien de forme, ou de pages elle contiendra.

LA SCIENCE PRATIQUE
PARTIE I. Remain; & conséquemment, que onze feuilles de gros Romain pourront être réduites en six feuilles de Cicero. Cette methode de compter par tiers, par quarts &c. est general.

Table pour trouver ce qu'un Caractere inferieur regagne sur un autre Caractere superieur.

La feuille In-douze de	Sur le Petit Romain	Sur le Romain	Sur le Picaud	Sur le Cicero	Sur le Gros Romain	Sur le Petit Romain	Sur le Romain	Sur le Picaud	Sur le Cicero	Sur le Gros Romain
PETIT TEXTE	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
DAHLARDE	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
PETIT ROMAIN	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
PHILOSOPHE	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
CICERO	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
S. AUGUSTIN	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
GROS ROMAIN	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages

DE L'IMPRIMERIE

Table pour trouver ce qu'un Caractere inferieur chasse de plus sur un autre Caractere superieur.

La feuille In-douze de	Sur le Petit Romain	Sur le Romain	Sur le Picaud	Sur le Cicero	Sur le Gros Romain	Sur le Petit Romain	Sur le Romain	Sur le Picaud	Sur le Cicero	Sur le Gros Romain
PETIT PARANGON	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
GROS ROMAIN	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
S. AUGUSTIN	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
CICERO	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
PHILOSOPHE	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
PETIT ROMAIN	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages
DAHLARDE	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages	100 pages

Nous allons présentement faire voir les Signes ou Nombres les plus intercellulaires dans l'impression; dont on a des proportions, afin de faire connoître aux Apprentis les Basses, les noms, & les valeurs.

Figures de quatre Etoiles de la Lune.
 ☾ Nouvelle Lune. ☽ Pleine Lune.
 ☾ Premier quartier. ☽ Dernier quartier.

DE L'IMPRIMERIE

A quatre pages de manuscrit pour 1. forme de caractere.

1 pag. font 1/2 de forme.	1 pag. font 1/2 de forme.
2 pag. font 1 for.	2 pag. font 1 for.
3 pag. font 1 for.	3 pag. font 1 for.
4 pag. font 1 for.	4 pag. font 1 for.
5 pag. font 1 1/2 for.	5 pag. font 1 1/2 for.
6 pag. font 1 1/2 for.	6 pag. font 1 1/2 for.
7 pag. font 1 1/2 for.	7 pag. font 1 1/2 for.
8 pag. font 2 for.	8 pag. font 2 for.
9 pag. font 2 1/2 for.	9 pag. font 2 1/2 for.
10 pag. font 3 for.	10 pag. font 3 for.
20 pag. font 5 for.	20 pag. font 5 for.
30 pag. font 7 1/2 for.	30 pag. font 7 1/2 for.
40 pag. font 10 for.	40 pag. font 10 for.
50 pag. font 12 1/2 for.	50 pag. font 12 1/2 for.
60 pag. font 15 for.	60 pag. font 15 for.
70 pag. font 17 1/2 for.	70 pag. font 17 1/2 for.
80 pag. font 20 for.	80 pag. font 20 for.
90 pag. font 22 1/2 for.	90 pag. font 22 1/2 for.
100 pag. font 25 for.	100 pag. font 25 for.
200 pag. font 50 for.	200 pag. font 50 for.
300 pag. font 75 for.	300 pag. font 75 for.
400 pag. font 100 for.	400 pag. font 100 for.
500 pag. font 125 for.	500 pag. font 125 for.
600 pag. font 150 for.	600 pag. font 150 for.
700 pag. font 175 for.	700 pag. font 175 for.
800 pag. font 200 for.	800 pag. font 200 for.
900 pag. font 225 for.	900 pag. font 225 for.
1000 pag. font 250 for.	1000 pag. font 250 for.

Dij

On s'est contenté de commencer ce Tarif par le nombre de quatre pages de manuscrit pour une forme de caractere, & on ne l'a point poussé plus loin qu'à vingt pages & demie, attendu qu'il se trouve rarement des écritures, pour menues qu'elles puissent être, desquelles il faille moins de quatre pages pour une forme de caractere; & que d'un autre côté, il faudroit qu'un manuscrit (qui ordinairement est in-octavo pour le moindre format) fût écrit bien au large & d'une écriture bien grosse, pour que vingt pages & demie d'icelles entrassent dans une forme de caractere.

[Fertel. *La Science pratique de l'Imprimerie*, 26]

L'últim exemple de taula de comptabilitat és la que pertoca al compte de l'original. No fa falta insistir en que la forma de presentació del *coup d'œil* apareix més fàcil i convenient de consultar que no les digressions de Paredes, per exemple. En resum, també aquesta *Tarifes* pot veure com un cas de sistematització numèrica dels processos tradicionals.

En el present estudi, el compte de l'original no té un lloc destacat, però en ocasions cal recordar-lo. En aquest cas, el fragment seleccionat apunta indirectament a una qüestió de regularitat, la de la lletra manuscrita. Més que parar atenció a les equivalències, que al capdavall s'estableixen entre qualsevol formalització gràfica, manuscrita o tipogràfica, l'interessant és veure que, també en aquest context, es tenen en compte els límits del manuscrit, i les possibilitats d'omplir-lo. Fins al punt que se'n recomana un model que es pot considerar quantitatiu i, així, mètric: *pour que vingt pages & demie d'icelles entrassent dans une forme de caractere*.

Un exemple de sistematització de la cal·ligrafia es troba a Aznar de Polanco, que s'ha comentat més amunt.

PIERRE-SIMON FOURNIER, LE JEUNE

És fàcil sobrevalorar l'obra i la persona de Fournier *le jeune* (1712 - 1268). Des de l'àmbit de la tipometria, Fournier és un personatge indefugible a l'hora d'esbossar la història de les mides tipogràfiques — sovint se n'ha fet esment, en aquest estudi. També és cert que, en un altre pla, cal atribuir a Fournier una certa vanitat i una certa deshonestedat: Fournier és, en més d'un aspecte, un presumptuós que no té cap inconvenient en aprofitar-se d'altres a qui no reconeix, i atribuir-se els mèrits de la novetat. De tota manera, això no desmereix la vàlua dels seus resultats. Ni de les seves propostes.

Perquè, aquí, es pren la reforma tipomètrica de Fournier en els termes acostumats, això és, sobretot com a proposta —sense jutjar-ne la seva aplicació efectiva. De fet, en el present capítol es pot tornar a apreciar un cert desinterès per les qüestions biogràfiques i, en general, «històriques». Aquestes estan més ben explicades en altres llocs. Per situar el personatge en l'entorn que es debat aquí, només calen dos apunts àmpliament coneguts: Fournier *le jeune* prové d'una família de fonedors-impressors —això, a vegades, s'ha adduït per donar raó de la seva influència; i Fournier *le jeune* estableix la seva pròpia foneria des de zero — això, força vegades, s'ha fet servir per donar raó de la seva reforma tipomètrica, deslligada d'un patró mètric oficial, i deslligada del llaŝt que suposaria reformar realment el material antic.

No cal insistir més en les condicions particulars en què es va desenvolupar el treball de Fournier. Aquí n'hi ha prou amb revisar dues fonts bàsiques: la *Table des Proportions* del 1742, i el *Manuel typographique* de 1764-1766. En elles apareix una forma d'abordar la qüestió de la mesura en tipografia.

Table des Proportions
des differens Caractères de l'Imprimerie. Par S. P. Fournier
Graveur & Fondeur de Caractères d'Imprimerie
 1742

La *Table des Proportions* s'inclou en els *Modèles des Caracteres de l'Imprimerie*, que Fournier va editar el 1742. No s'ha consultat aquesta font en la seva versió original, sinó en la seva traducció anglesa, de Harry Carter, que figura com a «Appendix III» en l'edició de Mosley del *Manuel typographique*. Això, i el fet que, a grans trets, el text de 1742 no difereixi del text del *Manuel typographique*, han motivat que aquí es comentí la *Table des Proportions* com un document aïllat — en qualsevol cas, sembla que aquesta *Table* seria gairebé la mateixa que la que va publicar en 1737.

The image shows a small, detailed version of the 'Table des Proportions' table. It is a grid with multiple columns and rows, containing various typographic measurements and proportions for different typesetting characters. The title at the top reads 'TABLE DES PROPORTIONS DES DIFFERENS CARACTERES DE L'IMPRIMERIE'.

NOMBRE, CORPS, PROPORTION.

Ordre parfait: un corps fixe
& une correspondance générale

Les Caractères de l'Imprimerie n'ayant point eu jusqu'à présent d'ordre parfait, (les Corps étant plus forts ou plus foibles, suivant les Imprimeries) je leur donne ici un corps fixe & une correspondance générale; en conservant, autant que j'ai pu, les forces de corps ordinaires: ce qui a été approuvé des personnes les plus expérimentées dans l'Art.

El fragment que encapçala la secció és part d'un paràgraf que figura al peu de la *Table des Proportions* que Fournier va editar el 1742. És el primer document de Fournier en què exposa el seu sistema tipomètric. A grans trets, l'estructura de la *Table des Proportions* és la mateixa que la llista de *Caractères* que presentava Fertel en la seva *Science pratique*: un *Nombre*, que ordena la seqüència dels *Caractères*; el *Corps*, o *Noms des Caractères*; i l'equivalent a la *Proportion de ces Caractères entre-eux*. A aquestes columnes, Fournier n'afegeix dues més: la de *Lignes* i la de *Points*.

Una aproximació superficial fa veure que, respecte de la llista de Fertel, la *Table* de Fournier és novedosa pel seu enfoc quantitatiu. En Fournier, els cossos són magnituds quantificades —a cada cos se li assigna un valor numèric, que indica la quantitat de magnitud «que té». De fet, cal suposar que, a partir d'aquesta quantificació, es reordena la seqüència de cossos del conjunt tipogràfic. Ara, els cossos se succeeixen d'acord amb la quantitat de magnitud que tenen, això és, s'ordenen de petit a gran —l'ordre més lògic, perquè adopta l'ordre de seqüència natural de les xifres. El nou ordre suposa un gir en la concepció del conjunt tipogràfic.

Els exemples esmentats de quantificació i de numeració dels cossos es trobaven en Moxon i en Truchet. En termes estrictes, Moxon encara no quantificava els cossos en si, ni els ordenava numeralment. Truchet, sí: i ja se sap que Fournier coneixia els treballs de Truchet. En aquest moment, no interessa establir relacions directes entre uns i altres, sinó només insistir en que l'ús de xifres per a representar magnituds desemboca, de manera «natural», en una ordenació de les magnituds d'acord amb l'augment de la seva quantitat: així, l'esquema quantitatiu comença amb la magnitud mínima, i continua amb l'augment, o acumulació successiva, de quantitat en les magnituds.

I és que, d'alguna manera, Fournier *concep* el conjunt tipogràfic, això és, *l'inventa*, el replanteja d'acord amb l'esquema quantitatiu. Això obliga a revisar els cossos del conjunt des dels fronts acostumats: el nom i la magnitud. Aquest és el problema habitual amb què s'enfronten tots els qui pretenen ordenar el conjunt tipogràfic —començant per Truchet. Fournier no inventa (noms de) cossos tipogràfics; ni inventa unitats mètriques —però revalora uns i altres. En revalorar-los, inventa el conjunt tipogràfic, això és, el requalifica en nous termes: el conjunta d'acord amb la quantificació. És, per tant, un nou cas d'acomodació —que, com sempre, no significa que sigui còmode: *en conservant, autant que j'ai pû, les forces de corps ordinaires*.

La qüestió, aleshores, és l'habitual. El nou ordre no és un restabliment de l'ordre anterior: *Les Caractères de l'Imprimerie n'ayant point eu jusqu'à présent d'ordre parfait*. El nou ordre només pot ser una reordenació, d'acord amb uns criteris que es consideren nous: *un corps fixe & une correspondance générale*. Aquestes són les premisses bàsiques per a l'*ordre parfait*.

Òbviament, el problema no és exclusiu de la tipografia: les reformes mètriques de qualsevol mena, i en qualsevol entorn, no són altra cosa que això —presentar les mateixes dades sota una nova forma, amb tots els graus de variació que es vulgui.

La referència a Truchet és obligada. Aquí no es fa una anàlisi comparativa detallada dels cossos que llisten un i altre, ni dels valors últims que els assignen. Tanmateix, des de l'exemple de Truchet, la *Table* de Fournier i, al capdavant, tot el seu sistema tipomètric, semblen poc més que adaptacions. Però això mateix era la «nouvelle proportion à Imiter» de Truchet: una adaptació dels cossos del conjunt tipogràfic a un sistema mètric reformulat, o reformat.

Respecte del conjunt que presentava Fertel, Fournier *completa* aquest conjunt a 20 cossos —el mateix nombre, endreçat, del conjunt reformat de Truchet. Respecte del conjunt que presentava Fertel, Fournier llista alguns cossos «inexistents».

Fournier «recupera» el *Gros-texte* que llistava Caramuel; introdueix el *Triple Canon*, del que no se'n té altra notícia; i afegeix la *Grosse-Nompareille*, que ja recollia Truchet en la «Suite des Caractères qui sont en usage». Dels dinou cossos que llistava Fertel, Fournier ignora *Les deux points de Gros Romain*, i *Le gros Double Canon*.

Es podria fer una comparació semblant respecte del conjunt de quinze cossos que recollia Truchet. Al capdavant, en aquest punt es pot posar en dubte la fiabilitat de totes tres fonts: s'haurien de contrastar més dades per tal de saber si les llistes de cadascun dels autors és realment un «estat de la qüestió», o bé una mena de selecció convenient als interessos personals. Aquesta segona opció sembla més plausible en Truchet i en Fournier, i no tant en Fertel.

La quantificació numèrica dels cossos tipogràfics facilita també l'expressió concreta de les *proportions*. La forma general de presentar aquestes *proportions* no és nova, tampoc: només cal recordar la llista de Fertel, i el *Reglement de la Librairie* de 1723.

El *Reglement* de 1723 es tracta amb més detall en la secció següent, dedicada al *Manuel typographique*. Ara, valgui només la breu referència que fa Fournier al voltant de la composició de les *proportions*: «On donne, article lix de ce Règlement, pour corps propre, que le Petit-canon porte deux Saint-augustin; le Gros-parangon, un Cicéro & un Petit-romain, &c.» Cal notar que Fournier respecta aquestes dues *proportions* en el seu sistema — la *proportion* de Fertel per a Gros-parangon era d'une Philosophie & un Petit-romain, però també advertia que «Nous avons expérimenté qu'un Gros Parangon, dont la proportion, suivant ce que nous avons accusé ci-dessus, est avec une Philosophie & un Petit Romain, demanderoit, suivant certains Fondateurs, un Cicero & un Petit Romain.» [Fertel, *La science pratique*, p. 3]

No s'ha consultat el *Reglement* pròpiament dit. Una anàlisi més conscienciosa podria prendre'l com a punt de referència per a establir semblances i diferències de proporcions, tant en Fournier, com en Fertel.

Però, significativament, Fournier *amplia* el nombre de *proportions* —i cal creure que aquesta ampliació és fruit de quantificar explícitament, en xifres, els cossos tipogràfics. En Fertel, i en el *Reglement*, la *proportion* servia per a *definir, identificar un cos tipogràfic*: això és, s'establia una relació quasi unívoca i tancada entre el cos a definir, i els cossos que el definien —en altres paraules, cada *proportion* no relacionava més de tres cossos del conjunt tipogràfic. La *Table des Proportions* de Fournier recull aquest principi de definició, però l'amplia amb la intervenció de tots els cossos possibles del conjunt tipogràfic. Així, un cos tipogràfic no té una única *proportion* en relació a dos altres cossos: un cos tipogràfic té tantes *proportions* com permeti el nombre de cossos, o, té diferent nombre de *proportions* d'acord amb les magnituds dels cossos que hi intervenen — i no cal dir que un cos tipogràfic tindrà més nombre de *proportions* com més gran sigui.

En la *Table des Proportions* de 1742, Fournier ofereix les proporcions completes fins a *Petit-canon*. A partir de *Trismégiste*, adverteix

(On peut encore augmenter de beaucoup l'assemblage de ce Corps & des suivants.)

Això és el que farà en la *Table* que figura en el *Manuel typographique* —en ella, també, especificarà les diferents menes de *proportion* que es llisten per a cada cos.

El terme *proportion* cobra, aleshores, un nou sentit. A diferència de tal com la formulaven Fertel i el *Reglement*, la *proportion* ja no és tan sols la suma de dos cossos, sinó que recull la possibilitat de sumar diferents cossos del conjunt tipogràfic per a obtenir el mateix resultat. La *proportion*, aquí, recupera el sentit de *combinatòria*. I aleshores cal fer tres consideracions.

La primera, que, en l'esquema numèric de Fournier, el conjunt es pot prendre com una seqüència lineal, una cadena en què, si es canvia el valor d'un cos, es canvia el del conjunt: aquesta articulació remet a la noció de sistema, de conjunt relacionat i, en cert sentit, d'organisme. Des d'aquesta perspectiva numèrica, és obvi que no pot haver-hi irregularitats. D'aquí que els *corps irreguliers* es renominin com *sémi-corps*; i, en qualsevol cas, la irregularitat es reconsidera en termes diferents.

La segona, previsible, és que la noció de *proportion* ja no es limita als cossos. Les *proportions* es refereixen al conjunt tipogràfic, o, en altres paraules, el que s'està proporcionant és el conjunt tipogràfic. Aquesta és la idea que recull la *correspondance générale* referida per Fournier. I aquesta és la idea de sistema absolut que governava el projecte de Truchet. Però aquí, entre altres diferències amb els esquemes de Truchet, la quantificació numèrica se suavitza amb la referència nominal tradicional —i aquesta sempre està lligada a un cos.

La tercera és que, a diferència de Fertel, o del *Reglement*, un cos «ja no es compon» de dos altres cossos. Més aviat, en la *Table* de Fournier, un cos *se subdivideix* en diversos cossos —això també apareixia en Truchet, però allí la quantificació era «més pura». Per dir-ho d'alguna manera, la quantificació numèrica de Fournier és, en comparació, menys precisa, menys fina, més grollera: sempre està filtrada per la matèria. I, en aquest punt, convé recuperar la quantificació d'arrel física que apareixia en Moxon. Perquè, en certa manera, Fournier trasllada l'esquema «de Moxon» a la magnitud concreta del cos tipogràfic: un cos tipogràfic és una galga, un contenidor que pot incloure altres cossos un determinat nombre de vegades. I en aquesta relació, i *correspondance générale*, resideix l'articulació modular del sistema de Fournier: la noció de *mòdul* només es pot sostenir quan aquest mòdul és una peça per propi dret, això és, quan és *un cos tipogràfic*.

Altra cosa és que les *proportions* que es llisten siguin més o menys útils: la *Table* presenta relacions modulares bàsiques, fonamentades en la simple articulació aritmètica. En aquest sentit, apareixen proporcions que poden semblar absurdes des de la pràctica: a primer cop d'ull, es fa difícil saber quina utilitat real pot tenir que un *Petit Canon* «sigui» 2 *Mignones*, 1 *Nompareille*, 1. *Petit-Texte*. En altres termes, aquí es pot reprendre aquella noció de *necessitat* que Fournier criticava al projecte del Romain du Roi. En termes pràctics d'ofici, no són necessaris tants quadradets per a fer una O que és rodona; en termes pràctics d'ofici, no és necessari saber que un cos sigui tants altres. Però cadascuna d'aquestes condicions és necessària per a fonamentar i justificar el conjunt tipogràfic reordenat. En el cas de Fournier, cal especificar aquestes relacions, per inútils que semblin, per tal d'exposar el conjunt tipogràfic com un sistema articulat d'acord amb un *ordre parfait*.

Les relacions «absurdes» poden tenir una justificació complementària, que es tractarà més endavant: el treball amb vinyetes, tipus de música, etc. La importància que atorga Fournier a tot l'espectre tipogràfic que «no són lletres» fa considerar el conjunt tipogràfic en tota la seva extensió —i cal insistir que, en aquest camp més «ornamental», la necessitat de combinatòria es fa més explícita. El mateix argument es pot aplicar en referència a les interlínies, que també tenen un paper destacat en l'obra de Fournier.

Echelle de deux pouces, Lignes, Points

Et pour l'exécution, j'ai fait une Echelle que je divise en deux pouces, le pouce en douze lignes, & la ligne en six points; où il faudra prendre exactement le nombre de lignes & de points que je marque pour chaque Corps.

Tous les Caractères doivent avoir dix lignes & demie géométriques de hauteur en papier, suivant les Réglemens; ou onze lignes trois points, mesure de l'Echelle.

Com l'encapçalament de la secció anterior, aquests dos fragments figuren al peu de la *Table des Proportions* de Fournier. El primer exposa el procediment mètric del «sistema de Fournier», que permet assignar valors a cadascun dels cossos que figuren a la *Table*. El segon estableix l'equivalència bàsica entre unitats del sistema de Fournier i unitats del sistema mètric oficial.

D'aquí en surt una manera possible de contar la història. Fournier subdivideix la línia de polzada en sis punts —una subdivisió diferent de l'habitual, en dotze punts. I, «pitjor encara», Fournier pren una polzada que no és l'oficial.

Aquests són els dos grans aspectes mètrics del procediment i del sistema de Fournier.

Respecte del primer, Fournier fa equivaler un dels «seus» punts a dos punts de polzada. Segons l'observació que s'ha adjuntat en el comentari del *Romain du Roi*, sembla que la *ligne* era divisible en diferent nombre de *points* —sis, vuit, deu, o dotze. Segons les equivalències habituals, un punt de Fournier «són» dos punts de polzada. Fournier no ofereix més llums a la qüestió, i potser només es pot recórrer a Didot, que assevera que un punt (tipogràfic, això és, dos punts de polzada) és la magnitud més petita que es pot *fondre*.

El segon aspecte també ha estat objecte de discussió. I continua sense resposta clara —«clara», en el sentit que no s'ha determinat quina era la polzada de partença. Les hipòtesis són diverses: Fournier va prendre els patrons mètrics que li eren familiars, això és, els que usaven pare i germà; Fournier va adoptar un patró mètric híbrid, per tal d'acollir les diferents variacions del patró mètric oficial; ...

Els dos aspectes esmentats són la base per a amidaments posteriors, que intenten atorgar un valor precís al punt de Fournier. La següent cita pot ser il·lustrativa d'aquest procediment: parteix de l'equivalència, explicitada per Fournier, de $10\frac{1}{2}$ *lignes géométriques* = 11 *lignes 3 points* de l'*Echelle* (això és, $11\frac{1}{2}$ *lignes* de Fournier).

TABLE DES PROPORTIONS DES DIFFERENS CARACTERES DE L'IMPRIMERIE. Par S. P. FOURNIER, Graveur & Fondateur de Caractères d'Imprimerie.				
Corps	Corps.	Echelle de	deux pouces.	Lignes. Points.
1	PARISIENNE.		5
2	NOMPAREILLE.		1
3	MIGNONE.		1

“by that formula the inch on his scale would be 0.913 of the legal measure and 1 Fournier point 0.3432 mm. This value closely matches the point size of Fournier’s own types measured from the pages of the specimen provided in volume 2 of his *Manuel typographique*. Another formula for Fournier’s point was provided in the *Encyclopédie* (1751, etc), under ‘caractere’, where 40 lignes Fournier are stated to be equivalent to 37 lignes géométriques. Since Fournier was acknowledged to have provided much of the information in this article, this statement has authority. However, it produces a variant size for his point of 0.3477 mm, which is closer to the traditional ‘Fournier point’ of 0.349 mm that continued in use in Belgium, N.France and Austria in the early 20th century [...] Measurement of the scales of 144 and 240 points given in the *Manuel typographique* (vol. 1, p. 133 and plate 8) has produced values varying from 0.3482 to 0.3492 mm.” (Mosley, 1997: 12, n. 33.)

Ja s’ha advertit que aquest estudi no es preocupa en excés de les equivalències i reduccions mètriques «precises». La cita anterior és una mostra clara d’una mena d’estudis en què es persegueix la precisió. En aquest context, però, cal apuntar dues qüestions. La primera, quina mida es pren com a base dels càlculs: la *ligne géométrique*, la *pouce*, el *pied* —i quina equivalència es dona a aquesta base. La segona, que tots aquests càlculs centren la seva atenció a determinar el valor del *point*, i, així, al capdavant, acostumen a ignorar la resta d’unitats mètriques.

Sense emetre judicis al respecte, aquí prendrem una postura encara més laxa que la que s’adopta en els estudis de tipografia que han abordat el tema: tant hi fa, quina sigui aquesta polzada —no és l’oficial.

Aquí deixem la història, que es conta millor en d’altres llocs. Aquí només interessen dos aspectes relacionats amb el procediment i la concepció del sistema de Fournier.

El primer és l’*Echelle de deux pouces*. El dubte és simple, i gairebé absurd: per què precisament *dues* polzades? per què no *una* polzada? o *un peu*? Es poden assajar tres respostes. El patró mètric ja no és el peu, com en Moxon, perquè el conjunt tipogràfic ara s’explica millor, s’ordena millor, des dels cossos, això és, des d’unitats modulars que s’acumulen, i que s’expandeixen. El patró mètric no és una polzada per raons simplement operatives, instrumentals, ... i només tangencialment conceptuals: en una polzada no es poden medir *tots* els cossos del conjunt tipogràfic de Fournier —un, la *Grosse-Nompareille*, quedaria fora. El patró mètric són dues polzades per poder tancar el conjunt tipogràfic a vint cossos.

Tot el conjunt es podria veure com un simple joc projectual —entenen aquí «projectual» en la seva pitjor acceptió.

Grosse Nompareille figurava en l’esquema de Truchet, *tancant* el conjunt de cossos: en la «*Suite des Caracteres qui sont en usage*» se li donava un únic valor, que es mantenia en la «*nouvelle Proportion a Imiter*» —192 *lignes secondes*, l’equivalent als 96 *points* que li assigna Fournier.

Fertel no fa cap esment de *Grosse Nompareille*. El seu conjunt es tanca amb *Le gros Double Canon*, un grau superior a *Le Double Canon*.

Fournier incorpora *Grosse-Nompareille*, que, com en l’esquema de Truchet, tanca el conjunt. El cos immediatament inferior és *Triple-Canon*, que no apareix ni en Fertel ni en Truchet. El cos immediatament inferior a *Triple-Canon* és *Double-Canon*, que apareix tant en Fertel com en Truchet —en Truchet, 96 *lignes secondes*, o 48 *points* de Fournier; en Fournier, 56 *points*. Fent una simple associació, el *Triple-Canon* de Fournier podria equivaler al *gros Double Canon* de Fertel, que tancaria el conjunt tipogràfic tradicional. En la *Table* de Fournier, *Triple-Canon* és de 12 *lignes*, això és, *una polzada*.

I aquí continuen els dubtes, i comencen les hipòtesis. Seria *bonic*, però només bonic, *que el conjunt tipogràfic es tanqués en la polzada*. Posem que aquest fos el conjunt de Fertel, això és, que el conjunt de Fertel es contingués en una polzada, que *fos una polzada*: però era un conjunt de *només* 19 cossos. I un conjunt de 19 unitats és incòmode. Un conjunt de 20 unitats és molt més còmode — encara que això sobrepassi el límit de la polzada. Però aleshores cal considerar que la polzada no és l'únic patró mètric. Que la polzada és tan sols un mòdul, i que hi ha un supramòdul com el peu, i que, encara millor, hi ha submòduls com les línies i els punts. Si es vol tancar el conjunt des de la lògica endreçada del projecte, des de l'*ordre parfait* que «no es coneixia», cal obrir el seu patró mètric —amb unitats «inusuals». Així, el conjunt endreçat de 20 cossos no desendreça la mesura: la remodula.

Es poden considerar les mides i els cossos fonamentals que formen el nus de les dues polzades:

<i>pouces</i>	<i>lignes</i>	<i>points</i>	<i>Corps</i>
2	24	144	
1	12	72	
1 $\frac{1}{3}$	16	96	Grosse-Nompareille
$\frac{2}{3}$	8	48	
$\frac{1}{3}$	4	24	Palestine

El quadre no ofereix, en principi, noves dades que permetin raonar l'elecció de les *deux pouces* en altres termes. Aquí s'aborda la qüestió des de la divisió de la polzada en terços. Fournier tanca el conjunt a 1 $\frac{1}{3}$ *pouces* ($\frac{1}{9}$ de *pied*); el sobrant de $\frac{2}{3}$ no es correspon a cap cos (mentre que, en Truchet, era *Double Canon*, de 96 *lignes secondes*); l'increment d' $\frac{1}{3}$ es correspon a *Palestine* —que, presumiblement, com s'ha dit pàgines enrere, recull el sentit de *paleste*, o terç de pam. Des d'aquí, es poden assajar més combinatòries numèriques —però, pel moment, semblen estèrils, o simplement òbvies: que el conjunt de terços (*Grosse-Nompareille*, *Palestine*) es complementa amb el de triples (*Trismégiste*, que exemplifica la subdivisió en meitats i quarts: $\frac{1}{2}$ *pouce*, $\frac{1}{4}$ de *deux pouces*)... l'usual, en l'entorn duodecimal.

El segon aspecte fonamental a tractar és el de les unitats del sistema mètric. En la *Table* de 1737, Fournier expressa les magnituds en *lignes* i *points*. Encara. I, per sobre de tot, hi ha les *deux pouces*. Es pot endevinar l'argument: Fournier encara es troba arrelat en la tradició mètrica que maneja diverses unitats, i les seves fraccions — o es veu empès a mantenir la tradició per tal que es pugui fer entendre.

Cal acabar la secció conjuntant els dos aspectes. En la *Table des Proportions*, Fournier inclou una *Echelle de deux pouces*, impresa. L'*Echelle* mostra les polzades en la seva subdivisió habitual: meitats, quarts, i dotzens —terços i sisens es dedueixen dels anteriors, però no estan pròpiament senyalats. Així, la unitat menor que es mostra és la *ligne* ($\frac{1}{12}$ de *pouce*). És de suposar que Fournier va compondre i imprimir la seva *Echelle* amb la intenció que fos utilitzada realment com a escala, o com a patró. Si això és cert, aleshores l'*Echelle* trontolla per causa dels dos aspectes assenyalats: si les *deux pouces* no són les *deux pouces géométriques* oficials; si l'*Echelle* no senyala els *points*,

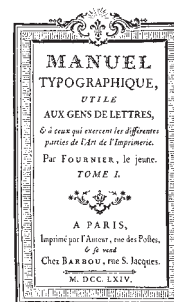
aleshores l'*Echelle* és pràcticament inútil. En aquest cas, el valor de l'*Echelle* és sobretot metodològic: il·lustra el procediment que subjau en el sistema mètric de Fournier o, encara millor, estableix la base sobre la que es fonamenten les *proportions des differens caractères*. Però *encara no es puntualitzen* —per a això, caldrà esperar uns anys, quan Fournier publiqui el *Manuel typographique*.

FOURNIER, LE JEUNE
Manuel typographique
1764-1766

La *Table des Proportions* de 1742 només podia exposar les bases i l'articulació del sistema mètric de Fournier. En el *Manuel typographique*, Fournier explica i detalla el sistema. És clar que el *Manuel* és molt més que això —per aquest motiu, la secció present s'estructura de manera que es pugui oferir una visió àmplia de la noció de *mesura* en Fournier.

Dins d'aquesta exposició àmplia, hi cabria tota l'aportació que Fournier fa de mides concretes de l'instrumental tipogràfic, especialment pel tocant a les galgues i els calibres, que són significatius en el conjunt del *Manuel*. Aquest aspecte, però, no es pot tractar amb profunditat, i per tant només apareix ocasionalment, en contextos molt específics, com, per exemple, en el del Prototype, que inaugurava aquesta tercera part.

Com a última nota a la presentació de la secció, cal apuntar que el capítol «Des Points Typographiques» es reproduïx íntegrament, per raons òbvies.



AVERTISSEMENT PRÉLIMINAIRE
(VOL. II)

L'«Avertissement Préliminaire» del segon volum del *Manuel typographique* pot introduir el tema.

[...] souvent ils [les gens de Lettres] emploient des expressions équivoques, en disant que tel livre est imprimé en gros ou en petit caractère, ce qui ne présente qu'une idée vague & indéterminée qui ne signifie rien; car un Cicéro, par exemple, qui est le caractère le plus en usage dans l'Imprimerie, est gros par rapport à la Nompaille ou à la Parisienne, & très-petit relativement au gros ou petit Canon.

J'ai donc lieu d'espérer que les gens de Lettres recevront avec plaisir les échantillons que je leur présente: on voit au-dessus de chaque caractère le nom qui sert à les distinguer les uns des autres; rien n'est donc plus aisé que d'apprendre à connoître leur nature, & à les indiquer d'une manière précise par leur nom.

Fournier es dirigeix aquí a les *gens de Lettres* — això fa que el seu discurs sigui més assequible i planer. Però no per això rebaixa l'exigència. El que demana Fournier és acabar amb les vaguetats: *en gros ou en petit caractère* és una expressió equívoca *qui ne signifie rien*. L'equívoc se supera quan els *caractères* s'indiquen *d'une manière précise par leur nom*. En altres paraules, els adjectius són equívocs, els noms són precisos.

Ja se sap que això no és ben bé cert. L'equívoc al que fa referència Fournier només es pot superar amb les *seves* mostres concretes, que inclou en el volum. En rigor, des del punt de vista precís de Fournier, només hi ha *un Cicéro* —el seu, el que té 12 *points typographiques* de la seva *échelle*: altrament, el nom seria tan poc indicatiu i tan poc precís com l'expressió *en gros ou en petit caractère*. És clar que Fournier no ho especifica d'aquesta manera. En l'«Avertissement Préliminaire» no fa esment dels *points typographiques*: ja s'han tractat en l'anterior volum i, en qualsevol cas, cal dubtar que siguin competència de les *gens de Lettres* o, fins i tot, que siguin comprensibles per les *gens de Lettres*. Segurament, no cal que en siguin, perquè el seu objectiu no és *aquest*.

Pour connoître à la seule inspection d'un livre le nom du caractère avec lequel il est imprimé, il faut avoir un usage qui n'appartient qu'aux personnes de l'Art. Voici le moyen d'y suppléer: il ne s'agit que de chercher dans ce Volume l'exemple qui paroitra de la grosseur du caractère que l'on veut connoître, & de présenter un certain nombre de lignes de l'un sur pareil nombre de l'autre; si ces lignes se trouvent également distantes & se rencontrent juste par en haut & par en bas, on aura le nom du caractère dont on desire la connoissance, par celui qui est au-dessus de l'exemple. Ces mesures se prennent encore plus juste avec un compas, en observant de commencer par l'extrémité supérieure des lettres longues, c'est-à-dire, des d, l, M, &c. de la ligne d'en haut, & de finir par l'extrémité inférieure des g, p, q, &c. pour celle d'en bas; on portera cette mesure, avec les mêmes précautions, sur les exemples du présent Volume, & on s'assurera par-là du nom du caractère que l'on cherche à connoître.

Les caractères s'emploient communément sur leur corps naturel, quelquefois cependant ils sont interlinés, c'est-à-dire qu'on met entre chaque ligne un corps étranger, qu'on nomme interligne, pour les élarger. On reconnoît le corps naturel du caractère lorsque les queues des p, q, d'une ligne avoisinent de très-près celles des b, d, de la suivante, &c. au contraire, lorsque ces queues s'éloignent de l'épaisseur de deux ou trois Cartes, pour lors le caractère est interliné ou fondu sur un corps supérieur, comme pourroit être un œil de Petit-romain, fondu sur le corps de Cicéro, ce qui revient au même.

Perquè les *gens de Lettres* no són *personnes de l'Art*, cal exposar mètodes alternatius per a conèixer els *caractères* —o, millor, per a conèixer-ne el seu *nom*. El mètode que exposa Fournier és, de fet, l'antecedent directe de qualsevol mètode d'identificació mètrica de tipus movibles en l'entorn bibliogràfic. A una primera contrastació ocular li ha de seguir una comprovació *encore plus juste avec un compas*. En certa manera, tant faria si la comprovació es fes amb un regle —però en aquest context, no: és significatiu que s'usi *un compas*. Bàsicament, per dues raons. La primera, òbvia si es vol, que el compàs és un estri de mesura més habitual que no pas el regle. I que és més habitual, perquè és articulable, o modulable, o graduable; és més habitual perquè no és fix com un regle; perquè és «més útil», perquè permet medir diferents magnituds amb independència d'escala mètrica concreta; perquè s'assimila a un calibre o a una galga —determina una magnitud concreta, física, sense assignar-li cap valor numèric *reglat*. La segona raó significativa per a usar el compàs és indirecta: no hi ha cap regle que permeti medir els *caractères*. O això sembla, vista la situació caòtica que dibuixa Four-

nier: no pot haver-hi cap regla que pugui medir els *caractères* perquè, segons Fournier, els *caractères* no responen a cap mesura reglada. És clar que Fournier hauria pogut tornar a recórrer a la seva *échelle fixe* —però és «massa fixa», té un ús excessivament concret i, al capdavant, no es pot transportar al conjunt de les *línies* de text: l'*échelle fixe* no permet medir en base a diferents mòduls, ni pot transportar les mides de manera tan *juste* com el *compas*.

Comme il n'est pas moins important à ceux qui veulent avoir une juste idée de l'exécution typographique d'un livre, de connoître la grosseur du caractère avec lequel il est imprimé, que d'en connoître la grandeur du format, il seroit à souhaiter que les Auteurs des ouvrages périodiques voulussent se donner la peine d'annoncer le caractère en même temps qu'ils indiquent le format; ce qui se feroit en disant, tel livre est in-12 ou in-4°. imprimé en Cicéro, Saint-Augustin, Gros-romain, &c. on auroit par-là une idée exacte de l'un & de l'autre. Comme il y a de grands & de petits formats, ainsi que des caractères gros & petit œil, on pourroit pousser l'exactitude jusqu'à faire cette distinction: par ce moyen, les Savans & la plupart des Lecteurs se familiariseroient sans peine avec les caractères, ils apprendroient en peu de temps à distinguer leurs noms & leurs grosseurs; connoissance utile qui est de leur ressort, & qui doit leur être aussi familière que l'est à un artiste la connoissance des instrumens dont il fait usage.

[Fournier, *Manuel typographique*, II, ij-vj]

En l'«Avertissement Préliminaire», Fournier continua reclamant *une juste idée, une idée exacte*, als efectes de la *connoissance dels caractères* per part de les *gens de Lettres*. Aquesta exactitud també inclou el coneixement de

les différentes nuances de grosseur qui les font distinguer, comme petit-œil, œil ordinaire, œil moyen, gros œil, œil Hollandois, œil serré & œil Poétique. Ces dénominations annoncent des lettres un peu plus ou un peu moins nourries & étendues, quoique sur le même corps; ce qui fait que vingt lignes d'un petit œil tiennent la même étendue en hauteur, que vingt autres de gros œil: il arrive seulement que les lignes paroissent d'autant plus rapprochées sur elles-mêmes, que l'œil est plus gros.

No cal estendre's més en el tema: les «diferentes nuances d'*œil* ou de grosseur de caractères, sont faites autant pour l'agréable que pour l'utile.» D'aquí es podria debatre tant *l'agréable* com *l'utile*, però això no deixen de ser *nuances*, és a dir, qüestions de *matís*. I els cossos no admeten matisos.

DES POINTS TYPOGRAPHIQUES LA PUNTUALITZACIÓ DEL SISTEMA

Des Points Typographiques.

Cet article a besoin d'une explication particulière, parce qu'il est nouveau & inconnu. Je lui donne place ici pour faire connoître les nouvelles proportions que j'ai données aux Corps des Caractères, par des mesures fixes que je nomme Points Typographiques.

Le dernier Règlement de la Librairie, fait en 1723, a fixé la hauteur en papier à dix lignes & demie géométriques: cette règle est aussi facile à donner qu'il est aisé de la pratiquer; mais il n'en est pas été de même, lorsque ce Règlement a voulu établir des loix pour fixer la force de corps desdits Caractères. Dans le temps qu'on a fait ce Règlement, il ne s'est apparemment trouvé personne en état de fournir des idées justes sur cet article, qui étoit très-important, puisqu'il s'agissoit de corriger des abus & de mettre de l'ordre & de la précision où il n'y en avoit jamais eu. Au défaut de lumières sur ce point, un maître Imprimeur

donna pour règle les Caractères qui se trouvoient dans son imprimerie, avec tous leurs défauts. La loi qui a été portée en conséquence, n'étant fondée sur aucuns principes, est restée sans exécution; ce qui fait que les corps des Caractères n'ont jamais eu de grandeurs fixes & raisonnées, & que ce desordre est encore aussi grand qu'il étoit pour lors.

On donne, article LIX de ce Règlement, pour corps propre, que le Petit-canon porte deux Saint-augustin; le Gros-parangon, un Cicéro & un Petit-romain, &c. mais on ne donne point l'étendue que doivent avoir ce Saint-augustin, ce Cicéro & ce Petit-romain, pour faire ensemble le Petit-canon ou le Gros-parangon. L'on peut donc toujours s'écarter de la loi, & on l'a fait tant qu'on a voulu, sans être reprehensible, parce qu'on fera un corps de Saint-augustin plus foible qu'un autre, & on assujétira le Petit-canon à cette double épaisseur, au moyen de quoi la loi est remplie: un autre fera ce corps de Saint-augustin plus ou moins fort, & de ces deux corps il formera le Petit-canon; voilà encore la loi remplie, quoique dans un esprit opposé à celui du Règlement. C'est ainsi que la confusion s'est perpétuée dans cette partie, jusqu'au point qu'on a quelquefois de la peine à faire la distinction de deux corps, dont le supérieur est foible & l'inférieur fort. Il arrive donc que les Caractères d'un même corps varient plus ou moins, & lorsqu'il s'en trouve de tels dans une Imprimerie, les ouvriers mêlent ensemble les cadrats & les espaces, ce qui gâte les deux fontes.

Le Règlement a pourvû à ce défaut, e dira-t-on, puisqu'il ordonne que l'on remette aux Fondeurs un certain nombre de lettres sur chaque corps, pour qu'ils aient à s'y conformer, sous peine d'amende. Mais ces lettres que l'on a proposées au hasard, & que l'on n'a jamais données, n'auroient point remédié au mal que l'on vouloit éviter, puisque leurs corps auroient été sans détermination de leurs grandeurs respectives, sans proportion raisonnée, sans correspondance générale, enfin sans principes. Ces prétendues règles, au lieu d'apporter de la précision & de l'ordre, augmentent au contraire la confusion, en multipliant les êtres sans nécessité. De là vient que les corps de Petit-canon, de Gros-parangon, de Gros-romain, de Cicéro, de Philosophie, de Gaillarde, de Mignonne, se trouvent, suivant le Règlement, sans corps doubles, sur lesquels on puisse faire les lettres de deux points, dont cependant tous ces corps ne peuvent se passer. Voilà donc sept ou huit corps sans noms, inutiles pour toute autre chose, & dont l'Imprimerie est surchargée. D'ailleurs cette division de corps d'un Cicéro & d'un Petit-romain pour former le Gros-parangon, d'un Petit-romain & d'un Petit-texte pour former celui de Gros-romain, d'un Petit-texte & d'une Nompareille pour former le Saint-augustin annonce bien le peu d'expérience & de capacité de ceux qui l'ont proposée. Pourquoi diviser des corps par ces parties inégales, qui ne mènent à rien, & dont on ne peut rendre compte? aussi ce point du Règlement n'a-t-il jamais eu d'exécution. L'on a senti le défaut, mais on n'a jamais su trouver le remède, & cela parce que les Imprimeurs, qui sont seuls consultés dans ces affaires, ne sont pas assez Typographes pour faire de bonnes discussions & donner des règles dans une partie de l'Art qu'ils n'exercent pas, & qu'ils ne connoissent souvent que de nom.

Voilà ce qui m'a engagé à débrouiller ce chaos, en mettant dans cette partie un ordre qui n'y avoit jamais régné: je crois avoir eu le bonheur d'y réussir avec une justesse & une précision qui ne laissent rien à desirer,

TABLE GÉNÉRALE DE LA PROPORTION des différens Corps de Caractères.		
ÉCHELLE FIXE de 144 points Typographiques.		
	Corps	Points
1	PARISIENNE	5
2	NOMPAREILLE	6
3	MIGNONE	7
4	PETIT-TEXTE	8
5	GAILLARDE	9
6	PETIT-ROMAIN = 2 Parisiennes.	10
7	PHILOSOPHE = 1 Paris. 1 Nomp. pareille.	11
8	CICÉRO = 2 Nomp. = 1 Paris. ienne, 1 Mignone.	12
9	SAINTE-AUGUSTIN = 2 Mignones, = 1 Nompareille, 1 Petit-texte.	14

134 TABLE		
Corps	Points	
10	GROS-TEXTE = 2 Petit-textes, = 1 Paris. 1 Philosophie, = 1 Nomp. 1 Petit-rom. = 1 Mignone, 1 Gaill. = 2 Parisiennes, 1 Nompareille.	16
11	GROS-ROMAIN = 2 Gaillardes, = 3 Nompareilles, = 1 Nompareille, 1 Cicéro, = 1 Mign. 1 Philosophie, = 1 Petit-texte, 1 Petit-romain, = 2 Paris. 1 Petit-texte, = 1 Paris. 1 Nompareille, 1 Mignone.	18
12	PETIT-PARANGON = 2 Petit-rom. = 4 Parisiennes, = 1 Nompareille, 1 Saint-Augustin, = 1 Petit-texte, 1 Cicéro, = 1 Gaillarde, 1 Philosophie, = 2 Paris. 1 Petit-rom. = 2 Nomp. 1 Petit-texte, = 2 Mign. 1 Nomp. = 1 Parisienne, 1 Nomp. 1 Gaill. = 1 Parisienne, 1 Mign. 1 Petit-texte.	20
13	GROS-PARANGON = 2 Philosoph. = 1 Nomp. 1 Gros-text. = 1 Petit-text. 1 Saint-Augustin, = 1 Petit-romain, 1 Cicéro, = 2 Parisiennes, 1 Cicéro, = 2 Nomp. 1 Petit-rom. = 2 Mign. 1 Petit-texte, = 2 Petit-text. 1 Nomp.	22

DES PROPORTIONS. 135		
Corps	Points	
14	PALESTINE = 2 Cic. = 3 Petit-text. = 4 Nomp. = 1 Nomp. 1 Gros-rom. = 1 Petit-text. 1 Gros-text. = 1 Petit-rom. 1 Saint-August. = 2 Parisiennes, 1 Saint-Augustin. = 2 Nomp. 1 Cic. = 2 Mign. 1 Petit-rom. = 2 Gaill. 1 Nomp. = 1 Paris. 1 Mign. 1 Cic. = 1 Paris. 1 Gaill. 1 Petit-romain, = 1 Nomp. 1 Mign. 1 Philosophie, = 1 Nomp. 1 Petit-text. 1 Petit-rom. = 1 Mignone, 1 Petit-texte, 1 Gaill. = 2 Paris. 2 Mign. = 3 Paris. 1 Gaill.	24
15	PETIT-CANON = 2 Saint-Augustin. = 4 Mign. = 1 Nomp. 1 Gros-par. = 1 Petit-texte, 1 Petit-parangon. = 1 Petit-rom. 1 Gros-rom. = 1 Cic. 1 Gros-texte, = 2 Paris. 1 Gros-rom. = 2 Nomp. 1 Gros-texte, = 2 Mign. 1 Saint-Augustin. = 2 Petit-textes, 1 Cic. = 2 Gaill. 1 Petit-romain.	25

par l'invention des Points typographiques. Ce n'est autre chose que la division des corps de Caractères par degrés égaux & déterminés, que j'appelle Points. Par ce moyen, on connoitra au juste les degrés de distance & les rapports des corps. On pourra les combiner ensemble de la même manière que l'on combine les signes numériques; & comme deux & deux font quatre; ajoutez deux, il viendra six; doublez ce tout, vous aurez douze, &c. de même une Nompareille, qui porte six points, avec une autre Nompareille, feront ensemble le Cicéro, qui en a douze; ajoutez encore une Nompareille, vous aurez dix-huit points ou le Gros-romain; doublez ce tout, qui fera trente-six points, ce sera le Trismégiste qui porte ce nombre, & ainsi des autres, comme on le verra par la Table des Proportions qui va suivre.

Pour faire la combinaison des corps, il suffira de savoir le nombre de Points typographiques dont ils sont composés. Il faut pour cela que ces points, ou grandeurs données, soient invariables, de manière qu'ils puissent servir de guides dans l'Imprimerie, comme le pied de roi, les pouces & les lignes en servent dans la Géométrie. A cet effet, j'ai fixé ces points à la grandeur juste qu'ils doivent avoir, dans l'échelle qui est à la tête de la Table des Proportions; & pour s'assurer invariablement de la justesse de l'exécution du corps des Caractères, j'ai imaginé un instrument que je nomme Prototype, dont on verra ci-après la description & la figure.

L'invention de ces points est le premier hommage que j'ai rendu à la Typographie en 1737. Obligé pour lors à commencer une carrière longue, pénible & laborieuse, par la gravure de tous les poinçons nécessaires à former l'établissement de ma Fonderie, je ne trouvois aucune règle établie qui pût me guider pour fixer les corps des Caractères que j'avois à faire. Je fus donc dans l'obligation de me former des principes; ce que je fis, & je les rendis sensibles par la Table suivante.

Elle porte en tête une échelle fixe & déterminée, que je divise en deux pouces, le pouce en douze lignes, & la ligne en six de ces points typographiques; la totalité est de 144 points. Les premières petites divisions sont de deux points, qui est la distance juste qu'il y a du Petit-texte au Petit-romain, de celui-ci au Cicéro, &c. Il faut prendre sur cette mesure le nombre de points que j'assigne à chacun des corps. Ces mesures bien prises pour chaque corps en particulier, & vérifiées sur le Prototype, formeront ensemble une correspondance générale pour tous les corps des Caractères, ce qui va être prouvé par les combinaisons suivantes.

Cette échelle contient dans sa totalité douze corps de Cicéro. Après l'impression de cette même Table, que je publiai en 1737, je me suis aperçu que le papier en séchant avoit rétréci un peu la juste dimension de l'échelle: j'ai prévu ici ce défaut, en suppléant ce qu'il falloit pour le rétrécissement du papier.

Chaque corps qui est en tête des articles, est divisé ou rempli avec la plus grande exactitude par les combinaisons qui sont marquées sur cette Table, lesquelles sont composées de corps égaux, inégaux & multipliés. Les premiers sont distingués par cette figure -, les seconds par celle-ci =, & les troisièmes par cette autre +.

[Fournier, Manuel typographique, I, 125-132. Segueix la «Table générale de la proportion des différens Corps de Caractères»: I, 133-138]

136 TABLE		
Grain	Corps	Point
	+ 2 Petit-rom. 1 Petit-text. + 2 Phil. 1 Nomp. + 2 Parifennes. 2 Gaill. + 2 Nomp. 2 Petit-textes. + 2 Parif. Nomp. + 3 Nomp. 1 Petit-rom. = 4 Parif. 1 Petit-texte. + 1 Parif. 1 Mign. 1 Gros-texte. + 1 Nomp. 1 Petit-texte. 1 Saint-aug. + 1 Parif. 1 Gaill. 1 Saint-augustin. + 1 Parif. 1 Philologie. 1 Cicéro. + 1 Nomp. 1 Petit-rom. 1 Cicéro. + 1 Mign. 1 Gaill. 1 Cic. + 2 Nomp. 1 Mign. 1 Gaill. + 2 Mign. 1 Nompareille. 1 Petit-texte.	16
	TRISMÉGISTE. - 2 Gros-romains. - 3 Cicéros. - 4 Gaillardes. - 6 Nompareilles. = 1 Petit-text. 1 Petit-canon. = 1 Cic. 1 Paleff. = 1 Saint-augustin. 1 Gros-parang. = 1 Gros-texte. 1 Petit-parang. + 2 Petit-rom. 1 Gros-texte. = 1 Petit-texte. 2 Saint-august. + 2 Philoloph. 1 Saint-august. + 1 Nomp. 3 Petit-rom. + 3 Petit-textes. 1 Cic. + 4 Mign. 1 Petit-text. + 6 Parifennes. 1 Nomp.	36

DES PROPORTIONS. 137		
Grain	Corps	Point
	GROS-CANON. - 2 Gros-parangons. - 4 Philologies. = 1 Petit-texte. 1 Trismégiste. = 1 Gros-texte. 1 Petit-canon. = 1 Petit-parangon. 1 Pal. + 2 Cic. 1 Petit-par. + 1 Petit-text. 2 Gros-rom. + 1 Cic. 2 Gros-textes. + 2 Petit-texte. 2 Saint-augustins. + 1 Petit-texte. 3 Cic. + 2 Mign. 3 Petit-rom. + 1 Petit-texte. 4 Gaill. = 2 Nomp. 4 Petit-text. + 3 Mign. 1 Gaill. - 6 Nomp. 1 Petit-texte. + 7 Parif. 1 Gaill.	44
	DOUBLE-CANON. - 2 Petit-canons. - 4 Saint-augustins. - 8 Mignones. = 1 Cic. 1 Gros-canon = 1 Petit-par. 1 Trismég. + 1 Petit-texte. 2 Paleff. + 1 Cic. 2 Gros-parang. + 1 Gros-texte. 1 Petit-parang. + 2 Petit-rom. 2 Gros-rom. + 1 Petit-text. 3 Gr. text. + 1 Petit-texte. 4 Cic. + 2 Nomp. 4 Philoloph. + 1 Nomp. 5 Petit-rom. + 1 Parif. 1 Nomp. 3 Gaill. + 1 Petit-texte. 6 Nomp. + 10 Parifennes. 1 Nompareille.	56

138 TABLE		
Grain	Corps	Point
	TRIPLE-CANON. - 2 Trismégiste. - 3 Paleffine. - 4 Gros-romain. - 6 Cicéro. - 8 Gaillardes. - 9 Petit-text. - 12 Nompareilles. = 1 Gr. text. 1 Double-canon. = 1 Petit-canon. 1 Gros-canon. = 1 Gros-text. 2 Petit-canon. + 1 Nomp. 3 Gros-parang. + 1 Cic. 3 Petit-parangons. + 6 Petit-rom. 1 Cic. + 1 Petit-text. 4 Gros-text. + 2 Petit-text. 4 Saint-august. + 1 Nomp. 6 Philologies. + 2 Nomp. 6 Petit-rom. + 1 Gaill. 9 Mignones. + 1 Mignone. 13 Parif.	72
	GROSSE-NOMPAREILLE. - 4 Paleffines. - 6 Gros-text. - 8 Cicéros. - 12 Petit-text. - 16 Nompareilles. + 1 Paleff. 1 Triple-canon. + 2 Petit-parang. 1 Double-canon. + 1 Petit-texte. 2 Gros-canons. + 1 Paleff. 2 Trismégistes. + 1 Cic. 3 Petit-can. + 1 Petit-text. 4 Gros-par. + 1 Nomp. 3 Gros-rom. + 1 Cic. 6 Saint-aug. + 1 Petit-text. 6 Philol. + 1 Nomp. 9 Petit-rom. + 1 Nomp. 10 Gaill. &c.	96

El capítol aporta poques dades noves al que ja s'ha comentat per a la *Table* de 1742. Fournier pren el *Règlement* de 1723 com a punt de partença per al seu discurs. Aquí no interessa fer-ne un repàs exhaustiu, sinó només apuntar els dos temes sobre els que pivoten les observacions posteriors de Fournier: la *hauteur en papier*, i la *force de corps* dels *Caractères*. De la *hauteur en papier*, té poc a dir: està fixada a *dix lignes & demie géométriques*. De la *force de corps*, té molt a dir. No cal comentar en detall les expressions que fa servir Fournier per a dibuixar la situació: és millor llegir-les. Simplificant, Fournier es queixa. Es queixa dels *abus*, de *l'hasard*, de la *confusion*; de que no hi hagi *ordre* ni *précision*. Es queixa que aquesta hagi estat *sempre* la situació, i que el *Règlement* no l'hagi esmenada.

Als efectes presents, el *Règlement* presenta dos aspectes cabdals: la relació entre cossos tipogràfics,

On donne, article LIX de ce Règlement, pour corps propre, que le Petit-canon porte deux Saint-augustin; le Gros-parangon, un Cicéro & un Petit-romain, &c.

i l'establiment de patrons mètrics.

Le Règlement a pourvû à ce défaut, e dira-t-on, puisqu'il ordonne que l'on remette aux Fondeurs un certain nombre de lettres sur chaque corps, pour qu'ils aient à s'y conformer, sous peine d'amende.

Cap d'aquests aspectes és *suficient* per Fournier: el primer, perquè no fixa les magnituds absolutes de cada cos concret; el segon, perquè les magnituds absolutes fixades en cada cos concret no són raonades.

... *débrouiller ce chaos* ...

Una lectura possible faria veure que, en el *Règlement*, les indicacions entre els cossos eren *relatives* — això és, que, amb independència del sistema mètric concret, els cossos establien les proporcions; en l'esquema *exacte* de Fournier, ja no. Els cossos són ara acumulacions de punts — els punts determinen les proporcions dels cossos. I els punts, de fet, són els que donen raó i sentit als cossos.

Fournier es queixava de la desmesura que el *Règlement* havia provocat *en multipliant les êtres sans nécessité*. Fournier es planteja els cossos necessaris. I la necessitat es mesura, es medeix, en *points typographiques* — aquesta és una altra mena de multiplicació.

Com Déu uns quants anys enrere, Fournier desembroma el caos dividint els cossos. Perquè un punt tipogràfic no és més que una *division des corps de Caractères*. I els punts es combinen *de la même manière que l'on combine les signes numériques; & comme deux & deux font quatre*. Aquest és, en tot cas, el nou ordre que introdueix Fournier: els cossos s'ordenen com els nombres, amb les seves nocions de precisió, exactitud i justícia. Perquè els cossos són, al capdavant, nombres. El *concert* entre cossos, així, s'ordena en altres termes.

I en tot això, cal considerar que la situació «caòtica» en què es troben les mesures tipogràfiques és molt propícia per a Fournier. També es podria dir que, en introduir *un ordre qui n'y avoit jamais régné*, això és, en forçar un nou ordre, Fournier no deixa de ser un intrús, un manefa. Per altre cantó, Fournier no compleix la llei: accepta l'altura tipogràfica, però no el patró mètric. Fournier, així, personifica les taules d'equivalències en l'entorn tipogràfic —que no són el millor exemple d'ordre, exactitud, ni justesa.

... *une échelle fixe & déterminée* ...

En el repàs que s'ha fet de la *Table des Proportions* de 1742, s'ha dit que, suposadament, Fournier va compondre i imprimir la seva *Echelle de deux pouces* amb la intenció que fos utilitzada realment com a escala, o com a patró mètric. En la *Table* que figura en el *Manuel*, Fournier adjunta una *Échelle fixe de 144 points Typographiques*. La finalitat sembla la mateixa — i, d'acord amb aquesta finalitat, cal convenir que, tot i que sigui més «precisa», la nova *Échelle* és tan poc adequada per medir com l'anterior *Echelle*, i, per tant, el seu valor continua essent sobretot metodològic.

Les premières petites divisions sont de deux points, qui est la distance juste qu'il y a du Petit-texte au Petit-romain, de celui-ci au Cicéro, &c.

La major precisió d'aquesta *Échelle* torna a ser relativa: la primera mitja polzada se subdivideix en dos punts tipogràfics. La raó que argumenta Fournier és vàlida, però això no treu que l'*Échelle* resulti insuficient per a medir amb exactitud els cossos que sobrepassen la mitja polzada i que no facin *lignes* justes; i que resulti insuficient per a medir amb exactitud els *sémi-corps*.

(«Il y a des Caractères que l'on distingue par deux crans, comme la Mignone, la Gaillarde & la Philosophie, qui ne sont que des sémi-corps, c'est-à-dire, qui ne diffèrent des autres corps que d'un point typographique, au lieu que les Caractères ordinaires diffèrent de deux. La différence de corps de ces trois Caractères d'avec ceux qui les avoisinent est si petite, que l'on peut s'y tromper & mêler les cadrats, les espaces, & même les lettres d'un Caractère, avec ceux d'un autre: c'est donc pour mettre ces corps hors d'équivoque, qu'on leur fait ordinairement deux crans. Pour cela, on pose sur la pièce de dessous de ces moules deux crans au lieu d'un, ce qui fait la lettre, les cadrats & les espaces sont marqués de ces deux signes.» [I, 164-165] Els *sémi-corps* de Fournier són els *corps interrompus ou irréguliers* de Fertel: aquí no hi ha pròpiament irregularitat, atès que es conformen d'acord amb una escala absolutament regular —la noció de *sémi* refereix un interval desacostumat, però no per això irregular.)

Això no ha de restar-li importància. L'*Échelle* és un dels temes clau que lliga les dues *Tables* de Fournier.

Après l'impression de cette même Table, que je publiai en 1737, je me suis aperçu que le papier en séchant avoit rétréci un peu la juste dimension de l'échelle: j'ai prévu ici ce défaut, en suppléant ce qu'il falloit pour le rétrécissement du papier.

El fragment és prou conegut, i pot fer aparèixer la primera *échelle* com un fracàs en termes de precisió: així la pren el mateix Fournier, com un *défaut*. En aquest context de precisió, Fournier ha d'assumir la noció de *tolerància*, i ho ha de fer a partir de reconèixer la sabuda diferència entre material físic i material imprès. En altres paraules, ha de reconèixer que un mateix sistema mètric es comporta de manera diferent en funció del mitjà concret en què s'apliqui; o, encara més, que un patró constructiu (o, pel cas,

una galga) només té sentit per a construir, això és, sempre que sigui una peça material, i que qualsevol reproducció que se'n faci en un altre mitjà (aquí, l'imprès) acaba essent, en realitat, una traducció, una conversió, una *reducció*.

La segona *échelle*, la de la *Table* del *Manuel*, es pot entendre com una barreja de pre-visió projectual i tossuderia. Admetre el *défaut* és reconèixer el tradicional desencaix entre teoria i pràctica —el mateix desencaix que, en un altre nivell, Fournier retreia al projecte del Romain du Roi. Corregir el *défaut* és intentar reencaixar el projecte amb la seva resolució. Però, per a corregir el *défaut*, és necessari subvertir la mateixa arrel del sistema mètric —sempre resulta penós qüestionar l'exactitud d'un sistema exacte; que aquest mateix sistema té diferents formes d'exactitud en els diferents mitjans. En el fons, cada mitjà disposa dels seus propis instruments de mesura. D'aquí que l'*échelle* sigui impresa —perquè la seva contrastació és essencialment *ocular*. Però d'aquí, també, que les mides dels cossos s'hagin de verificar *tàctilment* amb el *Prototype*. Així, el que s'està debatent és la diferència entre *calcular* i *manejar*.

LA *TABLE GÉNÉRALE DES PROPORTIONS* I EL *PROTOTYPE*

La *Table Générale* del *Manuel* aporta dues novetats a la *Table* de 1742: els cossos s'expressen únicament en *points*; i s'especifiquen totes les *combinaisons* per a tots els cossos. En termes de magnituds absolutes, és lògic que no hi hagi canvis. Però amb la reducció a *points*, es perden els referents bàsics, el de les *deux pouces*, i el més explícit de la *ligne* — possibles expressions com “una *ligne* i escaig” es puntualitzaran. I això també val per als cossos: un cop s'ha demostrat la conjunció del sistema a partir de les subdivisions dels cossos, ja no cal entendre'ls així, com subdivisions, sinó des d'un punt de vista additiu. D'aquí que les antigues *proportions* prenguin un nou matís: el de diferents *combinaisons*.

Al capdavall, això és l'evolució més lògica d'un sistema com el de Fournier, que es fonamenta en unitats discretes que s'assimilen a nombres. Això ja s'ha debatut i no cal insistir-hi. Tan sols es vol recollir una idea que s'ha exposat en la secció anterior: com qualsevol sistema mètric, el sistema de Fournier contempla el càlcul i el maneig. Aquí, la *Table* fa les funcions de taula de càlcul, i el *Prototype*, de galga, de patró mètric de comprovació física —així, la *Table* se situa en el nivell del projecte; el *Prototype*, en l'arrel tàctil de l'ofici.

Un i altre són complements necessaris per al desenvolupament efectiu del sistema mètric. Fournier se n'atribuïa la *invention* —tot era nou, tot era seu. Però és evident que els mecanismes són tan antics com els mateixos sistemes mètrics consensuats. En aquest sentit, el referent més pròxim de Fournier era el mateix *Réglement de la Librairie* de 1723, que llistava *proportions*, i proveïa *un certain nombre de lettres sur chaque corps*. És clar, per Fournier, les *proportions* no eren exactes; pel que fa a les *lettres* que feien de patró mètric, s'ignora quin era el *certain nombre*, i aquesta pot ser una dada

significativa —les *lettres* poden ser un patró massa concret, i inestable. Fournier quantifica els cossos, i així els assimila a xifres, però el conjunt tipogràfic continua tancat en uns límits i, en termes físics, els límits es poden fixar amb el *Prototype*, que, en certa manera, unifica, uniformitza el conjunt.

El *Prototype* s'ha comentat al preàmbul d'aquesta tercera part. Només cal recordar que el *Prototype* necessita d'una *Table* per saber quants de quins cossos ha de contenir exactament, o «medir».

El mateix procediment es durà a terme en l'aplicació del sistema Didot a través de Berthold: es distribuïran tipòmetres a les foneries tipogràfiques alemanyes com a patrons mètrics.

LES FRANGES DE FOURNIER

Fournier no va poder completar el *Manuel typographique* com tenia previst. No va poder publicar cap volum dedicat a la composició tipogràfica. Cas d'haver-ho pogut fer, és molt probable que hagués especificat els usos dels cossos tipogràfics o, en un sentit més genèric, que hagués establert franges tipogràfiques d'acord amb ells. A manca d'aquestes dades, en la present secció només es pot intentar aproximar-se a la noció de *franja* en Fournier.

És absurd creure que, amb la puntualització dels cossos, desapareixin les franges —tan absurd com creure que es puguin puntualitzar més que anteriorment. En el cas present, les franges no es concreten més. I, el que és més interessant, que no són franges d'ús tipogràfic en termes de composició. Per dir-ho d'alguna manera, són indicacions de franges des de la seva arrel purament material i física, i establerta des de l'ofici productiu. En aquest sentit, aporten dades complementàries a les que s'han formulat en capítols anteriors. Complementàries en tots els sentits — sense exagerar el fet, aquí cal recuperar aquella idea «integral» dels caràcters tipogràfics: els aspectes materials de les peces no es poden deslligar de la seva empremta final.

Els dos primers fragments estableixen una primera franja, la dels *petits Caractères* — des de la profunditat d'ull dels punxons (i la corresponent als tipus movibles), i des del material de la matriu. D'acord amb ells, la franja s'extén entre *Nompareille* i *Cicéro*, o, de fet, *fin* a *Cicéro*.

Je dis donc que l'œil des petits Caractères, depuis la Nompareille jusqu'au Petit-romain ou Cicéro, doit avoir environ un quart de ligne de profondeur, & plus si l'on veut; cela est sans conséquence. Je l'ai pratiqué à l'égard de quelques-uns de mes Caractères, pour satisfaire ceux qui pourroient aimer cette profondeur extraordinaire, que je regarde comme inutile. Mais il faut aussi que les Caractères aient la profondeur marquée ci-dessus, & plus à proportion que le Caractère est plus gros: autrement, cette profondeur étant trop près de la superficie de la lettre, le foulement du papier pourroit y faire refluer l'encre & en prendre la teinte; ce qui seroit un grand défaut. [Des Poinçons et Contrepoinçons I, 14]

[...] Ce recuit ou cette trempe du cuivre n'a lieu que pour les Caractères un peu gros & qui se frappent à froid, afin que le poinçon trouve moins de résistance; mais pour les petits Caractères jusqu'au Cicéro, il est bon qu'ils soient frappés sur du cuivre non recuit, parce qu'alors la résistance n'est pas difficile à vaincre [De la frappe des Matrices I, 69]

Aquella primera franja de *petits Caractères* es reconsidera i es precisa per la condició de la matèria. De fet, no s'explicita, però segurament no cal. La matèria pot ser *matière foible*, *matière moyenne* & *matière forte*: franges en el sentit acostumat, això és, simplement qualificades, adjectivades —tot i que estiguin lligades a una raó quantitativa, de percentatge. Aquí, la franja dels *petits Caractères* es redueix: els *petits Caractères* més petits abracen fins a *Petit-texte*. Les altres franges no s'especifiquen, però ja n'hi ha prou: els quatre cossos que es troben entre *Gaillarde* i *Cicéro* no són de *matière forte*, i cal suposar que són de *matière moyenne*.

La dose [de régule] qu'il en faut pour renforcer le plomb, est de quinze, vingt ou vingt-cinq pour cent, c'est-à-dire que l'on mettra quinze, vingt ou vingt-cinq livres de régule, ou environ, sur cent livres de plomb, selon la qualité de la matière que l'on veut faire: on la distingue en matière foible, matière moyenne & matière forte, qu'on emploie suivant la nature de l'ouvrage ou selon le prix que l'Imprimeur veut mettre au Caractère. La dernière dose est destinée pour les Caractères de Nompareille & de Mignonne ou Petit-texte. [Du métal servant aux Caractères, I, 111]

I aleshores queden els *gros Caractères*. Aquí la franja s'estableix per causa de la resistència del punxó al contrapunxó. De fet, segons això, es poden establir dues subfranges de *gros Caractères*. *Parangon* és, en qualsevol cas, el límit o frontera física per als *gros Caractères*, que no es poden contrapunxonar en fred. Més enllà, hi ha la franja indeterminada de les *grosses de fonte*, *moyennes de fonte*, *lettres de deux points*, que, simplement, no es poden contrapunxonar —Fournier enlloc n'especifica el cos, però, d'acord amb la llista, la següent frontera podria ser *Gros-Canon*.

Lorsque le Caractère passe la grosseur du Parangon, il n'est plus guère possible de le contrepointonner à froid; le poinçon oppose une trop forte résistance. [...]

Il y a des lettres dont la grandeur ne permet pas qu'on les contrepointonne, à cause de la trop grande résistance que l'on éprouveroit, comme les lettres qui servent aux affiches, dites grosses de fonte, moyennes de fonte, lettres de deux points, de gros canon, & autres. [De la taille des gros Caractères, I, 20-21]

LA COMBINAISON VIGNETTES, PLEIN-CHANT & MUSIQUE, FRACTIONS

Aquesta secció es pot entendre com un simple recull de cites. En elles es posa de relleu la importància que Fournier atribueix als tipus movibles que «no són lletres», o que, emprant una terminologia més o menys actual, són peces bàsiques en la composició especial. L'objectiu, aquí, no és destacar la importància d'aquestes peces pel seu valor propi. Més aviat, se les distingeix per la seva relació evident amb l'estructura i l'articulació del sistema tipomètric. Perquè Fournier les entén així, com peces de combinació més «pura» que les lletres tipogràfiques. En Fournier, són això: peces *absolutament* dimensionades d'acord amb el sistema de mesura, per a ser combinades. I aquí s'hi podria veure un fort lligam amb l'interès per la qüestió mètrica. És a dir, per la concepció projectual de la mesura, com un sistema de correspondències i encaixos. Seria curiós que, al capdavant, els sistemes mètrics de la tipografia derivessin d'una preocupació fonamentalment ornamental. És menys curiós que derivin d'una preocupació purament espacial: en aquest sentit, totes les peces de combinació tenen un referent bàsic en el material de blancs.

Vignettes

Les petits ornemens mobiles, qu'on nomme Vignettes, font une partie de l'art qui a été négligée par nos anciens graveurs [...]

La taille des Vignettes demande des précautions, si l'on veut qu'elles puissent servir, par leur combinaison, à la composition de quelques légers desseins. Pour cela, il faut qu'elles remplissent le corps sur lequel on les destine, & qu'elles soient faites sur des largeurs déterminées & correspondantes à d'autres corps.

[Des Vignettes, I, 25-26]

Les Vignettes, ou petits ornemens de fonte, doivent être fondues avec beaucoup de précaution & d'intelligence, ensorte que leurs différentes faces répondent à des grandeurs connues & déterminées; c'est-à-dire qu'il faut fondre les Vignettes de façon que leurs différentes largeurs soient relatives à d'autres corps, afin qu'à la composition l'on en puisse combiner la figure en tous sens, pour qu'elles s'unissent & s'accollent ensemble: par exemple, une Vignette de demi-corps de Cicéro est tout à la fois Cicéro & Nompareille, Cicéro dans ce sens [figures], Nompareille dans celui-ci [figures]. Les coins & les figures carrées, qui ne présentent pas plus de face en hauteur qu'en largeur, sont fondues cadratins, ou de corps en tous sens, ce qui fait qu'on les tourne comme l'on veut. D'autres sont d'un corps & demi, de deux corps, &c. ce qui s'accorde dans les combinaisons avec d'autres corps [...]. Si l'on n'observe pas ces règles, il arrive que l'Imprimeur est dégoûté de l'ouvrage par l'embaras de la Justification qu'il est obligé de faire avec des morceaux de carte, de papier, &c. ce qui rend cette sorte de composition d'autant plus désagréable, que ces additions étrangères empêchent la jonction des Vignettes.

Pour fondre des Vignette sur cette règle, il faut qu'elles aient été gravées en conséquence, & par quelqu'un qui entendit les proportions des corps. C'est justement ce qui a manqué à ceux qui ont contrefait mes Vignettes.

[Des Vignettes, Crochets, Accollades, Réglets, Filets brisés & de longueur. I, 171-172]

Les fanfarronades habituals de Fournier tenen aquí una base mètrica: el coneixement precís de les mides és fonamental per al joc de combinació de les vinyetes —i aquest coneixement ha fet que Fournier tingués un lloc destacat en aquesta *partie de l'art*; els imitadors de les seves vinyetes desconeixen les regles que governen les *proportions des corps*. A diferència dels caràcters alfabètics, una *vignette* pot ser «de dos cossos alhora», i, en qualsevol de les seves orientacions, ha de poder-se combinar de manera justa —això és, ha de quedar ajuntada a les peces adjacents

“cela se nomme Accollades, parce qu'ils s'accollent ensemble pour ne former qu'un tout” (p. 173)

Al capdavall, pot ser una enganyifa: el mateix que farà Didot amb les “angleuses de combinació”.

Plein-chant & Musique

Per als caràcters de *Plein-chant*, Fournier amplia la noció de combinatòria que apareixia en les *vignettes*. En ells, és cabdal l'observança de les mides *dins* de la superfície de la peça — així, per exemple, les divisions en parts iguals (terços, quarts, cinquens, sisens) obliguen a un ús consistent de l'instrumental de mesura: *la Guide, le calibre, le compas...*



La combinatòria de la *note brisée*, en base a quatre cossos canònics.

No es vol fer un repàs dels diversos procediments de tallar els punxons de *Plein-chant*. Aquí n'hi ha prou amb assenyalar que Fournier es vanta d'haver reduït el nombre de filets i de punxons. N'hi ha prou amb assenyalar que aquesta reducció repercuteix en un redimensionament i en una reconsideració de les proporcions de les notes gràfiques. En aquest sentit, la proposta de Fournier és doblement *racionalitzadora*: és una reducció que es deriva de fraccionar sistemàticament tant la superfície com el grafisme que s'hi conté —això és, d'apreciar i d'explotar les qualitats modulars i de combinatòria del conjunt.

Així, no és estrany que es prengui la *note carrée* com a mòdul base, i que, com en els quadrats tipogràfics, n'articuli el conjunt,

Le graveur observe de tailler tous les poinçons de notes sur l'épaisseur décidée par la note carrée [figura]; & les cadrats de filets simples, doubles, triples ou quadruples, sont taillés à raison de ladite épaisseur: les uns portent une demi-note, les autres deux, deux & demie, trois, quatre, cinq ou six. [I, 37]

ni que aquesta mateixa noció de mòdul es traslladi al conjunt de la superfície:

Un Caractère de Plein-chant doit être fondu sur un corps qui en porte exactement quatre fois un autre; d'où l'on dit une note de quatre points de Nompaille, de Cicéro, de Gros-romain, &c. lorsque sa grosseur répond à quatre corps de chacun de ces Caractères: par conséquent, elle doit être gravée relativement à ces proportions. [I, 33]

On en fait d'une autre façon, que l'on nomme note brisée, parce qu'on la grave en plus de parties & qu'on la fonde sur quatre corps différents, afin d'accoller toutes les pièces en première, deuxième, troisième & quatrième lignes: en voici le nombre & la figure.

[mostres]

La grandeur des poinçons est relative aux corps qu'ils doivent occuper, ainsi qu'on le voit par cet exemple, qui est une note de quatre points de Nompaille dont le quart est ladite Nompaille, le double le Cicero, les trois quarts le Gros romain, & la totalité la Palestine. [I, 36-37]

En qualsevol dels dos casos, el conjunt queda proporcionat en base a relacions exactes entre cossos. Però és significatiu el canvi que es produeix entre ells. Les primeres *notes de quatre points* es fonamenten únicament en el mòdul base, en el «quart de *note*» —tal com les tradicionals *lettres de deux points*, en què la mateixa denominació recollia l'articulació additiva. A diferència d'aquestes, les *notes brisées* mostren una articulació més

rica i complexa, que també queda referida en la seva denominació: una *note de quatre points de Nompaille* es pot seccionar en quatre cossos relacionats, però diferents. Des d'una òptica allunyada, *quatre points de Nompaille* són tant quatre *Nompailles*, com dos *Cicéros*, com un *Gros romain* i una *Nompaille*, com una *Palestine*: Fournier trasllada i aplica, així, les *proportions* que havia establert en la seva *Table*. La combinatòria continua tancada entre els límits dels *quatre points de Nompaille*, però les relacions que es donen dins d'aquests límits poden ser de diferent base modular, i això, al capdavall fa qüestionar la mateixa denominació, perquè *quatre points de Nompaille* fan una *Palestine*, això és, *poden ser una Palestine*.

Una articulació semblant s'observa en els (*premiers*) *Caractères nouveaux de Musique*, fonamentats en base a cinc mòduls, en què torna a notar-se la referència als blancs tipogràfics.

Toutes les parties sont partagées pour être fondues sur cinq corps, relatifs les uns aux autres, par degrés égaux. C'est sur ces cinq corps qu'il faut régler la grandeur des objets qui doivent y être représentés. [I, 53]

Toutes ces notes & figures sont destinées à monter & descendre à différens tons, par le moyen des cadrats fondus de même largeur que les figures, lesquels étant mis dessus ou dessous les notes, leur font prendre la place que l'on veut. [I, 56]

Als efectes presents, però, les indicacions per a la *seconde Musique* són més interessants:

Les opérations préliminaires qu'on emploie pour prendre les dimensions du premier Caractère dont je viens de parler, sont aussi celles dont on se sert pour celui-ci, qui doit être fondu également sur cinq corps. Les distances des lignes & des queues des notes sont décidées comme on l'a vu: quant à la grosseur de ces Caractères, voici comme elle est réglée. Le plus en usage pour les livres de pupitre se fait sur les corps de Nompaille, Cicéro, Gros-romain, Palestine; le cinquième est un corps particulier de trente Points Typographiques. [* Voyez l'article des Points Typographiques expliqués ci-après.] Le premier corps contient 6 de ces points, le second 12, le troisième 18, le quatrième 24, & le cinquième 30; ce qui fait une gradation égale de six points typographiques à chaque corps.*

Pour un Caractère plus petit, propre à l'impression des recueils d'airs, la gradation des corps n'est que de quatre points. Le premier, qui en porte quatre, est un corps particulier auquel on a donné le nom de Perle; le second est le Petit-Texte, qui en a huit; le troisième, qui est le Cicéro, en a 12; le quatrième, qui est le Gros-Texte, en a 16, & le cinquième, qui en a 20, est le Petit-Parangon. Voilà les gradations nécessaires pour diriger la grosseur de deux Caractères de Musique les plus propres à l'usage de l'Imprimerie. On distingue le premier par gros Caractère de Musique, le second par petit Caractère de Musique. [I, 57-59]

De primer, cal ressaltar una incomoditat: el *gros Caractère de Musique* no té nom — és un *corps particulier de trente Points Typographiques*. Només pot ser això, o, seguint la nomenclatura tradicional, *cinq points de Nompaille*. Però en els *nouveaux Caractères de Musique* no sembla que hi tingui massa lloc. Curiosament, la referència nominal es fa més ambigua: com figuren en les mostres impreses del segon volum del *Manuel*, aquí només hi ha *Grosse Musique* i *Petite Musique*. Això sí, totes dues estan graduades exactament d'acord amb relacions additives, en base 6 i 4 —o, a l'antiga, en base *Nompaille* i base *Perle*, respectivament. (Cal notar que *Perle* no s'inclou en cap de les dues

Tables de Fournier.) I d'aquí en resulta que *gros-grosse*, i *petit-petite*, conserven la lògica anterior de les franges o dels usos tipogràfics: *livres de pupitre*, *recueils d'airs*.

Així, el pas de la denominació a la numeració només pot ser gradual. I que aquest pas es pot apreciar bé en l'entorn dels *Caractères de Musique*, que s'entenen com cossos *dividits*, en què cada divisió manté la condició de *corps*, però que alhora pot adoptar un nombre ordinal, això és, indicant una posició dins d'una sèrie que, tanmateix, continua tancada:

La division des corps pour former celui qui compose la totalité de ces Caractères est en cinq parties, dont on a vu les gradations marquées ci-devant à la page 58. Les moules étant dressés en force de corps réciproques pour former ensemble celui de la Musique, il faut en vérifier la précision par le Prototype, qui est un instrument nouveau dont on verra l'explication ci-après. Ce Prototype contient juste 40 Nompareilles ou premier corps, 20 du second, 13 du troisième avec un du premier, 10 du quatrième & 8 du cinquième: ceci regarde le gros Caractère de Musique de cinq corps de Nompareille. Pour le petit de cinq corps de la Perle, il faut 60 Perles ou premier corps, 30 du second, 20 du troisième, 15 du quatrième & 12 du dernier. On doit préparer les moules de façon que les nombres marqués ci-dessus se trouvent de niveau avec le bout du Prototype: on parvient à cette précision par l'apprêt, en diminuant plus ou moins les différens corps avec le couteau à apprêter, jusqu'à ce quel'on ait atteint ce degré de justesse. [I, 183-184]

Fractions

Des Fractions.

Les Fractions sont deux chiffres qui, joints à un filet, font en trois pièces l'épaisseur juste d'un corps. Supposé que l'on veuille faire des Fractions de Cicéro, qui porte douze points typographiques, on prend un moule de Parisienne, qui n'en porte que cinq. Deux chiffres fondus sur ce corps, & mis l'un sur l'autre, feront dix points: restent deux points pour le filet, & le tout ensemble sera les douze points ou le corps de Cicéro [...] On commence donc par fondre les chiffres, que l'on met tous cadratins, c'est-à-dire, carrés, ou aussi larges sur la froterrie que sur le corps de Parisienne. [I, 180]

Amb aquest fragment n'hi ha prou per a esbossar la combinatòria de les fraccions tipogràfiques. Sembla del tot lògic que la fragmentació en punts tipogràfics trobi expressió en les fraccions tipogràfiques: l'explicació de Fournier torna a ser un exemple d'aritmètica. En aquest context, només cal advertir que la superfície final de la fracció és de 12 x 5 punts tipogràfics: potser poc justa en termes de relació usual, però absolutament lògica i endreçada en termes de *proportion* puntual— n'hi ha prou amb afegir *un punt* per justificar-la a mig quadratí.

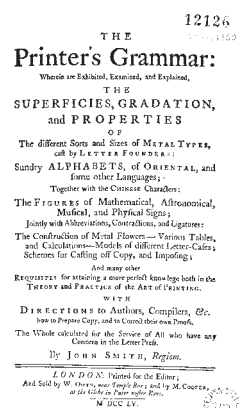
JOHN SMITH
The Printer's Grammar
1755

L'obra de Smith és de gran valor als efectes del present estudi. Obres posteriors de l'entorn anglès s'hi basen, amb més o menys profunditat.

El cas més evident és segurament el de Johnson, que gairebé el copia fil per randa —amb les mínimes variacions que es deriven dels diferents períodes: així, per exemple, Johnson esmenta més cossos (*Diamond, Primer*), i en general adopta l'ordre ascendent.

Smith fa referència obligada a Moxon. I també a Fertel. Aquesta doble referència és de ressaltar, perquè d'ella en resulta una “nova” aproximació a la qüestió mètrica en la tipografia. La visió de Smith és, en conseqüència, alhora de trànsit i de síntesi. Smith és més proper a Fertel: la seva arrel és sobretot pràctica. En el tema concret que ens ocupa, Moxon traspua només com a autoritat, de qui se'n recullen les dades a efectes de comparació —l'abaix de Smith és més modest. I, tanmateix, no se li pot negar el mèrit d'aplicar la visió enciclopèdica quotidiana, a través de la profusió de taules i d'exemples impresos; de l'interès en la consideració supralocal dels aspectes mètrics; de l'interès per aclarir-ne els orígens; d'una certa curiositat per *exposar*.

Perquè Smith és, bàsicament, un personatge d'exposició — en el tema que ens ocupa, n'és més encara que Fertel. Smith no crea cap sistema mètric, però exposa pràctiques i *assajos* d'amidament —els seus exemples acaben essent més abstractes que els de Fertel, que componia pàgines *de mostra*. Però aquesta abstracció es pot derivar del fet que l'aproximació de Smith té un fonament quantitatiu més marcat, i, així, farceix les pàgines de xifres. Aquest ús de les xifres el fa, en principi, més «precís» que autors anteriors pel tocant a aquest tema. En definitiva, respon a la certa propensió cap a l'exposició precisa.



Per tot això, en aquest capítol es prefereix reproduir, quasi íntegrament, els textos que Smith dedica a la qüestió mètrica de la tipografia —a ells s'adjunten notes a mode de comentari.

Chap. II.

Of the different Bodies and Sizes of Printing Letter.

The several Bodies to which Printing-letter is cast in England are 17 in number, of this order; viz. 1. French Canon. 2. Two-lines Double Pica. 3. Two-lines Great-primer. 4. Two-lines English. 5. Two-lines Pica. 6. Double Pica. 7. Paragon. 8. Greatprimer. 9. English. 10. Pica. 11. Small Pica. 12. Longprimer. 13. Burjois. 14. Brevier. 15. Minion. 16. Nonpareil. 17. Pearl. All which Sorts of Letter may be best divided into Letter of Regular, and of Irregular, Bodies.

[John Smith. *The Printer's Grammar*, p. 19]

* El tret més aparent és el nombre de cossos, que s'ha ampliat respecte de la llista de Moxon —Smith farà referència a aquest canvi, en pàgines posteriors. En qualsevol cas, cal remarcar que l'ordre d'enumeració dels cossos és descendent, això és, l'habitual en l'entorn tradicional de l'ofici —l'especificació, o consciència, d'aquest ordre seqüencial, també apareix en pàgines següents. A l'igual que Fertel, la llista de Smith ja *numera* els cossos. (En Smith, la llista no adopta la forma d'índex: aquesta forma l'adoptarà, per exemple, Johnson, que invertirà l'ordre dels cossos, que es llistaran de menor a major.)

Després de l'enumeració de cossos, es tracta la qüestió de la seva «regularitat» —aquest és, doncs, un criteri de classificació dels cossos. (A ressaltar que aquí també s'usa el terme *sorts*, com apareixia esporàdicament en Truchet i en Fertel.) I, al capdavall, és un criteri mètric.

SECT. I

Of Regular-bodied Letter.

The class of Regular-bodied Letter takes in, viz. Greatprimer, English, Pica, Longprimer, Brevier, Nonpareil, and Pearl: but to those which go before them, viz. French Canon, Two-lines Double Pica, Two-lines Greatprimer, Two-lines English, Two-lines Pica, and Double Pica, we will give the name of Title-letters; considering that the first three sorts are used in Titles of Books, and for Jobbs, only, to make emphatical words or lines appear more conspicuous. And as to the three other sizes, they are mostly used in Heads, and for Jobbs; tho' they, and even Two-lines Greatprimer, sometimes serve for short Dedications, or Prefaces, to works of a large size.

* No s'ofereixen dades que justifiquin el nom de *Regular-bodied Letter*, això és, no s'argumenta en què rau aquesta regularitat: només es llisten els cossos que entren dins d'aquesta *class*.

I, dins d'aquesta classe, s'estableix una nova classificació —aquest cop, *d'ús*. D'entre els cossos llistats, es distingeix entre els cossos usuals i les *Title-letters*. Aquesta és una distinció habitual, que reformula la noció de *Titulares* o *Maximas* de Caramuel, i l'aplica als cossos majors del conjunt tipogràfic pròpiament dit: l'exemple més proper és el de Fertel, que deixava sense *proportion* els *quatre premiers degrés, qui dans l'usage ordinaire ne font aucun corps d'ouvrage*. No cal trobar aquí una equivalència exacta entre els dos autors: n'hi ha prou amb esbossar semblances.

I les semblances han de fer veure que les *Title-letters*, això és, de *French Canon* a *Double Pica*, es corresponen a grans trets amb la franja de *Le gros Double Canon* a *Le Gros Parangon*. I que, la subdivisió de les *Title-letters* en dos grups (usos) de tres cossos cadascun, es correspon als dos grups de quatre *degrés* de Fertel.

Sense extendre's en detalls, convé aleshores remirar el conjunt tipogràfic des d'una perspectiva més general. La primera aproximació de Smith secciona el conjunt tipogràfic en dos grans grups d'acord amb l'ús —cossos «de text», i *Title-letters*. Si s'intenta determinar els cossos-límit que fan de «punts» entre els quals actuen la resta de cossos, l'esquema que en resulta és aquest: *French Canon* - *Double Pica*; *Greatprimer* - *Pearl*. A partir d'aquí, sorgeixen tres consideracions relatives als cossos que fan de punt.

La primera: el cos que tanca el conjunt tipogràfic per dalt és *French Canon*. Pot semblar anecdòtic, però, des de la denominació, és un aspecte significatiu: *French Canon* és l'únic cos que té denominació «pròpia» en el grup de *Title-letters* —la resta de cossos que integren el grup són *Double* i *Two-lines*, això és, derivacions, duplicacions, de cossos «de text». Des de la denominació, *French Canon* és el cos més adequat per a senyalar un límit. (Que el cos apareixi en Moxon com *Great-Cannon* no canvia substancialment el discurs: per començar, Moxon no llista cap altre *Cannon*, això és, el cos continua mantenint la condició d'únic, singular. En l'entorn francès, la qüestió és una mica més complicada pel tocant a la denominació, però es pot saldar dient que l'equivalent de *French Canon* és sempre un *Canon*, qualificat —el *Canon*, per si mateix, no és un cos habitual, no és un cos «de text», i, per tant, qualsevol duplicació o derivació del *Canon* és autoreferencial a aquell aspecte de singularitat i excepcionalitat.)

La segona: el cos que tanca el conjunt tipogràfic per baix és *Pearl*. És el mateix cos que en l'esquema de Moxon i, presumiblement, el que equival a la *Parisienne ou Sedanoise* de Fertel. No cal insistir-hi més: *Pearl* és un grau menor que el cos-límit tradicional, *Nompareille* —l'únic remarcable és que es consideri *regular*, però cal assenyalar que, en els esquemes de Fertel i de Smith, no hi ha cossos *irregulars* al dessota de *Nompareille*.

La tercera consideració hauria de versar sobre els dos cossos-límits restants: *Double Pica*, i *Greatprimer*. És més convenient no fer-ho, i canviar la noció de *cossos-límit* per la de *cos-frontissa*. En la llista de Smith, entre *Double Pica* i *Greatprimer*, hi ha *Paragon* —el cos que, en el present estudi, s'ha qualificat de «cos-frontissa», pel seu paper cabdal en l'articulació del conjunt tipogràfic. Com s'ha advertit, *Paragon* no figurava en la llista de Moxon, i s'ignoren les causes reals d'aquesta omisió. Smith respecta l'autoritat de Moxon, i no inclou *Paragon* dins de la llista de *Regular-bodied Letters* —però, en pàgines posteriors, en reconeix el seu valor, ni que sigui indirectament.

D'aquí, aleshores, cal reconsiderar la qualificació de *regularitat* en Smith. La *class of Regular-bodied Letter* és, en essència, la llista de cossos de Moxon. Respecte d'aquesta, els tres cossos que afegeix Smith en la *class of Regular-bodied Letter* (*Two-lines Double Pica*, *Two-lines Greatprimer*, *Two-lines Pica*) són duplicacions de cossos usuals: així, la seva regularitat es justifica perquè són el doble o, més precisament, dues línies justes de cossos usuals, regulars.

Among the Title-letters, Two-lines Pica being looked upon as a letter of no general use, and very apt to be mixed with Double Pica, but few printers are fond of it; especially as they find that the difference betwixt Two-lines Pica and Double Pica, as well in Face, as Body, is but inconsiderable; and that of the two, the latter is fittest for Poems, Prefaces, and other introductory parts of a Work.

That Double Pica is not the right name for that letter, no Printer will disown, because its depth answers to Two-lines Small Pica, and ought for that reason more properly be called Double Small Pica. Which gives us room to suppose, that the same Letter which now answers to two lines of Small-pica, has been also cast to the depth of two lines of Pica; but, being judged too small-faced for that size, it has been reduced to two lines of Small-pica. But Mr. Caslon, lately, has revived Two-lines Pica, in having cut a Letter something larger than his Double Pica, on purpose to be cast to the size of Two-lines Pica.

[John Smith. *The Printer's Grammar*, p. 20-21]

* El fragment és característic de Smith, i del període en general. La qüestió que es debat, al capdavant, és la precisió —i es debat en els dos fronts usuals: en la magnitud, i en la denominació. Respecte de la magnitud, cal que aquesta precisió desterrí la diferència *inconsiderable*, que deriva en la barreja i la confusió dels cossos —aquesta diferència *inconsiderable* és la *almost no perceivable difference* de Moxon: la que li fa desconsiderar aquests cossos en la llista del conjunt tipogràfic, la que fa que aquests cossos no mereixin ser anomenats. Respecte de la denominació, la situació és semblant: *Double* no equival a *Two-lines*, i aquesta diferència sí que és de consideració, i, en termes de precisió, és intolerable —d'aquí que, en endavant, els cossos «dobles» siguin, i s'expressin com, *Two-lines*, i no com *Doubles*: *dues línies* refereix una articulació aritmètica més simple, que es basa en l'addició d'unitats precises. Això justifica que, tot i la seva diferència imperceptible i inconsiderable, s'inclougué *Two-lines Pica* en la classe dels cossos regulars.

SECT. II

Of Irregular bodied Letter.

The several sorts of Irregular-bodied Letters are, Paragon, Small-pica, Burjois, and Minion. We call them irregular, because they are of intermediate sizes to Letter of Regular Bodies; a standard for which, no doubt, was fixed by former Printers, and Founders.

What has been mentioned about Two-lines Pica, may be equally said of Paragon, and the rest of Irregular-bodied Letter, viz. That they may be very well spared in a Printing-house, well provided with Fusil Materials of Regular Bodies: for none can well plead their necessity, but such as are sure to reap a benefit from being furnish'd with them. For the rest, Irregular-bodied Letter is apt to cause confusion in a Printing-house; and is therefore the less countenanced by most Printers. But because Irregular-bodied Letter of the smaller sizes sometimes serves the ends of proprietors of standing and selling Copies, this seems one reason that it has been attempted; otherwise the Sizes of Printing Letter would not perhaps have been carried lower than Brevier—a Letter small enough to injure the sight, without the help of Nonpareil, and Pearl, tho' both of the class of Regular-bodied Letter.

Among the Irregular bodied sorts of Letter, none has taken so great a run as Small-pica; and very considerable Works have been done in that Character; such as Chamber's Dictionary, the System of Geography, the Universal History in 8vo, and several other books of consequence. It is a Letter, indeed, which was not much taken notice of, before it appeared in Cyclopædia; but it has raised its reputation ever since, and is now become the favourite Character to do voluminous Works in; partly, because it is a round and legible Letter; partly because it takes in considerably more matter than Pica --- the ever-best size for Printing Letter. In the mean time the purchasers of Works printed in Small-pica have the advantage; for they have more than an adequate value for their expence, especially if the matter is useful and entertaining.

[John Smith. *The Printer's Grammar*, p. 21-22]

* En la secció anterior, Smith no donava cap raó de la regularitat dels cossos. Pel que s'hi deia, semblava que la regularitat provenia del fet que els cossos s'haguessin utilitzat de feia temps, i, en temps posteriors, del fet que tinguessin una relació quantitativa amb un dels cossos usuals. En la present secció, sí que es dona raó de la irregularitat dels cossos: *We call them irregular, because they are of intermediate sizes to Letter of Regular Bodies*. Així, la cosa és simple. Independentment de què sigui la regularitat, els cossos irregulars són aquells de mida intermèdia entre els regulars. Cal especificar que *la mida* els fa irregulars: en la secció següent, Smith amplia el discurs a partir de la diferència fonamental entre *Body* i *Size*.

I aleshores convé preguntar-se si la irregularitat de les mides no és, al capdavant, com sempre, una simple qüestió cultural, lligada a un temps concret. Aquest és un dels grans temes que sobrevola el manual de Smith, i que es troba a l'arrel de qualsevol estudi sobre les mesures tipogràfiques. Smith,

en expressar *a standard for which, no doubt, was fixed by former Printers, and Founders* apunta a la qüestió bàsica del canvi de patrons mètrics. D'acord amb això, bona part de les confusions, bona part de les irregularitats, es podrien deure, sobretot, al nostre desconeixement del *standard* perdut. És una possibilitat que cal considerar. De tota manera, en el tema concret que ens ocupa, no cal exagerar el fet.

Si es pren l'evolució del conjunt tipogràfic des del punt de vista del nombre de cossos, és fàcil veure que, al llarg del temps, ha augmentat gradualment. És clar que aquest augment es dona entre uns termes, això és, que l'augment no és pròpiament expansiu, sinó que és, per necessitat, intermedi. Amb això, si es pren aquesta visió, la major part dels cossos tipogràfics són intermedis i, per tant, irregulars. Però resulta incòmode admetre que la major part dels cossos tipogràfics siguin irregulars. És més, en l'esquema de precisió dels segles XVII i XVIII, *aquesta* mitjania dels cossos no s'entén, no té sentit, i ja no es tolera, i aleshores no es pot admetre. D'aquí que calgui replantejar-se la noció de *regularitat*. La regularitat es replanteja en termes que encaixen millor en aquest esquema de precisió, això és, en termes quantitius— com es pot apreciar comparant Fertel, Smith, i Fournier. Fertel justifica la qualificació de *corps interrompus ou irreguliers* perquè no tenen *proportion entre-eux*. Smith justifica la condició de *Irregular-bodied Letters* perquè són *of intermediate sizes to Letter of Regular Bodies*. Fournier puntualitza la denominació *sémi-corps, c'est-à-dire, qui ne diffèrent des autres corps que d'un point typographique, au lieu que les Caractères ordinaires diffèrent de deux*. I així, amb la quantificació de la regularitat, es replanteja el *standard*.

** Al capdavant, en el fragment de Smith apareix una qüestió que es relaciona amb les observacions anteriors. Els cossos irregulars, per la seva condició intermèdia, són prescindibles *for none can well plead their necessity, but such as are sure to reap a benefit from being furnish'd with them*. Els cossos irregulars són innecessaris, però això no vol dir que siguin inútils: aquí, de nou, es traça un esquema de *suficiència*. Així, si s'estableix la relació dels cossos regulars amb el nivell de suficiència tipogràfica, la intervenció dels cossos irregulars pot portar a dues situacions. Quan els cossos irregulars s'afegeixen a aquest esquema de suficiència (això és, quan complementen, i s'afegeixen, als cossos regulars), és probable *to cause confusion in a Printing-house*. Quan, en contrast, els cossos irregulars reemplacen els cossos regulars, l'esquema de suficiència se substitueix per un esquema de *benefit*. Més o menys, aquesta és la situació que s'ha argumentat en relació als canvis mètrics efectuats per Plantin.

I és des d'aquesta segona opció, que es valora el paper de *Small-Pica*, i dels cossos inferiors a *Brevier*. *Small-Pica* és un succedani de *Pica, the ever-best size* —*Pica* exemplifica una franja, que *Small-Pica* subverteix. *Brevier* és *small enough to injure the sight* — *Brevier* estableix un límit perceptiu. Es pot extreure una conclusió encadenada dels dos exemples: la irregularitat no necessàriament indica inutilitat; la regularitat no necessàriament és útil. Aquí, doncs, torna a aparèixer la relació dels criteris mètrics amb els criteris d'ús.

SECT.III

Of the Difference of Sizes in Letters.

THO' all founders agree in the point of casting Letter to certain Bodies, yet, in the article of casting each Body always to one and the same Size, they differ; insomuch that not only Founders of different places, but of the same residence, and even each in particular, often vary in Height and Depth; both which seem rather to have increased: but whether the Founder (to make his letter more weighty) or the Printer, (to grace it with more distance between the lines) has occasioned this digression from the former Sizes, we shall not scrutinize; but only suppose, that it commenced with the time when Printers here were obliged to furnish themselves with good Letter from abroad. But that neither the Dutch Sizes of Letter have been approved

24 THE PRINTER'S GRAMMAR.

Prail	-	-	182
Nonpareil	-	-	120
Brevier	-	-	112
Longprimer	-	-	94
Pica	-	-	72
English	-	contained	66
Greatprimer	-	-	50
Double Pica	-	-	38
Two-lines English	-	-	32
French Canon	-	-	17

These are all the Bodies of Letters that are specified by the above Author: from which it appears, that in his time Printers were not incumbered with so many different Founts as they are at present; for now we count seven sorts of Letters more than are exhibited in the preceding Table, viz. Minion, Burjois, Small Pica, Paragon, Two-lines Pica, Two-lines Greatprimer, and, Two-lines Double Pica. Accordingly, if these seven sorts had since existed, Mr. Moxon would not have failed to mention them, as he does Small-pica, concerning which he says, "We have one Body more which is sometimes used in England, that is, a Small-pica: but I account it no distinction in a Printer's Office to provide it, because it differs so little from the Pica, that unless the workmen be carefuller than they sometimes are, it may be mingled with the Pica, and so the beauty of both may be spoiled." Hence we may guess what little regard was had for that one irregular-bodied Letter, Small-pica, by not giving it a place to be mentioned among the rest, in the Table. How much less value, therefore, should

of, nor our former are continued, cannot be well ascribed to accident.

* La font dels problemes: un cos no és una mida —o, la mida no fa el cos. D'aquí, en resulta el retrat previsible d'una situació caòtica. Davant d'aquest embull, és comprensible que s'intentin trobar culpables —Smith és moderat: apunta possibles responsabilitats, compartides, que més endavant ampliarà. I, entre les causes possibles, hi ha el simple comerç de material: aquí, com en Moxon, es fa referència als Països Baixos; més endavant, també a Alemanya. En qualsevol cas, Smith afina en la seva apreciació: les causes es poden trobar fora —i «fora», les coses també poden ser lògiques, i regulars.

26 THE PRINTER'S GRAMMAR.

A TABLE of the proper Sizes of Letter.

French Canon	18 and a Gr. En.
Two-lines Double Pica	20 and 1/2
Two-lines Greatprimer	22 and an n.
Two-lines English	24
Two-lines Pica	26 1/2
Double Pica	28 and an n.
Paragon	30 and an n.
Greatprimer	32 and an r. Bar.
English	34 and an n.
Pica	36 and an n.
Small-pica	38
Longprimer	40
Burjois	42 and a space.
Brevier	44 and an n.
Minion	46
Nonpareil	48
Prail	50

This is the state of our Modern Sizes of Letter. The Table is drawn up to show the Size which each Body of Letter, here specified, now has; but let us not conclude from thence, that each Fount of Letter is always call to one and the same Size in its Body. Were this the case, we should not take the liberty to say, That whoever was the author of calling Founts of the same Body to different Sizes, has no room to boast, that he has improved Printings; but has done so much hurt to it, that the ill consequences thereof would be too many here to enumerate: we therefore leave every judicious Printer, first, to examine the merits of the change; and

That the Size for each Body of Letter was fixed, and unalterably observed, by our former Letter-Founders, seems to be out of doubt; else the ingenious Author of *Mechanic Exercises* would not have given us a Table of the Sizes of Letter, in his time, without reservation. In order, therefore, to see the difference between the depth of Letter in Mr. Moxon's time, and that which is cast at present, we will insert this Author's own Table of Sizes, in which he has carried the number of m's, or (which is equally the same) lines of matter of each Body of Letter, to the length of 12 Inches, or a Foot; which we shall also observe in our Counter-Table, similar to Mr. Moxon's. Accordingly the said Author observed that, in his own time,

[segueix la taula de Moxon, amb la nota prèvia sobre la taula "corresponent" al moment]

La Table of Sizes de Moxon és el patró d'autoritat per a la Counter-Table de Smith.

These are all the Bodies of Letter that are specified by the above Author: from which it appears, that in his time Printers were not incumbered with so many different Founts as they are at present; for now we count seven sorts of Letter more than are exhibited in the preceding Table, viz. Minion, Burjois, Small Pica, Paragon, Two-lines Pica, Two-lines Greatprimer, and, Two-lines Double Pica. Accordingly, if these seven sorts had then existed, Mr. Moxon would not have failed to have mentioned them, as he does Small-pica

[Smith adjunta la cita corresponent.]

Hence we may guess what little regard was had for that one irregular-bodied Letter, Small-pica, by not giving it a place to be mentioned among the rest, in the Table. How much less value, therefore, should Mr. Moxon set upon our Minion, Burjois, and Paragon, were he to see them! But, that we may draw nearer our promise, we will first compare the depth of the seven additional sorts of Letter, proportionable to the Sizes in the above Table, and then give the Sizes of all the Bodies of Letter which are now extant.

* Els paràgrafs anteriors pivoten sobre l'autoritat indiscutible de Moxon. Si Moxon no va llistar els cossos, és perquè no hi havia més cossos, o perquè Moxon no ho va creure oportú —Smith no fa referència a l'apunt de Moxon sobre els cossos holandesos (la versió

anglesa del «entre los estrangeros», de Paredes). En qualsevol cas, Smith parteix de la idea que, antigament, en temps de Moxon, *the Size for each Body of Letter was fixed, and unalterably observed*. Aquesta és una apreciació particular, que es podria considerar com una postura nostàlgica, i inconseqüent, en el debat entre antics i moderns. Però, de fet, té conseqüències.

La primera, que en cap cas es qüestiona el valor de les *xifres* que ofereix Moxon.

La segona, que a partir dels valors de Moxon es construeix el discurs subsegüent.

Aquest és el punt fonamental de la taula que segueix — la taula és un exercici de càlcul aritmètic. Un judici malèvol retreuria l'absurditat de «restituir» un valor desconegut a les mides d'uns cossos «inexistents». No cal fer judicis sobre els resultats: el que interessa remarcar és que les xifres de Moxon serveixen de base per a fer deduccions. En altres paraules, les xifres constitueixen un model teòric vàlid sobre el que bastir el discurs i la pràctica de la mesura en la tipografia. Això és, tan vàlid com qualsevol altre, i tan poc fiable com qualsevol altre: l'exercici de Smith és de mèrit, però té l'inconvenient habitual de traslladar les xifres sense més — en certa manera, l'inconvenient de les taules d'equivalències i de reduccions. D'aquest inconvenient no se n'escapen ni els amidaments actuals de la tradició bibliogràfica, ni tampoc el present estudi. (Una observació primfilada i quasi absurda: *the number of m's, or (which is equally the same) lines of matter of each Body of Letter, to the length of 12 Inches, or a Foot* — les equivalències són correctes; però la manera de concebre-les, potser no tant: en Moxon no hi ha ni *lines* ni *Inches*.)

Minion, then, whereof two lines answer to the depth of one English, would, according to Mr. Moxon, have required 132 m's, or lines, to the length of one Foot.

Burjois, which has Greatprimer for its Two-line letter, would have required 100 m's.

Small-pica, 76

Paragon, 46

Two-lines Pica, 37 ½

Two-lines Greatprimer, 25

Two-lines Double Pica, 19

Thus would the Sizes of these seven sorts of Letter have run, had they been cast seventy years ago. And now we have reduced them to the standard which they had at that time; here follows our Counter Table, which will shew how far our present Sizes of Letter differ from the former.

[John Smith. *The Printer's Grammar*, p. 22-25]

* *And now we have reduced them to the standard which they had at that time.* En cap cas s'especifica el *standard* —el *standard* són les xifres ofertes per Moxon. Cal suposar que les xifres de Moxon són la base per a donar els valors dels tres cossos *Two-line*, només duplicant el valor del cos usual tal com figurava en la llista original. La resta de cossos, tots ells *Irregular-bodied Letters*, *Minion*, *Burjois*, *Small-Pica*, i *Paragon*, es poden considerar construccions teòriques a partir de les equivalències habituals en temps de Smith —els tres primers, meitats de cossos coneguts; l'últim, duplicació de cos conegut.

No sorprèn, aleshores, que el conjunt tipogràfic final continui tenint l'aspecte endreçat que tenia en Moxon. Molt diferent del que presenta Smith a continuació.

A TABLE of the present Sizes of Letter

<i>French Canon</i>	18 and a Gr. Pr.
<i>Two-lines Double Pica</i>	20 and $\frac{3}{4}$.
<i>Two-lines Great Primer</i>	25 and an n.
<i>Two-lines English</i>	32
<i>Two-lines Pica</i>	35 $\frac{3}{4}$
<i>Double Pica</i>	41 and an n.
<i>Paragon</i>	44 and an n.
<i>Greatprimer</i>	51 and an r, flat.
<i>English</i>	64
<i>Pica</i>	71 and an n.
<i>Small Pica</i>	83
<i>Long Primer</i>	89
<i>Burjois</i>	102 and a space.
<i>Brevier</i>	112 and an n.
<i>Minion</i>	128
<i>Nonpareil</i>	143
<i>Pearl</i>	178

This is the state of our Modern Sizes of Letter. The Table is drawn up to shew the Size which each Body of Letter, here specified, now has; but let us not conclude from thence, that each Fount of Letter is always cast to one and the same Size in its Body. Were this the case, we should not take the liberty to say, That whoever was the author of casting Founts of the same Body to different Sizes, has no room to boast that he has improved Printing; but has done so much hurt to it, that the ill consequences thereof would be too many here to enumerate: we therefore leave every judicious Printer, first, to examine the merits of the charge; and then, to join the Verdict; which, we hope, will be given in our favour, after we have proved our assertion by the subsequent Scheme.

* *This is the state of our Modern Sizes of Letter* —un estat deplorable, cal creure: el retrat de Smith es fa més greu, com s'insinuava al principi d'aquest capítol. Però, deixant de banda el to, l'esquema és realment decebedor: no hi ha cap cos de Smith que coincideixi amb cap cos de Moxon —ni *Brevier*, que és el que més s'acosta, però que dista de mig quadratí. Com s'ha dit, és decebedor. I és que, la decepció, com la regularitat, també s'ha adequat als temps. Entre els possibles consols a la decepció, es podria recordar que l'elecció d'una unitat mètrica gran com el peu pot donar lloc a unes variacions que en casos semblen excessives; o que el valor oficial del mateix peu pot haver canviat —però segurament no n'hi ha prou, amb això.

No entrem en les diferències particulars que «han sofert» els cossos, ni en quin era el seu valor «original», si mai en va tenir un. Als efectes presents, hi ha dues qüestions cabdals en la taula de Smith. La primera, que continua adoptant-se el peu com a patró mètric de comparació —segurament, per tal d'equiparar-lo al de Moxon; l'autoritat, però cal indicar que, en cap cas, apareix una descripció mètrica més particular del cos, ni tan sols com la que apareixia en Fertel: el procediment de mesura continua prenent com a model la galga, de la que els cossos tipogràfics són fraccions. La segona, que reflecteix l'arrel d'ofici de Smith, és el seu interès per la constatació pràctica, i per la seva il·lustració. Això es pot veure en el fet que, en la taula, molts cossos no tenen una relació justa, això és, no tenen una xifra entera, en relació al peu. No només això, sinó que l'expressió de fraccions és absolutament domèstica: *a Gr. Pr.*, *an n.*, *a space*, remetent a la pràctica habitual de justificar línies. Això és, la precisió en termes d'ofici.

A SCHEME, shewing some of the different Sizes to which English and Pica Bodies are cast.

[esquema, p. 27]

From this sketch it may be easily guessed, that the like variation which appears here in English and Pica, prevails also in Founts of other Bodies. How apparent, then, is the harm and confusion which the differing in the Size of Letter of the same Body is able to produce! and that therefore it ought to be made a law, That each of the different Bodies of Letter should always be cast to the SAME Height, Depth, and Line; by Letter-Founders of the same place, at least.

[Segueixen comentaris sobre els avantatges de la uniformització.]

Thus, by stating the conveniencies which would arise from an uniformity in casting each Body of Letter to the same fixt Size; it will be needless to particularize the contrary effects; since, without much speculation, every one might guess, of what detriment it must be to a Printing-house which has several Founts of the same body; but which all differ in their Sizes—The consequence must be, that the length of Pages (tho' of the same number of lines) as well as of Furniture, will vary according to each Size: neither will Rules, Leads, Reglets, &c. cut to a number of m's of one Fount, answer to a measure of the same number of m's of another Fount, which is either deeper or shallower in Size. Nor is it possible to prevent Letter from mixing, which is cast in the same Matrices, and which has hardly any difference in the Nick. These are some of the unavoidable consequences which arise from having different Founts of the same Body, but not of one and the same Size. The reasons, therefore, which are given in defence of this irregularity, ought rather to be regarded as subterfuges, to support an argument which may be quashed, without leaving it to the arbitration of a professed Printer.

To have regard that the Face of letter be proportionable to its Body, is the Letter-cutter's province: I am therefore of opinion, that the different sorts of Irregular-bodied Letter owe their existence to accident; and suppose, that a Letter may have been cut, the Face whereof happened to prove too large for one of the regular-bodied Sizes and too small for another; and that therefore the Founder used the expedient of casting it to an intermediate Body, which we will suppose to have been Paragon: and this turning out a handsome Letter, the Founder, no doubt, recommended it, as an improvement, to some good Printer, who had the complaisance to allow the Founder to be the best judge in the case. And this accident might lead the way to thrusting Intermediate Letter in between other Regular Bodies—Hence we have, between Pica and Longprimer, Small-pica; between Longprimer and Brevier, Burjois; and, between Brevier and Nonpareil, Minion. Of Paragon it may be further observed, that it was cast, to be the intermediate Letter between [real] Double Pica and Greatprimer; till, Small-pica coming in, the real Double Pica (as has been said already) was reduced to a Two-line Letter of Small-pica; and real Double Pica, or Two-lines Pica, substituted by a new Letter, cut on purpose. For the rest, Paragon is a letter which is not met with in many Printing houses, neither abroad, nor here, where it has been lately introduced, and has now a place among the other

THE PRINTER'S GRAMMAR. 27
and then, to join in the Verdict, which, we hope, will be given in our favour, since we have proved our assertion by the following Scheme.

A SCHEME, shewing some of the different Sizes to which English and Pica Bodies are cast.

Jam.	Col.	Dutch	Col.	Jam.
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
1 2 3 4 5 6 7			1 2 3 4 5	

From this sketch it may be easily guessed, that the like variation which appears here in English and Pica, prevails also in Founts of other Bodies. How apparent, then, is the harm and confusion which the differing in the Size of Letter of the same Body is able to produce! and that therefore it ought to be made a law, That each of the different Bodies of Letter should always be cast to the SAME Height, Depth, and Line; by Letter-Founders of the same place, at least. But whether such

Jam.	Cast.	Dutch
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
m m m m m m	m m m m m m	m m m m m m
1 2 3 4 5 6 7		

Cast.	Jam.
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
m m m m m	m m m m m
1 2 3 4 5	

L'exposició didàctica de Smith per demostrar la diferència de mida (Size) en un «mateix» cos tipogràfic (Body).

Beauties in Mr. Caslon's Specimen of Letter.

What Irregular-bodied Letter is particularly to be admired for is, that each has been cut here purposely for their respective Bodies; whereas in France their La Philosophie, or Small-pica, is cast in the identical Matrices of Cicero, or Pica; their Gaillarde, or Burjois, in those of Longprimer; and their Mignone, or Minion, in the same as Brevier—So that the cutting of Punches for three sorts of Regular bodied Letter, serves there for as many of Irregular Body.

[John Smith. *The Printer's Grammar*, p. 29-31]

* *it ought to be made a law, That each of the different Bodies of Letter should always be cast to the SAME Height, Depth, and Line; by Letter-Founders of the same place, at least.*

El fragment gira entorn del disig d'uniformització en totes les dimensions del material tipogràfic, inclòs el material de blancs: és un dels primers exemples d'aquesta mena de crida, que serà habitual en anys posteriors. Aquí ens estalviem les llargues observacions sobre la uniformització i l'estandardització, per conegudes.

Tanmateix, té interès veure com Smith desenvolupa el tema fins relacionar-lo amb la condició irregular dels cossos. L'origen «accidental» que Smith atribueix als cossos «irregulars» és poc creïble —però és curiosa la manera com relaciona l'*accident*, la *casualitat*, i la *interferència*. En aquest context, cal advertir que els exemples d'*accident*, respecte dels nou esmentats anteriorment, es redueixen a tres, els “admesos” com a irregulars en l'entorn francès —com per influència de Fertel. L'exemple de *Paragon* és encara menys creïble: més endavant s'ofereixen dades addicionals.

* Al Capítol VI («Of the Names of Letter; and the Bearings to each other»), Smith fa un repàs dels noms dels graus tipogràfics, en diferents països. En això s'hi pot voler veure un esperit comunitari, o uniformitzador, i que es tradueix convenientment en una taula d'equivalències, o de conversions, aquest cop nominals. Ara només s'inclou la taula, pel seu interès, i com exemple de taules posteriors que aborden el mateix problema. El capítol en si s'ha omès: figura, convenientment seleccionat, en la base de dades que s'adjunta com a apèndix. Per altre cantó, observacions que apareixen aquí ja s'han debatut amb anterioritat, en els capítols de classificació dels graus tipogràfics. Alhora, cal prendre les observacions amb la cautela que el mateix Smith recomana, i prendre-les com observacions derivades del sentit comú.

Només caldria apuntar un parell de coses: la sinonímia de *Bodies* i *Degrees*; la seva composició de *Upper and Lower Case Sorts* (com en Paredes). I, de manera més particular, la consideració de *Paragon* com a «irregular», tot i ser *called so by all the Printing Nations*. I, per acabar, la «irregularitat» dels tres cossos francesos —presumiblement, Smith també va seguir Fertel al peu de la lletra.

La taula d'equivalències de cossos tipogràfics nominals a Anglaterra, França, Alemanya, i els Països Baixos.

	<i>Le gros Double Canon</i>	Imperial	
	<i>Le Double Canon</i>	Real	
1 French Canon	1 <i>Le gros Canon</i>	1 Missal	1 <i>Parys Romeyn</i>
2 Two lines Double Pica	2 <i>Le Trifmevifte</i>	2 Sabon	2 <i>Groote Kanon</i>
3 Two lines Greatprimer	3 <i>Les deux Points de gros Romain</i>	3 Canon	3 <i>Kanon</i>
4 Two lines English	4 <i>Le petit Canon</i>	4 Roman	4 <i>Dubbelde Auguſtyn</i>
5 Two lines Pica	5 <i>Les deux Points de Cicero, ou la Paleſtine</i>	5	5 <i>Dubbelde Mediaan</i>
6 Double Pica	6 <i>Le gros Paragon</i>	6 Text, or Secunda	6 <i>Dubbelde Deffendiaan</i>
7 Paragon	7 <i>Le petit Paragon</i>	7 Paragon	7 <i>Paragon</i>
8 Greatprimer	8 <i>Le gros Romain</i>	8 Tertia	8 <i>Text</i>
9 English	9 <i>Le Saint Auguſtin</i>	9 Mittel	9 <i>Auguſtyn</i>
10 Pica	10 <i>Le Cicero</i>	10 Cicero	10 <i>Mediaan</i>
11 Small Pica	11 <i>La Philoſophie</i>	11 Brevier, or Rheinlender	11 <i>Deffendiaan</i>
12 Longprimer	12 <i>Le petit Romain</i>	12 Corpus, or Garmond	12 <i>Garmond</i>
13 Burgeois	13 <i>La Gaillarde</i>	13	13 <i>Burgeois</i>
14 Brevier	14 <i>Le petit Texte</i>	14 Petit, or Jungfer	14 <i>Brevier</i>
15 Minion	15 <i>La Mignone</i>	15 Colonel	15
16 Nonpareil	16 <i>La Nonpareille</i>	16 Nonpareille	16 <i>Nonpareil</i>
17 Pearl	17 <i>La Pariſienne, ou Sclanoife</i>	17 Perl	
	Imperial	4	Theſe

**** Fins aquí, Smith havia exposat la qüestió mètrica de la tipografia des d'un punt de vista sobretot teòric. A continuació amplia les dades que figuraven allí, i les exposa de manera pràctica. «Pràctica», aquí, s'ha d'entendre amb certes reserves: vol dir que es dona un exemple imprès que serveix de mostra, i una sèrie de taules, *schemes*, amb un reguitzell de xifres, que recullen el càlcul. Això és, una mena d'evolució de les *Tables* de Fertel.

Of the Proportion, or Bearing of one Body of Letter to another, as to Depth.

In the beginning of this work we took notice, that each Body of Letter is not always cast to the same Size; but that they differ in their depth; and that therefore no certain number of lines can be assigned to the length of half a foot; and much less to a whole one. This we often perceive when a book is reprinted from a Copy whose prior Edition was done in a House where the Size of Letter in the first Edition differs from that used in the second; and therefore shews it, by making the Page of the last either longer or shorter than that of the first. But, not to recapitulate, we chuse to waive mentioning the inconveniences which arise from varying the Sizes of Letter of the same Body, and pursue the second part of this Chapter, which promises to shew the Proportion that one Body of Letter bears to another, as to Depth. But because this article has a great affinity to the subject of Casting off Copy, we shall enlarge this part of the Chapter with shewing the different methods that are used to know, How much a parcel of Copy will make, that is to be printed in a Letter of such a Body, and in such a Size: in which we hope to acquit ourselves to the satisfaction of our Readers, after we have shewn the difference of Letter, as well in Depth as in Width, by the following Schemes, viz.

SCHEME I. Shewing the difference there is between the several Bodies of Letter, as to Depth; from Greatprimer to Brevier, inclusive.

[figura]

According to this Scheme, which shews the Sizes of Letter in their Descending order,

[esquema]

SCHEME II. Shewing the difference there is between the several Bodies of Letter, as to Depth; from Brevier to Greatprimer, inclusive.

[figura]

According to this Scheme, which shews the Sizes of Letter in their Ascending order,

[esquema]

The two preceding Schemes are drawn out, to shew, where one Size of Letter falls even with another, whether in the Ascending, or Descending order: Thus, every ninth line of English falls even with each tenth line of Pica, and so on, in the Descending order, according to the first Scheme; and so likewise (by reversion) every ten lines of Pica occupy the same place with nine lines English in the Descending order,

	Gr.Pr.	Eng.		Gr.Pr.	Eng.	
m m m m m m	4	==		32	==	40
m m m m m m	8	==		36	==	45
m m m m m m	12	==		40	==	50
m m m m m m	16	==		44	==	55
m m m m m m	20	==		48	==	60
m m m m m m	24	==		52	==	65
m m m m m m	28	==		56	==	70
	Eng.	Pica		Eng.	Pica	
m m m m m m	9	==		54	==	60
m m m m m m	18	==		63	==	70
m m m m m m	27	==		72	==	80
em m m m m m	36	==		81	==	90
	45	==		90	==	100

Scheme I: mostra visual de les diferències entre línies de coscos, i taula de concordàncies.

pursuant to the second Scheme. But because Casting off of Copy requires more than to know how much one Letter either Drives out, or Gets in, more than another, in Depth, we will draw up such other Schemes as shall serve to shew the Methods which are used to know, how much Letter either Gets in, or Drives out, more than another, in Width also.

[John Smith. *The Printer's Grammar*, p. 147-152]

* En termes generals, es podria creure que els *Schemes I* i *II* tenen la mateixa estructura que les primeres *Tables* de Fertel. No és ben bé cert.

La primera *Table* de Fertel era la «Table des Caracteres comparés entre-eux par rapport à leurs differens corps». En ella, la comparació dels *Caracteres* es feia *pour les pages In-folio, In-quarto, In-octavo, In-douze*. Així, els *Caracteres* s'inscrivien en el marc utilitari de la plana d'un format —en certa manera, el format condicionava l'ús dels *Caracteres* (això és, quins *Caracteres* eren més pertinents al format concret) i, en conseqüència, condicionava les relacions que aquests establien dintre els límits tancats del format. La plana del format actuava, per tant, com a patró mètric en el seu doble vessant d'ús i de quantitat.

Els *Schemes* de Smith no contempen el format. En altres paraules, s'ignora la dimensió d'ús que tradicionalment es contenia en els cossos. Això es percep, ja d'entrada, en dos aspectes interrelacionats. El primer, que els *Schemes* no refereixen explícitament cap format concret: a diferència de Fertel, els cossos no s'articulen *pour les pages In-folio, etc.* El segon, que, com que no es refereix cap format, no es poden indicar cossos que s'hi adequin, o, el que és el mateix, no es poden especificar franges tipogràfiques relatives als formats. Com que no hi ha formats concrets, els *Schemes* només es poden remetre a una noció gairebé abstracta de «format»: de fet, en els *Schemes* de Smith, els formats concrets han desaparegut de l'esquema de relació tipogràfica, i «el format» abstracte només es pot deduir a partir de la llista de cossos tipogràfics. Els cossos que es llisten en els *Schemes* abracen la franja *Greatprimer - Brevier*: aquesta és la franja d'ús tipogràfic que ja s'havia establert amb anterioritat— *Greatprimer* era el cos «de text» major, més amunt del qual hi havia les *Title-Letters*, i *Brevier* era el menor, *a Letter small enough to injure the sight*. En resum: fins aquí, sembla com si els *Schemes* correlacionin els cossos tipogràfics amb els formats des d'una perspectiva d'ús que comença a fer-se abstracta —això és, estableixen una correlació entre la franja de cossos tipogràfics i el format. (Les correlacions entre *uns* cossos i *uns* formats es concretaran més endavant en el manual, quan Smith exposi exemples pràctics —però els exemples dels *Schemes* són d'una altra mena: cf més avall.)

De les anteriors observacions pot derivar-se'n una nova qüestió: el format és simple suport, escenari d'actuació dels cossos tipogràfics. Aquí sembla que s'inverteixen els termes tradicionals —no és el format, el que determina els cossos, sinó, més aviat, són els cossos, els que determinen el format. Això no significa que es trenquin les relacions entre formats i cossos, però sembla clar que aquestes relacions es modifiquen.

En els *Schemes*, Smith «resitua» el punt d'interès en els cossos tipogràfics: el desinterès pels formats es pot veure com un desinterès per l'ús final dels cossos. Així, no es valora la dimensió d'ús dels cossos; així, els cossos només es valoren des de la seva dimensió exclusivament mètrica, quantitativa. De nou, doncs, apareix la situació del cos com a conjunt desencaixat, en què la mida s'ha deslligat de l'ús.

Aquesta visió no s'aplica només als cossos concrets, sinó al conjunt tipogràfic. Com s'ha dit, en els *Schemes* de Smith sobrevola una noció abstracta de format i de franja tipogràfica. Però la consideració quantitativa dels cossos és profundament concreta. N'ha de ser, per necessitat —i aquí la concreció es tradueix a diversos nivells.

A aquests efectes, no cal oblidar l'advertència que feia Smith, *that each Body of Letter is not always cast to the same Size; but that they differ in their depth*. Això lliga amb tota la discussió entorn la man-

ca d'uniformitat mètrica i, per tant, els exemples dels *Schemes* l'hauran d'obviar, i fer-se relativament genèrics. Això no invalida el caràcter concret amb què s'aborden les mides dels cossos. I en aquest punt, cal completar la frase anterior tal com figura en l'original: *and that therefore no certain number of lines can be assigned to the length of half a foot; and much less to a whole one*. En aquesta última observació cal entreveure-hi un símptoma del canvi de paràmetres mètrics, que recullen els *Schemes*. El patró mètric no és *half a foot*, ni *a whole foot*. No entrarem a debatre si això és així justament per causa de la manca d'estandardització en les mides dels cossos —tan sols interessa saber que el patró mètric no és una magnitud gran com el mig peu, ni com el peu, que encara utilitzava Moxon. En els *Schemes*, el patró mètric no només es disminueix, sinó que també es diversifica: cada cos particular és un patró mètric. Això significa que cada cos s'entén com una unitat gairebé autònoma, en què s'enfosqueix la seva relació amb el conjunt tipogràfic.

No és estrany que sigui així. Smith ja advertia, en el títol de la secció, que aquesta versava sobre *the Proportion, or Bearing of one Body of Letter to another, as to Depth*. Això és, el discurs i les taules de Smith es basteixen sobre el mateix esquema d'equivalències de la llista de cossos tipogràfics de Fertel, en què s'especificava la *proportion entre-eux*. Això és, *equivalències concretes entre cossos concrets*, i no relacions entre aquests dins del conjunt tipogràfic.

Per això, el *Scheme I* serveix d'il·lustració preliminar: mostra *the difference there is between the several Bodies of Letter, as to Depth; from Greatprimer to Brevier, inclusive*. La diferència només es pot mostrar en termes visuals —en sentit propi, no se la pot quantificar, encara. Però la mostra es pot prendre com a punt de partença per a establir relacions precises, definides en termes numèrics, entre els cossos. En resum, la mostra visual és el punt de partença per a establir *concordances* —aquí la referència a les *Meterkonkordanz* de Berthold sembla obligada, per les afinitats visuals i de càlcul.

Les taules de concordances de Smith superen la visió concreta de la *proportion* que Fertel ofería en la seva llista de cossos. En realitat, les proporcions de Fertel eren *definicions* mètriques, puntuals, dels cossos. Smith adopta un camí intermediari entre la llista de *proportions* i les primeres *Tables* de Fertel: no defineix els cossos un a un, sinó a partir de les seves concordances en línies; aquestes concordances, però, s'aïllen, no es troben circumscrites a un entorn o format concret. En comparació amb l'aproximació mètrica de Fertel, es pot convenir que la visió de Smith és més abstracta. Però en això també cal matisar: les concordances de Smith s'elaboren entre dos únics cossos, els immediatament successius. Així, si bé s'estan fent esforços per quantificar els cossos del conjunt tipogràfic, tanmateix encara no s'està oferint un panorama coherent de les relacions del conjunt en termes quantitius.

El conjunt tipogràfic apareix com una *sèrie seqüencial* de cossos puntuals, que estableixen relacions igualment puntuals amb els cossos immediatament pròxims a ells. Això és, el conjunt tipogràfic comença a apreciar-se veritablement com una escala lineal graduada, estructurada en base a graus que se succeeixen, l'un a l'altre, en termes d'acumulació, additius.

A l'apreciació puntual del conjunt, hi convenen expressions igualment puntuals: les línies justes, sense les fraccions que figuraven en les primeres *Tables* de Fertel; les xifres enteres i endreçades. I aleshores, en el context puntual de Smith, que es dol de la manca de puntualització mètrica, caldria preguntar-se sobre la fiabilitat de les concordances. De primer, caldria preguntar-se sobre quina és la concordança o equivalència de base. Així, en el cas de *Greatprimer* i *English*, si l'equivalència de base és $4 = 5$, o si és $56 = 70$ — i la resta d'equivalències es dedueixen per una simple operació aritmètica. De segon, per què aquestes equivalències no coincideixen amb els valors, no ja de Moxon, sinó del mateix Smith: en Moxon, $50 = 66$; en Smith, $51 \text{ and an } r, \text{ flat} = 64$ —cap d'aquestes equivalències és exactament la que ofereix Smith en la taula que acompanya els *Schemes*. (I així, per derivació, també caldria remirar la *Table* de Fertel, i preguntar-se, o mirar amb més detall, quin és el mòdul de línia; o si hi ha veritablement un cos que actuï de mòdul mètric en cadascun dels formats; o si, realment, el mòdul no és altre que la plana del format, i no es pot reduir a línies justes

de cap cos.)

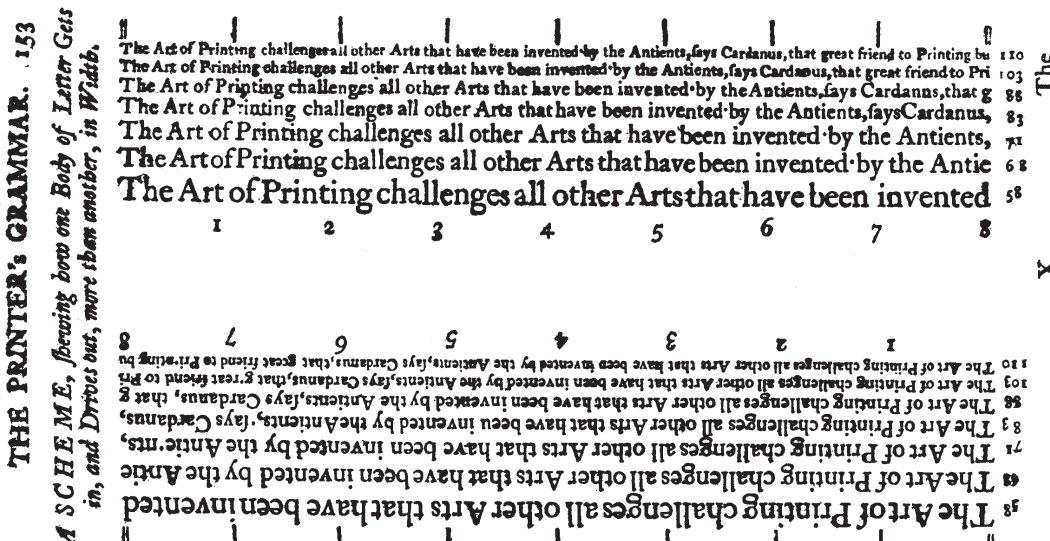
Finalment, només cal considerar el fet que els dos *Schemes* s'estructurin *by reversion*, en *Ascending*, or *Descending order*. En el comentari de les segones *Tables* de Fertel, ja s'ha observat que això feia veure el conjunt tipogràfic en termes relativament «elàstics»: més enllà de la seva utilitat real, aquí es vol remarcar la consciència explícita de la seqüència de graus que apareix en la mateixa denominació *Ascending* i *Descending*. I que, en explicitar les dues direccions, es pot començar a trobar un nou sentit al conjunt.

A SCHEME, shewing how one Body of Letter Gets in, and Drives out, more than another, in Width.

The foregoing Scheme is bipartite; whereof the upper division shews, How one Letter gets in upon another in Width, from Greatprimer to Brevier; and the other division, How one Letter drives out from another, from Brevier to Greatprimer; the limitations of both being signified by a Full-point, inverted.

The Length of the lines in the Scheme are divided into eight equal parts, each to the extent of four m's Pica, to shew how many words, sillables, or letters are contained in 1, 2, 3, 4, or in all the eight parts of a line, according to the different Bodies of Letter.

This Scheme is also of use in Casting off Copy; for if we divide the Width of a Manuscript into equal parts, we can more readily compute our Copy, by observing, how many parts are required to a line in print. The parts, therefore, into which we divide our Copy for mensuration, ought to be suitable to the size of it; viz. wider for that is written in Folio; and closer for what is written in Quarto, or in Octavo. These equal parts are drawn out upon a piece of Scabbard, or Wrapper, answering to the length of a line of writing; and having first tried how many parts of Manuscript go to a line in print, we may find how many lines of writing will make even lines in print; which when found, will make it easy to cast off for pages, forms, or sheets. And, to mention another convenience there is in dividing the lines of Copy into equal parts, It will assist us in Writing that varies; in which case we may allow as many parts to a line in print as we think proper. But because we do not expect that our Scheme will meet with a general reception, we leave every one to his own choice, and offer another way that is used for Casting off Copy; and which is no new thought or method.



* Com en els esquemes precedents, aquí Smith torna a combinar la presentació visual, concreta, amb la dimensió més genèrica, o abstracta, que se'n deriva. També respecte d'aquest exemple cal trobar rasons posteriors — així, al segle XX, alguns catàlegs de foneria continuaran adoptant aquesta mateixa fórmula de presentació, com a guia precisa de còmput i càlcul; per no parlar dels exemples en la posterior composició mecànica.

Smith era conscient de la feblesa del seu esquema: *we do not expect that our Scheme will meet with a general reception*. Però cal dir que la feblesa de l'esquema només prové del fet que és «massa precís» o, en altres termes, que només és realment útil en l'aplicació concreta d'aquests alfabet tipogràfics concrets —d'aquí que l'esquema sigui del tot adequat en l'entorn de les mostres concretes que apareixen en els catàlegs de tipus.

Això no ha de fer creure que l'esquema de Smith no sigui sòlid. Només que aquesta solidesa s'inscriu en un context de trànsit. D'una banda, sembla recollir una pràctica usual; d'una altra, la trasllada a una esfera més o menys nova, en què els patrons mètrics poden ser diferents. Així es pot entendre el fraccionament de la línia en parts iguals: en la mostra impresa, *four m's Pica* —una mida que cal creure usual, $\frac{1}{6}$ de polzada, que també apareixerà posteriorment en les *Meterkonkordanz* de Berthold; i el traspàs d'aquest fraccionament en una *piece of Scabbard, or Wrapper*, això és, una peça que actua de galga, com la *medida de la página*.

(Aquí caldria una anàlisi més detallada que la que es pot fer ara. En aquest sentit, s'hauria de reflexionar sobre la mesura tipogràfica en què es mostren els exemples: 8 segments de 4 *emes* de *Pica*, això és, 32 *emes* de *Pica*, és una mesura plausible per al format de *Folio* —que coincideix, lògicament, amb l'altura o nombre de línies de les planes d'*Octavo*: el propi manual de Smith n'és prova. En la mateixa línia, s'han de considerar els intervals de 4 *emes* de *Pica*: Sigüenza donarà les seves mesures d'acord amb intervals de 4 *emes* de *Parangona* — aquí hi cabria la possibilitat d'extendre's sobre les diferents tradicions mètriques, i els diferents patrons mètrics, de les diferents àrees geogràfiques.)

En aquest mateix context, el recurs dels punts invertits és més enginyós del que sembla: aquí sembla intentar-se recuperar la noció de conjunt, que s'havia enfosquit en els *Schemes* anteriors —però segurament la seva articulació és, en certa manera, innecessàriament complexa: en el fons, les relacions continuen establint-se de manera gradual, això és, entre dos únics cossos. Aquest és, de fet, l'inconvenient de la presentació visual, de la forma il·lustrada de Smith: no ofereix les dades de manera tan «significativa» com les segones *Tables* de Fertel.

Of Casting off of Copy the usual way.

* Del mètode usual que es descriu en les pàgines següents, només se n'extreu la part final, en què s'exemplifiquen els càlculs numèrics —aquest és un aspecte que es considera significatiu en el present context. Per la resta, la *usual way* inclou les taules d'equivalències entre *Copy* i *Form*, que, en el fons, disten poc de les que presentava Fertel.

Només per curiositat, referir la noció general d'*allowance* que fa servir Smith, com a terme de moderació en el conjunt del recompte i del càlcul — que es percep en la següent frase: “for whereas an alphabet [of 24 letters] of the Italic in this work occupies the width of nine m's and an n, Roman takes up eleven m's, and Black, fifteen” (p. 158).

Suppose a parcel of Copy is cast off, that promises to make 18 Sheets in Pica, at 38 lines long, and 20 m's wide.

Suppose this Copy is to be done in English; the page 33 lines long, 18 m's wide. How much will the whole Copy drive out?

Answer, Five Sheets, and 576 letters, or half a page.

The Pica has 40 letters in a line. 40 times 38 make 1520 letters; which are contained in 1 page: 16 times 1520 make 24320; which is the number of letters in One sheet: 18 times 24320 makes 4,37,760; which is the number of letters contained in 18 Sheets of Pica, of the above-said demensions.

By proceeding in the same manner as above, we find, that a line of English Octavo of the beforesaid demension, has 36 letters; One page 1188; One sheet 19008; and 18 sheets contain 342144 letters: The difference to Pica is, 95616 letters; which make 5 sheets and a half a page more, in English—the quantity that has drove out.

[John Smith. *The Printer's Grammar*, p. 160]

* El fragment anterior serveix d'il·lustració al compte de l'original *the usual way*. Fins a quin punt era realment usual, ho ignorem. Tan sols interessa remarcar l'exposició didàctica d'una operació comptable absolutament arrelada en les xifres (un exemple semblant es troba, per exemple, en Morato). En aquest context, no ha de sorprendre el recompte de *lletres* —per necessitat, la tipografia ha de tenir consciència de la singularitat de la lletra, com a peça individual, física. Però, en aquest mateix context, cal assenyalar la diferència de significació que es troba en *95616 letters; which make 5 sheets and a half a page more* —la primera expressió, poc comprensible, poc útil, fins que no s'ha reformulat d'acord amb una nova unitat mètrica més adequada, la línia o la plana.

Exemples d'aquesta mena són interessants també per les situacions de fons que s'hi contenen. Així, cal considerar si la plana de *Pica*, composta en 38 línies i a 20 *emes*; o si la plana d'*English*, en 33 línies a 18 *emes*, són això, pròpiament exemples típics de composició tipogràfica. En l'exemple apareix, per deducció, l'equivalència d'una lletra a mitja *ema*.

Pel que fa a qüestions de terminologia i vocabulari, són remarcables l'expressió *parcel of Copy*, amb les seves associacions a la superfície, i a la terra; i *English Octavo*, com a denominació de relació entre cos i format, o com a especificació mètrica —Fournier s'hi referirà en termes semblants.

*** Amb els exemples anteriors, es pot tenir una idea força clara de l'aproximació mètrica de Smith. A continuació s'adjunten dos fragments que complementen els anteriors.

Chap. IX. Of Composing.

[...]

For making of Measures we have the best method here in England, where we use m's, laid the flat way, for that purpose. But before a Compositor begins a work, he is, or ought to be directed, how many m's wide, and how many lines long he is to make a page of it. [196-197]

[Segueixen especificacions sobre si l'original és manuscrit o imprès.]

Tho' it is common to make our measure by m's of the Letter on which the work is to be done, it would be nevertheless more advantageous, were it made a Rule, that All measures for Folio's and Quarto's should be made to m's of the English Body; all measures for Octavo's, again, to Pica m's; and all measures for Twelves, and less sizes, to m's of the Longprimer. And because in large Printing-houses it happens that different Founts of the same Body, but not of the same Size, are sometimes employed, it is absolutely necessary to use always m's of one and the same Fount of Letter, to make our measures by: for which reason it would be proper to keep a sufficient number of English, Pica, and Longprimer m's in a convenient place, on purpose

to make measures by. The benefit of such a regulation would soon be perceived, in saving the trouble of cutting Scabbards, Leads, Rules, &c. to several measures that differ sometimes not a common Space of each other, on account of the different Sizes of the same Body of Letter not filling the same measure alike full.

Having made and secured our measure, we look for a Setting Rule; which, if it answers exactly to the measure, serves to give us notice when our Stick by falling or other accidents has Given: otherwise we cut a Rule, to fit the measure exactly, by which we try our Stick when it has had any casualties.

[John Smith, *The Printer's Grammar*, 197-198]

* El passatge combina dues qüestions bàsiques que es relacionen amb el tema de la mesura en la tipografia: la primera, les pràctiques de mesurament més quotidianes; la segona, les observacions de caire més genèric, que pretenen racionalitzar les pràctiques anteriors, a partir de privilegiar uns patrons mètrics.

Es refereixen dues pràctiques de mesurament: les *emes* tombades per a fixar la mesura tipogràfica; i la *Rule* com a galga. El «mètode» de fixar la mesura tipogràfica en *emes* no és exclusiu d'Anglaterra, com demostra la prova impresa de Paredes en la *Institucion*; Fournier en farà esment pocs anys després que Smith, i cal creure-la una pràctica també habitual en l'àrea francesa, si més no en l'entorn de la foneria.

La segona qüestió que Smith aborda en el capítol enllaça amb el desig de racionalització mètrica, que havia exposat a bastament en pàgines anteriors. Aquí cal dir que «només» s'està apel·lant a una racionalització, i no pròpiament a una uniformització. És clar que, en el fons, es demana la unificació de patrons mètrics, però la manera d'exposició no és tan rígida: Smith es remet a tres patrons mètrics d'ús —des d'aquí, es concreten les «franges tipogràfiques», que no s'havien enumerat pròpiament en els *Schemes* precedents. L'esquema de formats i cossos-patró és el següent:

<i>Folio - Quarto's</i>	<i>English</i>
<i>Octavo</i>	<i>Pica</i>
<i>Twelves, and less sizes</i>	<i>Longprimer</i>

L'assignació d'un cos a un format no és nova, com s'ha vist en els exemples de manuals anteriors al de Smith. Una comparació superficial de les dades d'aquests manuals, amb les que ofereix Smith, fa veure que hi ha un canvi fonamental en l'elecció dels cossos-patró —i, en el fons, en la mateixa noció de mesura. Smith sembla elegir els cossos d'acord amb la posició que ocupen dins de la seqüència del conjunt tipogràfic: 9. *English*. 10. *Pica*. 12. *Longprimer*. —lògicament, *Small-Pica* s'exclou per raons òbvies. Això fa creure que la correlació entre format i cos s'estableix a partir d'una simple relació de grau, *d'interval*— a diferència de grau en el format, diferència de grau en el cos. Però aquesta és una lectura extrema, massa puntual, que és poc creïble en l'arrel professional de Smith.

Es pot assajar una altra lectura. Partim de la idea de les «franges tipogràfiques»: en l'esquema de Smith, els tres cossos-patró són «massa propers entre si» com per creure que pertanyin a diferents franges. L'única possibilitat seria considerar que *English* és el cos més menut de la franja *groça*; que *Longprimer* és el cos més gros de la franja *de glosar*; i que *Pica* és el cos de la franja *mitjana*. *Pica*, per si sola, seria una franja. Aquesta és una lectura *estreta* de la qüestió —es fa difícil creure que les franges s'hagin reconsiderat tant, i que s'hagin plantejat des de la proximitat amb la mitjana.

Aleshores, potser cal manejar les dades d'una altra manera. No hi ha res d'absolutament incorrecte en les anteriors observacions, però cal matisar-les. Segons Smith, *English* hauria de ser el patró mètric per a *Folio's* and *Quarto's*; *Longprimer* hauria de ser el patró mètric per a *Twelves, and less sizes*. *Pica* hauria de ser el patró mètric per a *Octavo's*, és a dir, *només* per a aquest format. En altres paraules, aquesta és, aquí, l'única correlació que es defineix de manera precisa, inequívoca.

I potser tampoc és tan estrany que sigui així. De primer, cal recordar que Smith, a diferència de Paredes, o de Fertel, no havia fet cap *Scheme* en què indiqués quins eren els cossos «més adequats»

per a cada format, o quina franja de cossos es corresponia a quin format —així, el format prenia una importància secundària, darrere del cos tipogràfic. En aquest punt, Smith considerava que *Pica* era *the ever-best size for Printing Letter*. I, fent un salt en el temps, Paredes deia que *el pliego de à octavo es la guía, y camino por donde se gobiernan todas las imposiciones del Genero perfecto* (*Institucion*, 25v). *Pica* i *Octavo* són, aleshores, *els patrons*. D'acord amb això, en l'esquema de Smith, les correlacions entre cos i format s'extenen a partir d'un punt central, en què conviuen el cos tipogràfic i el format més significatius.

Com a corol·lari, es pot considerar una possibilitat complementària. Com s'ha dit, els cossos-patró, i els formats, es poden correlacionar des de la noció d'*interval*, o de *grau*, en el context d'una seqüència. Aquesta correlació, però, no sembla operativa en termes d'ús real: els intervals dels cossos són mínims, en comparació amb els intervals dels formats i, així, la correlació sembla desproporcionada. Però aleshores es pot intentar abordar aquesta proporció des de criteris purament tipomètrics. Així, caldria valorar la possibilitat que cadascun d'aquests cossos-patró representés una mena d'escala pròpia d'articulació mètrica en el conjunt tipogràfic. O, a la inversa, que l'articulació mètrica del conjunt tipogràfic es fonamenta en les tres escales que representen els cossos-patró. A aquests efectes, es pot tornar als subconjunts de cossos relacionats que es derivaven de la llista de Moxon:

Pearl -Long-Primmer
Nomparel - Pica - Great-Primmer [- Double Pica]
English - Two-Lin'd English,

Els subconjunts mètrics de la llista de Moxon podrien confirmar la hipòtesi formulada. Aquesta articulació de subconjunts s'amplia en la versió de Smith:

Paragon - Longprimer - Pearl
Two-lines Greatprimer - Greatprimer - Burjois
Two-lines Pica - Pica - Nomparel
Two-lines English - English - Minion
Two-lines Double Pica - Double Pica - Small-pica

Recordem que Smith atorgava valors numèrics a partir de les xifres que havia exposat Moxon. Per extensió, les xifres de Smith només *completaven* la llista de Moxon, això és, la feien més compacta. De fet, la reordenaven. Sense explicitar-ho pròpiament, l'esquema de Smith és més fàcil d'entendre a partir de la simple articulació, tradicional, de dobles i meitats —d'aquí que hi hagi petites variacions: *Double Pica* adquireix el seu lloc com a doble de *Small-pica*, que Moxon ignorava; *Greatprimer* es reposiciona, perquè «s'entén més» com «el doble de *Burjois*», que no pas com «el triple de *Nomparel*». (Com en Moxon, *Brevier* i *French Canon* es deixen sense relacionar; de tota manera, d'acord amb la «Table of the present Sizes of Letter», *French Canon* s'acosta molt a 6 línies de *Brevier*.) Amb independència que l'esquema final apareixi «massa» endreçat, i sense aprofundir en les equivalències, les relacions dels subconjunts es mantenen: al capdavant, l'escala de *Greatprimer* té un lligam estret amb l'escala de *Pica - Nomparel*; i l'escala de *Small-pica* es pot obviar per la seva condició irregular.

I aleshores, en termes estrictes, es podria parlar d'una *regraduació* del conjunt tipogràfic. No pel fet que s'hi hagin incorporat nous cossos, ni perquè hagin aparegut noves relacions. Simplement, es pot dir que el conjunt tipogràfic s'ha regraduat perquè s'ha reposicionat el punt de vista amb què es mira el conjunt, o, perquè s'ha reposicionat el mòdul amb què es construeix l'espai tipogràfic. L'espai tipogràfic de Smith es construeix a partir de la mitjanja —en això no cal veure-hi la convergència cap a la uniformització habitual, però sí un punt clau en la concepció del conjunt tipogràfic.

[Aquí es podria comparar aquesta articulació amb la més bàsica de *letra groça*, *letra mitjana*, *letra manuda*. Una primera valoració superficial fa veure que els paràmetres mètrics han variat. Això no necessàriament implica un canvi de sistema mètric, ni d'escala mètrica: el canvi de paràmetre

mètric, aquí, es pot deure tan sols a un simple canvi de mòdul dins de l'escala mètrica. Per posar l'exemple conegut, *Pica* i *Nomparel* es troben en la mateixa escala, però el mòdul que es privilegia és *Pica*; les mides continuen essent les mateixes, però l'aproximació conceptual de conjunt ha variat. Extenent la idea, es podria tornar a exposar la possibilitat que, dins de la mateixa escala, *Longprimer* no fos sinó una mena de submòdul del mòdul base, *Paragon*.

Tot això són suposicions que, amb les dades presents, no es poden provar —caldría més estudi, i una anàlisi profunda dels *Schemes*, malgrat que en ells no s'ofereixi la visió completa del conjunt tipogràfic. Al seu costat, també hi ha el fet conegut que diferents àrees geogràfiques tenen diferents tradicions i maneres d'afrontar la mesura. I que es desenvolupen, i canvien.]

* El fragment que segueix s'ha seleccionat per ampliar les observacions entorn de les pràctiques d'amidar quotidianes en l'entorn professional. Aquí, són cabdals les referències a l'instrumental, al material, i a les subdivisions de les mides. En resum, el fragment és un bon estímulo per a fer-ne un exercici pràctic: cal prendre els tres elements referits com elements que influeixen i que poden ser decisius en la concepció i l'exposició de la mesura. Notar que l'exemple es basa, de nou, en l'*Octavo*.

To make proper Margin, some use the following method, for Octavo's; viz. They measure and mark the width of four pages by Compasses, on a sheet of paper designed for the work, beginning to measure at the one extremity of the breadth of the sheet. The rest of the paper they divide into four equal parts, allowing two fourths for the width of two separate Gutter-sticks: the two other two-fourths they divide again into four equal parts, and allow one fourth for the Margin along each side of the Short Cross; and one fourth for the Margin to each out-side page. But because the thickness of the Short Cross adds considerably to the Margin, they reduce the Furniture in the Back accordingly, and thereby enlarge the out-side Margin, which requires the greatest share, to allow for the unevenness of the paper itself, as well as for Pressmen laying sheets uneven, when it is not the paper's fault. And having thus made the Margin between page and page to the breadth of the paper, they proportion the Margin in the Head in the same manner to the length of the paper, and accordingly measure and mark the length of two pages; dividing the rest into four parts; whereof they allow one fourth for each side of the Long Cross, and one fourth for the Margin that runs along the foot of the two ranges of Pages. But tho' they count each part equal to another, they do not prove so upon examination; for as they did at the Short Cross, so they lessen the Furniture on both sides the Long Cross, to enlarge the Bottom Margin, for the same reasons that were assigned for enlarging the Side Margin.

[John Smith. *The Printer's Grammar*, p. 260-261]

JUAN JOSEPH SIGÜENZA Y VERA
Mecanismo del arte de la Imprenta
para facilidad de los operarios que le exerzan
1811, 1822

pues tomadas las medidas al principio con reflexion y detenidamente, le prometo le saldrá bien, sea de la clase ó tamaño que quiera. [1822, 28]

Sigüenza publica el seu *Mecanismo del arte de la imprenta* el 1811, però la sola data de publicació no és prou per a incloure el seu discurs en el marc del segle XIX. Sigüenza es troba arrelat en la tradició tipogràfica del segle XVIII espanyol. En conjunt, la seva obra és més propera a Fertel, i fins i tot a Paredes, que no als autors que recullen l'esperit «modern» iniciat a mitjan segle XVIII i ja establerta a la primera part del XIX. Així, l'obra de Sigüenza se situa en el terreny absolutament pràctic, i això condiona el seu discurs. No hem d'esperar trobar idees a la manera d'Aznar de Polanco ni d'Anduaga. Ni tampoc referències del mateix caire respecte de la pràctica (o, en aquest cas, disciplina) tipogràfica: en el terreny específic de la tipometria, no es fa esment de Didot, ni de Fournier, ni, lògicament, de la Commission Bignon.

S'especifica “tradició tipogràfica”, per distingir-la de la sòlida tradició cal·ligràfica en què se superava el simple exercici hàbil amb digressions disciplinàries de remarcable originalitat. Com s'ha apuntat en la part anterior d'aquest estudi, la ‘tractadística’ dels dos àmbits té orígens, desenvolupaments, i objectius diferents.

El *Mecanismo* de Sigüenza és més un manual que un tractat. L'arrel profundament pràctica l'assimila més al formulari que no a l'exploració enciclopèdica. A tot estirar, es poden traçar lleus pinzellades de formes enciclopèdiques pel tocant a les làmines i la seva explicació; i, en menor mesura, en l'*Adicion* de l'edició de 1822, que s'estructura més com a tesaurus que no com a diccionari pròpiament dit.

Les raons d'aquesta mena d'exposició són diverses, i totes elles comprensibles —la primera, el fet de “ser” el primer manual d'impremta espanyol. Aquesta mateixa raó és l'única que, formalment, suavitzza les *observaciones del discípulo* Miguel de Burgos. Burgos, més crític respecte del panorama espanyol, advertirà a Sigüenza de la profusió de manuals d'impremta estrangers —curiosament, Burgos li farà arribar a mans l'exemplar de la *Institucion* de Paredes.

Mecanismo
del arte
de la Imprenta
para facilidad
de los operarios
que le exerzan.
POR
JUAN JOSEF SIGÜENZA
Y VERA,
discípulo de FERTEL, y actual regente
de la imprenta de la Compañía de Imprentas
y Librerías del Reyno.
MADRID
IMPRENTA DE LA COMPAÑIA
1811.

Les *Observaciones* de Burgos són, en el seu conjunt, sobretot crítiques respecte del *Mecanismo* de Sigüenza, però aquesta actitud s'amplia al conjunt de l'entorn tipogràfic espanyol, especialment pel tocant a l'escassetat de manuals autòctons (p. 24) o en la de tipus propis (p. 26). Aquesta actitud, tanmateix, no es tan crítica com per admetre “la repetida y amarga censura de que *los españoles van un siglo mas atrasados que el resto de la Europa*” (p.48). Malgrat aquesta sensació d'adaptació als temps, Burgos tampoc fa esment de les reformes tipomètriques de Fournier ni de Didot: el seu discurs continua trobant-se arrelat en les mesures “tradicionals”.

El *Mecanismo* té dues edicions: 1811 i 1822. El cos de l'obra és gairebé idèntic en elles, i el més significatiu és que en la segona edició s'hi afegeix la “Adición al mecanismo del arte de la Imprenta para inteligencia de los operarios que le profesan”, que inclou els “Nombres técnicos pertenecientes á este arte”, i la “Respuesta del autor á la carta publicada por su discípulo (Sr. D. Miguel de Burgos)”, i tres notes més. El present estudi es basa sobretot en el text de la primera edició.

Així, Sigüenza es troba arrelat en la tradició tipogràfica del segle XVIII. Però l'única referència a la tradició és el reconeixement del seu mestre Ibarra. Això es pot entendre tant com un simple reconeixement de l'estructura gremial; com que Ibarra, el seu mestre, és l'única autoritat digna de reconeixement, això és, que Ibarra és, en definitiva, l'iniciador d'una nova tradició, aquella impulsada i auspiciada per Carlos III; com que, realment, no hi ha tradició tipogràfica pròpiament dita.

És impossible traçar aquí un quadre mínimament complet i lògic de la situació. Tan sols es pot apuntar la idea coneguda del paper que el despotisme il·lustrat de Carlos III tingué en el clima cultural d'aleshores —el “naixement d'Espanya” va lligat a la fundació d'institucions oficials modernes de tota mena: en aquest esquema cal insertar la promoció “d'escola” dels punxonistes espanyols que refereix Sigüenza. Tanmateix, aquest esquema ja no preval en els temps de redacció del *Mecanismo*. La Guerra d'Independència del 1808 podia haver causat un rebuig dels afrancesats, però segurament aquesta no és una raó prou sòlida per a explicar el “tancament geogràfic” de Sigüenza —si és que cal explicar-lo, si és que veritablement calia considerar-lo.

Respecte del canvi de situació, es pot tornar a recórrer a Miguel de Burgos: “Los nuestros [caracteres] de Pradell, Espinosa y Gil fueron buenos en su tiempo; mas ya pasó; y no podemos igualarnos con el resto de las naciones que nos aventajan si no abrimos otros nuevos.” (p.26). (La situació concreta, i els punxonistes esmentats, es comenten en les notes 11 a 14 de l'edició de Rodríguez-Moñino.) Els símptomes d'obertura en l'entorn tipogràfic són més clars en anys posteriors, com demostra, per exemple, Serra i Oliveres, que ja es pot considerar un personatge típic del segle XIX, amb un coneixement notable de les pràctiques en l'entorn europeu —però aquí també cal convenir que la situació ha tornat a canviar.

Des del pes d'aquesta tradició, Sigüenza concep el seu *Mecanismo*, una obra d'esforç, també valuosa, i en principi modesta:

Motivo que dió margen á emprender este tratado.

Por haber echado á perder una urgente relacion de méritos de quatro planas por la mala colocacion de las dos del blanco en la prensa, cuyo primer pliego no miré con el debido cuidado, de que resultó una dilacion perjudicial al interesado, y á Ibarra un grandísimo disgusto quando aquél le reconvinó con el error; determiné hacer parte de este trabajo, el que presenté al mismo Ibarra. ... [Sigüenza, Mecanismo, vi].

L'error ja s'advertia en Paredes: “En este particular del sitio que ha de tener cada pagina se requiere singularissima atencion en el discipulo, porque qualquiera descuido que aya en su inteligencia, no solo es vn yerro, ni solo cabeza de otros, sino que todo el pliego que passare con algun defecto en esta parte, và sin remedio perdido, y no puede servir de nada. Y assi me parece poner diversas advertencias.” [Paredes. *Institucion*, 25v]

El to que figurava en el «Motivo» també s'aprecia en la cloenda:

“Señores Impresores, á quienes principalmente se dirige este trabajo, por mi parte ni tengo mas que poner, ni se me alcanza mas que decir: mi deseo solo se ha encaminado á la instruccion de aquellos jóvenes que se dediquen á este Arte admirable, y al mismo tiempo hacer ver cuántas cosas son necesarias para su execucion. Me alegraré que otro con mas luces y conocimientos que yo le amplíe y le mejore, para que tengamos una cosa completa de esta clase, que no es de las despreciables, si se exâmina con atencion, por las muchas ventajas y beneficios que de él resultan.” [244]

A la claredat i modèstia del motiu, li correspon la modèstia de la realització de l'obra: “Desearé haber acertado, y que el público y los facultativos reciban con agrado este corto trabajo, y disimulen los defectos del estilo, mediante á que no lo escribe un literato, sino solo un artesano.” [Sigüenza, *Mecanismo*, vi]

Mostres de modèstia semblant són habituals en la major part dels impressors-autors de manuals tipogràfics, començant per Paredes. Sigüenza té ocasió de mostrar-la, per exemple, en el pròleg, en el paràgraf final del llibre (p. 244), o a la “Respuesta...” que dirigeix a Miguel de Burgos en la segona edició del *Mecanismo*. Sense entrar en les consideracions sobre l'estil de la redacció, interessa remarcar la condició d'artesà.

El motiu de l'obra de Sigüenza és, doncs, simple, i la seva finalitat és eminentment pràctica, *concreta*, en què no es debaten qüestions més enllà de les immediates que es produeixen en el taller. Això justifica que, des d'una postura crítica, el *Mecanismo*, com la major part de manuals, es pugui prendre com un solucionari, un recull de fórmules i receptes útils, que l'artesà hauria de tenir *a mà*.

L'APRECIACIÓ CONCRETA EN SIGÜENZA

Des d'aquest punt de vista d'immediatesa i de concreció, de quotidianitat, el *Mecanismo* de Sigüenza és remarcable. Si abans s'ha apuntat la proximitat amb Paredes o Fertel, cal precisar ara que un aspecte singular del *Mecanismo* és la relació de pesos i preus del material.

És clar que aquesta mateixa concreció és la que podia invalidar l'obra a efectes pràctics i als ulls dels coetanis, atès que els preus (i, en un altre nivell, els pesos) podien variar. Però d'això ja n'era conscient Sigüenza:

*“Como los tiempos hacen variar los precios de las cosas, por esta razon este cálculo solo sirve para dar una idea, y principalmente para manifestar los utensilios que son necesarios en la imprenta.” [Sigüenza, *Mecanismo*, p. 1]*

I, en la segona edició, afegeix:

“En el dia hay alguna alteracion en los precios; pero acaso tendrán que arreglarse á como estaban antes, por cuyo motivo no los innovo ahora.” [1822, 1]

Aquesta relació es pot prendre simplement des del tipisme, o amb la intenció de traçar un quadre econòmic del moment. En el present estudi, s'entén que aquesta apreciació, més enllà de consideracions particulars (però tenint-les en compte), afegeix una dimensió que en la major part de manuals només figura, a tot estirar, de manera secundària.



MECANISMO

DEL ARTE

DE LA IMPRENTA.

Del coste que tendrá poner una imprenta regular.

FUNDICIONES. De peticano, misal, parangona y texto á treinta arrobas cada una, que hacen quatro pliegos de composicion, incluyéndose la cursiva, importa el metal de estas fundiciones á 77 rs. la arroba...	Rr.
Por la manufactura de las quatro á 72 rs. la arroba.....	90240
De atanasia treinta arroba. de metal á dichos 77 rs.....	30640
Su manufactura á 82 rs. arroba...	20210
De lectura gorda, metal.....	20460
Su manufactura á 90 rs. arroba...	29210
	29700
	270660

Como los tiempos hacen variar el precio de las cosas, por esta razon este calculo solo sirve para dar una idea, y principalmente para manifestar los utensilios que son necesarios en la imprenta.

A

El *Coste* de Sigüenza: la dimensió pràctica de l'impressor.

De fet, aquesta mateixa aproximació es percep en altres parts del *Mecanismo*: valguin com a exemple les “Muestras de las fundiciones” (6-16), o les indicacions de pes dels papers (37-38). Això també fa que el *Mecanismo* s'acosti força a la noció habitual de catàleg o llista de preus.

Perquè, al capdavant, aquesta és una manera d'avaluar el fet tipogràfic tant o més vàlida que la que acostuma a observar únicament el seu vessant d'ocupació bidimensional. És més, en rigor, aquesta és *la* manera, útil, “real”, d'avaluar la tipografia que tindria qualsevol “empresari” tipogràfic. Repetim-ho, l'escriptura tipogràfica, i especialment per a l'impressor o regent d'impremta, són motlles físics que medeixen, ocupen, pesen, es compren. I, segons aquest esquema, les fórmules, les taules de càlcul, són útils en qualsevol d'aquests aspectes. Quan es diu «útil», s'està remetent a la necessitat i, així, a la *suficiència*.

LA SUFICIÈNCIA EN SIGÜENZA

En aquest punt pot ser bo remetre's a l'apartat corresponent de Paredes. Allí s'havia traçat la noció de suficiència a partir dels usos tipogràfics —això és, una “unitat” més general que la dels cossos tipogràfics. De principi, Sigüenza l'exposa en altres termes: els del cost, els de la despesa econòmica. En realitat, no són “altres” termes: plantejada des de la “necessitat”, des de la “supervivència”, des de la “justesa”, des dels *mínims*, la suficiència del material tipogràfic sempre ha estat relacionada amb la capacitat d'adquisició, això és, econòmica. Així comença Sigüenza el seu *Mecanismo*: oferint dades *Del coste que tendrá poner una imprenta regular*. No cal insistir, aleshores, en que la qüestió econòmica es troba condicionada per la de la *regularitat* —per la de la *mitjania*, i que en ella s'hi pot veure la *suficiència*. D'acord amb aquestes nocions, es llisten els següents cossos:

Peticano – Misal – Parangona – Texto

Atanasia

Lectura gorda

Entredos

Breviario

Cal considerar aquests cossos com *necessaris* per a una impremta *regular*. En principi, això voldria dir per a uns usos regulars. N'hi ha, però, que se situen fora d'aquesta regularitat

i, a partir d'aquí, la "selecció" de Sigüenza pot ser tant interessant a causa dels cossos que considera necessaris, com d'aquells que deixa fora.

La lectura chica no es tan necesaria

La glosilla y nomparell tampoco son de las mas necesarias al principio

Grancanon no apareix enlloc, amb excepció de las "Muestras de las fundiciones". Lectura chica s'entén com una mena de subproducte, que no es "tan necesaria"— però tampoc es fa referència explícita a la Lectura gorda: qualsevol indicació és només per a Lectura, això és, per al cos (Lectura gorda i Lectura chica apareixen distingides només en el recompte de lletres per línia: p. 17 i ss.). Curiosament, Glosilla tampoc és "de las mas necesarias al principio": tanmateix, es considera en els diversos recomptes que presenta Sigüenza: cf. més avall. Nomparella apareix a las "Muestras..." i a la "Regulacion...".

Es podria creure que aquests usos regulars es corresponen a les «franges tipogràfiques». Si s'accepta aquesta tesi, s'hauria de concloure que les franges han sofert variacions. Que el conjunt tipogràfic usual operatiu desqualifica els dos graus-límit, Grancanon i Nomparella. Que la franja de *letra groça* abraça quatre graus (*Peticano, Misal, Parangona, Texto*). Que la franja de *letra mitjana* es concreta tant en els graus tipogràfics, i aleshores es desdibuixa, fins al punt que es fa difícil creure que hi ha una franja.

Però d'aquí no cal inferir generalitzacions a la manera de les «franges tipogràfiques» tal com s'han plantejat. És cert que el quadre dibuixat per Sigüenza té alguna cosa de franja, però aquesta noció es troba filtrada per dues qüestions. Una, que ja s'ha esmentat, és el cost: les franges resultants, per tant, no serien d'ús, això és, en la composició i lectura tipogràfiques, sinó que es plantejarien en termes de producció, és a dir, de foneria tipogràfica.

Així, atès que les foses de peticano, misal, parangona i texto, tenen el mateix cost, es podria acceptar que constitueixen una franja d'ús tipogràfic (cf p. 1 i p. 39). Però aquest criteri no es manté per a les dues lectura, *gorda* i *chica*, que *no* tenen el mateix preu (p. 40). En resum, tot i que es puguin establir certes correspondències entre el cost i l'ús, no cal creure que es comporten de la mateixa manera. Totes les foses es produeixen sobre una mateixa base, 30 roves de metall (2310 rs.); la seva "manufatura" és, lògicament, el que varia. (Cf el capítol dedicat a Fournier, i les observacions relacionades amb la Parangona.)

La segona qüestió que matisa la noció de franja, és, simplement, la consideració particular, concreta, que dóna Sigüenza a cadascun dels graus tipogràfics. D'aquesta primera llista, no es poden treure més conclusions —per a traçar un esquema més complet, caldrà veure les indicacions dels usos tipogràfics que apareixeran més avall.

*

En el marc utilitari en què s'inscriu Sigüenza, no ha de sorprendre que dediqui un capítol a la «Regulacion de lo que pierde la fundicion en cada resma que tira» (p. 39 i ss.):

"Este cálculo se gira sobre dos mil resmas que puede tirar una fundicion de 90 arrobas, apoyado en la observacion de tres fundiciones, dos de glosilla y una de texto; se entiende saliendo aún medianamente. No se me oculta podrá tirar algo mas, como tampoco que algunas fundiciones ni aun las resmas dichas pueden resistir, ó bien por defecto de ellas ó por no cuidarlas."

Noti's que els graus de referència són glosilla i text. Advertències i relacions de la mateixa mena es poden trobar als *Memoriales tipográficos* editats per Rodríguez-Moñino.

Mostres d'aquesta preocupació per la utilitat són freqüents al llarg del *Mecanismo*. En el terreny concret que es debat aquí, pot valdre la següent cita:

“No estoy bien con que se aprovechen las suertes que quedan buenas de una fundicion para otra que se estrene, por ser como imposible vengan bien, siendo causa de echarse á perder la fundicion, como ya ha sucedido.” [41-42]

Cal creure que l'advertència es refereix a que no van bé per raons mètriques del cos tipogràfic— no és la mateixa manera de *echarse a perder* com: “Á fin de evitar no se eche á perder tanta letra que se cae al suelo por dar regularmente de ojo, y herirse, convendrá mucho que el piso de la imprenta esté entablado.” [42])

A més de la suficiència dels graus tipogràfics en el seu conjunt, cal considerar la suficiència de cada *fundicion* d'acord amb les pràctiques de l'ofici:

Folios pertenecientes á ternos en folio.

Su imposicion es la que sigue; componiéndose de tres pliegos metidos; por cuya causa se echará primero en prensa el blanco del de enmedio; despues el del segundo, y luego el del primero; teniendo cuidado con las retiraciones, segun queda dicho. Así como si se tirase mucho se echará en seguida la retiracion, del mismo modo si se tirasen pocos exemplares, se echarán seguidos seis ó mas pliegos, si lo permite la fundicion, á fin de no retirarlo al instante, y dar tiempo á que se repose, y no se macule. Si es preciso retirarlo al instante, por ser corta la fundicion, ó correr prisa, y se da ó macula, se irán poniendo en el tímpano de quando en quando pliegos mojados, que se llaman maculaturas, para evitar este inconveniente. [64]

Això és el que pot justificar l'expressió *pliego de fundicion* (p. 41), en què s'hi apreciaria aquell origen, relacionat amb la pòlissa i el mínim, a partir de la unitat de composició, el plec.

*

RECOMPTES

Hi ha dos capítols bàsics que refereixen qüestions mètriques en termes de recompte i càlcul tipogràfics, «Letras que entran en la línea de diferentes fundiciones sobre letra mas ó ménos», i «Líneas que entran en la plana segun la medida y letra». El fet que el capítol «Letras que entran en la línea de diferentes fundiciones sobre letra mas ó ménos» s'avantposi al de «Líneas que entran en la plana segun la medida y letra», sembla indicar la major importància de la mesura tipogràfica sobre el nombre de línies: cf Part 2.

En el capítol “Letras que entran en la línea de diferentes fundiciones sobre letra mas ó ménos.” (p. 17 i ss.), Sigüenza presenta les dades en la forma, ja habitual i còmoda, de taula. Tanmateix, no és una taula uniformitzadora, sinó diverses “taules” que es concreten a partir dels cossos tipogràfics. En aquest sentit, aleshores, es pot creure que no hi ha una consciència evident de “sistema tipomètric en abstracte”, entès a la manera dels segles XVIII i XIX, que abraci, i reguli, el comportament ocupacional dels diversos cossos tipogràfics. Sinó que, més aviat, es té la sensació que els cossos tipogràfics “s'autoregulen”.

Aquesta segona idea, la de l'autoregulació, o autosuficiència, o autonomia dels graus tipogràfics, però, es veu matisada, o fins i tot anul·lada, per dos aspectes, que al seu torn se situen en pols "oposats". Primer, que en les taules de Sigüenza, els cossos tipogràfics es concreten en *fundiciones* particulars: en un sentit molt bàsic, això remet a la noció de coherència gràfica interna de cada alfabet tipogràfic concret. Com que aquesta coherència gràfica específica no necessàriament equival a la coherència del cos tipogràfic genèric (tot i que al capdavant s'hi hagi de subjectar), les taules de Sigüenza no poden desistir-se del caràcter concret de les *fundiciones* o, en altres paraules, les taules no deixen de ser un apèndix particular de les *muestras de las fundiciones* que figuren pàgines abans en el manual. D'aquí que, ultra l'expressió moderada del mateix títol ("mas ó ménos"), calguin especificacions addicionals al peu de cada taula per a ajustar-ne les dades que s'hi oferien.

És clar que no cal exagerar el fet: aquest és "el problema" insalvable en el recompte i càlcul de text, que ha d'intentar resoldre la incomoditat entre el genèric i el concret, que sempre ha de formular-se en "mas ó ménos" —exceptuant, és clar, els casos en què els gruixos dels caràcters són sempre iguals ("sistemáticos", *monospaced*, màquines d'escriure).

Que el capítol es pot entendre més com un apèndix de les *muestras*, que no pas com un recurs de càlcul de text en sentit propi, es veu també en la poca atenció que mostra Sigüenza al compte de l'original. El que més se li acosta és la làmina de la *Demostracion de los signos que se usan en la imprenta para corregir las erratas, y el modo de corregirlas* (37) —la làmina s'acompanya d'una simple nota introductòria que no aporta més dades.

(Sigüenza mateix relata com ha arribat a oferir les xifres:

"Sin embargo de haber hecho la experiencia con cuidado, componiendo cinco ó seis líneas para ver las letras que entraban en cada una, y guardar una regla de proporcion, pues no todas tienen precisamente las mismas letras; como las fundiciones suelen variar por ser mas metidas, ó al contrario, habrá alguna variacion, aunque será poca, por lo que puede servir de regla lo que queda dicho." (p. 22))

El segon aspecte que qüestionaria l'autosuficiència de *cada* cos tipogràfic és que les "medidas del ancho de la plana" s'expressen en *emes de parangona*. En altres paraules, la parangona s'estableix com a paràmetre mètric absolut, al que els diferents cossos tipogràfics (i no ja només les *diferentes fundiciones*) han d'ajustar-se, sotmetre's. En aquest sentit, doncs, la parangona és l'única unitat visible d'articulació del sistema tipomètric. Però això no és prou per assegurar que Sigüenza exposi, o que tingui aquella consciència de, "sistema tipomètric en abstracte": per tal que això fos possible, és a dir, per tal que s'entengués (o es malinterpretés) "en termes actuals", caldria que tots els cossos tipogràfics tinguessin un valor *explícit* en relació amb la parangona; i, alhora, caldria "abstreure" la parangona —que, per genèrica que sigui, encara es troba arrelada en un entorn nominal poc quantificable.

D'aquí, es pot creure que el sistema tipomètric s'articula en base a la parangona. Que, pel paper que desenvolupa en l'articulació de l'espai tipogràfic, la parangona és la seva unitat absoluta: i això dibuixa un sistema de relacions mètriques que, si potser no són explícites, en tot cas "hi són".

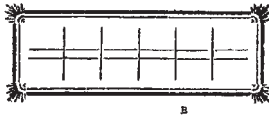
Anteriorment, en el repàs de subconjunts de graus "mètrics" en el marc tipogràfic, ja s'ha fet esment de com s'originava i es resolvia aquesta articulació. També aleshores es referien les dues expressions, "sistema español antiguo", o "costumbre española", que Serra i Oliveres aplicava a la

de la IMPRENTA. 17

*Letras que entran en la línea
de diferentes fundiciones sobre
letra mas ó ménos.*

Fundicion de Peticano.	
Emes.	Letras.
Á 8	14
Á 10	17
Á 14	23
Á 18	28
Á 20	32
Á 22	36
Á 24	40

Siguiendo en un todo las máximas de Ibarra, y mediante á que este profesor tomaba todas las medidas del ancho de la plana á *emes justas de parangona*; para saber el hueco que ocupa cada una, pongo la dimension justa de cada eme, con lo qual se podrá dar á la plana el ancho segun el tamaño que se quiera, y sea el papel, sin necesidad de fundicion.



Letras que entran en la línea...
al peu, la mesura tipogràfica
en *emes de parangona*, que aquí
es reproduceix a mida «real».



pràctica de mesurar en emes de parangona. S'ignora si això té més fonament que la sola autoritat de Sigüenza, però no s'ha de desestimar la possibilitat. Aquí ens limitem a les dades de Sigüenza.

*Letras que entran en la línea de diferentes fundiciones
sobre letra mas ó ménos*

Siguiendo en un todo las máximas de Ibarra, y mediante á que este profesor tomaba todas las medidas del ancho de la plana á emes justas de parangona; para saber el hueco que ocupa cada una, pongo la dimension justa de cada eme, con lo qual se podrá dar á la plana el ancho segun el tamaño que se quiera, y sea el papel, sin necesidad de fundicion.

L'expressió és característica de l'arrel tradicional de Sigüenza: més que simplement "medir", les *medidas del ancho de la plana*, això és, les línies del motlle, ocupen *hueco*. El *ancho que se quiera* s'especifica en el capítol següent, «Líneas que entran en la plana segun la medida y letra» —aquí, el títol reflecteix la possibilitat d'elecció amb més benevolència que no pas en l'índex: «Líneas que *debe* tener la plana...». En qualsevol cas, les dades que s'ofereixen permeten fer càlculs aproximats *sin necesidad de fundicion* —aquest és el valor utilitari de les taules, tal com ja apareixia en Fertel.

Al peu de la pàgina hi figura una composició "ornamental" amb filets. De fet, és una il·lustració exemplar del contingut del capítol, en què es marca la mesura tipogràfica amb els filets: els filets són de parangona.

Cal partir, doncs, d'aquesta premissa. En Sigüenza, la Parangona és *el* patró tipomètric. Ni *Letura*, ni *Atanasia*, que figuraven també en Paredes, ni cap altre grau, es consideren patrons de mesura tipogràfica.

D'aquí que calgui centrar el discurs en la parangona. I que calgui preguntar-se fins a quin punt la parangona és decisiva. ¿Es pot creure que és *a partir* d'ella que es genera el material del conjunt tipogràfic? No es pot donar una resposta categòrica, però sembla evident que no s'han d'exagerar les opinions: pel moment, aquí es prefereix mantenir la postura moderada que s'ha expressat amb anterioritat, que la parangona constitueix el nexce de connexió dels graus limítrofs del conjunt tipogràfic tancat. No cal creure que la parangona sigui la unitat mètrica de producció de tot el material tipogràfic: això seria una consideració massa *puntual* del grau tipogràfic, és a dir, seria considerar-lo sota els paràmetres quantitius que

governen els sistemes tipomètrics de punts —i això no pot ser així, perquè, conceptualment, el grau tipogràfic no és un punt, ni la seva articulació és additiva. Més aviat, doncs, es pot creure que la parangona és sobretot una unitat mètrica de relació en, i de, l'espai tipogràfic. Des d'aquesta postura, s'intenta oferir un quadre més complet del conjunt tipogràfic.

El capítol «Letras que entran en la línea...» podria servir per presentar dades de les relacions entre els diferents graus tipogràfics. Però ja s'ha advertit que Sigüenza es fonamentava en mostres concretes i que, a partir d'elles, era difícil extreure conclusions generals. Les dades del capítol, doncs, s'han de manejar en altres termes.

Un exercici possible seria comparar el nombre de lletres dels diferents graus que entren en una mateixa mesura, i així intentar deduir-ne les relacions. L'exercici, plantejat des de la simple comparació de xifres, té visos de ser un fracàs. La comparació de xifres només pot sostenir-se si es parteix de l'equivalència tradicional segons la que una lletra és mig quadratí del grau corresponent. Només cal fer una ullada a les xifres que ofereix Sigüenza respecte de la Parangona per adonar-se que aquesta equivalència no és real.

Parangona del mismo.

<i>Á 8 emes entran letras...</i>	19
<i>Á 10</i>	23
<i>Á 14</i>	32
<i>Á 17</i>	39
<i>Á 18</i>	41
<i>Á 19</i>	44
<i>Á 20</i>	47
<i>Á 21</i>	51
<i>Á 22</i>	55

Estas tres fundiciones de peticano, misal y parangona, siendo de don Gerónimo Gil, como son mas huecas, entran como unas 4 letras ménos en las líneas largas, y 2 en las cortas, respecto de las de Pradell, por ser mas medidas; lo que se tendrá presente. [p. 18]

En altres paraules, i recordant el procediment que Sigüenza explicava per a donar les xifres, l'enfocament és aquí absolutament concret, i per tant “només” resulta útil per als casos en què es compongui amb les fundiciones que especifica. Sigüenza compta lletres concretes, i no pas mitjos quadratins abstractes —els criteris de mesura són diferents.

En reconsiderar els criteris d'aproximació, es pot assajar allò més fàcil i evident: quins són els graus tipogràfics que es llisten, i en quines mesures es llisten. Això hauria d'oferir un quadre genèric dels usos i costums tipogràfics —i això és el que ampliaria la noció de suficiència que s'ha apuntat abans, i la relacionaria amb el discurs entorn de les franges tipogràfiques. Aquests són els resultats:

<i>fundicion</i>	<i>emes de parangona</i>
Peticano	8 - 10 - 14 - 18 - 20 - 22 - 24
Misal del Catalan	8 - 10 - 14 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23
Parangona del Catalan	8 - 10 - 14 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22
Texto de Gil	8 - 10 - 14 - 18 - 20 - 21 - 22 - 23
Texto del Catalan	8 - 10 - 14 - 18 - 19 - 20 - 22 - 23
Atanasia gorda de Gil	8 - 10 - 14 - 18 - 20
Atanasia regular del Catalan	8 - 10 - 11 - 14 - 15 - 16
Lectura gorda del Catalan	8 - 10 - 11 - 12 - 14
Lectura chica de Gil	8 - 9 - 10 - 11 - 14 - 15
Entredos del Catalan	8 - 9 - 10 - 14 - 15
Entredos de Gil	8 - 9 - 10 - 14 - 15
Breviario del Catalan	8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 14
Glosilla del Catalan	8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 14

Aquests són els resultats concrets que es desprenen d'una lectura més global de les dades del capítol. El següent pas lògic és simplificar l'esquema, i ignorar les especificacions dels graus o *fundiciones*, i les mesures intermèdies en *emes*.

Pel moment, no s'està en disposició de formular cap judici que expliqui per què Sigüenza fa servir aquestes mesures concretes. Així, per exemple, no es troben raons sòlides per les quals Parangona tingui una mesura màxima menor que la de Texto; o que les mesures per a les dues Atanasia siguin tan divergents entre si; o que la mesura de Lectura gorda sigui menor que les de Lectura chica i d'Entredos.

Aquestes irregularitats es poden atribuir, de nou, a que Sigüenza exposa les dades des de la pràctica concreta —i que, aleshores, en la determinació de les diferents mesures, té en compte el factor perceptiu de cada *fundicion*. És una possibilitat.

En termes més generals, cal apuntar les tendències habituals: que els *intervals* entre mesures són més amplis en els graus majors; que aquests intervals es fan menors quan s'apropen a la mesura màxima —això és, que les mesures relativament àmplies es detallen més que no pas les mesures estretes.

L'exposició gràfica d'aquestes dades seria segurament més il·lustrativa. Al seu costat, caldria revisar amb major deteniment la qüestió dels intervals de mesura tipogràfica, relacionat amb el sistema de mesura aleshores en ús.

<i>fundicion</i>	<i>emes de parangona</i>
Peticano	8 - 24
Misal	8 - 23
Parangona	8 - 22
Texto	8 - 23
Atanasia	8 - 20
Lectura	8 - 15
Entredos	8 - 15
Breviario	8 - 14
Glosilla	8 - 14

L'esquema es pot redibuixar a partir dels límits màxims o, al capdavant, de les franges, que insinuen les mesures tipogràfiques en *emes de parangona*.

Peticano, Misal, Parangona, Texto	8 - 24
Atanasia	8 - 20
Lectura, Entredos	8 - 15
Breviario, Glosilla	8 - 14

En aquest punt, cal recuperar el quadre de suficiència tipogràfica que Sigüenza havia establert al principi de la seva obra en termes econòmics. Respecte d'aquell, aquí hi ha dos aspectes fonamentals que es mantenen.

Primer, que *Grancánon* i *Nomparell* no es consideren —per la seva condició de graus-límit del conjunt tipogràfic, no són graus d'ús tipogràfic en sentit propi: *l'ús tipogràfic es desenvolupa a partir d'ells, entre ells*.

Segon, que el grup de graus que costen el mateix (*Peticano, Misal, Parangona, Texto*), tenen un ús semblant o, millor, s'usen per a ocupar un espai semblant.

Però, igualment, cal convenir que aquell quadre de suficiència es recompon ara en termes d'ús. I, des d'aquesta visió, la recomposició es tradueix en un agrupament dels graus tipogràfics que aleshores apareixien individualitzats. Com era de preveure, l'agrupament no és lliure de problemes —així es comporten les franges, i especialment la franja que es troba entremig, entre els límits del gros i del menut. De fet, aquesta és la situació: a tot estirar, hi pot haver alguns graus tipogràfics que s'entenguin com a punts exemplars d'aquesta franja, o de subfranges successives. Si es traslladen les categories que figuraven en l'inventari de Posa, es pot dir, amb facilitat, que la *letra mitjana* es tradueix en *Lectura*, i que la *letra de glosar* es tradueix en *Glosilla*. Entre aquests punts exemplars, els graus tipogràfics es poden agrupar per proximitat, amb cert marge. Així, per exemple, en *letra mitjana* hi queden absorbides *Atanasia* i *Entredos*; en *letra de glosar*, *Breviario*.

L'equivalència de *Glosilla* amb *letra de glosar* sembla evident, “com el seu nom indica”. Tanmateix, no cal desestimar que el “punt exemplar” de la *letra de glosar* sigui, més aviat, *Breviario*. Aquesta segona idea es veuria reforçada indirectament per dues qüestions. La primera, que Sigüenza no la creia “tan necesaria al principio” —en aquest sentit, es podria considerar més pròxima a la *letra manuda*. La segona, indirecta, però potser més sòlida, es trobaria en la denominació d'*Entredos*, com a grau entre dos graus tipogràfics *exemplars de franges tipogràfiques*.

En la mateixa línia, i per més estúpid que sembli, caldria reflexionar sobre la denominació diminutiva de *Glosilla*, en contrast amb la *Glossa* de Paredes: la renominació podria provenir d'un redimensionament real del grau tipogràfic. Això mateix justificaria les diferents equivalències que ofereixen Paredes i Sigüenza per al “mateix” grau —Paredes donava l'equivalència “corregida” de dues línies de *Glossa* a una de *Texto*; Sigüenza deixa *Glosilla* sense relacionar i, en revisar les mides que ofereix, dues línies de *Glosilla* fan menys que una línia de *Texto*. Sense intentar restablir orígens perduts, *Glossa*, que es trobaria entre *Breviario* i *Glosilla*, seria el grau tipogràfic amb més probabilitats d'exemplificar la *letra de glosar*.

Atanasia és fàcilment assimilable a la franja de *Lectura* i d'*Entredos*: només cal recordar que, per a la *Atanasia regular del Catalan*, es fixava una mesura màxima de 16 emes de parangona. Aquí s'ha preferit retenir la mesura màxima de 20 emes de parangona que es donava a la *Atanasia gorda de Gil* per indicar la condició realment *intermèdia* del grau tipogràfic. No cal insistir en que aquesta mateixa condició es conté en *Entredos*.

Per completar aquest primer quadre, calen dues observacions.

La primera, relativa als graus tipogràfics. Sigüenza definia:

Grado. La diferencia así en el cuerpo como en el ojo de una letra á otra, como de peticano á misal, &c.
[Adición, 266]

Noti's que, d'acord amb aquesta definició, el grau és *una diferència*. (I en aquest context es podria recordar l'esquema de Truchet, a partir dels intervals.) L'exemple, "de peticano á misal", mostra l'ordre decreixent que és característic de la tipografia tradicional.

Aquesta definició s'ha de complementar amb la següent:

Letras de dos puntos. Las que sirven para los carteles y títulos, y tambien para empezar los capitulos. Tienen el cuerpo de dos líneas de la fundicion que se nombran; como de lectura, que son dos líneas de ésta. Para espaciarlas y justificarlas se usa de la fundicion de peticano para la de lectura: de la de misal para la de entredos; para la de breviario de la parangona, por venir justas á dos líneas de dichos grados. [Adición, 268]

D'aquí en resulta l'articulació elemental del conjunt tipogràfic en base a dobles i meitats. Una articulació que contrasta amb la de Paredes i que, en comparació, sembla afeblida.

Peticano = 2 Lectura
Misal = 2 Entredos
Parangona = 2 Breviario

Recordem que les relacions que establia Paredes eren les següents: Grancanon = 2 Parangona; Petitcanon = 2 Atanasia; Parangona = 2 Breviario; Texto = 2 Glosa. Aquestes relacions resultaven en l'esquema següent, més bàsic:

Grancanon - Parangona - Breviario
Petitcanon - Atanasia
Texto - Glosa

Hi pot haver una altra lectura. Els tres graus tipogràfics grossos, que es consideraven dins d'una mateixa franja, tant de cost monetari com d'ocupació espacial, són múltiples dels tres graus que abracen, "a l'estreta", les franjes *mitjana* i *de glosar*. En altres paraules, l'articulació bàsica en Sigüenza s'estreny a la *mitjana* del conjunt tipogràfic: *Lectura, Entredos, Breviario*.

I aleshores apareix un nou panorama. Es pot convenir que les mides tipogràfiques, els graus tipogràfics, sempre han tingut com a base els graus mitjans: prova d'això és la mateixa denominació de *letras de dos puntos* — aquesta és la denominació usual, que refereix un mòdul d'addició: no hi ha *letras de medio punto*. Posem que això és

cert, evident. Però, sobre el paper, aquesta evidència no apareixia en Paredes. I, així, comparant-lo amb el de Paredes, sembla que ara el conjunt tipogràfic s'hagi fet més endreçat. Ara, el nucli tipogràfic és un grup de tres graus successius, o, seguint el mateix Sigüenza, un grup de tres graus pròpiament dits— que es distingeixen per una diferència predeterminada dins d'una escala. L'esquema continua essent una qüestió de relació ternària, de gros-mitjà-menut, però reduïda, reformulada a una nova escala. Un esquema a partir de la mitjanja graduada, que es reforça per la posició intermèdia, ara *central*, d'*Entredos*.

Grancánon podria completar la sèrie *Parangona - Breviario*; i *Nomparell* completaria la sèrie *Peticano - Lectura*. Però els dos graus gairebé s'ignoren al llarg de l'obra de Sigüenza.

Noti's que es deixen fora *Texto*, el grau tipogràfic gros més proper a la franja mitjana; *Atanasia*, el grau tipogràfic mitjà més proper a la franja grossa; i *Glosilla*, el grau tipogràfic de glosa més proper a la franja menuda.

Des d'aquesta hipòtesi, es pot creure que l'esquema del conjunt tipogràfic tradicional s'està "racionalitzant" —*es pot creure*, això és, contrastant les dades de Paredes i de Sigüenza, o, en altres paraules, si s'atorga una certa autoritat a Paredes i a Sigüenza. Sense més dades, podem creure Paredes i Sigüenza; i també podem creure que les mides, i els costums, han sofert canvis. En qualsevol cas, respecte de l'esquema dibuixat per Paredes, ara sembla que el conjunt tipogràfic de Sigüenza sigui més lògic en termes de *posició dins d'una escala*. Això és, com si s'estessin atorgant nous valors de relació tancats en el conjunt tipogràfic. Com si s'intentés introduir una mena d'element unificador semblant al que governava els sistemes de Truchet, Fournier, o Didot, però aplicat a l'esquema conceptual tradicional.

A aquest respecte, poden ser il·lustratives les següents cites. En la primera, la indicació és simplement aproximada:

Los prólogos los hará de redondo, y de letra mas abultada que la en que vaya la obra [27]

En les següents, ja són especificacions:

[...] observará que las citas sean de dos ó tres grados ménos de la letra en que vaya la obra, como si es misal ó par[an]gona, sea de lectura ó entredos; si de atanasia ó lectura, breviario ó glosilla; si de entredos ó breviario, glosilla ó nomparell [25]

Si la obra se divide en títulos y capítulos, los epígrafes de los capítulos serán de letra mas gorda que la de los capítulos como dos grados mas, regularmente de cursiva ó de versalitas, empezando la materia con una letra de dos puntos, proporcionada á la en que vaya la obra, la que se pondrá volada, bien justificada y lineal. [27-28]

Aquí, apareix una referència a l'escala "tancada": "dos ó tres grados ménos" estableix una relació "aritmètica" en què no s'aludeix a la proporcionalitat entre graus. Així, els graus s'entenen més aviat com punts en una escala, sense explicitar les "unitats mínimes constitutives" d'aquests graus.

Cal notar, encara que sigui evident, que "dos ó tres grados" són, a grans trets, una franja tipogràfica: els exemples que aporta Sigüenza són il·lustratius d'aquest aspecte.

La segona observació, relativa a la mesura tipogràfica. Ja s'ha dit que la mesura tipogràfica és terreny exclusiu de la parangona. Ara interessa anotar que 8 i 24 *emes de parangona* actuen de límits mínim i màxim de mesura tipogràfica, respectivament. I que aquesta dada, en el present entorn, és significativa per tal com enllaça amb els sistemes mètrics tradicionals, i amb la seva articulació.

Si es pren la parangona com $\frac{1}{4}$ de polzada, aleshores
 8 emes de parangona = 2 polzades = $\frac{1}{6}$ peu; i
 24 emes de parangona = 6 polzades = $\frac{1}{2}$ peu.

D'aquí se'n dedueix, amb facilitat, que l'interval entre les dues mesures tipogràfiques, és la seva mitjana:

16 emes de parangona = 4 polzades = $\frac{1}{3}$ peu.

Una mostra de relació de sistema mètric usual i sistema mètric tradicional es pot trobar en les *advertencias al caxista*, que afegeix en l'edició de 1822, en relació als *poderes*:

“*El concuerda, que será de cursiva, le ensanchará todo lo que sea posible, de modo que lo mas quede un dedo de márgen.*” [1822, 29]

En resum, «Letras que entran en la línea de diferentes fundiciones sobre letra mas ó ménos» és un capítol dedicat precisament a això, a determinar, a comptar línies en diferents mesures tipogràfiques. D'acord amb aquest propòsit, s'enumeren diferents mesures per a un mateix grau tipogràfic: això permet el recompte de lletres. Per altre cantó, això fa entendre la mesura tipogràfica des d'una perspectiva més laxa, com a franja en què s'hi contenen diferents posicions.

Les franges de mesura tipogràfica es puntualitzaran en el capítol «Líneas que entran en la plana segun la medida y letra» — això és, s'estableix una *medida* canònica per *plana*. I aleshores, si a algú li interessa, a partir de les dades dels dos capítols, es pot saber quantes *letras* entren en una *plana*.

Líneas que entran en la plana segun la medida y letra

S'ha de fer una advertència preliminar. Sigüenza, a diferència de Paredes, no estableix gèneres bibliogràfics pròpiament dits —no els especifica, ni en relació amb els graus tipogràfics, ni amb els formats. En altres paraules, no hi ha aquella correspondència o lligam més íntim que apareixia en les pàgines de Paredes. Tampoc cal creure que aquell lligam entre grau tipogràfic i format s'hagi trencat: però és evident que s'ha fet més genèric i abstracte, i que, a tot estirar, i amb alguna variació, es manté en aquells productes “extra-bibliogràfics”: *carteles*, *bandos*, *cédulas*, *esquelas*, ... —això és, en aquells impresos que són més formals, i de regulació en principi més estricta.

La correspondència sembla que sigui una altra, que s'hagi matisat en termes quantitius. En el capítol anterior, «Letras que entran en la línea...», s'establien diferents mesures tipogràfiques, *huecos que ocupar*, buits que s'ocupaven amb diferent nombre de *letras* d'acord amb la *fundicion* que s'elegís. En aquest capítol, «Líneas que entran en la plana...», es fixa una única mesura tipogràfica, i, de fet, una única llargada, que es pot omplir amb diferent nombre de *líneas* de diferents *letras*. És clar que la tipografia sempre ha estat això, una qüestió d'omplir un espai buit al llarg i ample. Però en Sigüenza, en contrast amb Paredes, aquesta percepció del buit modulable i, de fet, quantificable, es fa més palesa. En Sigüenza, els formats s'han fet encara més genèrics, són només *superfícies*.

Paredes indicava, per exemple, que *Texto* i *Atanasia* s'usaven per a "libros de à folio, y de à quarto"; o *Entredos* i *Breviario* per a "libros pequeños de devocion". Sigüenza, en les seves taules, amplia les possibilitats d'ús dels graus tipogràfics i, així, diversifica les possibilitats d'ocupació de l'espai de la plana. Es pot creure una exageració, però sembla que en Sigüenza s'està començant a entendre el problema sota una forma sobretot quantitativa, en què les antigues relacions d'ús ja només se sobreentenen, i es fan més diluïdes. La forma de presentació tabular, a la manera de Fertel, provoca que es desplacin aquells aspectes de relació que no són pròpiament quantificables: les taules són, sobretot, això, *taules d'equivalències* que diuen poc sobre la dimensió que abans es podia creure "significativa".

Ara caldria repassar les dades que Sigüenza ofereix en el capítol, i establir les relacions mètriques entre els diferents graus del conjunt tipogràfic— seria més propi fer aquest repàs sobre una base gràfica, però aquí ens limitarem a apuntar les notes més generals, centrades en l'entorn usual del llibre.

Ens limitem als formats usuals, de llibre —es deixen fora totes les indicacions per a *carteles*, etc., no per desdeny, sinó simplement per no diversificar l'atenció, i perquè és amb ells que es poden fer comparacions respecte de dades anteriors, com per exemple les de Paredes.

Una anàlisi gràfica completa a partir de totes les dades ofertes per Sigüenza comporta un treball que no es pot realitzar ara. Cal dir que, també aquí, és enganyós fiar-se només de les xifres: és evident que no cal creure que, per exemple, 26 línies de *Peticano* són exactament 30 línies de *Misal*, o que 18 línies de *Peticano* són exactament 21 línies de *Misal*—aquestes dues equivalències numèriques, que presenta Sigüenza, són prou il·lustratives per descartar l'exactitud de les relacions mètriques dels graus en termes de xifres abstractes. Això s'acusa amb l'equivalència de 26 línies de *Peticano* a 53 línies de *Lectura*—cosa que invalidaria la relació que donava el mateix Sigüenza, que *Peticano* eren dues línies de *Lectura*.

En resum, una ullada a les dades pot donar aquella visió d'irregularitat mètrica que, des del segle XIX, s'atribueix a les mesures tipogràfiques tradicionals. Aquesta mateixa sensació resulta d'un primer amidament de les *fundiciones* que figuren en les «Muestras». I que es pot complementar amb les dades d'amidar mostres impreses específiques d'Ifern (Pradell) i Gil. Tanmateix, aquí caldria més treball: així, si es prenguessin només les *fundiciones* de Pradell, se suposa que *haurien de quadrar*.

Cal referir que el nombre de línies que s'anoten en la taula corresponent al *dozavo* és el mateix nombre de línies de les «Muestras de las fundiciones». El *Mecanismo*, en *dozavo*, està compost en *Glosilla*, «que no es tan necesaria al principio».

Com a últim apunt, i recollint la idea de la manca d'equivalència exacta entre el nombre de línies dels graus tipogràfics, cal recordar que, en aquest cas, també es dona la noció de tancament físic de la

de la IMPRENTA. 31



Líneas que entran en la plana segun la medida y letra.

En folio à 18 emes de ancho.

Peticano. Entran líneas	26
Misal	30
Parangona	34
Texto	38
Atanasia regular	48
Lectura	53
Entredos	62
Breviario	68

En quarto à 14 emes.

Peticano. Entran líneas	18
Misal	21
Parangona	23
Texto	26
Atanasia regular	32
Lectura	36
Entredos	41
Breviario	46
Glosilla	60

En octavo à 10 emes.

Peticano. Entran líneas	13
Misal	15
Parangona	17

Líneas que entran en la plana: fórmules de còmput, ja usuals en Paredes, però amb una presentació tabular més simple.

tipografia. La plana pot tenir unes mides, però en qualsevol cas es determinen també en sentit centrípet. Això és, la forma (el motlle tipogràfic) s'ha de *tancar* —i en això hi intervenen les *guarniciones*, tot el material d'imposició, inclosa la mateixa rama. L'anàlisi gràfica completa, que s'esmentava abans, hauria de contemplar, per tant, aquestes peces amb més deteniment. Valguin, com a punt de referència, les especificacions següents:

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 parangona.

[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. [p. 98]

Des d'aquesta visió general, es pot traçar l'esquema bàsic que relaciona format, mesura tipogràfica, i graus tipogràfics.

<i>format</i>	<i>emes de parangona</i>	<i>graus tipogràfics</i>
Folio	18	Peticano - Breviario
Quarto	14	Peticano - Glosilla
Octavo	10	Peticano - Glosilla
Dozavo	7 ó 7 ½	Peticano - Glosilla

Si ens limitem a comparar aquest esquema amb el que exposava Paredes, apareixen tres aspectes fonamentals, lligats amb cadascun dels elements de relació:

Primer, que el nombre de formats referits és considerablement menor. En la terminologia de Paredes, aquí es limita el discurs als tres formats principals del *género perfecto*; i s'hi afegeix el principal del *género imperfecto* —potser per justificar el propi *Mecanismo*, compost en aquest últim format.

Segon, que s'ha reduït el nombre de patrons mètrics per a la mesura tipogràfica: totes les mesures tipogràfiques es donen, únicament, en *emes de parangona*.

Com s'ha apuntat, en aquest capítol es *fixen* les mesures tipogràfiques, que en el capítol anterior s'expressaven entre els límits mínim i màxim, això és, com a franges de mesura —per possibilitar els diferents càlculs de lletres que entraven en una línia.

Per als tres formats bàsics, les mesures són 18, 14, i 10 emes de parangona. Reprenent l'equivalència de la parangona a ¼ de polzada, aleshores en resultaria:

18 emes de parangona = 4 ½ polzades

14 emes de parangona = 3 ½ polzades

10 emes de parangona = 2 ½ polzades.

A diferència de les mesures tipogràfiques-límit (8 i 24 emes de parangona), aquí no es poden establir relacions justes amb el peu. Però cal notar que l'interval entre les tres mesures tipogràfiques és de 4 emes de parangona, això és, 1 polzada, això és, 1/12 peu. No resulta difícil imaginar-se una peça d'imposició d'aquestes mides.

Per tal de matisar aquests aspectes, cal recordar que Sigüenza afegeix una «Nota» al final de la seva relació:

“Siempre que vaya mas ancho se aumentarán mas líneas, que regularmente será como de una de parangona á cada eme que se ensanche; pues esto está proporcionado á medida regular, cuidando de arreglarlo segun sea el papel: bien que aun en este regular puede ir mas ancho de lo que se acaba de decir.

[...]

Para dar la imposicion correspondiente, se cuidará que á la plana que se imprima le queden las márgenes necesarias, que son á la cabecera la mitad ménos que al pie, y al lado parte y media mas que al medianil ó lomo, haciéndose cargo de las barbas del papel para el cortado: bien que muchas veces lo suelen desfigurar por poco cuidado al tiempo de cortarlo quitándole la hermosura.” (p. 34)

Tercer, que el ventall de possibles graus tipogràfics per als formats s’ha extès.

Paredes limitava el nombre de graus tipogràfics d’acord amb una idea de «normalitat» d’ús tipogràfic, que semblava establir una relació de pertinença, o d’adequació, entre el format i el grau:

Folio	Parangona - Lectura
Quarto	Parangona - Lectura
Octavo	Texto - Entredos
Dozavo	Atanasia - Entredos

En Sigüenza, l’establiment de franges és molt més laxe i, al capdavall, uniforme: de *Folio* a *Dozavo*, només hi ha un grau de diferència (de *Breviario* a *Glosilla*) —i aquí hi apareix un principi de desconsideració i d’indiferència dels graus: qui pot voler compondre un *Dozavo* en *Peticano*?

Aquest esquema es farà poc més precís quan faci la llista «De las que entran en la plana con espacios anchos entre ellas, que son la quarta parte del cuerpo de parangona»:

Folio	18	Peticano - Lectura
Quarto	14	Peticano - Breviario
Octavo	10	Peticano - Glosilla

* Aquest seria un altre exercici a fer, en termes de comprovacions i càlculs mètrics. Si els *espacios anchos* són *la quarta parte del cuerpo de parangona*, es podria afinar en certes conclusions. A primera inspecció, però, els càlculs a partir de les simples xifres, tornen a ser més aviat imprecisos. La taula següent contempla el format; el nombre de línies assignat per Sigüenza en la segona llista, això és, amb *espacios anchos* entre línies; el valor total d’*espacios anchos*, en *emes de parangona* (el càlcul s’elabora a partir del màxim possible, això és, contemplat una línia d’*espacios anchos* al final de la plana: incorrecte, de fet, però útil a efectes de càlcul —el lògic seria substreure $\frac{1}{4}$ de cada xifra resultant); la suma de les dues xifres anteriors; el nombre de línies que Sigüenza dóna a cada plana en la primera llista, això és, sense *espacios anchos* entre línies; la diferència entre els dos valors exposats per Sigüenza en les dues llistes. La taula s’elabora amb les dades, més fiables, de la *Parangona*.

Folio	28	$[(28 \times \frac{1}{4}) = 7]$	35	34	[-1]
Quarto	20	$[(20 \times \frac{1}{4}) = 5]$	25	23	[-2]
Octavo	14	$[(14 \times \frac{1}{4}) = 3 \frac{1}{2}]$	$17 \frac{1}{2}$	17	$[-\frac{1}{2}]$

Finalment, recordar que el mateix Sigüenza especifica, en relació als *espacios anchos*, que “Los hay mas ceñidos, y entran mas lín.[eas]” (p. 33) —una anotació semblant a la que exposava al capdavall de la primera llista: “En cuerpo de Holanda entran mas líneas por haber la diferencia de una cartulina mas floxo que el regular.” (p. 32).

De tot això, es desprèn que la visió concreta que s’havia atribuït a Sigüenza és, tanmateix, més abstracta que la de Paredes. Les indicacions s’han fet més genèriques

a tots nivells. Els formats són simples superfícies que no tenen assignat un gènere explícit, això és, que són simples contenidors, buits que cal omplir. La mesura tipogràfica s'uniformitza d'acord amb un únic patró mètric, *la parangona*. Els graus tipogràfics no tenen una relació íntima amb cap gènere bibliogràfic, ni amb cap format específic: els graus són simples peces per omplir buits, les prescripcions del seu ús comencen a ser imprecises, extensives, i, amb això, els graus comencen a ser indiferents. Així, en Sigüenza es pot apreciar un gir cap a una noció de mesura més abstracta, que caracteritza els sistemes tipomètrics de Truchet, Fournier, o Didot. Com ja ha quedat dit, Sigüenza no fa cap esment d'aquestes aportacions en el terreny de les mides tipogràfiques, i en realitat continua arrelat en el sistema mètric tradicional de l'ofici —però, des d'aquesta arrel, o, millor, en aquesta arrel, comencen a apreciar-se símptomes de canvi.

EPÍLEG MIDES TRADICIONALS USUALS

Dimensiones de la premsa

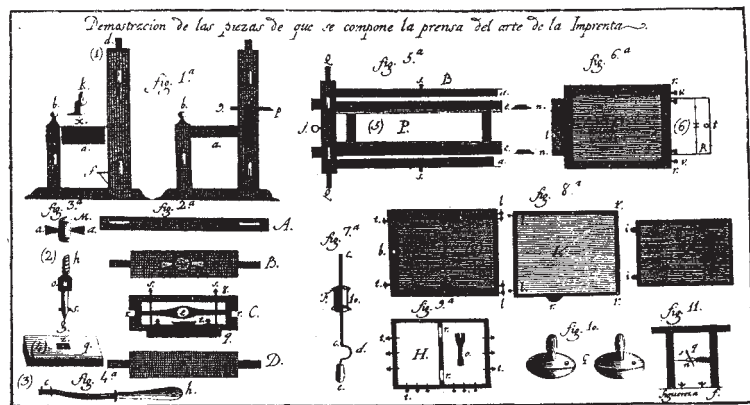
Al costat de la làmina *Demostracion de las piezas de que se compone la premsa del arte de la Imprenta*, i complementant la *Explicacion de las piezas de la premsa*, Sigüenza adjunta unes notes on especifica les *Dimensiones de la premsa*. En la presentació gràfica en general, i en les especificacions que l'acompanyen, s'hi podrien veure ressons de les obres enciclopèdiques del segle XVIII. En qualsevol cas, és de remarcar que Sigüenza destini un espai específic, "aïllat", per a les *dimensiones*.

Aquí només es fa el repàs de les dimensions d'aquelles peces que són cabdals per als aspectes que es tracten especialment en el present treball. Abans, però, cal indicar que, en el conjunt de les dimensions ofertes, només hi ha dues unitats mètriques: el *pie*, i el *dedo*. La primera d'elles, el *pie*, és, lògicament, la més usada. I, en qualsevol cas, cal remarcar que en cap cas apareix la *pulgada*. Qualsevol suposició al respecte és ara prematura: el fet que no apareixi, no significa que s'hagi de negar el paper que habitualment se li atribueix com a arrel mètrica de la tipografia. Tampoc cal creure que Sigüenza sigui l'autoritat més fiable. Però és una dada que no s'ha d'ignorar.

Dimensiones de la premsa.

153

- (1) *P. tornaz*. Su altura siete pies con el sombrero: su ancho un pie; y su grueso medio.
- De pierna á pilarote tres pies menos quarto con todas: su altura tres pies y medio.
- Zubidas quatro pies de largo, y uno de ancho: grueso medio pie. Luz dos pies y medio de ancho.
- Un pie por encima de la zapata á la escopleadura ó montaja del sombrero: escopleadura ó montaja de este tres cuartos de pie.
- Cuatro tercios de pie desde la estaca ó la zapata á la escopleadura ó montaja: esta un pie.
- Distancia de la escopleadura: á la s. dos pies y medio, y otro de escopleadura.
- Pie y medio en lo que resta de pierna.
- Un pie de ancho, y medio de grueso: largo quatro y medio.
- Largo sin las espigas dos pies y medio, y con ellas quatro: grueso tres cuartos de pie.
- Lo mismo que el antecedente c.
- Caxon. Su largo dos pies y medio: ancho uno: alto á proporción del huillo: los listones por donde sube y baja tendrán dos pies de largo.
- Los tornillos que le sujetan estarán diez dedos á distancia del huillo.
- Huillo. Desde las rosas abaxo á la punta pie y quarto de largo: la cepa del ojo cinco dedos de largo: grueso por quadrado tres dedos y medio: desde la cepa al taladro del pasador once dedos: grueso del havo tres dedos: desde el cito de la gotilla á la luz del caxon por abaxo seis dedos.
- Barra. Su largo quatro pies menos quarto: grueso por la caña quatro dedos y medio de diámetro: y por el pierno á proporción de dos dedos. Aunque en la lámina se manifiesta un poco encorvada es mayor que sea recta.
- Desde la pierna de la premsa al barreno para el tornillo del caballete: o, que mantiene la barra, seis dedos.
- Quadra. Su largo once octavos de pie: ancho un pie menos octavo: grueso cinco dedos.
- Escalera. Largo seis pies y medio: ancho dos pies menos quatro con todas: grueso de ella afilado de á nueve: las para el rodete lo, tres cuartos de pie: altura desde el suelo al perfil del muelle tres pies menos quarto. Los listones que abaxo en el cofre son aparte.
- Tablas. Largo quatro pies y medio: ancho pie y medio: grueso dos dedos y medio.
- Cofre. Largo tres pies menos quarto con todas: ancho dos pies.
- Timpano. Largo y ancho con todas lo mismo que el cofre: grueso del cabecero dos dedos y medio: su ancho cinco dedos: breros del mismo tres dedos de ancho.



L'equivalència usual vol que 1 peu contingui 16 dits. Des d'aquesta equivalència, es pot dir que la subdivisió en (16) dits és més fàcil que no pas en (12) polzades —16 resulta de la subdivisió successiva simple en meitats; 12 introdueix el factor 3, que el fa més ric en termes d'articulació operatòria, però a totes llums més difícil d'efectuar en termes pràctics.

Pel que fa a les indicacions mètriques en si, és de ressaltar l'expressió dels submòduls o fraccions del *pie*: aquestes sempre són expressades en la successió de meitats —meitat, quart, vuitè, donant lloc a fraccions que poden aparèixer pintoresques. D'entre elles, “tres pies ménos quarto” és la que sembla més curiosa, però també del tot significativa: les mides no només s'expressen de manera additiva. Pot semblar estúpid, però aquesta expressió recull tota la concepció d'espai tancat que s'ha atribuït al conjunt tipogràfic tradicional i que, en Sigüenza, es tradueix en l'articulació tipomètrica de la parangona.

(1) [...] *De pierna á pilarote tres pies ménos quarto con todas [...]*

2. *Cinco octavos de pie desde la espiga de la zapata á la escopleadura ó mortaja: ésta un pie.*

[...]

7. *Caxon. Su largo dos pies y medio: ancho uno: alto á proporcion del husillo: los listones por donde sub y baxa tendrán dos pies de largo.*

8. *Los tornillos que le sujetan estarán diez dedos á distancia del husillo.*

(2) *Husillo. Desde las roscas abaxo á la punta pie y quarto de largo: la cepa del ojo cinco dedos de largo: grueso por cuadrado tres dedos y medio: desde la cepa al taladro del pasador once dedos: grueso del navo tres dedos: desde el alto de la golilla á la luz del caxon por abaxo seis dedos.*

[...]

(4) *Quadro. Su largo once octavos de pie: ancho un pie ménos octavo: grueso cinco dedos.*

[...]

(6) *Tablon. Largo quatro pies y medio: ancho pie y medio: grueso dos dedos y medio.*

(7) *Cofre. Largo tres pies ménos quarto con todas: ancho dos pies.*

(8) *Timpano. Largo y ancho con todas lo mismo que el cofre: grueso del cabecero dos dedos y medio: su ancho cinco dedos: brazos del mismo tres dedos de ancho.*

Material tipogràfic (*Adicion al Mecanismo del arte de la Imprenta*)

En la “Adicion” de l'edició de 1822, Sigüenza ofereix mides del material tipogràfic. Com en el cas anterior, aquí només citem les convenients. Com en el cas anterior, les referències permeten aproximar-se més a l'esquema mètric del moment —que caldria aprofundir, amb la pretensió de traçar més relacions amb l'entorn tipogràfic. Per acabar, només afegir que, aquí, a més del *pie* i del *dedo*, es refereixen la *vara*, i la *quarta*. La *pulgada* continua sense aparèixer enlloc.

Caxa alta y baxa. La alta consta de noventa y seis caxetines, y la baxa de quarenta y dos, en los cuales se echan las letras segun se vé figurado en la lámina de ella fol. 4 y 5. Su largo es de una vara y once dedos, y su ancho media vara y dos dedos.

Chibalete. Son dos maderos uno alto, y otro mas baxo, cada uno con su zapata, atravesando otro madero desde el chico al alto en declive para poner la caxa baxa y alta, quedando sentadas en la misma forma, á

fin de tomar la letra con mas comodidad. El madero donde sienta la caja baxa, tiene de alto una vara y ocho dedos, dexándole su espiga para apoyo de dichas cajas; el de atras siete quartas: ántes de las zapatas está atravesado otro madero, quedando en todo el ancho de una vara ménos ocho dedos. Se necesitan dos para cada caja.

Galera. Es una tabla mas larga que ancha, con tres listones al canto con su canal, para que por él entre y salga la volandera con facilidad, y se pueda echar la forma en la prensa, que para eso tiene su mango. Es donde el caxista va formando las planas: las hay de diferentes medidas segun los moldes: las regulares tienen de largo media vara, y de ancho una quarta y tres dedos.

Mordante. Es una regla de madera de un pie de largo y dos dedos de ancho, abierta por medio hasta cerca del extremo por donde se agarra, y sirve para asegurar el original, y señalar adonde se llega.

Divisorio. Es una tabla delgada de cerca de media vara de largo, y tres dedos de ancha, con una hendedura al pie que sobresale donde encaxa el original, sujetándole con el mordante, teniendo al extremo un hierro para fixarle en la caja adonde mas acomode.

Componedor. Es un liston de madera de un dedo de grueso y otro de alto, teniendo un hueco como dos partes de él forrado con una hoja de hierro ó laton para que la madera no se estropee. Los hay de varios tamaños, y han de estar á esquadra.

[“Adicion”, 258 - 260]

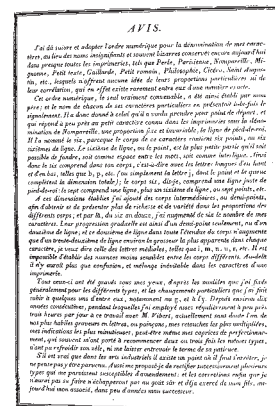
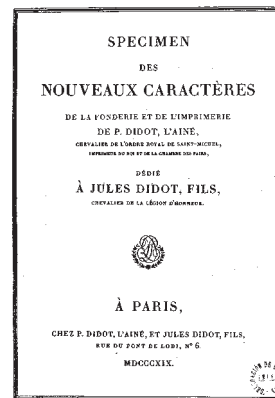
(Es pot recordar que, curiosament, entre els “utensilios” que citava Sigüenza en el «Coste...», no es llisten componedors: només galeres.)

PIERRE DIDOT, FILL DE DIDOT
Specimen des nouveaux caractères
de la fonderie et de l'imprimerie de P. Didot, l'ainé
1819

Ens limitarem a la història coneguda. Es diu que, cap al 1783, François-Ambroise Didot (1730-1804), Didot l'ainé, va revisar el sistema tipomètric de Fournier, i el va adaptar, o aplicar, a la mida legal en ús, el *pied de roi*. Com Fournier, Didot desenvolupà o aplicà el nou sistema mètric quan s'iniciava en l'ofici, des de zero, i això també es pren com un avantatge al seu favor. Aquesta adaptació acostuma a prendre's com una reforma. Una idea habitual és asseverar que, amb aquesta adaptació, les mides tipogràfiques es feien realment compatibles amb la resta de material que es manejava en l'entorn de la impremta —referint-se, especialment, als formats de paper. Aquesta compatibilitat es pot prendre com una mena d'uniformització mètrica. I, independentment que aquesta uniformització es trenqués per causa de l'adopció del sistema mètric decimal (de nou, en referència al paper), el sistema de Didot continua essent un exemple d'uniformització mètrica.

Sembla que Didot l'ainé no va deixar cap escrit en què referís o exposés el «seu sistema». D'això se n'encarregarà el seu fill Pierre, promotor de la nissaga Didot. Aquí ens basem en l'«Avis» del *Specimen des nouveaux caractères de la fonderie et de l'imprimerie de P. Didot, l'ainé* (1819), com a mostra de la noció mètrica que es conté en el sistema Didot.

Als efectes presents, l'obra cabdal seria *Épître sur les progrès de l'imprimerie, par Didot fils aîné* (Paris, 1784). Mosley, en la introducció al *Manuel typographique* de Fournier (vol. 3, p. 15*), apunta que hi va haver una segona edició, amb lleus correccions i notes augmentades: *Essai de fables nouvelles... suivies... d'une Épître sur les progrès de l'imprimerie, par Didot fils aîné* (Paris, 1786). De la primera obra s'han perdut les notes —però n'hi ha prou amb la ressenya que fa Ambroise Firmin Didot en el seu *Essai sur la typographie*: v. més avall. Per a aquest estudi, l'«Avis» del *Specimen* és tan o més valuós que les altres referències.



AVIS.

J'ai dû suivre et adopter l'ordre numérique pour la dénomination de mes caractères, au lieu des noms insignifiants et souvent bizarres conservés encore aujourd'hui dans presque toutes les imprimeries, tels que Perle, Parisienne, Nompaille, Mignonne, Petit texte, Gaillarde, Petit romain, Philosophie, Cicéro, Saint Augustin, etc., lesquels n'offrent aucun idée de leurs proportions particulières ni de leur corrélation, qui en effet existe rarement entre eux d'une manière exacte.

Cet ordre numérique, le seul vraiment convenable, a été ainsi établi par mon père; et le nom de chacun de ses caractères particuliers en présentait à-la-fois le signalement. Il a donc donné à celui qu'il a voulu prendre pour point de départ, et qui répond à peu près au petit caractère connu dans les imprimeries sous la dénomination de Nompaille, une proportion fixe et invariable, la ligne de pied-de-roi. Il l'a nommé le six, parceque le corps de ce caractère contient six points, ou six sixièmes de ligne. Le sixième de ligne, ou le point, est la plus petite partie qu'il soit possible de fondre, soit comme espace entre les mots, soit comme interligne. Ainsi donc le six comprend dans son corps, c'est-à-dire avec les lettres longues d'en haut et d'en bas, telles que b, p, etc. (ou simplement la lettre j, dont le point et la queue complètent la dimension totale); le corps six, dis-je, comprend une ligne juste de pied-de-roi: le sept comprend une ligne, plus un sixième de ligne, ou sept points, etc.

A ces dimensions établies j'ai ajouté des corps intermédiaires, ou demi-points, afin d'obtenir et de présenter plus de richesse et de variété dans les proportions des différents corps; et par là, du six au douze, j'ai augmenté de six le nombre de mes caractères. Leur progression graduelle est ainsi d'un demi-point seulement, ou d'un douzième de ligne; et ce douzième de ligne dans toute l'étendue du corps n'augmente que d'un trente-deuxième de ligne environ la grosseur la plus apparente dans chaque caractère, je veux dire celle des lettres médiales, telles que i, m, n, u, r, etc. Il est impossible d'établir des nuances moins sensibles entre les corps différents. Au-delà il n'y auroit plus que confusion, et mélange inévitable dans les caractères d'une imprimerie.

Per la dèria literària de Pierre Didot, una manera convenient d'abordar l'*Avis* és seccionar-lo i fer un comentari de text escolar a partir d'expressions seleccionades.

J'ai dû suivre et adopter l'ordre numérique pour la dénomination de mes caractères,

El *dû* de Didot es pot entendre com un deure o com una necessitat: per què ha *hagut de seguir* i adoptar l'ordre numèric?

au lieu des noms insignifiants et souvent bizarres conservés encore aujourd'hui dans presque toutes les imprimeries

Aquesta sembla la resposta a l'anterior pregunta: perquè els noms s'han tornat insignificants, perquè ara són incapaços de significar res, tret de l'estranyesa i el pintoresquisme. Potser no és tan rotund; potser es tracta, només, de que els usuaris ja no són capaços de destriar-ne, de trobar-ne, el sentit: abans, en contrast, el sentit dels noms era clar; però ara cal destriar-lo, això és, buscar-lo, i trobar-lo.

En aquest context, caldria considerar també tota la qüestió relativa al canvi de gèneres de llibres — en correspondència a la laïcització de la societat, i, de fet, als seus canvis en general.

Tanmateix, els *noms insignifiants et souvent bizarres* són conservats encara avui dia en gairebé totes les impremtes. Aquest fet mostraria la lentitud en el procés d'aplicació efectiva del sistema tipomètric de Didot. No queda clar, però, si només es conserven els noms, o, amb ells, les mides tipogràfiques tradicionals, és a dir: si es conserven els noms antics perquè el material tipogràfic amb què treballen la major part d'imprentes és també antic i, així, calibrat segons les mesures tradicionals; o si es conserven els noms per la simple inèrcia de la tradició nominal en l'ofici. Qualsevol dels dos casos és possible, i es pot creure que tots dos es donaven aleshores, atès que són il·lustratius de qualsevol situació de trànsit. En definitiva, no és altra cosa que la situació que origina les taules d'equivalències: si les mesures antigues eren diferents de les modernes, això és, si no eren equivalents, aleshores no es podien referir de cap altra manera que la pròpia, o sigui, amb els noms —el pas dels noms als nombres seria, també, una reducció de significat; si, com en el segon cas, el material tipogràfic és nou, però continua referint-se segons el costum de nomenar-lo, aleshores es dona una inversió dels termes —d'una banda, s'atribueixen qualitats que en realitat no hi són; d'altra, es redueix la precisió.

n'offrent aucune idée de leurs proportions particulières ni de leur corrélation, qui en effet existe rarement entre eux d'une manière exacte

Cet ordre numérique, le seul vraiment convenable

Això complementa la resposta que es donava a la primera pregunta. Els noms són insignificants, sobretot, perquè *n'offrent aucune idée de leurs proportions particulières ni de leur corrélation*. L'única raó, indirecta, que justificaria l'ús dels noms insignificants per als caràcters és que la seva correlació *en effet existe rarement entre eux d'une manière exacte*. Expost des de la visió evolucionista del segle XIX, entre prepotent i benevolent, no ha de sorprendre que es facin servir noms insignificants per a caràcters inconnexos —així, qualsevol nom seria escaient, perquè el caràcter al que anomena és irregular: els noms i les mides dels caràcters antics es corresponen entre si per la seva manca de coherència.

Aquí hi ha un dels nusos de la qüestió. La qüestió és que ara s'ha canviat el significat. Els noms són insignificants perquè els caràcters eren inexactes: el que dona sentit als caràcters és l'exactitud —i el nou "nom" ha de recollir, i fer explícita, aquesta exactitud, tant *de leurs proportions particulières*, com *de leur corrélation*. Això només és possible si s'inverteixen els termes, és a dir, si *au lieu des noms insignifiants et souvent bizarres*, se segueix i s'adopta *l'ordre numérique pour la dénomination de mes caràctères*. O sigui, si es desplacen i es desternen els noms, si se'ls reemplaça per nombres, si els nombres ocupen el lloc dels noms, si els nombres s'entenen com *dénomination*.

D'aquí que *l'ordre numérique* sigui *le seul vraiment convenable*. En aquest esquema, la conveniència, l'adequació, només pot ser *única*: en el nou ordre numèric, posar les coses a lloc és ordenar-les numèricament, exactament, en termes de seqüència, i ja no ordenar-les en termes de relació nominal. Així, els nombres, les xifres, tenen el sentit que els noms han perdut —però, de fet, és un sentit nou, el de l'exactitud quantitativa, i és d'acord amb ella, que s'estableixen les relacions entre els caràcters del conjunt tipogràfic.

És clar que el judici de Didot és absolutament parcial. Els noms antics oferien tanta *idée de leur corrélation* com *l'ordre numérique* (*Petit Texte, Gros Texte*), i segurament oferien més *idée de leurs proportions particulières* (*Mignonne, Canon*). També és clar que, amb el pas del temps, aquestes correlacions i proporcions es poden haver metamorfosejat fins al punt d'esdevenir opaques, però, en qualsevol cas, la qüestió central és que s'estan manejant diferents concepcions de correlació i de proporció. Atès que ja no són iguals, només es pot intentar fer-les equivaler a través de reduccions. Perquè, d'alguna manera, ha canviat la *idée*, i ara aquesta és la *idée*: l'exactitud quantitativa numèrica.

Cet ordre numérique, le seul vraiment convenable, a été ainsi établi par mon père;

Aquest és un nou cas en què s'atribueix la paternitat d'una «invenció» a una sola persona. No ha de sorprendre que no es faci cap referència a, per exemple, Fournier —la seva omisió es podria justificar pel fet que només Didot *père* va establir *cet*, i no cap altre, *ordre numérique*, però no fa falta ser tan ingenu.

En *l'Essai sur la typographie* (Paris, 1851) d'Ambroise Firmin Didot, es dedica un espai proporcionalment ínfim a Fournier. L'única referència al “sistema Fournier” es resol amb les següents paraules:

«Fournier jeune avait établi une table des proportions que les caractères devaient avoir entre eux, mais sans partir d'une base fixe.»

L'Essai s'estructura cronològicament, amb entrades per any. Només com a curiositat, el *système de points typographiques* de Didot s'explica en l'entrada corresponent a l'any 1753, any en què François-Ambroise Didot entra en la carrera tipogràfica. La notícia de Fournier apareix per a l'any 1766, any de publicació del *Manuel typographique*. D'acord amb aquesta ordenació dels fets, la paternitat continuaria corresponent a Didot.

Això remet a un tema segurament secundari: l'autoritat és nominal. I en aquest sentit, és “curiós” que una nissaga com els Didot, que, per un cantó, està tan lligada als nombres, per una altra estigui entortolligada de noms, fins al punt que és difícil destriar-ne els components. No hi ha I, II, III, com en els reis, o com en els Le Bé, per exemple: el nombre no distingeix; el distintiu és el nom-cognom. El mateix, o pitjor, passa en els Fournier. Sigui per manca de consciència històrica (“en aquells anys, només hi havia un François-Ambroise”), sigui per tradició combinatòria, sigui pel que sigui, hi ha una dada que enllaça amb aquesta qüestió —tant Pierre Didot, com Ambroise Firmin Didot, acostumen a acompanyar els seus noms amb títols socials: així, en el *Specimen*, s'especifica *P. Didot, l'ainé, Chevalier de l'Ordre Royal de Saint-Michel, Imprimeur du Roi et de la Chambre des Pairs, dédié à Jules Didot, fils, Chevalier de la Légion d'Honneur*. D'aquí, caldria ampliar les qüestions d'influències oficials que són conegudes —amb l'Imprimerie Royale, o amb Napoleó.

et le nom de chacun de ses caractères particuliers en présentait à-la-fois le signalement.

Nom i *signalement* es presenten alhora, *à-la-fois*. Es fa difícil saber si un prové de l'altre, o si l'altre prové de l'un: en realitat, és una situació semblant a la dels graus tipogràfics tradicionals —*Breviario* rebia el nom del gènere bibliogràfic de breviari, l'espai en què s'usava; el breviari es componia en grau de *breviario*. Respecte d'aleshores, però, s'ha produït un canvi que, lògicament, Didot ignora: el *nom* no presenta el *signalement*.

El nom no és sinó una traducció, en certa manera basta, indirecta, del senyal que ha efectuat el nombre. El senyal s'ha numerat; i el nom recull el nombre; però el nou nom ja no senyala res per si mateix. No senyala res del que abans se senyalava, això és, no senyala cap *ús*. Ara, el nombre només senyala el *sistema*: no l'*ús* ni el *destí*, sinó, més aviat, l'*origen* —però no l'*origen* usual, en termes d'*actuació* o de *recepció*; sinó l'*origen* instrumental, de *generació*, i la *generació* és, en aquest context, marcadament *enginyeril*, *quantitativa*, *numèrica*.

Il a donc donné à celui qu'il a voulu prendre pour point de départ, et qui répond à peu près au petit caractère connu dans les imprimeries sous la dénomination de Nompaille, une proportion fixe et invariable, la ligne de pied-de-roi.

La notícia succincta de l'*origen* del sistema. El *point de départ* és la *Nompaille* — a ella se li dona *une proportion fixe et invariable, la ligne de pied-de-roi*. De fet, només se li pot «donar» aquesta «proporció» si es fa *équivaler*, si es *reduieix*, la *Nompaille* a la línia oficial, legal: *Nompaille* és la unitat legítima del sistema tipomètric, el cos tipogràfic que justifica legalment el conjunt tipogràfic. (Curiosament, en cap lloc es fa referència explícita al *Cicéro*.)

Il l'a nommé le six, parceque le corps de ce caractère contient six points, ou six sixièmes de ligne. Le sixième de ligne, ou le point, est la plus petite partie qu'il soit possible de fondre, soit comme espace entre les mots, soit comme interligne.

El detall de les unitats mètriques. *Nompaille* era la unitat de cos tipogràfic del sistema, o del conjunt tipogràfic. La unitat bàsica operativa, mínima, del sistema, és el *sixième de ligne, ou le point*. La unitat es defineix per raons pràctiques: és *la plus petite partie qu'il soit possible de fondre, soit comme espace entre les mots, soit comme interligne*.

D'aquí, dues consideracions. La primera, que això justifica que el punt tipogràfic no s'assimili al punt de peu de rei, sinó que sigui el doble d'aquest. La segona, que el *point* només té cos en peces que no són lletres (*espace, interligne*) —en altres paraules, el sistema de punts es fonamenta en intervals buits, insignificants en si mateixos, però que aclareixen.

En l'*Essai sur la typographie* (Paris, 1851), Ambroise Firmin Didot refereix l'*origen* en més o menys els mateixos termes —amb el matis fonamental de considerar-lo ja *le système des points typographiques*.

En la mateixa obra se citen dos fragments de Pierre Didot, dels quals cal ressaltar-ne uns aspectes. Un, la qüestió, ja sabuda, de la terminologia original: *mètres*, en comptes de *points* — s'admet generalment que el canvi de vocable es va fer per evitar semblances o confusions amb la unitat bàsica del sistema mètric decimal, o per distingir-se'n. Dos, la *Nompaille* (que, pròpiament, no s'anomena en el text) es considera el caràcter *le plus petit*. Tres, el *point typographique*, equivalent a *deux points du pied de roi*, és *l'unité des proportions typographiques*. Quatre, l'aparició del vocable *typomètre*. Cinc, les nocions de justícia, i d'aclariment, de posar fi a la confusió, que s'associen al *système*.

F.-Ambroise Didot inventa la presse à un seul coup, ainsi que la division de la force de corps des lettres d'après le système des points typographiques, en divisant la ligne de pied de roi en six points, système qui fut généralement adopté, et qui mit un terme à la confusion, devenue telle qu'aucun corps de caractère dans aucune imprimerie n'était en rapport l'un avec l'autre.

«La ligne de pied de roi divisée en six mètres ou mesures égales servit à graduer et à dénommer les différents caractères. Le plus petit, qui a les six mètres complets, ou la ligne de pied de roi, se nomme le six; celui qui le suit immédiatement est le sept, composé d'une ligne et d'un mètre de plus. Le huit, le neuf, le dix, le onze, le douze augmentent également de grosseur et par des mesures aussi précises.

Le douze a donc deux lignes de pied de roi, etc. Ainsi l'unité des proportions typographiques est le point typographique, qui équivant à deux points du pied de roi, et les caractères procèdent de point en point (1).»

M. Pierre Didot, après avoir donné cette définition si exacte de ce système, ne s'exprime pas moins heureusement en vers lorsque dans son Épître sur les Progrès de l'Imprimerie, adressée à son père (2), il dit:

*«Tous ces grotesques mots, gaillarde, trismégiste,
Gros texte, gros canon, fastidieuse liste
Des vains noms qu'ont portés tant de types divers,
Et dont le seul récit attristerait mes vers;
Noms qui de leur grosseur et de leur différence
N'ont pû donner encore aucune connaissance;
Il sut les transformer en d'autres plus heureux,
Qui marquent clairement tant de rapports entre eux.
Son nouveau typomètre offre une règle sûre;
Chaque type s'accroît par égale mesure;
Et la gradation qu'avec art il suivit
Est aussi juste à l'œil qu'elle est claire à l'esprit.*

[(2) Épître sur les Progrès de l'Imprimerie, par Didot fils aîné. A Paris, imprimé chez Didot l'aîné avec les italiques de Firmin, son second fils, 1784.]

[La nota (1) fa referència als mitjos punts: en aquest comentari, se cita més endavant]

[Ambroise Firmin Didot, *Essai sur la typographie* (Paris, 1851), 846]

le corps six, dis-je, comprend une ligne juste de pied-de-roi: le sept comprend une ligne, plus un sixième de ligne, ou sept points, etc.

Aquest és un simple exemple que il·lustraria el trànsit conceptual en la noció de la mesura. Una mateixa magnitud es pot denominar com una unitat (*corps six*) equivalent a una unitat coneguda (*une ligne*). Una mateixa magnitud es pot concebre com un submòdul d'una unitat coneguda (*un sixième de ligne*), o com un nou mòdul (*un point*).

A ces dimensions établies j'ai ajouté des corps intermédiaires, ou demi-points, afin d'obtenir et de présenter plus de richesse et de variété dans les proportions des différents corps

Les lleis també s'incompleteixen. No cal complir-les. Només cal justificar-ne l'incompliment. Semblava que un dels mèrits de Didot *l'aîné* havia estat «legalitzar» les mides tipogràfiques, això és, fixar-les d'acord amb la *ligne de pied de roi*. D'aquí en re-

sultava, al capdavall, un sistema uniforme, fonamentat en la unitat del *point typographique*. També al capdavall, la unitat del *point typographique* donava sentit al sistema. I Pierre Didot, fill de Didot, fa trontollar la uniformitat del sistema, i el seu sentit. S'allunya de les *dimensions établies*, afegeix *corps intermédiaires, ou demi-points*, al conjunt unificat de cossos tipogràfics.

O sigui, que ja no hi ha *semi-corps*, només hi ha *demi-points*: perquè un cos es defineix per *points*. Ja no són cossos *interrompus ou irreguliers*, sinó *intermédiaires*, intermedis —la “correlació” a partir de la “proporció fixa i invariable” del punt (i del mig punt que se'n deriva) transforma l'estranyesa i inexactitud dels cossos antics en *richesse i variété* dels cossos moderns. I la riquesa és una qüestió purament quantitativa; la varietat, també. *Plus*.

En certa manera, es produeix el mateix que es referia abans respecte del punt com a mínima dimensió de fosa: el mig punt no existeix per si com a cos, si no és “acompanyant, completant” un cos —és clar que es pot dubtar que això sigui pròpiament una compleció: però no es pot dubtar que, en el nou esquema, és un acompanyament, una addició.

(D'acord amb la cita del mateix Pierre Didot a l'*Essai* d'Ambroise Firmin Didot, el *demi-point typographique* equival a un *point de pied de roi*.)

Sobre els cossos irregulars i semi-corps, cf. Moxon, Fertel, Fournier, o Smith, més amunt.

En l'*Essai*..., Ambroise Firmin Didot formularà un judici menys benevolent, en una nota a peu de pàgina. En ella, no es fa referència a Pierre Didot:

[(1) *Plus tard on a fondu des caractères sur des demi-points; en sorte qu'au lieu de passer du 6 au 7 il existe maintenant dans beaucoup d'imprimeries des caractères intermédiaires, du six et demi, du sept et demi, etc. Innovation fâcheuse, à laquelle ont été entraînés les imprimeurs et fondeurs par les exigences de la mode et le caprice du jour. La différence entre la force de corps des caractères, qui était suffisamment sensible pour pouvoir les faire distinguer aisément les uns des autres à l'œil et au foucher lorsqu'ils procédaient par points typographiques, ne l'est plus assez pour que l'ouvrier compositeur ne soit pas exposé à les confondre les uns avec les autres. Or, dans tant de millions de lettres qui existent dans la moindre imprimerie, il en résulte de graves inconvénients.*] [Ambroise Firmin Didot, *Essai sur la typographie* (Paris, 1851), 846]

et par là, du six au douze, j'ai augmenté de six le nombre de mes caractères

Ja s'ha pogut destriar, al llarg d'aquest estudi, que la franja tipogràfica més usual és aquella que comprèn la *letra mitjana* i la *letra de glosar*, tal com se les anomenava en l'inventari-herència de Posa. D'acord amb aquest major ús, no cal sorprendre's que també se n'augmenti el nombre dels seus cossos. L'únic que és de remarcar, és que ara la franja s'ha reformulat, s'ha redimensionat, i es troba perfectament delimitada, puntualitzada; i que l'augment és de *six*, ni més ni menys, de tants *demi-points* com hi ha entre *six* i *douze*.

Leur progression graduelle est ainsi d'un demi-point seulement, ou d'un douzième de ligne

D'aquesta manera es pot començar a replantejar el sistema unitari de Didot l'ainé: precisant noves unitats a partir d'equivalències exactes. Un *demi-point* és un *douzième de ligne* — tanmateix, un *demi-point*, com un *douzième de ligne*, com el $1/204$ de *ligne* de Truchet, no tenen encara la categoria d'unitat. Però s'està començant a acceptar que un *point* pugui ser un cos per propi dret, ni que sigui teòricament — i aleshores qualsevol dimensió seria un «cos». I, lligat a això, resulta que sí, que *mig punt és un grau*: que un *demi-point* és, altre cop, l'interval que defineix *leur progression graduelle*, el grau de progressió entre cossos — i que això no és necessàriament una degradació, sinó tan sols una regradació. Amb això, s'està redefinint la progressió i, al capdavall, el progrés.

et ce douzième de ligne dans toute l'étendue du corps n'augmente que d'un trente-deuxième de ligne environ la grosseur la plus apparente dans chaque caractère, je veux dire celle des lettres médiales, telles que i, m, n, u, r, etc. Il est impossible d'établir des nuances moins sensibles entre les corps différents.

Des d'aquesta precisió, es poden entendre les «especificacions», *environ*, de les porcions de les *lettres médiales*, això és, del cos cal·ligràfic en relació al cos tipogràfic. Ara no hi fa res que un *trente-deuxième de ligne* sigui una fracció simple, que resulti de la divisió successiva de meitats. Tampoc cal insistir en la impossibilitat *d'établir des nuances moins sensibles entre les corps différents*, perquè ja s'ha vist que la sensibilitat, la percepció, i la possibilitat, canvien amb els temps —com de Moxon a Truchet. Només interessa tancar el capítol per on s'havia començat, i preguntar-se si els nous noms realment poden oferir una *idée de leurs proportions particulières*. Tampoc cal apressar-se a respondre. Pierre Didot tenia clar que el nou sistema i la seva nomenclatura eren decididament millors que els antics, i que això era prova dels *Progrès de l'Imprimerie*. En conjunt, aquesta visió prevaldrà al llarg del segle XIX, i determinarà la percepció dels cossos nous i antics —al capdavall, dels seus noms i de la seva articulació.

Les mostres de costum

Com a cloenda del capítol, es vol fer una ullada ràpida a un aspecte que apareix en les mostres concretes del *Specimen*. En tres d'elles, les mostres s'encapçalen amb llegendes que, d'alguna manera, s'inscriuen dins de les indicacions tradicionals.

LE HUIT,

un peu foible et resserré, particulièrement destiné à la poésie, dans l'in-18.

LE HUIT ET DEMI,

particulièrement destiné à la poésie, dans l'in-12.

LE ONZE,

un peu foible et resserré, particulièrement destiné à la poésie, dans l'in-8.º

(Aquesta llegenda per a “Le Onze” és la que figura en la pàgina de presentació del cos; en les pàgines següents, la llegenda s’escurça a “un peu foible et resserré, pour la poésie”).

Els cossos numerals continuen destinant-se, això és, se’ls assigna un ús. Aquí pot semblar curiós que tots tres cossos siguin *particulièrement destinés à la poésie* — la particularitat del destí es pot atribuir tant a la conformació gràfica de la mostra concreta, com a la carregosa afició de Pierre Didot per la poesia: totes les mostres són versos de Didot. En resum, d’això no cal inferir una assignació del cos a un «gènere»: qualsevol cos és tan bo, i tan dolent, com qualsevol altre, per a la poesia —seguint les paraules de Didot, la poesia s’imprimiria entre *le huit* i *le onze*.

Si la relació amb un gènere és dubtosa, n’és menys la relació amb els formats. La relació és més fiable, perquè tots dos, cos tipogràfic i format, són sobretot espais quantificats. I, des d’aquesta quantificació, es poden entendre les precisions: *le huit, dans l’in-18.*; *le huit et demi, dans l’in-12*. Un *demi-point* és un interval suficient per demanar un canvi de format.

LA UNIFORMITAT MÈTRICA, LA UNIFICACIÓ MÈTRICA

Des de la perspectiva actual, es pot creure que el segle XVIII és el període clau en el desenvolupament dels sistemes mètrics uniformitzadors. Els sistemes mètrics que es van desenvolupar aleshores han estat, o són, d'ús ampli i habitual: aquí, el sistema tipomètric Didot, i el sistema mètric decimal.

Les bases del sistema de Didot ja s'han debatut en pàgines anteriors. Per a una visió de l'evolució i establiment del sistema mètric decimal, v. Kula (1980 (1970)), Gutiérrez Cuadrado (1997), o Moreu-Rey (2000 (1956)). Aquí no es fa cap repàs històric del metre. Als efectes presents, només cal apuntar unes poques qüestions, ja sabudes.

La seva intenció unificadora; la seva base natural — que comporta una reconsideració de la naturalesa; de les dues observacions anteriors, la pèrdua de significació (això és, de vincle emotiu) del nou sistema mètric; l'articulació decimal, que en termes de subdivisió és més feble que la tradicional, d'arrel duodecimal.

De fet, aquí convergeixen nocions del món: el món és gran, i cal replantejar-se els mecanismes de control; el món ara és obert, però unificat — de relacions científiques, i sobretot comercials. Igualment, des d'una apreciació molt bàsica, es pot recordar que no es va medir tot el meridià terrestre: només una part —la resta, són, significativament, càlculs.

El metre s'oficialitza a França en 1801. A l'estat espanyol, el 1849, si bé no es fa realment efectiu fins el 1867: v. Gutiérrez Cuadrado (1997).

En qualsevol dels dos casos, la universalització es pot veure tant com el triomf de la racionalitat, amb la intenció d'un enteniment i relació entre els diferents integrants de la comunitat internacional (o, si més no, supralocal), com la pèrdua de les tradicions significatives locals davant d'una uniformitat imposada i impositiva. En termes d'aplicació efectiva, pràctica, la «universalització» del sistema mètric tipogràfic (com de qualsevol altre) es troba condicionada per criteris socials, d'intercanvi de mercaderies, això és, comercials.

Ja s'ha dit que tot sistema mètric és convencional i que, en cert sentit, és uniformitzador per definició —això és, que es pot entendre com un recurs per a controlar l'entorn. Així, dintre de certs límits, les reformes il·lustrades no suposen una transformació *profunda* dels sistemes tipomètrics en ús. El que sí transmeten és el pas cap a la universalitat de la mesura, a la seva uniformitat, i a la seva oficialització. Torna a ser, aleshores, una qüestió de poder, que comparteixen els estats i els comerciants, i una qüestió de valor. Perquè hem d'assumir que, tot i que els cossos abans es denominessin, aquesta denominació es corresponia a una magnitud lineal donada, o a una fracció

d'una unitat lineal coneguda, o a un nombre d'unitats lineals conegudes. En els tres casos, la magnitud continua essent la mateixa; l'únic que canvia és l'aproximació conceptual a aquesta magnitud i, per extensió, a la noció de mesura.

En tant que pràctica manual, la noció de mesura en tipografia era fonamentalment tàctil; quan aquesta pràctica és objecte d'una anàlisi científica, enciclopèdica, la superació de la «raó d'ofici» ha d'abordar-se des del terreny corresponent, i el més apropiat, aleshores, és el que es deriva del nombre, d'acord amb el clima favorable de l'avenç en matemàtiques. En un pla semblant, la situació es traduiria en la substitució de la galga per la taula de càlcul.

Això és el que passarà en els anys següents. Sense que la tècnica en si hagi experimentat canvis profunds des dels seus inicis, el segle XIX, i principis del XX, es debat entre l'aplicació d'un sistema unificador i la conversió d'aquest al sistema mètric decimal.

Una de les observacions habituals és que amb l'oficialització del metre, es trencava la base mètrica comuna que governava tipografia i papereria, totes dues basades en el peu de rei. Tanmateix, es pot posar en dubte que tots els papers de l'estat francès fossin veritablement produïts amb formes papereres calibrades segons la mida legal.

Des d'aquí, els intents de recuperar un únic sistema mètric han de passar per plantejar el sistema tipomètric des del sistema mètric decimal —i, amb això, fer que el sistema tipomètric torni a ser basat en una mida legal.

INTENTS DE REFORMA TIPOMÈTRICA

Ja des de ben aviat, hi hagué temptatives d'adequar (redimensionar) el material tipogràfic al sistema mètric decimal. La més coneguda i il·lustre fou l'endegada el 1812 per Firmin Didot, fill de François Ambroise, per a l'Imprimerie Impériale —auspiciada per Napoleó, abandonada després de la caiguda d'aquest, en 1815.

Com fa notar Mosley (1997: 15), hi ha poques fonts escrites sobre la 'typographie millimétrique' de Firmin Didot. Pel que sembla, Didot va tallar tretze cossos entre 1812 i 1815: «there is evidence that these types satisfied no one completely, and that the project was complicated both by national politics and by the internal problems of the national printing office». Aquí no interessen tant ni els motius d'aquesta insatisfacció ni, de fet, la relació precisa dels esdeveniments, que tanmateix continuen força obscurs. Als efectes presents, l'interès només es pot centrar en les equivalències entre el sistema de Didot, i el sistema mètric decimal. Es diu que «només es pot centrar en les equivalències», perquè els motius de la reforma o del redimensionament del material tipogràfic semblen prou clars; per un altre cantó, el procediment es pot deduir dels motius — però aquí hi convindria més estudi. En qualsevol cas, valguin els següents extractes de l'article de Mosley per il·lustrar la problemàtica de les reduccions i de les equivalències:

«The point in current use at the Imprimerie Nationale measures 0.39877 mm. This appears to be the result of a 'recalibration', for which no date can be given, of the point of 0.4 mm. Bernard's statement is as follows: 'Le point typographique, servant à désigner d'une manière plus précise que les anciennes dénominations la force des caractères, fut en usage de fort bonne heure à l'Imprimerie royale. Il formait

la 6e partie d'une ligne du pied de roi; il est conservé à l'Imprimerie impériale, où deux points et demie répondent à un millimètre (Auguste Bernard, *Histoire de l'Imprimerie Royale du Louvre* (1867), p. 82, note). The point 'based on one sixth part of the ligne of the pied de roi' is the Didot point of about 0.376 mm. There is no evidence that this unit was ever used at the national printing office, though no doubt it was employed by Firmin Didot in casting types for use by his brother Pierre in the so-called éditions du Louvre that were printed by them at the former premises of the Imprimerie Royale for a brief period in and after 1798. The second part of Bernard's statement — that at the Imprimerie Impériale 'two and a half points equal one millimetre' — establishes the existence at that date of the point of 0.4 mm.» [Mosley, 1997: 15, nota 48.]

«In 1974, when some sizes of the 'Didot millimétrique' were recast at the Imprimerie Nationale, it was stated in an anonymous sheet relating to the type that the value of the point introduced by Firmin Didot was 0.25 mm. Coming as it does from an institution with long traditions, this is not a statement to dismiss lightly. All the same, since no documentary evidence appears to support it and the institution of the 'point I.N.' of 0.4 mm appears even to antedate the making of this type, it seems possible that this measurement may be the result of confusing a unit of which there are 2.5 to the millimetre with one of 0.25 mm.» [Mosley, 1997: 15, nota 49.]

[Noti's que, en l'última nota, la fracció és de base decimal. No hi ha massa problema en considerar mig punt com «0.5», encara que sigui més adequat expressar-lo com «½». Sí que comença a ser un problema quan es fa servir «0.5» per al mig cícero — sense anar més lluny, així l'usa Mosley. Però aquesta expressió només indica «meitat» quan la base del sistema és 10, i aquest no és el cas de la tipografia: «0,5» són 5 punts, i no mig cícero; mig cícero és, si de cas, «0,6».]

Aquí, és impracticable fer un repàs exhaustiu de les propostes de reforma tipomètrica des del sistema mètric decimal. A mode d'introducció, es poden consultar els articles de Tracy (1961), de Tormo Freixas (1973), i de Boag (1996). No cal dir que les propostes de reforma són tant o més fortes a partir de la introducció de nous sistemes de composició tipogràfica, que ja no es basen en la matèria. En aquest sentit, la font més valuosa és Hoch (1967) — allí es reproduïx una taula (originalment de Grabau (1963), i que també s'inclou en Tormo Freixas (1973)), amb les diferents equivalències mètriques que adoptaren diferents companyies alemanyes, ja a mitjan segle XX.

La proposta de Firmin Didot, i totes les que la segueixen, es pot veure com un fracàs. Això és, fracàs en termes d'aplicació real extensa, general, «universal». Precisament, d'aquesta aplicació extensa, en sorgeix una última qüestió que cal considerar: quina és l'extensió real de les anteriors aplicacions o, en altres paraules, fins a quin punt cal creure que les propostes de reforma no van prosperar perquè els sistemes anteriors estaven plenament assentats.

D'acord amb les esparses notícies de què es disposa, és possible que la temptativa «de Firmin Didot» no prosperés per raons semblants a les del projecte del Romain du Roi: un cert desinterès; situacions polítiques peculiars, que deriven en manca de finançament i projecció; i aleshores també caldria considerar si la proposta original era de gran abast, o tan sols per a ús exclusiu de la Imprimerie de l'estat. Aquesta és una lectura, que es pot complementar amb la que s'ha enunciat abans, la de l'assentament real dels sistemes mètrics que es pretenen reformar.

Els repassos històrics acostumen a presentar la seqüència d'esdeveniments de manera lògica, però aquesta mateixa lògica és la que fa dubtar dels repassos. Així, per exemple, Tracy (1961: 64-65), valorava l'acollida del sistema de Fournier:

The obvious advantages to the printer in a system of bodies which had a definite relationship to each other were widely recognized, and Fournier's great innovation was generally adopted in France during his lifetime (it is still used in Belgium). But after Fournier's death in 1768 the wind began to blow from another direction.

i, respecte de Didot:

The introduction of this system was not universally acclaimed. There were those who found the 'largeness' of the Didot bodies too much of a departure from tradition to be tolerable; and there were those who, having adopted the Fournier system, disliked the thought of changing to the new one. But the great reputation of the Didot family—especially when the sons of François-Ambroise, Firmin the punch-cutter and Pierre the printer, achieved prominence in the 'classic' movement in typographical design—overcame opposition to the new point system, and it rapidly gained favour.

No estem en disposició de rebatre amb propietat les observacions anteriors. De tota manera, sí que cal ser cautes en admetre l'amplitud i rapidesa d'acollida de tots dos sistemes. I fins i tot en acceptar els motius tal com s'assenyalen aquí: l'encert d'un sistema, o la reputació d'una nissaga, poden ser raons de pes, però potser cal reconsiderar-les en termes d'influència i de distribució real —això és, sota criteris principalment comercials. De fet, els altres aspectes no deixen de ser semblants als apuntats pel mateix Tracy (p. 63) respecte del *Règlement* de 1723: «It was one thing to make regulations; it was another thing for a type-founder to alter his 'standards', such as they were, and so to risk damage to the continuity of his business.» En altres paraules, convindria tractar amb més detall els impulsos favorables i les inèrcies reactives —això no es tracta aquí: tan sols s'apunta com a dubte.

Sigui com sigui, el resultat va ser això. La proposta de reforma tipomètrica es queda en un assaig d'aplicació limitada i, d'aquí, la seva consideració de fracàs. I és que potser, en aquests moments, només hi ha una única possibilitat d'èxit —una que prové de rebaixar les aspiracions, de plantejar, no tant una reforma del sistema mètric, sinó d'establir un esquema d'equivalències, d'articular un sistema de concordances.

CONVERSIONS, REDUCTIONS, CONCORDANCES

El plantejament de les concordances tipomètriques es desenvolupa a Alemanya, en el marc del procés d'unificació nacional — que, lògicament, inclou lleis sobre peses, mesures i moneda, com la de 1873. En aquest context, s'ha d'insistir en l'adopció i el consegüent refermament dels dos sistemes de mesura francesos, el sistema mètric decimal, i el sistema tipomètric Didot.

Lefevre (1855) és un exemple molt bonic del plantejament didmonònic: les complexos taules farcides de xifres es troben, tant en els càlculs de distàncies dels moviments que provoquen la proposta de reforma de la caixa tipogràfica, com en les immenses concordances numèriques del sistema Didot amb el sistema mètric decimal —al costat, una petita mostra.

CONCORDANCE DU POINT TYPOGRAPHIQUE AVEC LE SYSTÈME MÉTRIQUE

MÉTHODE POUR COMPTER AU CENTIMÈTRE OU AU MÈTRE DES QUANTITÉS DE LIGNES, DU CINQ AU QUATREZINGE, AVEC OU SANS INTERLIGNAGE

OBSERVATION. — Les points ou élèves de lignes, déterminés par ce tableau, se trouvent dans les caractères de la grande taille par rapport au centimètre ou au mètre de hauteur de corps de 6, 7, 8, 9, 10, etc.

CENTIMÈTRES POINTS	LIGNES														CENTIMÈTRES POINTS					
	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	5	6	8	9		10	11	12	13	14
1	20	24	28	32	36	40	44	48	52	56	60	64	68	72	76	80	84	88	92	96
2	40	48	56	64	72	80	88	96	104	112	120	128	136	144	152	160	168	176	184	192
3	60	72	84	96	108	120	132	144	156	168	180	192	204	216	228	240	252	264	276	288
4	80	96	112	128	144	160	176	192	208	224	240	256	272	288	304	320	336	352	368	384
5	100	120	140	160	180	200	220	240	260	280	300	320	340	360	380	400	420	440	460	480
6	120	144	168	192	216	240	264	288	312	336	360	384	408	432	456	480	504	528	552	576
7	140	168	196	224	252	280	308	336	364	392	420	448	476	504	532	560	588	616	644	672
8	160	192	224	256	288	320	352	384	416	448	480	512	544	576	608	640	672	704	736	768
9	180	216	252	288	324	360	396	432	468	504	540	576	612	648	684	720	756	792	828	864
10	200	240	280	320	360	400	440	480	520	560	600	640	680	720	760	800	840	880	920	960
11	220	264	308	352	396	440	484	528	572	616	660	704	748	792	836	880	924	968	1012	1056
12	240	288	336	384	432	480	528	576	624	672	720	768	816	864	912	960	1008	1056	1104	1152
13	260	312	364	416	468	520	572	624	676	728	780	832	884	936	988	1040	1092	1144	1196	1248
14	280	336	392	448	504	560	616	672	728	784	840	896	952	1008	1064	1120	1176	1232	1288	1344
15	300	360	420	480	540	600	660	720	780	840	900	960	1020	1080	1140	1200	1260	1320	1380	1440
16	320	384	448	512	576	640	704	768	832	896	960	1024	1088	1152	1216	1280	1344	1408	1472	1536
17	340	408	476	544	612	680	748	816	884	952	1020	1088	1156	1224	1292	1360	1428	1496	1564	1632
18	360	432	504	576	648	720	792	864	936	1008	1080	1152	1224	1296	1368	1440	1512	1584	1656	1728
19	380	456	532	608	684	760	836	912	988	1064	1140	1216	1292	1368	1444	1520	1596	1672	1748	1824
20	400	480	560	640	720	800	880	960	1040	1120	1200	1280	1360	1440	1520	1600	1680	1760	1840	1920

El sistema mètric decimal s'adopta en 1868, i també s'ha de veure des d'aquestes ànsies d'estandardització i d'unificació, però alhora s'hi ha d'afegir la seva dimensió de símbol de llibertat i de progrés. Si el progrés es mesurava sobretot en termes de mecanització i d'industrialització, sembla lògic que s'adoptés un sistema de mesura universal que permetia la competitivitat: per això mateix, no és estrany que, a partir d'aquell moment, sigui Alemanya la que adquireixi un paper capdavanter en la innovació de maquinària.

De manera simple i grollera, s'intenta trobar una relació mètrica entre els dos sistemes. A aquests efectes, un grup de fonderies alemanyes fa aquest encàrrec a Hermann Berthold. A continuació, es pot exposar la història amb més detall.

La relació més detallada és segurament la que ofereix Smalian (1899: 130). Abans de referir-la, però, en el text hi ha un parell d'aspectes previs que interessa esmentar.

Primer, que una de les raons per les que Alemanya adopta el sistema Didot, és a causa de la seva relació amb el peu de rei francès— «of great scientific and practical importance since this foot was the starting point for the laying down of the foundation of the metric system.»: l'argument té interès, i certa lògica, però, al capdavant, apareix una mica feble. En qualsevol cas, es pot acceptar com una de les raons per les que Alemanya no va ser del tot reformista en el seu plantejament mètric.

Segon, la relació explícita de diferents altures tipogràfiques: «French typesetters certainly worked fairly accurately in the linear measurement and body of the type, but as regards height they have quite deviated from the standard measure and come from 63 points to about $62 \frac{2}{3}$ points without having any definite reason for it.»

In Germany more especially were there great discrepancies from 1873 to 1879, though the associated foundries had declared in 1872 that they would thenceforth adopt the Didot system for all new printing materials, so that in time they might do away with the systems then in use in Germany.

During these six years I recommended the unification of the Didot system, and eventually, to contribute towards this, the Berlin typesetters decided to base the Didot system on the metre "without allowing any variation whatever to the same." They commissioned for this purpose the well-known Berlin brass rule manufacturer, H. Berthold, who supplies brass rules not only to most of the German foundries but also to many foreign houses, and he, in conjunction with Prof. W. Förster, the chief director of the Berlin Observatory, agreed that 2,660 typographical points of the Didot system should correspond to the length of one metre. Accordingly the Standard Gauge Commission in Berlin in 1879 arranged a standard measure of 30 centimetres = 133 nonpareil or 798 typographical points, and gave a copy to all the German foundries, and since that time disputes about the Didot depth are unknown in Germany. Respecting the type height, the German typesetters agreed that no alteration should be made, but that the height of $62 \frac{2}{3}$ typographical points should be adhered to — a measurement obtaining official recognition in all countries into which the Didot system had been introduced. [...]

The unit of the Didot system is thus the "typographical point" = 0.3759 millimetre ($\frac{1}{6}$ -line of the French King's Foot), and the type-height is = $62 \frac{2}{3}$ points or 23.5589 millimetres.

[Friedl, Ott i Stein (1998) atribueixen l'encàrrec a l'Associació Alemanya de Fonderies, donen la data de 1878, i precisen que Berthold fou ajudat en l'encàrrec per Wilhelm Foerster. Boag (1996), basant-se en Ovink (1979) i d'altres, sols indica que l'encàrrec provenia de "cinc fonderies de Berlin"; el mateix autor no ofereix cap data específica per a l'encàrrec (el seu resum s'inclou en l'entrada relativa a l'any 1873), però fa aparèixer 1879 com l'any en què Hermann Berthold enregistra el seu estàndard a la comissió de pesos i mesures de Berlin.]

La situació dibuixada no és desconeguda. De fet, combina la típica forma d'encàrrec que es podia apreciar en el projecte del Romain du Roi, i els esforços cap a l'estandardització, per tal de superar una situació mètrica «caòtica» com la criticada al llarg del segle XVIII. No cal extendre's massa per notar que el procediment és l'habitual en qualsevol regulació, oficial o no: com en el *Règlement* de 1723, com en Fournier, l'encàrrec resulta en una llista, o taula, d'equivalències, que s'ha d'acompanyar de material físic de comprovació. En aquest cas, es distribueixen «tipòmetres» a les foneries—suposadament, galgues de comprovació que funcionen com la llista de Moxon, com el *Prototype* de Fournier.

En aquest punt, cal ampliar les dades, amb d'altres del mateix Smalian (1899: 241)

For the whole civilised world —Great Britain and her Colonies, the U.S.A., and Belgium excepted— only the Didot System is in general use, and as in almost all these lands the metre is the acknowledged legal standard, type can be judged as to its correctness by this measure in the following manner. We know that 2,660 Didot points equal 1 metre in length. From this: —

798 Didot points = 133 nonpareil (body 6) = 30 cm.

266 Didot points = 22 1/6 cicero (body 12) = 10 cm.

In a type measure of 10 centimetres can thus be measured: —

53 letters of pearl (body 5) and 1 point = 266 points.

44 letters of nonpareil (body 6) and 2 points = 266 points.

38 letters of colonel (body 7) = 266 points.

33 letters of petit (body 8) and 2 points = 266 points.

29 letters of borgis (body 9) and 5 points = 266 points.

26 letters of korpus (body 10) and 6 points = 266 points.

22 letters of cicero (body 12) and 2 points = 266 points.

19 letters of mittel (body 14) = 266 points.

A typometer of 10 centimetres can be prepared in any country, and readily tested as to its accuracy. Similarly, every printer in whose country the metre is the legal standard may easily examine and prove the correctness of type on the Didot System, which he may buy in any of the world's markets. Such conformity is offered by no other type system, for not even in the American is the metre brought into exact agreement with the Point System. Whether we compare this (the American) system with the metre or the English foot, we always get four-figure fractions. To the metre there are $2845 \frac{7143}{10000}$, to the English foot $867 \frac{4699}{10000}$ American points; the American points can only easily and quickly be measured with their own special measure.

An exact number of Didot System type from body 1 to body 72 are contained without a remainder in a metre, for example: —

Body 2 = 1330. Body 4 = 665.

Body 5 = 532. Body 7 = 380.

Body 10 = 266. Body 14 = 190.

But this is not the case with any type on the American System, whether compared with the English foot or the metre. With either measurement one must use four-place decimals. As the smallest typometer for the American System we might make one of 175 millimetres = 83 nonpareils, and test the type in this. Since, however, the metre is not the standard measure for England or the U.S.A., such a typometer could not be so easily obtained.

From the foregoing we have seen that the Didot System alone can be tested by the metre. Further, referring to the requirement expressed throughout this series of articles that the type should conveniently measure with the country's linear standard, it is fully acknowledged that the Didot System best meets the demand. On this ground, one may fairly say that those countries which do not yet possess the Didot System would do well to consider its final adoption.

Dels fragments anteriors se'n poden destacar un parell d'aspectes. El primer, evident, que les equivalències, i les concordances subsegüents, s'estableixen d'acord amb una relació desigual: el metre s'ha de mantenir invariable; i els *punts* tipogràfics es valoren d'acord amb ell — perquè, com s'especifica, les unitats del sistema Didot no són cossos, són *punts*. (Tanmateix, això no impedeix que s'asseveri que en un metre hi caben 1330 *cossos* de 2 punts.)

El segon, derivat de l'anterior: els patrons mètrics. És lògic que el patró bàsic sigui el metre. És lògic, per causa de la relació desigual que s'ha apuntat: no es tracta de justificar la relació del sistema mètric decimal respecte del sistema tipomètric Didot, sinó de justificar aquest últim segons la mida del primer. És lògic en termes del sistema mètric decimal, i simplement absurd des d'una apreciació tradicional de la tipografia: però també cal tenir present que la tipografia comença a apreciar-se d'una manera diferent de la tradicional. Així, «omplir tipogràficament» un metre comença a no semblar absurd. Però que no sembli absurd no vol dir que sigui manejable.

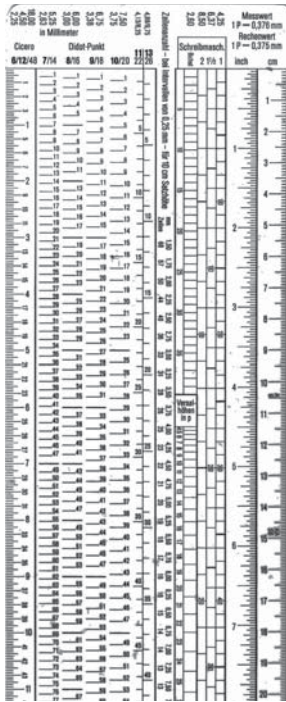
D'aquí, els tipòmetres de 30 centímetres (= 133 *nonpareil* or 798 *typographical points*). 30 centímetres és una mida quasi absurda en el conjunt del sistema mètric decimal — l'articulació del metre no contempla la divisió ternària. 30 centímetres només tenen sentit propi en termes d'ús: quan se'ls considera una mida aproximada al peu, i, en termes bibliogràfics, una mida aproximada al llarg del foli —i, ara, una mida que conté el format DIN-A4.

D'aquí, també, les indicacions de les mesures tipogràfiques de 10 centímetres.

Però, per sobre de tot, hi ha la mateixa dificultat de les equivalències. Tal com ho exposa Smalian, i, de fet, tots els que el segueixen, els punts són, com a mínim, dècimes de mil·límetre; com a molt, més que mil·lèsimes de mil·límetre. Aquesta és una «nova» manera d'entendre les unitats tipogràfiques. I, més enllà de l'equivalència que ofereixi Smalian, el plat està servit: un punt tipogràfic pot medir, precisament, més o menys —això és, aproximadament.

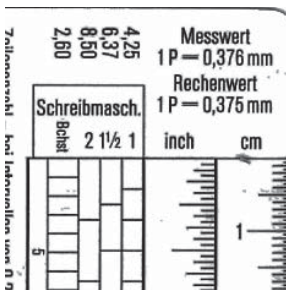
Friedl, Ott i Stein (1998) acorden que Berthold va determinar l'altura tipogràfica de tipus mòbils a 23,56mm. La mateixa font, i Boag (1996), donen com a valor del punt tipogràfic Didot 0,376065 mm. Una apreciació intermèdia es troba a Tormo Freixas (1973), que fa equivaler el punt a 0,376 mm: aquesta és una equivalència usual.

Així, el conjunt de mides comença a marejar. Altre cop. Com en els temps del caos mètric que Fournier va desembrollar. Només deixen de marejar quan es resituen en l'entorn d'ús; quan la precisió d'enginyeria, metal·lúrgica, se simplifica als efectes de projecte gràfic. I aleshores la noció de concordança adquireix un nou matís.



Cicero	Didot-Punkt		
6/12/48	7/14	8/16	9/18
			10/20
			11/13
			22/26
1	1	1	1
2	2	2	2
3	3	3	3
4	4	4	4
5	5	5	5
6	6	6	6
7	7	7	7
8	8	8	8
9	9	9	9
10	10	10	10
11	11	11	11
12	12	12	12
13	13	13	13
14	14	14	14

La concordança bàsica (arrodonida) de Berthold: 48 punts Didot = 18 mil·límetres. En els tipòmetres, la concordança es fa palesa en les diferents escales de cossos: en la del 48, amb xifres que el presenten com a mòdul; en la resta, amb una línia sense numerar, que remet a l'escala base.



Valors medits reals, i valors de càlcul: ni 0,3759 ni 0,376 multiplicats per 48 fan 18. Un problema.

El «tipòmetre Berthold»

A l'inici d'aquesta part ja s'han ofert algunes dades sobre el «tipòmetre Berthold». Aquí es refereix el «tipòmetre Berthold», entre cometes, per distingir-lo del tipòmetre que, segons les notícies ofertes anteriorment, es va distribuir a les foneries alemanyes. Aquest últim s'ha d'entendre sota els criteris tradicionals de galga, això és, un estri per a la comprovació, en principi tàctil, en qualsevol cas física, de la producció de material tipogràfic. Als efectes presents, el «tipòmetre Berthold» se situa en un nivell paral·lel, el de la projecció gràfica.

Però aquest no és l'únic motiu per mostrar-lo entre cometes. D'entre les fonts consultades, només en Hoch (1967), i en Tormo Freixas (1973), apareix la noció explícita de *konkordanz* —i l'equivalència 48 punts tipogràfics = 18 mm, que s'usarà posteriorment com a base en els tipòmetres-regle. Així, queda fora de dubte que Berthold estableix les *equivalències* mètriques entre els dos sistemes; però es pot dubtar de la propietat d'aplicar el nom «Berthold» a l'esquema de *concordances* mètriques — en qualsevol cas, es manté el seu nom perquè és evident que les concordances es fonamenten sobre les equivalències establertes amb anterioritat.

El «tipòmetre Berthold» és un tipòmetre-regle, que s'articula en base a concordances entre el sistema Didot i el sistema mètric decimal. La primera observació que cal fer és que les *meterkonkordanz* són, en realitat, arrodoniments dels valors exactes i precisos que són necessaris en la producció del material tipogràfic. Des del rigor d'enginyeria metal·lúrgica, les concordances només són aproximacions mètriques. Des del sentit comú, les concordances són tan vàlides com les equivalències precises: en tots dos casos, es fa un traspàs de valors i, així, apareix la qüestió insalvable de les conversions i reduccions entre dos sistemes qualssevol. Des de la projecció gràfica, les concordances són guies d'articulació de l'espai bidimensional.

La concordança numèrica

El punt de partença per a aquestes concordances és l'equivalència de 48 punts tipogràfics a 18 mm (en veritat, 18,048 mm). Dins dels límits del càlcul, 48 i 18 tenen com a comú denominador el 6 (2 x 3), i així la intenció de relacionar els dos sistemes, el tipomètric i el decimal, sembla que hagi de passar necessàriament per la referència al sistema sexagesimal. En definitiva, el que s'intenta equiparar, són el sistema antropomètric tradicional i el sistema industrial.

El principi de combinatòria de Berthold seria, de fet, aplicable a qualsevol sistema de mesura que contemplés diferents escales d'unitats en el seu si, i no tan sols divisions acumulatives d'una mateixa escala. En qualsevol cas, la particularitat del tipòmetre de Berthold resideix en el principi de les concordances.

La «imprecisió» dels valors numèrics es fa explícita en reconèixer la diferència entre el valor medid real i el valor de càlcul. Així, el «tipòmetre Berthold» prioritza la capacitat de càlcul per sobre de la de mesura, o sigui, anteposa la previsió a la simple comprovació. De fet, conté ambdós aspectes, i en aquest sentit es pot dir que reuneix i satisfà les necessitats del projecte i de la composició, però alhora constata les diferents aproximacions de les dues fases en el procés de disseny.

Però en termes de càlcul, la imprecisió apuntada és convenient; i, en termes d'ús, gairebé inapreciable. Això torna a lligar amb l'establiment dels patrons mètrics de referència: el «tipòmetre Berthold» acostuma a presentar-se en un regle d'uns 30 centímetres —això és, manejable, i habitual per al producte bibliogràfic: la diferència entre el valor medid real i el valor de càlcul podria començar a ser problemàtica en una magnitud d'un metre, però aquesta magnitud és, tradicionalment, extratipogràfica.

Es poden mantenir certes reserves respecte de la utilitat efectiva i de la posterior aplicació de la concordança de base. Això és, 48 punts són una mida tipogràfica canònica, però 18 mil·límetres no deixen de ser més aviat estranys en l'articulació decimal del metre. En qualsevol cas, aquesta és la *meterkonkordanz*, i no es pot alterar. Però al costat de les concordances estrictes amb el sistema mètric, hi ha les concordances internes del sistema tipogràfic.

L'equivalència numèrica es pot argumentar des dels submúltiples: $48 = 18; 6 \times 8 = 6 \times 3$. Amb això, es referma el valor del 6 en l'esquema —però aquesta és una lectura que es pot titllar d'anecdòtica, o pròpia de la mística dels nombres.

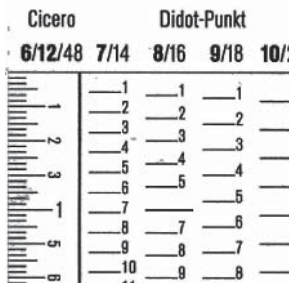
Hi pot haver una altra lectura en l'equivalència des dels submúltiples. Així, per exemple, el sistema Haase que refereix Smalian, s'estructurava d'acord amb el «cos 8»:

«Whilst the type and rule of the Latins were marked according to fractions of cicero, the Germans chose instead of this petit (eight, brevier), and reckoned to 8-to-pica, 4-to-pica, and so on. Accordingly Haase selected for the unit of his system not the sixth part but the third part of a line of the Viennese foot (316 millimetres), called this unit "Viertelpetit" (4-to-pica), and gave each size of type a certain number of this "Viertelpetit" —nonpareil 3, petit 4, korpus 3 [sic: haurien de ser 5], and so on. The middle sizes, pearl, colonel and borgis, were not then so much in use as to-day. In case of necessity their size would be fixed as 2 ½, 3 ½, and 4 ½ Viertelpetit.» [Smalian, 1899: 239-240]

Una articulació semblant s'aprecia en el catàleg *Tipos Bauer* —curiosament, de Frankfurt:

«El Sistema Normal está basado sobre el punto tipográfico. Comparado con el metro 1 punto (cuerpo) es = 0,3759 mms. (3/8 mms.) y según esto las proporciones de las medidas son como sigue:

2662 puntos tipográficos (cuerpo) = 1 m. = 221 Cíceros y 1 gallarda [Cpo. 8]	
798 „ „ „	= 300 mms. = 66 ½ „
399 „ „ „	= 150 mms. = 33 ¼ „
48 „ „ „	= 18 mms. = 4 „
12 „ „ „	= 4 ½ mms. = 1 „
8 „ „ „	= 3 mms. = 1 gall. (Cpo. 8) [de 48 a 8: "los mm. redondeados"]»



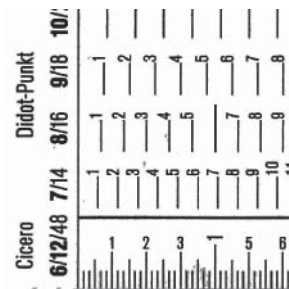
Al llarg de la introducció apareixen més referències que permeten creure que el cos 8 o *gallarda* era un patró mètric: «1 punto = 1/8 gallarda; 2 punto = 1/4 gallarda», etc.

La concordança modular tipogràfica

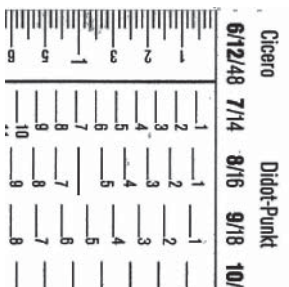
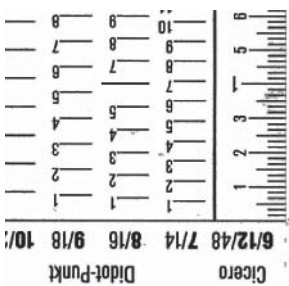
Des de l'interior del conjunt tipogràfic, les *meterkonkordanz* de Berthold intenten restablir una relació mètrica perduda, una mesura de conjunt; expliciten la relació modular superficial del material tipogràfic. El «tipòmetre Berthold» sintetitza les fantasies numèriques del segle anterior, i les reubica en un marc de relació interna sota la tutela del càlcul, un càlcul que articula mòduls en una dimensió projectual.

D'aquí que aquest sigui l'instrument adequat per al nou professional que apareix en l'escena de les arts gràfiques, el dissenyador.

La importància del càlcul tipomètric es pot apreciar en els catàlegs de les fonerries tipogràfiques, així com en els nous manuals de caixista, que inclouen capítols i exercicis dedicats a la tipometria.



La concordança original de 48 punts permet reconsiderar el conjunt de cossos d'acord amb aquesta magnitud, que actua de patró mètric. Així, les concordances que es puguin donar en les diferents escales de cossos són més que simples equivalències amb el sistema mètric decimal. Aquestes «noves» concordances recuperen el sentit propi de la modulació tipogràfica — una àrea divisible per 48 sempre serà divisible per algun altre cos en l'escala tipomètrica o, el que és el mateix, la mateixa àrea es pot dimensionar per diferents mòduls. I, encara que aquests mòduls remetin a cossos que s'expressen en xifres, el factor numèric es veu rebaixat per l'articulació tradicional de quadratins. En el mateix sentit, se supera el simple joc de mides longitudinals, i s'inscriu en el de les mides bidimensionals. D'alguna manera, el «tipòmetre Berthold» recull tota una sèrie d'aspectes bàsics de l'ofici tipogràfic tradicional, que havien aparegut sota diferents formes: les galgues de Moxon, o de Fournier; les equivalències aproximades de Paredes, i les taules de càlcul de Fertel, o de Sigüenza; i, en la seva presentació, l'expressió gràfica en emes de Smith.



La seqüència d'imatges es pot creure una bajanada, i no cal discutir-ho. El tipòmetre és un estri de mesura *superficial*.

TIPOMETRIA AL XIX ESPANYOL

L'objecte del present capítol és tan sols il·lustrar a grans trets com es van rebre, i com es van traduir, en l'entorn espanyol, les reformes tipomètriques que s'han esbossat en pàgines anteriors. Per a això, les fonts documentals de base són quatre manuals tipogràfics.

La visió del fet, així, és limitada. En el capítol no s'inclouen, com a fonts documentals, els catàlegs o mostres de foneries tipogràfiques. És evident que l'entorn de la foneria és el més sensible als canvis operats en el sistema tipomètric. Hi ha una raó bàsica, d'arrel domèstica, que justifica la seva omisió en el capítol: la localització i buidat exhaustius d'aquests productes suposaria un treball que depassa les possibilitats del present estudi. És de suposar que els catàlegs de foneria són més explícits en detalls tècnics —però, pel tocant a la recepció de la reforma mètrica, i del seu ús, cal dubtar que aportin gaire més dades que els manuals seleccionats.

Valgui aquesta nota per apuntar l'interès que tindria un estudi dels catàlegs de foneria distribuïts a l'estat espanyol durant el segle XIX. Suposadament, això permetria traçar amb més fiabilitat la introducció de les reformes tipomètriques, especialment lligades a l'origen geogràfic de les foneries: simplificant, primer la tradició francesa, després la tradició alemanya, amb la implantació del sistema Didot. En qualsevol cas, aquí es pot prendre com a model d'aquesta mena de catàlegs el de principis del segle XX, *Tipos Bauer*, que ja s'ha referit en altres ocasions.

El segle XIX es pot considerar el període d'inici de la tradició de manuals tipogràfics espanyols. Com ja s'ha apuntat, les dues obres anteriors escrites per espanyols entorn de la impremta, el *Syntagma* de Caramuel, i la *Institucion* de Paredes, cauen fora d'aquest esquema: la primera perquè no és realment un manual, la segona perquè mai es va editar.

Ja s'ha valorat el paper del *Syntagma* de Caramuel. Als efectes presents, obres com la de Cristóbal Suárez de Figueroa («De los impresores», a *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes*, 1615) mereixerien una apreciació semblant: obres de cert interès en termes històrics, però de poca, o irregular, rellevància en el seu vessant més tècnic.

A la vista dels manuals tipogràfics espanyols editats al segle XIX, cal convenir que aquesta tradició comença pròpiament a mitjan segle. Aquest fet fa aparèixer el *Mecanismo* de Sigüenza més com un precursor que no pas com una obra inscrita en la tradició general del XIX —la valoració es fonamenta, com ja s'ha advertit, no només en criteris cronològics, sinó sobretot conceptuals: el *Mecanismo* es troba arrelat en la tradició d'ofici del XVIII espanyol.

Els “nous” manuals apareixen amb aquesta relativa pàtina de “modernitat” perquè, en major o menor mesura, retraten els canvis operats de manera generalitzada en la pràctica tipogràfica. Així, el que és sobretot nou, és la situació entesa en la seva globalitat. No és aquest el lloc per discutir amb profunditat els canvis que ocasiona la “revolució industrial” en el marc de la tipografia, ni per debatre la noció de modernitat que s’hi pot relacionar. Als efectes presents, n’hi ha prou amb destacar la importància que cobra la nova maquinària en el discurs tipogràfic, i la valoració de les reformes tipomètriques concebudes en el segle anterior.

En aquest sentit, caldria considerar amb major atenció la possible relació entre la nova maquinària i la uniformització tipomètrica.

Una breu notícia dels manuals o obres tècniques d’aquest període es troba a Giráldez, 1884, p. xxiv. La primera obra que seguiria la de Sigüenza és el *Manual del Cajista y de la Tipografía* de José María Palacios, de 1845. El mateix Giráldez apunta que “sin satisfacer por completo las necesidades de la época, ni corresponder al estado del arte, ha sido bastante apreciado”: tot i que no s’ha pogut consultar el manual ni, en conseqüència, contrastar-ne l’opinió, aquest apunt faria reconsiderar-ne la “modernitat” tal com s’ha formulat abans.

La tesi en curs de Noemí Clavería Pelegrín, en el marc del Departament de Disseny i Imatge de la UB, aborda un estudi complet de l’articulació dels manuals de tipografia espanyols.

Tampoc cal fer-se massa il·lusions: no cal esperar que els manuals siguin massa originals, ni tan sols interessants —n’hi ha prou amb que siguin representatius. I, des del tema que es debat, es poden considerar representatius: en ells, la qüestió mètrica en la tipografia està profundament marcada pel canvi conceptual, i d’aplicació real, dels sistemes quantitius uniformitzadors. El trànsit es pot apreciar en les taules d’equivalències de l’*antigua nomenclatura* i la *moderna nomenclatura*. L’estació final s’aprecia en el maneig consistent de les noves unitats mètriques.

ANTONIO SERRA Y OLIVERES
Manual de la Tipografía española,
ó sea El arte de la Imprenta
1852

“[El Manual de la Tipografía española, del Sr. Serra y Oliveres,] sin dejar de ser un notable trabajo, no llegó relativamente á la altura de el del Sr. Sigüenza y Vera. En nuestro concepto no fué más que una consecuencia de la lucha que venía sosteniendo en el terreno del arte con el Sr. Serra y Madirolas, quien publicó un Manual de Imposiciones, en el que probó, al par que sus conocimientos en la materia, su rara habilidad y destreza en el manejo de la lima.” (Giráldez, p. xxiv)

No s'ha pogut consultar el *Manual* de Serra y Madirolas. Sense emetre judicis concloents al respecte, l'observació de Giráldez és plausible, quan es considera l'estil de Serra i Oliveres. Tanmateix, això no li treu mèrit als efectes presents: des d'aquests, Serra i Oliveres representa una opció experimental prou sòlida, en la que, segons la nota de Giráldez, caldria incloure-s'hi també Serra y Madirolas.

Serra i Oliveres és un personatge típic de mitjan segle XIX. En ell s'hi combinen el coneixement de l'ofici, el gust per la novetat i pel progrés, una certa inquietud per la situació europea, i dosis notables d'extravagància i de pretensió: Serra i Oliveres és un *tipógrafo tipografista*.

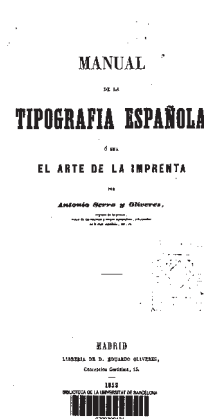
Serra i Oliveres defineix els termes en el «Vocabulario» del *Manual*:

Tipografista.— *El que hace experimentos ó busca para perfeccionar el arte de la imprenta.*

Tipógrafo.— *El que ejerce la ciencia ó el arte de la imprenta.*

En la mateixa línia cal considerar totes les «innovacions» que Serra i Oliveres s'atribueix: per exemple, el *modelo de caja reformado*, o tot el seu treball de llima.

Amb independència dels resultats concrets, i dels judicis variables que se'n puguin fer, Serra i Oliveres és un personatge d'interès. En certa manera, se'l pot considerar un personatge de trànsit: el seu plantejament és voluntàriament «modern», però el maneig d'aquesta modernitat és, encara, maldestre. I, malgrat això, cal reconèixer que, en actituds com la de Serra i Oliveres, s'hi aprecien símptomes de reformulació de la tipografia tradicional.



Ja s'ha fet referència a Serra i Oliveres en seccions anteriors d'aquest estudi. En aquest apartat, es limita el discurs a tres grans punts que giren al voltant de l'aspecte mètric en la tipografia: la recepció del nou sistema tipomètric; la traducció real d'aquest sistema en el conjunt tipogràfic; i la seva aplicació en els treballs ornamentals.

PRESENTACIÓ DEL CANVI MÈTRIC *ANTIGUA Y MODERNA NOMENCLATURA*

Los caracteres se distinguen de dos modos, por la antigua y por la moderna nomenclatura.

La antigua nomenclatura es la que data todavía desde el origen de la Tipografía, conocida bajo el nombre de breviario, entredos, cicero, etc. Estos nombres fueron sacados generalmente de obras, y apropiados á los caracteres por llamarse así las obras en que por primera vez se imprimieron con ellos; y á fin de distinguirlos unos de otros. No cabe duda ninguna de que los nombres primitivos de los caracteres pueden considerarse, en gran parte como puramente convencionales. Estas denominaciones usan todavía en la mayor parte de las imprentas de España, no obstante de que son tan sencillas y ventajosas las de la nueva nomenclatura.

Por lo tanto, ya que tenemos un método mucho mejor, mas simple y sencillo que el de la antigua nomenclatura, debemos todos desde luego adoptarlo. Este sistema es el de los puntos tipográficos (1) [(1) Francisco Antonio [sic] Didot, tipógrafo frances fue el que en 1784 sustituyó este sistema al antiguo.], que hace años está adoptado en varias naciones. Su medida es fija é invariable, basada en el pié de rey frances, y cada punto tipográfico es una sexta parte de una línea de dicho pié. Resulta pues, que

6 puntos tipográficos	equivalen á	1 línea del pié de rey.
12	“ “ “	2 “ “
18	“ “ “	3 ó á un cuarto de pulgada.
36	“ “ “	media pulgada.
72	“ “ “	una pulgada.

Debemos ahora demostrar uno y otro sistema. Para este objeto pondremos un estado en que se vean de golpe los nombres de los caracteres de la antigua nomenclatura, para compararlos con los de la moderna, que, al mismo tiempo que los designa de una manera precisa, reduce las combinaciones mas complicadas del parangonage á una simple regla de aritmética.

[quadre]

Ademas hay varios caracteres intermedios como los de siete y medio, nueve y medio, etc., pero estan casi abolidos por la generalidad, y para los impresores de mas nota de Paris, hace ya muchos años que estan totalmente abolidos; porque ademas de no ofrecer ventaja ninguna estos caracteres, reunen el inconveniente de que con mucha facilidad entorpecen el orden de una imprenta, por la sencilla razon de las mezclas de unos caracteres con otros, causando el desarreglo del establecimiento, y mucho mas si este es grande. Por lo tanto, no creo sean útiles á ningun establecimiento, y mucho menos á los intereses del impresor.

Los caracteres de un mismo cuerpo, pero de ojo diferente, se distinguen con las denominaciones de ojo pequeño, ojo regular y ojo gordo, reuniendo ademas otros caracteres como los chupados ú holandeses, los poéticos, etc.

Todos los caracteres se pueden fundir á un cuerpo mayor; es decir que los de seis, se pueden fundir al cuerpo siete ú ocho, los del siete al ocho ó nueve, y así consecutivamente. En este caso se ahorra el poner interlíneas, porque las mismas letras llevan ya el espacio equivalente á uno ó dos puntos. Este sistema no lo creo útil de ninguna manera; y por otra parte, considerándolo bajo su verdadero resultado, lo encuentro mas bien dispendioso que económico.

[Antonio Serra y Oliveres. *Manual de la Tipografía española*, p. 63-65]

El fragment és indicatiu de l'actitud «moderna» de Serra i Oliveres, i de bona part d'autors-impressors de la segona meitat del segle XIX. L'actitud moderna demana desestimar l'*antigua nomenclatura*, en major o menor grau, per causa de la seva convencionalitat, i adoptar la *moderna nomenclatura* per les seves simplicitat, senzillesa, i exactitud.

D'acord amb aquestes condicions, es desestimen aquells cossos que no responguin a la seva designació original: ni *caractères intermedios*, ni *caractères fundidos á un cuerpo mayor*.

Les raons per a desestimar els *caractères intermedios* són les habituals: la possibilitat de pastell —indicar que els caractères són *intermedios*, no *irreguliers*, ni *interrompus*, ni *sémi-corps*. Serra i Oliveres fa servir el mateix adjectiu que Pierre Didot en el seu *Spécimen* de 1819.

Les raons per a desestimar els *caractères fundidos á un cuerpo mayor* també són força habituals: l'estalvi d'interlínies no és una raó prou sòlida —menys quan es té present la importància que Serra i Oliveres atorga a les interlínies.

En resum, les dues raons precedents expressen el *no lo creo útil*, que, en altres paraules, refereixen una certa noció de necessitat o de suficiència —aquest cop, amb un lleu vernís d'exactitud.

Les condicions de senzillesa i exactitud sobrevolen tota l'obra de Serra i Oliveres, i, de nou, les dels autors-impressors del XIX. En aquest sentit cal valorar les nocions, gens noves, però adaptades, de *orden*, *economia* y *exactitud*, que figuren, per exemple, en la secció «Del modo que debe estar montada una imprenta», p. 267 i ss.

D'acord amb aquestes condicions, es refereix l'origen del sistema, i es presenta una taula, en què figuren les *proporciones* i la *comparacion* de les dues *nomenclaturas*: l'habitual taula d'equivalències.

NOMBRES DE LOS CARACTÉRES de la ANTIGUA NOMENCLATURA.	PROPORCIONES entre DIVERSOS CARACTÉRES.	COMPARACION de la MODERNA.
Diamante.	Medio Nomparell.	3 puntos.
Perla.	Medio Nomparell y un punto. . .	4 »
Parisiena.	Medio Nomparell y medio Perla. . .	5 »
Nomparell.	Dos Diamantes.. . . .	6 »
Miñona ó Glosilla.	Un Diamante y un Perla.. . . .	7 »
Gallarda.	Dos Perlas.. . . .	8 »
Breviario.	Un Perla y un Parisiena.. . . .	9 »
Filosofia ó Entredos.	Dos Parisienas.. . . .	10 »
Lectura chica ó Cicero.	Un Nomparell y un Parisiena. . .	11 »
Lectura ó Cicero.	Dos Nomparells.	12 »
Atanasia ó San Agustin.	Un Nomparell y un Glosilla. . . .	13 »
Testo.	Dos Glosillas.	14 »
Testo gordo.	Dos Gallardas.	16 »
Parangona chico.	Dos Breviarios.. . . .	18 »
Gran Parangon.	Dos Entredos.	20 »
Palestina.	Dos Ciceros chicos.. . . .	22 »
Cánon chico.	Dos Atanasias.	26 »
Trimegista.	Dos Doble-Breviarios.	32 »
Gran Cánon.	Siete Nomparells.	42 »
Doble Cánon chico.	Ocho Nomparells y un Perla.. . .	52 »
Doble Cánon.	Nueve Nomparells y medio Perla.	56 »
Triple Cánon.	Seis Ciceros.	72 »
Gran Nomparell.	Nueve Ciceros y un Glosilla. . . .	115 »
Gran Diamante.	Once Ciceros y un Nomparell. . .	138 »

Les *nomenclaturas* del XIX, i de Serra i Oliveres: l'*antigua*, nominal; la *moderna*, numèrica.

Respecte dels orígens que resumeix Serra i Oliveres, cal notar que no hi ha cap referència a Fournier. És possible que això es degui, com s'ha comentat pàgines enrere, a la influència dels Didot —sense voler establir una relació directa, recordem que Serra i Oliveres feia servir l'expressió *caractères intermedios*, com Didot.

En les equivalències de punts tipogràfics a línies de peu de rei, és de notar que l'expressió relativa a la polzada només es fa a partir dels 18 puntos tipogràfics (3 línies ó un cuarto de pulgada) —el *Parangona chico*, segons la taula de Serra i Oliveres. Aquesta sola expressió podria justificar el paper destacat de la *Parangona* com a patró mètric en temps anteriors.

La taula segueix l'esquema de les taules d'equivalències que figuren en els manuals francesos de l'època —que es fonamenten, al capdavant, en la *Table des proportions* de Fournier.

Les denominacions dels cossos de l'*antigua nomenclatura* són dubtoses: en l'elaboració de la taula cal veure-hi també una influència francesa. En aquest punt, s'haurien de contrastar les dades amb, per exemple, les denominacions dels cossos en els catàlegs tipogràfics de l'època.

LA REFORMULACIÓ DE L'ESQUEMA MÈTRIC

Aquesta expressió s'ha d'entendre en el context espanyol. L'anterior manual espanyol que s'ha comentat era el *Mecanismo* de Sigüenza, i, en ell, l'esquema mètric era gairebé el mateix que en Paredes. Entre el *Mecanismo* de Sigüenza i el *Manual* de Serra i Oliveres, hi ha un salt notable en la concepció de la mesura en tipografia: el títol de la present secció es justifica d'acord amb aquest canvi conceptual.

Unitats

El discurs tipomètric de Serra i Oliveres es limita a l'expressió d'*unitats*. Unitats en el seu sentit més bàsic. Això és, l'articulació modular del conjunt tipogràfic es redueix, com ell mateix ho expressava, *á una simple regla de aritmética*. La *regla de aritmética* és tan simple com per ignorar altres unitats relacionades, i tan simple com per acabar anul·lant relacions proporcionals. No només els cossos tipogràfics — tot acaba reduint-se a punts:

els espais tipogràfics,

Cuando 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. [Antonio Serra y Oliveres *Manual de la Tipografía española*, p. 86]

(En la pàgina següent ho expressa en els termes habituals “el espacio regular en la materia ordinaria ha de tener la fuerza de una tercera parte del cuerpo” [87])

els formats de paper i les imposicions,

Hemos dicho que el pliego que debe servir de modelo para el cálculo de cualquiera imposicion, es en 8.º de 970 puntos tipográficos de longitud, y 1,390 de latitud; pues bien estos mismos se deben dividir del modo siguiente: ocho páginas de 316 puntos de longitud y 202 de latitud cada una; á estas páginas se le darán 100 puntos cada márgen exterior, 108 en cada medianil, 166 en el crucero, 130 en las cabeceras y 104 en cada lado de los piés de las páginas ó sea cabecera y pié de la forma.

[Antonio Serra y Oliveres *Manual de la Tipografía española*, p. 172]

(En la pàgina anterior, Serra i Oliveres ha exposat:

«Como los rutinarios tamaños antiguos del papel estan casi abolidos, y por precision deberian establecerse ciertas medidas aunque diferentes de las antiguas pero que cada una tuviese su precisa denominacion, me ha parecido del caso dar el nombre de 8.º regular á la medida del papel que me ha servido de modelo para echar los cálculos de los blancos necesarios que requiere cada forma; dicho tamaño de papel viene á ser de la medida que antiguamente llamábamos y aun en el dia es conocido por el nombre de tamaño marquilla y contiene 970 puntos tipográficos de longitud y 1,390 de latitud.»)

Noti's que el plec que serveix de model continua essent el mateix que prenien Paredes com a guia. En una línia semblant, potser cal entendre l'actitud «moderna» de Serra i Oliveres com una postura no tan extrema, sinó, més aviat, com «de moda» o, simplement, de transició: «renominar» marquilla amb el nombre de punts tipogràfics que «contiene», es pot veure com un anhel de precisió excessiu, però comprensible en l'entorn d'aleshores —un entorn en què s'intenta establir un nou patró mètric que unifiqui el conjunt de les arts gràfiques. Més exemples es troben en el capítol «De las imposiciones», p. 171-175.

i, en general, totes les mides per a ajustar i compaginar,

cf. «Capítulo tercero.—Del ajustador ó compaginador», p.105 i passim.

Tot s'acaba reduint a punts tipogràfics. De fet, fins i tot el *cícero*, que gairebé no apareix en el text com a tal, i que, en el «Vocabulario tipográfico», es defineix com

Cícero.— Carácter de letra de la fuerza de cuerpo de doce puntos tipográficos.

Aquesta és una definició correcta. De fet, és la definició habitual, sobretot a partir d'ara —només que canvia el sentit: *cícero* es *el doce*.

La medida de las citas marginales deberá ser tambien á cuadratines del doce, de este modo con mucha facilidad tendrá hechos los ladillos por medio de los cuadrados é imposiciones. [110]

Càlcul

És obvi que, amb la numeració dels cossos tipogràfics, es potencien totes les possibilitats de càlcul. I que el més usual és presentar els resultats en forma de taula.

A este efecto creo podrá presentar algun interes la tabla que á continuacion se inserta para saber por cálculo y sin necesidad de medida las líneas de testo que se deben sacar segun el número de líneas de nota que deben entrar en la plana.

Suponiendo que la página tenga treinta y cuatro líneas del 10 y las interlíneas sean de dos puntos, las notas del cuerpo 8 y con iguales interlíneas, en la primera columna pondremos las líneas que contiene la nota; en la segunda las líneas de testo que deben sacar para la colocacion de las notas; y en la tercera el número de puntos que quedan de blanco para dividir el testo de la nota, excepto el punto que se pondrá de mas en la línea de pié (1). [(1) Antiguamente, como los caracteres no estaban fundidos por puntos tipográficos, cuando se encontraban en un caso de estos de justificar la plana á su exacta medida, se veian obligados á hacerlo con emes del mismo carácter; y no solo lo hacian con las notas, sino que tambien con los títulos y demas casos en que entraban caracteres de otro cuerpo. Hé aquí por lo tanto un método mucho mas sencillo y por la misma razon mas ventajoso.]

[TABLA DEMOSTRATIVA de las líneas de testo que se deberan sacar para la colocacion de las notas.]

[Antonio Serra y Oliveres. Manual de la Tipografía española, p. 111-113]

Com és d'esperar, la taula de càlcul es confecciona per tal de conèixer resultats *sin necesidad de medida*, això és, sense necessitat de comprovar-ho físicament amb la medida de las páginas — una variació del *sin necesidad de fundicion* que figurava en Si-güenza, o del *coup d'œil* de Fertel. De tota manera, com es deriva de l'exemple anterior, la visió de Serra i Oliveres és, precisament, «massa puntual»: la taula s'efectua sobre l'única suposició d'aquests dos cossos i, així, no hi ha possibilitat d'aplicar-la a d'altres casos. En certa manera, es dona la mateixa situació que en els esquemes de Smith, en què s'establien les proporcions entre només dos cossos.

És de ressaltar la referència a la justificació de la plana *á su exacta medida en emes del mismo carácter*: ja s'ha vist que, per exemple, Paredes i Smith mostraven exemples impresos d'aquest procediment, que devia provenir de la ema com a patró de foneria, com es pot veure en Fournier.

Franges

L'exemple anterior ofereix dades que caldria considerar des del punt de vista dels usos, o de les franges tipogràfiques. Ara s'intentarà ampliar aquest tema, per tal de relacionar-lo amb les dades ofertes per autors que ja s'han comentat. De primer, convé saber quins són els límits del conjunt tipogràfic.

en los caracteres mayores ó sean del cuerpo cuarenta por arriba. (227)

Hay muchos caracteres y en especial los de cuerpos menores, tales como la perla, nomenclatura, miñona y glosilla que suelen ser sumamente empastelizados á causa de no estar bien pasados por la piedra ó por estar mal fundidos... (270)

El primer fragment és clar: els cossos de 40 punts tipogràfics en amunt són grans. El segon n'és menys: en ell apareixen les denominacions dels cossos segons l'*antigua nomenclatura*. D'acord amb la taula de *comparacion dels caracteres*, els cossos de perla a glosilla serien els cossos de 4 a 7 punts tipogràfics.

En la taula, Serra i Oliveres llistava *Miñona ó Glosilla* (no miñona y glosilla).

El conjunt tipogràfic només apareix complet quan es llisten usos més o menys específics, això és, per exemple, quan es relacionen cossos tipogràfics i plecs.

Hemos creido útil dar una idea del modo de emplear los caracteres segun el tamaño y forma y es el siguiente:

Desde el tamaño mas chico hasta el 18.º, se emplearán los caracteres del 4, del 5, del 6, del 7, del 8 y del 9.

Para el 12.º del 7, del 8, del 9, del 10 y del 11.

Para el 8.º del 9, del 10, del 11, del 12 y del 13.

Para el 4.º del 11, del 12, del 13, del 14, del 15 y del 16.

Para el fólío, del 14 y demas que siguen. Los caracteres, canon, gran canon, doble canon, etc., sirven para carteles.

[Antonio Serra y Oliveres *Manual de la Tipografía española*, p. 117]

(Noti's que aquí també hi ha denominacions de l'*antigua nomenclatura*.)

No fa falta massa atenció per adonar-se que els termes s'han invertit: els formats es llisten de menor a major. De fet, amb la quantificació dels cossos, es dona una situació insalvable respecte dels plec: la seqüència numèrica té un sentit diferent en cada cas, i, aleshores, és incompatible —en els plec, el major nombre indica menor superfície; en els cossos, el major nombre indica major magnitud.

Serra i Oliveres recull la tradició numeral de la tipografia —la de Didot, però, en realitat, també la de Moxon, Truchet, i Fournier. I això es pot entendre com que, des d'aleshores, d'una manera o altra, «la tipografia és tan sols tipografia» —això és, que, en certa manera, el conjunt tipogràfic s'escindeix del suport.

En aquest context hi cap la discussió entorn a la fabricació mecànica del paper, amb tot el que això comporta: la ruptura de les formes, l'expansió idealment infinita del nou «format», etc: v. més amunt. En una línia semblant, caldria considerar la poca atenció que dona Smith als formats.

No cal entendre la qüestió com un enfrontament— és possible que fos absurd entendre-ho així. Però, en qualsevol cas, la situació és que hi ha dues maneres de numerar les seqüències. I, des de la *simple regla de aritmètica*, la seqüència més lògica és la que ara recullen els cossos tipogràfics: el nombre major ha de ser realment el de major magnitud. Així, la seqüència dels formats acaba doblegant-se a la seqüència que marquen els cossos tipogràfics. Els formats es llisten en el seu ordre invers, per acomodar-se a la seqüència «natural», additiva, dels cossos tipogràfics.

I, tanmateix, els cossos tipogràfics encara semblen lligats a uns formats, a uns plec. Una de les característiques de la llista de Serra i Oliveres és que les seves «franges» són, veritablement, franges: és a dir, que s'encavalquen. Tampoc podia ser d'altra manera: quantificar precisament els cossos no significa que els usos es puguin quantificar amb la mateixa precisió.

En cadascun dels cinc grups de plec es llisten de cinc a sis cossos, que augmenten d'un punt tipogràfic. Si prenem els cossos que fan de pont entre dues franges successives, apareix la seqüència

8 - 10 -12 -14.

D'aquí, en poden sortir dues observacions.

La primera, que els intervals entre les franges són realment estrets —tan estrets com per qüestionar la noció de *franja*. O, millor, per replantejar la noció de franja: i, en aquest sentit, cal recordar l'exemple de Smith, que basava el seu discurs al voltant de la *Pica*. Aquí també sembla que els patrons d'ús derivin d'haver «reduït» el patró mètric del conjunt tipogràfic a la mitjanía del «cos de text». Una operació lògica, i en cap cas nova, però que ara sembla revestir-se, per causa de la numeració dels cossos.

També cal anotar que Serra i Oliveres no dedica una atenció especial a la fixació de mesures tipogràfiques de la plana —com tampoc ho feia Smith. En els pocs casos en què hi fa referència, Serra i Oliveres esmenta *el doce* com a patró mètric. Aquests casos acostumen a ser, significativament, els de les interlínies i imposicions.

La segona observació es deriva d'haver precisat els «cossos-pont»: els intervals entre ells són de 2 punts. No cal creure que cada 2 punts es constitueixi una franja per propi dret. Però sí que es pot considerar que l'interval de 2 punts és significatiu des de la necessitat o suficiència tipogràfica: en el nivell més bàsic, n'hi ha prou amb què els cossos es distingeixin entre si per 2 punts, ni més ni menys.

L'interval serà tan significatiu com perquè, a la llarga, acabi condicionant pròpiament l'ús tipogràfic. Això lliga amb la producció de les foneries tipogràfiques en els segles XIX i XX. La uniformització mètrica comportarà, també, que s'acusin uns usos estandarditzats, que recullen els cossos necessaris que ha de produir una foneria tipogràfica. Així, si bé es poden continuar produint cossos de, per exemple, 7 i 9 punts, ja no es fondran cossos d'11, 13, o 15 punts. És clar que això no deixa de tenir el seu fonament lògic d'ús: l'interval d'1 punt és menys perceptible a mesura que els cossos són majors. Però aquí es considera útil esmentar-ho en relació a la llista que ofereix Serra i Oliveres. Altra cosa és que s'hagi de confiar en les dades de Serra i Oliveres: per tal de confiar-hi, s'haurien de contrastar les dades amb altres dades d'aplicació real en el moment —per exemple, els cossos que produïen les foneries tipogràfiques d'aleshores. L'exemple, abans comentat, de Didot, faria confiar en Serra i Oliveres —els exemples que el mateix Serra i Oliveres adjunta al final de la seva obra, ja no farien confiar-hi tant.

Des de l'interval de 2 punts, es pot discutir l'exemple anterior de Serra i Oliveres, en què es combinaven els cossos 8 i 10. Si això es lliga amb les correlacions que especificava entre cos i plec, des d'una visió «inclusiva» els dos cossos conviuen en el 12.º; des d'una visió «excloent», el cos 8 representaria els formats menors al 12.º, i, el cos 10, el format 8.º. En qualsevol cas, el cos que, per generalització, representa millor el format 8.º és el cos 12: així, es continua el lligam entre patró de plec, i patró tipogràfic d'ús —com en Paredes, com en Smith, com sempre.

A tot això, s'hi pot afegir la consideració dels *precios de la composicion*:

«Los caracteres que se pagan al precio mas bajo son los del 7, 8, 9, 10 y 11. Los caracteres menores y mayores que los mencionados se pagan mas segun sean ellos y su medida.» (p. 103)

Aquí apareix una nova noció de franja, que té una relació tangencial amb la franja d'ús —de fet, es correspon amb els cossos que Serra i Oliveres assigna per al format 12.º, però qualsevol identificació d'aquesta mena és relliscosa. Més aviat, el que es vol ressenyar és la convivència de diferents menes de franja —tal com ocorria en Sigüenza, respecte del preu de les *fundiciones*. (Serra i Oliveres també adjuntarà *muestras* i *precios de fundiciones* al final del seu manual, però, en qualsevol cas, és simptomàtic que inclogui una secció, amb la seva taula corresponent, als preus de la composició. En això, la visió és força diferent a la de Sigüenza.)

EL «SISTEMA» DE LES VINYETES

Entre los muchos adelantos de la tipografia que pondran el sello en la historia del arte en el siglo XIX, sin disputa ninguna, mayormente de la parte adornativa, la invencion de la viñeta de combinacion será la que ocupará el puesto principal y la que es de esperar completará la obra principiada por el célebre Maguntino hace poco mas de cuatro siglos. [188]

Un dels aspectes en què Serra i Oliveres és aparentment més interessant, és en el seu discurs “mètric” sobre les vinyetes. “Aparentment” s'utilitza aquí en el seu doble vertent de visible ostentació, i de superficialitat disfressada. Amb això no es pretén fer-ne un judici negatiu, sinó simplement situar els seus resultats en el lloc corresponent.

No deixa de ser significatiu, però, que la combinació numèrica “pura” tingui la seva major i millor correspondència en els treballs “ornamentals”. I, en aquest sentit, no es fan estranys els èxits de Fournier, amb les seves vinyetes, o de Didot, amb les seves angleses de combinació.

Serra i Oliveres recull la tradició de la composició ornamental i la formula en termes típicament decimonònics: a la classificació formal de les diverses vinyetes, segueixen les pautes per a la seva combinació “sistemàtica”. Aquest últim tret és, fonamentalment, el que interessa aquí.

Això pot donar una idea excessivament parcial i, per tant, equivocada, del treball de Serra i Oliveres. Aquest, al llarg del seu manual, apel·la sovint a qüestions com el gust en l'art tipogràfic: en sentit ampli, això contrapesaria el seu zel en la quantificació que s'aprecia en nombroses de les seves indicacions. Malauradament, aquí no es contempen les pretensions artístiques, ni es formulen judicis de gust respecte de les «creacions tipogràfiques». Per això, aquí s'omet l'explicació de la composició de les *viñetas* (177-188), i la dels *planos tipo-topográficos* (189-192), i la dels *retratos tipográficos* (192-198), i la de les *figuras tipográficas* (199-200), i la dels *mapas tipo-geográficos* (200-203).

Las combinaciones las divido en tres clases: decimal, docenaria y gran combinacion.

Llamo combinacion decimal aquella en que se emplean las viñetas del 5, 10, 15, 20, 25 y así consecutivamente.

Llamo docenaria á las viñetas fundidas por el sistema del 6, 12, 18, 24, etc.

Y gran combinacion aquella composicion en la cual se emplea toda clase de viñetas de ambas colecciones, y que por su complicacion merece este nombre. [p. 178]

El planteig és, si no enganyós, confús. La noció de *sistema* s'aplica de manera laxa.

Igual com la de les vinyetes “mètriques”: “7.º Métricas las que tienen su figura y construcción métrica.” [p. 177] —aquestes, curiosament, apareixen com les de més difícil execució: cf p. 182.

La confusió desapareix finalment amb la taula que clou la secció “De la ejecución”.

[Tabla para facilitar los cálculos en las combinaciones.] [p 188]

En ella es llisten 50 vinyetes del 12, amb la seva correspondència en punts tipogràfics, i es contrasten amb les 60 vinyetes del 10, en què s'especifiquen els “puntos de *parangonaje*” que cadascuna d'aquestes necessita per tal “d'igualar-se” a les anteriors. Això referma, en resum, dues qüestions que ja han aparegut amb anterioritat: la primera, que l'expressió numèrica redueix el càlcul a la simple operació aritmètica; la segona, que el 12 és el patró absolut de referència tipomètrica, al que el 10 (i, de fet, la resta de cossos) ha de «sotmetre's»

En altres paraules, i reprenent la qüestió dels sistemes, no hi ha pròpiament dos sistemes: només n'hi ha un, el dels “puntos tipográficos”, que es pot resoldre en diverses escales modulars.

Això mateix és el que es pot advertir en el cas de Derriey, que exposa Tormo Freixas (1973): «En 1860 el fundidor de caracteres C. Derriey emprendió la tentativa de dar al sistema Didot una división decimal, conserva el punto pero suprime el cícero para reemplazarlo por una nueva unidad de diez puntos Didot, las viñetas las funde en los cuerpos 5, 10, 15, 20, 25, etc.»

Ara bé, en exposar la simple taula de càlcul entre els dos cossos, Serra i Oliveres s'aproxima a la noció genèrica de les concordances que formularan diversos personatges al llarg del segle XIX.

És clar que no cal considerar aquest fet com revolucionari, ni tan sols novel·lós. En definitiva, no deixa de ser una ampliació de les relacions expressades entre els graus i les “seves” lletres de dos punts, per exemple. El més significatiu de la taula de Serra i Oliveres (i de la resta) és que les relacions sobrepassen l'esquema simple de dobles i meitats, i que s'expressen numèricament. Recordem, en un context semblant, les concordances o equivalències que exposava Smith entre parells de cossos.

Aquí no s'expressa en aquests termes, perquè tampoc respon als mateixos criteris de fons. En la *Tabla*, només es dedueix que 5 *viñetas* del 12 equivalen a 6 *viñetas* del 10. Se sobreentén que, on es diu *viñetas*, es pot llegir *cuadratinas*. I, de fet, no s'ha d'oblidar que no es parla de concordances sinó de *parangonaje*, cosa que canvia completament el punt de vista: la concordança només es dona quan no hi ha parangonatge pròpiament dit, això és, quan els *puntos de parangonaje* són 0 (zero).

Addenda: l'aplicació del «sistema»

Abans s'ha discutit la propietat del terme *sistema*, tal com l'aplica Serra i Oliveres. Sense fer-ne una anàlisi profunda, cal convenir que el seu fonament no és del tot sòlid —però així s'usarà en bona part de manuals del segle XIX, amb tota la pàtina coetània, també dubtosa, de ciència, modernitat, i progrés. En aquesta addenda, es vol centrar l'atenció en dos aspectes que es relacionen amb aquella noció de sistema: el primer, més centrat en la seva aplicació, per a l'execució pràctica de la *parte adornativa*; el segon versa sobre una de les parts fonamentals per Serra i Oliveres, les interlínies i les imposicions. Així, cap dels exemples considera les lletres. Com si, realment, l'arrel combinatòria, de sistema, s'expressés millor en el conjunt purament físic de peces, sense grafismes gravats —i així, les peces amb grafismes gravats acostumen a ser valorades sobretot des del punt de vista «artístic».

Execució de la «parte adornativa»

En general, el procediment és simple: es dibuixa i buida sobre “una torta de cuadrados del 48 y 24, ó 72 y 48” (p. 194). (Aquí es troba a faltar una raó per la qual s'elegeixen aquests cossos.) Sense més dades, però, això sembla rebaixar la capacitat de combinatòria de les peces. En tant que treball de llima sobre quadrats tipogràfics, es pot considerar un antecedent dels supertipus, però això amb reserves: la unitat real és la *torta*, i no pròpiament els diferents quadrats— així, és *un* dibuix seccionat en quadrats tipogràfics, en què cal dubtar de la seva possibilitat de reutilització en altres contextos. Això és, al capdavant, com un gravat xilogràfic, més complex, per bé que «pròpiament tipogràfic», com intenta justificar Serra i Oliveres:

No hay duda de que la operacion de cortar seria mucho mas fácil si se hiciera en lugar de cuadrados con un pedazo de madera, por serrarse esta con mucha mas facilidad que el metal; mas presenta tambien por otra parte algun inconveniente, y ademas una razon muy poderosa que es la de que el tipógrafo que quiere demostrar su habilidad, nunca se debe valer de cuerpos estraños al arte como se ha hecho con algunos trabajos de muy poco mérito, y todavia este no fue debido al tipógrafo sino al carpintero. (195)

Més endavant, Serra i Oliveres insisteix en la mateixa idea:

el Mapa-Mundi en miniatura que presenté en esta última esposicion, el cual está hecho solo con cuadrados y filetes ordinarios de tres puntos, sin que contenga el menor cuerpo estraño á la tipografia. (203)

En els dos fragments, la noció de *cuerpo estraño* recorda la de *corps étranger* que Fournier donava a les interlínies. És evident que el terme no s'aplica de la mateixa manera en els dos casos. L'accepció de Fournier remetia a una noció de propietat o de pertinença que girava al voltant de la peça tipogràfica en totes les seves dimensions: això és, com a cos físic, i com a grafisme proporcionat. Serra i Oliveres aplica el terme de manera més purista, però també més anecdòtica, tan sols en termes de material —i això com a base per a desenvolupar les habilitats amb la llima.

A aquests efectes, també s'usen *regletas* «señaladas por el canto formando tres distintas colecciones; las unas de 24 en 24 puntos, las otras de 48 en 48, y las otras de 72 en 72 puntos, sirviendo de guia para la buena y exacta composicion» (202). Tampoc cal creure que l'ús de les *regletas* graduades sigui especialment nou, però és de ressaltar la major importància que se li assignarà en endavant, com a estricti de càlcul, això és, «abstracte», complementant la dimensió física que aporta el compàs (que figurava, per exemple, en Smith o Fournier).

En muchos casos seria bueno emplear la regla tipográfica para las medidas, de este modo no hay duda de que se facilitaria la composicion; pues en toda clase de trabajos, despues de la lima, es el gran cálculo, y este se hace con mucha mas brevedad y exactitud con la regla tipográfica, pues en este caso se puede considerar el compas como ausiliar para la medida y la regla tipográfica para el calculo. [192]

Interlínies, imposicions, i sistemes tipomètrics

Las interlíneas es una de las partes que reclama mucha atencion y escrupulosidad, tanto por el grueso á que estan fundidas como por lo largo de la medida á que estan cortadas. Ellas deben examinarse, antes de admitirlas, si estan exactamente fundidas al número de puntos que se han pedido, de modo que en cincuenta de ellas juntas no discrepen un solo ápice de la cantidad de puntos que deban constar. Respecto á las medidas, se observará el método de cortarlas por lo largo á cuadratines justos del doce. En algunas casas siguen todavia la costumbre española de cortarlas á la medida de emes del Parangona; otras á la que se les antoja; pero no hay duda que habiendo adoptado la imprenta los caracteres de la nomenclatura moderna, lo mejor es que todas estén cortadas á cuadratines del doce, por la senzilla razon que es la base de todos los cálculos y medidas tipográficas. Si no hubiéramos adoptado los caracteres franceses fundidos por puntos, estaria sumamente acertado seguir el sistema español antiguo que sin disputa ninguna es tan propio de los caracteres de la antigua nomenclatura como lo es el de los cuadratines para la moderna.

Para montar una imprenta de poca capacidad con una coleccioncilla regular que reuna las principales medidas, ó por mejor decir, las mas usuales, será lo suficiente para salir del paso. Pero si fuera para un establecimiento de grandes capacidades, se hará la coleccion completa, empezando por la medida de cinco cuadratines, luego la de seis, siete y así consecutivamente hasta llegar á los de treinta, y de estos se pasará á los treinta y cinco, saltando proporcionalmente segun sea lo largo de la medida. Pues por eso las habrá de todas proporciones, porque si bien no hay del treinta y seis de una sola pieza, se forma de dos, por ejemplo:

cogiendo una interlínea de 20 cuadratines y otra de 16, nos dará la medida que se busca de 36; como igualmente con una de 11 y otra de 25, ó una de 12 y otra de 24, ó dos de 18; ó una de 17 y otra de 19; ó una de 30 y otra de seis, etc., de este modo se forman medidas de todas clases, al infinito.

Las imposiciones se procurará que esten bien justificadas tanto por lo largo como por lo ancho, que esten exactas á puntos tipográficos, sólidas y al mismo tiempo ligeras. Aunque la imprenta sea pequeña es indispensable una coleccion regular. Las interlíneas é imposiciones son el alma de todo establecimiento bien montado.

[Antonio Serra y Oliveres. *Manual de la Tipografía española*, p. 272-273]

La importància que es dedica a les interlínies és suficient per apreciar el canvi operat en l'entorn de la impremta. En certa manera, les interlínies es consideren al mateix nivell que els tipus movibles. També és lògic que sigui així, atès que són peces tipogràfiques que s'utilitzen en la composició de motlles. Però aquest és un dels aspectes que fa apreciar el canvi: no només el detall amb què es tracten, sinó el fet que ja no es considerin *corps étrangers*, com ho expressava Fournier.

És clar que, per més que se les consideri, no tenen la mateixa condició que els tipus movibles. A aquests efectes, cal comprovar-ne la seva exactitud, en gruix,

Ellas deben examinarse, antes de admitirlas, si estan exactamente fundidas al número de puntos que se han pedido, de modo que en cincuenta de ellas juntas no discrepen un solo ápice de la cantidad de puntos que deban constar.

Ignorem si la quantitat que expressa Serra i Oliveres (*cincuenta*) és casual, o si respon a alguna raó de pes. Lògicament, el gruix s'expressa exclusivament en punts tipogràfics.

i en mida

Respecto á las medidas, se observará el método de cortarlas por lo largo á cuadratines justos del doce [...] por la senzilla razon que es la base de todos los cálculos y medidas tipográficas.

No cal insistir en el canvi de patró mètric que assenyala Serra i Oliveres respecte de la *costumbre española* o *sistema español antiugo de emes del Parangona* —ja s'ha comentat pàgines enrere.

* Cal fer les mateixes comprovacions per a les imposicions. L'aspecte més característic és que han de ser *exactas á puntos tipográficos*: en elles es dona un cas de reducció numèrica excessiva, tal com ocorria amb els formats de paper.

No es donen dades sobre els gruixos. La combinatòria es redueix a les mides: la combinatòria es redueix a la simple suma d'interlínies —que, significativament, donen mesures fins *al infinito*. I aquí caldria exposar dos aspectes: el primer, que la referència als *cuadratines* duu implícit el patró *del doce*; el segon, que la *coleccion completa* comprèn interlínies del 5 al 30, amb increments d'1, més interlínies del 35... i, a partir d'aquí, se suposa que incrementen en 5. En resum, és una curiosa combinació del *sistema do-cenario* i del *sistema decimal*.

S'ha parlat de canvi. El canvi també ha de recollir la noció de *suficiència*: es pot tenir una *coleccioncilla regular*, o una *coleccion completa* —les especificacions d'aquesta suficiència no són tan explícites com, per exemple, en Sigüenza, però ja n'hi ha prou: per la condició de combinatòria additiva de les interlínies, una simple *coleccioncilla*

regular permet formar *medidas de todas clases, al infinito*. Aquest és un dels aspectes que defineix les interlínies, i, de fet, les imposicions: recullen la possibilitat de combinatòria dels quadrats i espais tipogràfics en general; i ara, encara que no estiguin lligats als tipus movibles, són «sistemàtics». D'aquí que se'ls consideri *el alma de todo establecimiento bien montado*. Potser no poden ser altra cosa —perquè són blancs, buits, peces articulades que tenen els tipus movibles (cossos) al seu voltant.

JOSÉ FAMADES VILLAMUR
Manual de la tipografía española
 1882

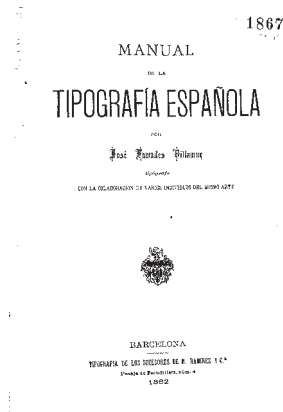
El *Manual de la tipografía española*, de José Famades Villamur, tipógrafo, és d'escàs interès per al tema que aquí es tracta. Els únics punts de certa transcendència són el quadre comparatiu de cossos tipogràfics, i definicions esparses en el seu “Vocabulario tipográfico”. Tanmateix, cap d'aquests punts és pròpiament original: el quadre comparatiu de cossos de l'*antigua nomenclatura* i de la *moderna* sembla calcat del de Serra i Oliveres, amb les mateixes denominacions dubtoses per a algun dels cossos que hi figuren (cf apartat anterior); les definicions dels vocables són, a grans trets, les acòstumades. Així, el *Manual* de Famades es pot prendre com “un manual més”: Famades no té ni l'originalitat, ni la pretensió, de Serra i Oliveres, ni el detall de Giráldez, per posar dos exemples de certa rellevància en el present entorn. Aquesta consideració el fa un manual representatiu (si més no, d'una certa tradició) del segle XIX pel tocant al tema de la tipometria.

La consideració de *representatiu* no només es desprèn d'aquests dos punts, és clar— però aquí no pertoca dibuixar aquesta representativitat en el seu conjunt.

El quadre comparatiu només és, ja, una simple llista d'equivalències:

A pesar de que hoy en la tipografía se conocen más los caracteres por puntos tipográficos que por nombres como antiguamente, excepto algunos especiales, insertamos á continuacion un estado demostrativo de la antigua y moderna nomenclatura, para que se vea lo muy útil y cómodo que es el sistema de los puntos por que hoy nos regimos. [“Preliminares”, 16-17]

El fet que “ja només” sigui una simple llista d'equivalències és, però, del tot significatiu. Significa, en el seu nivell més bàsic, que *n'hi ha prou* amb llistar les equivalències. Cal dir, però, que aquestes equivalències prenen la forma “explícita” de la *comparacion*, i que cal que aquesta se saldi a favor de la *moderna nomenclatura*: l'única raó de ser del llistat és “para que se



Com Serra i Oliveres, la taula comparada de *nomenclaturas*.

Nombre de los caracteres de la antigua nomenclatura.	Comparación de la moderna.
Diamante	3
Perla	4
Parisienne	5
Nonpareille	6
Niña	7
Gallarda	8
Petit Roman (Breviario)	9
Filosofía ó Entredós	10
Cicero ó Lectura chica	11
Cicero ó Lectura	13
Atanasio ó San Agustín	14
Texto	15
Gros Roman (doble Breviario)	16
Petit Parangon	17
Gros Parangon	20
Palestina	22
Petit Canon	23
Trimestra	25
Gran Canon	26
Doble Canon chico	27
Doble Canon	28
Triple Canon	29

vea lo muy útil y cómodo que es el sistema de los puntos”. Curiosament, no s’expliciten les inutilitats i incomoditats que acostumen a associar-se a l’antigua nomenclatura: el caprici, la irregularitat, la multiplicitat d’equivalències, res d’això es reflecteix aquí. De fet, Famades no en fa cap esment, i el quadre per si sol “no pot” reflectir-ho: la incomoditat de l’*antigua nomenclatura* només es percep, a tot estirar, en la sinonímia d’alguns cossos nominals (els o, els ()). Per la resta, cada cos “antic” manté una relació unívoca, inequívoca, amb un cos “modern”: a un nom li correspon un nombre — perquè és en aquest sentit, que es creu que cal entendre, amb reserves pel mateix terme usat, la *comparacion*: més que semblances, s’estan establint igualtats. Davant d’això, es pot dubtar de la *major* utilitat i comoditat reals del “sistema de los puntos”. Només es pot deixar de dubtar quan, com ara, la utilitat i la comoditat *es xifren*, pròpiament; quan el nom, per diverses raons, acaba percebent-se com incòmode (per la seva dificultat o impossibilitat de xifrar-se en un entorn “aritmetitzat”, això és, en un entorn en què el desxiframent, la interpretació, ja no hi tenen cabuda). En definitiva, quan els nombres poden acabar-se entenent com “moderna *nomenclatura*”.

Així es tractarà, a grans trets, l’antiga nomenclatura de cossos tipogràfics a partir de mitjan segle XIX: com una simple llista d’equivalències. Però, encara més, l’equivalència ara es farà, ni que sigui de manera vetllada, des del nombre, no des del nom. Aquest és un dels aspectes més simptomàtics del canvi operat en els paràmetres mètrics.

L’aplicació del terme *nomenclatura* per al conjunt de cossos tipogràfics numèrics ja és present, per exemple, en Didot i en Serra i Oliveres: v. més amunt.

També és cert que cal prendre aquestes últimes observacions amb alguna reserva, com el mateix Famades exposa:

A pesar de que hoy en la tipografía se conocen más los caracteres por puntos tipográficos que por nombres como antiguamente

Que es coneguim més, no vol dir que sigui l’única manera de conèixer-los —l’altra manera de conèixer-los, però, ja és *antiga*. I en el moment de redacció del *Manual* de Famades, sembla que ja fa un cert temps que l’antiga ha donat pas a la moderna, que ara és l’acostumada,

excepto algunos especiales.

Aquestes excepcions no s’especifiquen. Només es poden rastrejar en altres llocs del manual. *Cícero* és l’únic cos tipogràfic “nominal” (això és, l’únic cos tipogràfic de l’antigua nomenclatura) que té una entrada en el “Vocabulario tipográfico”, al final del volum:

Cícero.— *Carácter de letra de la fuerza de cuerpo de doce puntos tipográficos.*

Cícero és, per tant, “un” d’aquells casos especials, excepcionals, a què sembla referir-se Famades en els “Preliminares”. Al llarg del text, però, no es refereixen més casos especials. *Cícero* és, per tant, *el cas* excepcional. No cal insistir en que aquesta excepcionalitat prové, en primera instància, de mostrar-se com un nom en un entorn profundament, i gairebé exclusivament, numèric. Per això mateix cal definir-lo, i aquesta definició l’ha de *xifrar*, ha de retre compte de la seva equivalència d’acord amb

la *moderna nomenclatura*, això és, l'ha de *simplificar* en “termes” numèrics: “doce puntos tipogràfics”. Sense aquesta equivalència numèrica, l'excepcionalitat del nom (del grau tipogràfic) revertiria en una estranyesa excessiva, incomprendible, en una incongruència, i això acabaria per excloure'l del conjunt.

No hi ha cap raó “moderna” que impedeixi excloure'l del conjunt. No se'l pot excloure. No és convenient fer-ho, bàsicament per dues raons: una, per la simple inèrcia de la tradició fonamentada en el nom; una altra, entrelligada amb l'anterior, per la major riquesa d'articulació combinatòria que es desprèn de treballar amb mòduls i submòduls.

En rigor, res impedeix que, com feia Serra i Oliveres, el nom *cícero* “se substitueixi” pel nombre 12. Menys encara, quan aquesta substitució no és tant una modificació com una equivalència. Així, en l'ús ordinari, una magnitud es podria referir indistintament com “3 cíceros”, “3 dotzes”, “3 dotzenes”. (Aquest últim cas segurament necessitaria el substantiu últim, concret, de referència: així, “3 dotzenes de cíceros”, “3 dotzenes de dotzes”).

Lligat a això, es poden abordar dos aspectes més.

D'una banda, el conegut «cícero d'11 punts» que, segons Smalian (1899: 240), formarien la base de l'antic sistema tipomètric holandès («sistema Mediaan»), possiblement a partir del sistema de Fournier. D'acord amb el judici del segle XIX, aquesta és una prova de la imprecisió del nom: un mateix nom no es pot aplicar a una magnitud que, *en termes absoluts*, és diferent.

D'altra banda, la sinonímia *cícero - línia*. A partir del moment en què s'estableix el cícero com a mòdul bàsic del sistema mètric tipogràfic, *línia* també s'usarà com «línia de cícero» — a no ser, és clar, que s'especifiqui un cos al darrere del vocable. Això mateix ocorrerà en l'entorn anglosaxó, respecte de la *pica*.

I així, per estranya que pugui semblar la denominació dins del conjunt de la *moderna nomenclatura*, tanmateix “continua essent” realment còmoda.

L'excepcionalitat del cícero, com a denominació en un entorn numèric, és equiparable a una certa (però mai excessiva) estranyesa. Tanmateix, l'excepcionalitat de la denominació es correspon a la singularitat d'allò anomenat, això és, la denominació és excepcional perquè la magnitud “anomenada” és *singular* en el conjunt de magnituds tipogràfiques. Aquesta condició de singularitat no s'ha d'entendre com una irregularitat, sinó com una distinció, com un (as)senyalament, *com una insígnia entre magnituds insignificants*.

El cícero (això és, la seva magnitud, i la seva denominació) no és tan sols un rastre, un vestigi, un record, de l'*antigua nomenclatura*. En veritat, és l'únic lligam *aparent* entre els dos universos mètrics, fins al punt que es pot acabar creient que aquests s'estructuren *exclusivament* a partir d'aquell. No cal arribar a aquest punt. Però tampoc cal ignorar que el cícero forma part de l'estructura dels dos universos mètrics. De fet, el cícero es constitueix com a patró mètric: aquesta és l'única raó que justifica que se'l continuï *anomenant* entre els nombres de la *moderna nomenclatura*.

Com ja s'ha debatut en les pàgines anteriors, la *moderna nomenclatura*, amb Fournier, i amb Didot, distingeixen el *cícero* com a patró tipomètric. En aquest sentit, aleshores, cal veure en l'apreciació de Famades el reconeixement d'una continuïtat.

Altra cosa és que el *cicero* hagi estat “sempre” (això és, tant “ara” com “antigament”) *el* patró tipomètric. Com s’ha anat veient al llarg del present estudi, cal posar en dubte aquesta asseveració. Més aviat, cal veure que la distinció del *cicero* respon a un canvi dels paràmetres que regeixen el conjunt tipogràfic. Just abans, s’ha dit que la denominació del *cicero* era excepcional perquè la magnitud referida era singular. Si s’entén *singular* com «sense parió», aleshores caldria tornar a remetre’s a les denominacions «antigues» de *Nomparella* i de *Canon*. Pàgines enrere s’ha argumentat que aquests noms remetien a graus tipogràfics que es distingien per la seva excepcionalitat, perquè tancaven, limitaven el conjunt tipogràfic. Entre ells, se situava *Parangona*, com a nexa d’articulació dels dos extrems. En la «nomenclatura moderna», el cos que actua de nexa és *Cicero* —i en ell cal veure-hi una nova articulació del conjunt tipogràfic.

Cal indicar, a mode de nota, que aquesta articulació també es trobava en l’entorn anglosaxó, en referència a la *Pica*, com es veia en Smith.

Per altre cantó, el recurs al nom per a distingir unitats mètriques significatives també es durà a terme en l’esquema de les *meterkonkordanz* de Berthold, com ja s’ha vist.

I, en tot això, hi ha aquella simple idea, a partir del traspàs quantitatiu de les mesures tipogràfiques. Si es reconeix que el sistema tipomètric és de base duodecimal, el més simple és recollir la unitat base, i reduir tot l’esquema mètric, tot el conjunt tipogràfic, a aquesta unitat.

Resumint, el nom continua tenint sentit en el conjunt de les mesures tipogràfiques. I cal insiſtir en que continua *tenint* sentit. Però només el té, i és el sentit “antic”. Només el té, ja no el dóna. No pot donar sentit al conjunt de les mesures tipogràfiques, perquè, amb la simplificació numèrica, el sentit s’ha capgirat, ha prèns un nou caire.

En l’esquema “modern”, el nom es reconeix amb reserves. Així ho fa Famades: *cicero* és l’únic cos nominal que reconeix al final del seu *Manual*. Però la seva presència en el conjunt de l’obra és poc més que anecdòtica. La resta de referències mètriques sempre s’exposa en punts:

Cuerpo.—*El grado de la letra.*

Grado.—*El tamaño de las fundiciones simplificado por puntos tipográficos.*

Corondel.—*Filete grueso de cuerpo: los hay de 8, 12 y más puntos, y sirven generalmente para la división en columnas de la materia.*

Interlíneas.—*Tiras delgadas de metal á la altura de los cuadrados, de uno á tres puntos.*

Lingotes.—*Las interlíneas de seis o más puntos á la altura de los cuadrados.*

Medida tipográfica.—*Se llama así tambien una regla en que tiene marcados los puntos tipográficos; las hay de hierro, del mismo metal de los tipos y de cristal.*

Tipómetro.—*Instrumento que usan los fundidores para cerciorarse de si los tipos están exactos, y los cajistas para calcular los puntos de las diferentes medidas.*

Cap d’aquests vocables refereix cap altra unitat mètrica fora del punt. En aquest sentit, el punt és, sense lloc a dubtes, el “nou patró tipomètric”.

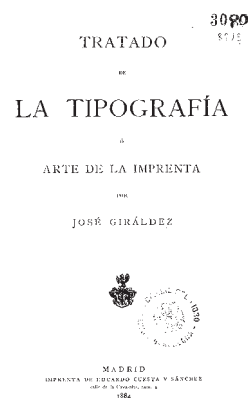
JOSÉ GIRÁLDEZ
Tratado de la Tipografía
ó Arte de la Imprenta
1884

Los siglos XVI y XVII, y gran parte del XVIII, pasaron sin hacerse notables reformas en el procedimiento, [...] hasta que en 1784 Francisco Ambrosio Didot, secundando á Fournier, llevó á cabo la importante y trascendental reforma de sujetar á un metro ó medida todos los útiles empleados en las cajas. La adopción de esta reforma permitió al arte tener una medida y un sistema de contabilidad propios, y como consecuencia, su geometría, su aritmética y su dibujo. Preguntad si no á un cajista cuántas líneas de composición de cualquier tipo caben en un cuadrado, y os dirá hasta con aproximación el número de letras que contiene; asimismo cuando del examen de la portada de una obra ú otro trabajo cualquiera quedamos satisfechos, es que su dibujo es tanto más bello y perfecto cuanto más nos agrada, y sabido es que el dibujo, como la geometría y la aritmética, tiene sus leyes, sus reglas, y á ellas hay que sujetarse para obtener un resultado práctico.

Los adelantos conseguidos en el arte desde la época en que se aceptó este sistema son muy notables. No es sólo la mayor facilidad, belleza, precisión y exactitud con que el modelo se reproduce, se aumenta ó se disminuye según las necesidades, ajustándose sus proporciones, sino que los trabajos más caprichosos, como los más severos, todos se ejecutan siempre de forma que obedezcan al cuadrado y á la recta, ya sea horizontal, ya verticalmente, pues la curva no puede con exactitud tomarla, efecto de las condiciones del material. Las letras, los filetes, regletas y cuadrados de todas clases, todo obedece á una perfecta y completa combinación; así en una imprenta en que el material está completamente surtido y sujeto á este sistema, se efectúan los trabajos con la mayor facilidad, economía y perfección, pues no es necesario alterar en lo más mínimo las dimensiones de cualquiera de las piezas necesarias para la confección de un molde.

[xix-xx]

La llarga cita de Giráldez torna a oferir un quadre típic del caràcter del segle XIX. Aquí s'insisteix, de nou, en les nocions de *mayor facilidad, economía y perfección* que es deriven d'adoptar *la importante y trascendental reforma de sujetar á un metro ó medida todos los útiles empleados en las cajas*. És tan important com perquè se la consideri causa dels *adelantos*. Tan desmesuradament important com per dubtar-ne:



La adopció de esta reforma permetí al arte tener una medida y un sistema de contabilidad propios, y como consecuencia, su geometría, su aritmética y su dibujo.

La visió és convenientment distorsionada. En ella s'hi entreveu l'angle evolucionista, propi del seu temps, barrejat amb certes opinions de sentit comú, i alguna bestiesa. La mena de pretensions científistes i artístiques, que es trobaven en Serra i Oliveres, també apareixen en Giráldez —tot i que rebaixades. Sense aturar-se a comentar el triangle *dibujo-geometría-aritmética*, no deixa de ser interessant fer esment de l'exemple que ofereix del caixista:

cuántas líneas de composición de cualquier tipo caben en un cuadrado, y os dirá hasta con aproximación el número de letras que contiene

Les habilitats del caixista són pur càlcul aritmètic —també hi ha el coneixement d'altres *leyes* i *reglas*, però, al capdavant, *todo obedece á una perfecta y completa combinación*. El que es planteja, doncs, és la qüestió de sempre, amb certs matisos: la combinació és perfecta i completa perquè és *una*, això és, perquè deriva d'un sistema unitari.

Respecto de la altura del tipo, también debemos hacer presente que se observan diferencias, aunque éstas son inapreciables en la unidad, pero que existen entre distintas localidades; y no sólo referentes á la altura, sino que hasta en el cuerpo se hallan. Estas diferencias son pequeñas, es cierto, pero se aprecian, y no puede haber exactitud donde existen y se manifiestan, como sucede entre la fundición alemana y la francesa, haciendo notar que la inglesa acusa también otra en altura, puesto que se aproxima á un punto lo que resulta más baja, por lo que nos creemos obligados á llamar la atención de las casas fundidoras para que, unidas en armónico concierto, adopten un tipómetro igual, es decir, que el cícero, como la altura, sean idénticos; pues este hecho, esta diversidad que se observa, no está en relación con el progreso de la imprenta, y mucho menos después de haberse celebrado tantos y tan notables concursos universales, en que parece natural que se hubiera tratado de corregirla. [242]

En aquest sentit, la uniformització no s'ha d'entendre com limitadora, sinó tot el contrari —és la que permet la combinatòria infinita.

Dado el sistema de medida seguido, que es el duodecimal ó de cícero, 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 [28]

D'aquesta unitat, d'aquesta exactitud, en prové l'interès pel detall. Giráldez és un dels autors espanyols del segle XIX que més atenció mostra al detall. (La menció del detall és una constant en qualsevol manual de qualsevol període, segurament per a qualsevol especialitat professional. Però una cosa és advertir de la necessitat d'atendre al detall, i una altra atendre-hi veritablement.) Aquesta atenció pel detall pren la forma característicament decimonònica de la compartimentació, de la numeració exhaustiva, de la seva presentació en taules que fan d'il·lustració. Un dels aspectes més curiosos, entre anecdòtic i científista, és la col·lecció de *modelos* de tota mena de mobiliari tipogràfic.

Entre les diverses mostres d'aquest gust pel detall, cal destacar que Giráldez inclou pòlisses, quadres de pes de 100.000 lletres; i nombre de lletres que entren en un plec de 16 pàgines en 40: v. pàgs. 5-9. (En aquest últim exemple hi figuren les equivalències dels cossos tradicionals amb els

numèrics de Didot.) A partir d'aquest període, els catàlegs de foneria acostumaran a incloure dades més o menys exhaustives i detallades d'aquesta mena.

D'aquests, als efectes presents, se'n pot destacar el *modelo de estante para titulares*, perquè a grans trets permet esbossar el conjunt de cossos en què eren foses. Amb totes les reserves que es creguin pertinents, el conjunt presenta una seqüència que, en retrospectiva, no sembla del tot regular:

- 6, 8, 10, 12
- 14, 16, 18; 24, 26, 28, 30, 32, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 54, 60

En la llista, es troba a faltar el 20 (o un cos entre 18 i 24); i cossos com 26, 38, 44, 46, 50, no deixen de veure's com 'curiosos'. És clar que, com s'ha advertit, aquesta és una percepció retrospectiva, des de la "racionalització" de cossos, entesa com a reducció del seu nombre total.

Per a les caixes de filets, i per a les de bigotis i claus, els *modelos* tornen a mostrar els caixetins o compartiments numerats, això és, en relació a la seva llargada en punts:

Para la colocación de los filetes presentamos el adjunto modelo, en que, empezando por los esquinazos, los cajetines inmediatos, ó sea los indicados con los números 6 al 11 inclusive, son para flecas desde 6 puntos á un cíceros, continuando después su aumento de 3 en 3 puntos hasta 10 cíceros, y de aquí en adelante de cíceros en cíceros hasta los 50, que es la mayor medida en esta combinación.

Los bigotes y corchetes también pueden colocarse en estas cajas, haciendo una distribución parecida, destinando los cajetines que en el modelo se presentan sin número alguno, para los principios, naríz y finales de los corchetes de combinación. [27-28]

Noti's que les mides són diferents de les que presentava Serra i Oliveres.

El punt, de fet, és una expressió del detall i de l'exactitud. La combinatòria l'ha de contemplar necessàriament,

Los corchetes, hoy que ya sólo se emplean verticalmente, conviene tener una buena colección, y mucho más cuando hay dibujos tan bonitos, y éstos formados por tres ó cinco piezas, que permiten darles toda la extensión necesaria, y de una manera tan precisa, que no cabe duda sobre la línea ó palabra que abrazan. El cuerpo de éstos suele ser de 3 ó 6 puntos, pero creemos se prestan mejor á la combinación los de 4, mucho más si la de regletas es de 1, 2, 4, 6 y 12 puntos. [26]

Caad. de 14 á 28	Tít. del 14, 16, 18	Tít. del 24, 26, 28	Tít. del 30, 32, 36	Caad. de 30 á 60	Tít. del 38, 40, 42	Tít. del 44, 46, 48	Tít. del 50, 54, 60	Caad. de 40 á 60
Titulares del cuerpo 6		Titulares del cuerpo 8		Titulares del cuerpo 10		Titulares del cuerpo 12		
Letras para carletes		Esquinazos y orlas		Letras para carletes				

Modelo de estante para titulares.

i així redefineix conceptes

el trabajo que ocasiona esta operación [el parangonaje] se reduce á buscar el número de puntos que han de constituir el parangonaje, realizándolo con la mayor exactitud. [81]

i determina noves relacions

así es que puede aceptarse, por ejemplo, los cuerpos impares para el poético ó estrecho, y los pares para el inglés o ancho, con el objeto de que en cualquier clase de obra que se presente, todos los tipos que se empleen sean de un mismo orden, es decir, que la introducción, el texto de la obra, sus notas y variantes, todas sus partes, en fin, teniendo variedad de cuerpos, obedezcan al mismo dibujo. [5]

JUAN JOSÉ MORATO
Guía práctica del compositor tipográfico
1900

La *Guía* de Morato va tenir dues edicions més, en 1908, i en 1933. Respecte del tema en debat, cap d'elles afegeix massa novetats al que figurava en l'edició de 1900, i així no es contemplen.

Morato és, d'acord amb les dades presents, l'autor que fa servir el vocable *tipometria* per primer cop en un manual espanyol. A l'inici d'aquesta part de l'estudi s'ha adjuntat l'apèndix que l'autor dedicava al tema, i s'ha advertit que, tot i usar el terme, no el definia pròpiament. En l'apèndix, Morato fa el repàs habitual, breu, de les diferents altures tipogràfiques, i dels sistemes tipogràfics del moment. En aquest punt, traça, amb una mica més de detall que Giráldez, la relació mètrica entre el sistema de Fournier i el sistema de Didot — i insinua la situació caòtica i arbitrària, *falta de concordancia*, anterior a Fournier. Curiosament, el sistema de Fournier *es el seguido hoy más generalmente y, según nuestras noticias, el que se usa en toda España*. Això pot fer dubtar de l'autoritat de Morato.

No es disposa de suficients proves reals que neguin l'autoritat de Morato. Però cal considerar la influència de les foneries tipogràfiques alemanyes en el context espanyol del moment. Així, es pot recórrer a les «Advertencias generales / Explicaciones técnicas» del catàleg *Tipos Bauer*,

«Nuestras producciones se fabrican según el sistema normal alemán, 300 mms. = 798 puntos tipográficos. Este sistema normal, llamado también sistema de Paris o sistema francés Didot, ha sido aceptado por todas las fundiciones tipográficas españolas y alemanas. Todas las instalaciones nuevas se sirven exclusivamente según el sistema y altura normales.» (*Tipos Bauer, s.a: 1*),

o a la carta de Richard Gans que cita Smalian,

«Respecting Spain and Portugal, the firm of Richard Gans wrote me from Madrid, Aug. 23, 1894: "I have pleasure in informing you that the Didot Point System has been introduced into all the printing offices in the Iberian Peninsula, and only in a very few places—for example, Gibraltar—is the English system in use."» (*Smalian, 1899: 131*)



ANTIGUAS DENOMINACIONES	FOURNIER Puntos
Diamante	4
Perla	4
Particula	6
Nomparelli	6
Miliona ó glosilla	7
Gallarda	8
Breviario	8
Filosofia ó entredós	11
Lectura china	11
Lectura ó cicero	12
Sau Augustin	12
Texto	14
Texto gordó	16
Parangón	18
Muat	20

La taula obligada d'*antiguas denominaciones*, amb la conversió en punts — aquí, en punts Fournier.

Les cites semblen contundents. Aleshores, amb benevolència, es podria creure que, abans de la implantació del sistema Didot, hi va haver un moment de trànsit en què es va difondre el sistema Fournier —aquí no es pot comprovar, però la situació només se sostindria a partir de la influència de certes foneries tipogràfiques francòfones (sistemes Fournier i Didot), o de les foneries tipogràfiques alemanyes (sistema Didot).

És més fàcil dubtar de l'autoritat de Morato. I creure que les seves observacions provenen de les fonts documentals que ha consultat. Així, hi ha una referència explícita a «un *Manual belga*» (p. 163), que aprofita per a mostrar una taula en què es redueixen les mides de paper a cíceros. Bèlgica sembla ser el país en què el sistema Fournier va tenir una aplicació més consistent i duradora. Això també justificaria el fet que Morato distingeixi «altura belga, altura flamenca y altura holandesa». I la referència a la *Conferencia internacional del Libro, celebrada en Amberes*.

I aleshores, amb aquestes dades, es pot creure que l'apèndix, i el seu títol, són simples traduccions, adaptacions.

Es pot dubtar de l'autoritat de Morato. Segurament, cal fer-ho. Però, en tota la qüestió, hi ha una dada bàsica, evident, que caldria considerar com determinant en bona part de les confusions que es donen, en l'entorn mètric, a partir del segle XIX. La noció de *punt* sembla clara, i s'associa, lògicament, a l'esquema de l'exactitud. El *valor* del punt ja no és tan clar — els impressors, i els autors-impressors, no tenen la idea de punt tan clara com els fonadors. En termes estrictes, la situació és tan «caòtica» com abans d'adoptar qualsevol «sistema de punts»: d'aquí que Morato apel·li a la *revolució* de subjectar el material tipogràfic al *sistema mètrico-decimal*.

De manera significativa, Morato fa referència al sistema mètric decimal (p. 64), i al sistema cegesimal (p. 65).

I d'aquí que el discurs mètric de la tipografia es basi sobretot en el maneig aritmètic de xifres: les xifres proveeixen l'abstracció suficient com per aplicar-se a qualsevol valor concret de punt. Així, l'exactitud de l'articulació mètrica es fonamenta en, només prové de, l'exactitud de les xifres.

L'ARITMÈTICA TIPOGRÀFICA

És clar que no cal exagerar la qüestió. No cal creure que tot es redueixi a xifres. Ni que aquesta reducció sigui veritablement nova. De tota manera, Morato és significatiu per l'ús didàctic que fa de les operacions numèriques — ja s'ha vist que

Smith introduïa aquest component en el seu manual del 1755; i que, més endavant, Serra i Oliveres en feia un ús relativament semblant. Morato, per tant, no fa una aportació original —però això és secundari, aquí. Morato exemplifica la manera d'abordar els càlculs tipogràfics que serà habitual al segle XX. I aquesta mena de càlculs troba la seva millor aplicació en dos àmbits: la composició especial, i la imposició.

Tablas y cuadros

Como se ve, damos 3 cíceros á cada una de las tres casillas últimas, que hacen $3+3+3 = 9$; á la primera la damos $9 \frac{1}{2}$ cíceros, que, con los 9, hacen $18 \frac{1}{2}$, y $\frac{1}{2}$ de los tres filetes divisores, 19 cíceros.

Si queremos —no es necesario, por razones que ya diremos— podemos componer la primer casilla á 16 líneas del 7, faltando entonces 2 puntos para justificarla á los $9 \frac{1}{2}$ cíceros, que le damos al final, como pudiéramos dárselos entre la línea y el cierre lateral, si le llevase.

Justificamos las demás casillas á 14 puntos (dos líneas del 7), poniendo media línea delante de las cantidades de tres cifras y un cuadratín delante de las de dos, y tendemos dos regletas de dos puntos y cuadrados del 6 delante y cuadrados del 12 detrás, quedando completa la justificación.

Como lo que se busca, á mas de simplificar el trabajo, es no estropear material, se verá que en la primer casilla debemos meter una regleta de 5 cíceros, que quedará tres puntos floja, y en las demás dos regletas de 4 cíceros, que quedarán un punto flojas. Entre los cuadrados del 6 y los del 12 se meterá un espacio de á punto. Como los cuadrados del 8 son fáciles de reducir á cíceros y aun á medios cíceros, se puede poner en vez de las dos regletas y los cuadrados del 6, cuadrados del 8 y una regleta.

Procediendo de este modo, muy raro será el estado que no pueda ser reducido á cíceros ó fracción de ellos. [73-74]

* Les explicacions precedents es podrien comparar amb les de Paredes, o les de Sigüenza, o fins i tot amb les de Serra i Oliveres. En qualsevol cas, aquí és de considerar l'explicació «didàctica» del procediment, en què hi intervé la fixació de la mesura amb les emes girades noranta graus. Tot es fa a partir de l'expressió numèrica de punts i cíceros, acompanyat dels exemples intermitjos, successius, de procés.

Este cuadro tiene 19 cíceros y es del cuerpo 8 sin interlíneas. Para componerle principiaremos por averiguar cuánto hace la mayor cantidad de cada una de las casillas de números, y vemos que una hace línea y media, otra dos y otra dos y media, más la coma —que deberá ser de cuatro al cuerpo— ó sean 14, 18 y 22 puntos respectivamente. Como el espacio no escasea y las cabezas son un tanto anchas, damos 3 cíceros á cada una de las casillas é inscribimos esa cantidad en el original —si se puede— ó ponemos tres mm del 12 por casilla, separadas con un filete de dos puntos en un componedor á la medida. Después vemos que nos quedan $9 \frac{1}{2}$ cíceros, para la primer casilla y cierre; descontamos los 6 puntos de éste, y metemos en el componedor nueve mm del cuerpo 12. Y tendremos así la medida tomada: [figura] [segueix l'explicació, més "gràfica" que l'exemple anterior]

* Una altra raó per dubtar de l'autoritat de Morato: les mides no encaixen — 14 no són línia i mitja; 18 no són dues línies; 22 no són dues línies i mitja del 8: s'aproximen al 9; però en les mostres posteriors de Morato, tots els comptes s'especifiquen com del cos 8.

Exemples semblants s'exposen per als "estados", p. 208 i ss. A ressaltar les semblances i diferències referides:

"Estados.—Mucha relación tienen los estados con los cuadros y tablas de que ya se habló, y es lógico que así sea, pues unos y otros se fundan en los mismos principios.

Se diferencia el cuadro del estado en que para el primero se nos da la composición que ha de llevar cada casilla y la medida á que ha de ir el cuadro, en tanto que para los estados propiamente dichos sólo se nos da el original y el papel.” (208)

Formación de imposiciones

Formación de imposiciones. — La base de toda imposición es la cuartilla (4 páginas). Las cuatro páginas están separadas entre sí por el medianil y las cabeceras, y de los demás grupos de cuatro páginas por el crucero y los pies:

[figura]

Varios modos hay de formar imposiciones, y de algunos damos noticias á continuación:

Se mide por cíceros las dimensiones del papel, y, descontando del total del ancho la suma de las medidas de todas las páginas, se reparte el sobrante, dando los $\frac{2}{5}$ de él á los medianiles y los $\frac{3}{5}$ á los cruceros.

De igual modo que para el ancho se procede para la altura, dando los $\frac{2}{5}$ de sobrante á las cabeceras y los $\frac{3}{5}$ al pie.

Supongamos que hemos de hacer la imposición de un pliego en 8.º que ha de tirarse en un papel que mide 142 cíceros de ancho por 112 de alto.

[figura]

La justificación ó ancho de cada plana es de 23 cíceros, sumando las cuatro 92 cíceros ($4 \times 23 = 92$); si descontamos la suma de las cuatro justificaciones del total del ancho del papel, nos quedará: $142 - 92 = 50$ cíceros.

Siendo 10 la quinta parte de 50, tendremos:

10 cíceros para cada medianil, y son dos.	20 cíceros
15 — para crucero	15 —
Y quedan 20 cíceros para márgenes, ó	
sea $7 \frac{1}{2}$ para cada lado	15 —
Total	50 cíceros

Del propio modo se procede para la altura, que es, como sabemos, de 112 cíceros. [segueixen els càlculs] [226-228]

* Les operacions aritmètiques són semblants a les de la composició especial. Més que comentar l'operació pròpiament dita, interessa ressaltar que l'exemple es desenvolupa sobre un plec en 8.º —ja prèss com a guia per Paredes, per exemple: aquí Morato estableix l'equivalència, discutible, de *cuartilla*. En el mateix context, es pot referir la queixa que formulava Morato entorn a la denominació *formato*, que havia de canviar-se per la de *tamaño*. Totes les mides es donen en cíceros. A aquests efectes es pot recordar també el fragment del *Capítulo VI*, «*Del ajuste ó compaginación*»:

La medida. — La primera operación que requiere el ajuste de un libro ó de un periódico es determinar la longitud de sus planas, si esta longitud no ha sido impuesta por el autor ó editor.

De medida servirá un corondel ó lingote convenientemente cortado.

Reglas exactas no pueden darse; pero conocido el ancho de la plana, teniendo el papel á la vista y sabiendo que las planas deben llevar algunos puntos más de cabeza que de medianil y más de pie que de falda, no dejaremos de encontrar la medida que se busca.

[referència al “rectángulo homotómico” ($\sqrt{2}$)]

No obstante lo dicho, el siguiente cuadro de proporciones puede ser utilizado en algunos casos, pues las dimensiones que en él se indican son de mucho uso:

[quadre]

Aunque en esta tabla —tomada de un Manual belga— se indica la medida del largo de plana en cíceros, y á pesar de lo dicho en el caso del papel que forma rectángulo homotómico, la medida se alargará ó se acortará lo preciso para que en la plana entren líneas justas del cuerpo á que se componga la obra.

La medida de la plana, á líneas de la obra ha de sujetarse siempre mejor que á cíceros. [161-163]

** Insistir en la práctica habitual de mesura: *De medida servirá un corondel ó lingote convenientemente cortado.*

*

Un exemple de continuïtat

Álvaro Fernández. *Manual práctico del cajista de imprenta* (1904)

L'obra de Fernández cau "ja massa lluny" del període que s'assignava al present estudi. Tanmateix, potser és convenient destacar els seus models d'imposició segons una *regla matemática*, això és, operacions aritmètiques, una mica a la manera de Morato.

Desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, por falta de una regla fija, vienen haciéndose la mayoría de las operaciones completamente al contrario de como deben ser; como se parte de una base falsa, de aquí las dudas y vacilaciones, originando la falta de seguridad gran pérdida de tiempo y el que los trabajos no salgan nunca iguales, dándose el caso de que los casados é imposiciones, que pueden ser ejecutados hasta por los profanos en el arte, los ignoren la mayoría de los que se dedican á él.

De la manera como hoy se viene tomando las medidas es imposible tener certeza en lo que se hace; para la confección de una obra cualquiera, se toma el papel, se dobla hasta dejarlo al tamaño que el autor desea, se coge una regleta, se fija sobre el papel, y á ojo, se dejan las márgenes (si esta operación la hacen dos personas distintas, serán también distintas las dos medidas tomadas); una vez compuesto á la adoptada, para proceder á su ajuste hay necesidad de volver, con el papel, á tomar la medida de altura de la plana, y otra vez á ojo ver ó calcular el margen; como no se sabe con exactitud cual es éste, al llegar la imposición tenemos otra vez que coger el papel y medir dos ó tres veces sobre la forma, casada ya, para poder dar los blancos, no quedando éstos, la mayoría de las veces, como deben quedar. Por ser esta manera de tomar la medida rutinaria y fuera de reglas, se hace imposible poderse transmitir de unos á otros, y de aquí que la mayoría de los tipógrafos lo ignoren y que muchos que lo aprenden, al llevar algún tiempo sin ejecutarlo, lo olviden.

Con la regla que vamos á presentar, bastará una sola medida para que queden tomadas todas. [33]

* Totes les mides són en cíceros —a aquests efectes, s'adjunta una taula de les mides de paper (p. 34): els papers són entre 94 x 66 cm (208 x 146 cíceros), i 65 x 52 cm (144 x 115 cíceros).

Aquí, el cíceró ja és el patró absolut:

Hemos tomado por base el cuerpo doce, por ser el que hace dentro de la imprenta el oficio de metro y sirve para tomar toda clase de medidas. Así es que entendemos, salvo el parecer de algunos, que la medida para la composición de líneas debe ser tomada con cuadrados del cuerpo doce. [125]

Tot i que abans havia expressat:

Caso de no querer hacer la composición á esa medida ["26 y medio cíceros"] por la aversión que existe sin saber por qué á los medios cíceros, se hará á 26 ó á 27, aumentando ó disminuyendo los dos cíceros, por partes iguales, á los blancos de imposición. [35]

*

EL CONJUNT TIPOGRÀFIC

La quantificació dels cossos i la seva articulació

Intercalos.—[...] Si el texto lleva regletas, lo intercalado puede ponerse sin ellas, como puede ponerse —y esto es lo mejor— de tipo uno ó dos puntos más pequeño, ó de cursiva, ó entre comillas, como ya se ha indicado.

[...]

Notas.—Las notas deben ir de tipo más pequeño que el texto y con ó sin regletas, según que éste las lleve ó no, y también según el hombro del tipo, pues no deja de haber en algunas imprentas seis fundido al ocho, con el cual son innecesarias las regletas. [20]

Encorchetados.—[...]

Debe procurarse, para mejor poder poner al centro las líneas de los grupos, que el cuerpo del tipo sea par. De otro modo, habrá que andar á veces con medios puntos ó no quedará bien al centro.

En lo posible se hará que los encorchetados estén en sus diversos grupos á cíceros para poder utilizar regletas y lingotes sin cortarlos, esto es, sin desperdiciar material. [47-48]

Les franges, de nou, per últim

Tipos que deben usarse.—La gradación de caracteres para el texto —según el tamaño de la obra— cuando éste no va á dos ó más columnas, puede, en líneas muy generales, establecerse por el siguiente cuadro:

<i>Para</i>	<i>fólio,</i>	<i>cuerpos</i>	<i>14, 16 y 18</i>
—	<i>4.º,</i>	—	<i>12, 14 y 16.</i>
—	<i>8.º,</i>	—	<i>9, 10 y 12.</i>
—	<i>16.º,</i>	—	<i>8, 9 y 10.</i>
—	<i>32.º,</i>	—	<i>6, 7 y 8. [p 180]</i>

* (En l'original, 4.º i 8.º estan intercanviats: aquí s'ha corregit l'error.) Els cossos que s'assignen als *tamaños* no són massa diferents dels que oferia Serra i Oliveres (*fólio*, a partir del 14; 4.º, 11-16; 8.º, 9-13) i, per tant, valen les observacions que es feien aleshores. La diferència bàsica, aquí, és que els *tamaños* es llisten d'acord amb el seu ordre «natural», de major a menor.

I, lligat a l'actuació dels cossos tipogràfics en el suport, cal treure una altra dada que aporta Morato.

*** Un exemple de frontera: els 20 cíceros**

En nuestro entender, el límite de las que deban ponerse lo dirá el grueso del tipo y la mayor ó menor anchura de la medida. En tipos corrientes (8, 9 y 10) y en medidas menores de 20 cíceros deben tolerarse cuatro divisiones, y en medidas mayores sólo tres. Los cuerpos menudos y gruesos no entran en esa regla, pues en los primeros se tolerarán menos divisiones y más en los segundos. [p 12. El paràgraf és en relació a les divisions de paraules en un text]

Los puntos suspensivos pueden ser tres ó cinco. En medidas menores de 20 cíceros se pondrán sólo tres, y cinco en las mayores. [13]

Párrafos.—En la composición corriente se sangra la línea primera de párrafo con un cuadratín ó con línea y media. En la Tipografía española se sangra con cuadratín en medidas menores de 20 cíceros, y con línea y media en las mayores. [p 17]

* Es pot establir una relació plausible entre la mesura de 20 cíceros i el *tamaño 8.º* (i, d'acord amb els cossos llistats en el primer fragment, també el *tamaño 16.º*) No només això, sinó que cal recordar les galgues de 240 punts que esmentava Fournier — aquesta mida es manté en totes les galgues o justificadors, fins a dia d'avui (segons la informació facilitada per Cándido Sánchez, de la Fundición Tipográfica Bauer).

EPÍLEG

TRANSFORMACIONS, DISCONTINUITATS, I RECORDS

El repàs ampli de la noció de mesura en la tipografia en plom es podia considerar suficientment complet i acabat amb les pàgines anteriors. És obvi, però, que això no ha de significar que estigui tancat. No n'està, i per això cal insinuar les vies d'obertura.

Typographical Printing-Surfaces, de Legros i Grant, és un exemple prou bo per esbossar el curs que seguirà la tipografia: per això se li reserva un lloc semblant al que s'havia dedicat a d'altres obres semblants de períodes anteriors. Cal dir que l'esbós que es planteja amb aquesta obra és volgudament parcial, això és, que no és del tot exemplar de la tradició de manuals de tipografia del segle XX; però és exemplar d'una visió interna de la tipografia del temps: la visió de l'enginyer. La visió de l'enginyer no és nova, i, en certa manera, es pot dir que ha estat sempre a l'arrel de la tècnica tipogràfica - així, en algunes ocasions, s'insisteix en temes i aspectes que ja han aparegut anteriorment. Però la visió de l'enginyer del moment sí que aporta noves dades, com es percep en el comentari que segueix. El comentari aborda els fronts coneguts: el cos, el conjunt tipogràfic, la valoració mètrica, i, ara també, de manera especial, el tacte.

L'epíleg es clou amb quatre notes generals sobre els desenvolupaments posteriors que s'operen en el si de la tipografia.

L. A. LEGROS - J. C. GRANT
Typographical Printing-Surfaces
1916

Typographical Printing-Surfaces es pot considerar una obra de trànsit. Es troba a mig camí entre un cert enciclopedisme, i un decidit discurs tècnic. No és, de cap manera, un manual de l'ofici o de la pràctica tipogràfica tal com s'entenen els manuals fins aleshores —ni, pel cas, tal com s'entendran a partir d'aleshores. En realitat, la pretensió dels seus autors no sembla ser aquesta:

the aim having been not only to produce an interesting volume, but to make it also a standard text-book on the subject of which it treats. [Preface, xi]

Aquí no es tracta d'un simple canvi de plantejament i de nom (de *manual* a *llibre de text*), sinó de concentració temàtica, del *subjecte* que tracta. El subjecte són *les superfícies* d'impressió tipogràfica, i aquestes s'aborden des de l'òptica explicitada en el subtítol del llibre: *The technology and mechanism of their production*. *Tecnologia*, *mecanisme*, i *producció*, són termes que havien aparegut amb freqüència desigual en els manuals de tipografia. D'entre elles, l'arrel mecànica és la de més tradició aparent en aquest entorn; *tecnologia* i *producció* només comencen a aparèixer a partir del segle XIX, però acostumen a fer-ho de manera gairebé anecdòtica o, simplement, superficial.

Pel que fa a la noció de *mecanisme*, només cal recordar, de nou, els títols de les obres de Moxon o de Sigüenza, per exemple. En aquesta consideració mecànica, com ja s'ha argumentat anteriorment, hi cabria també la noció de "ciència pràctica" que es troba en Fertel.

Els termes *tecnologia*, i *producció*, figuren de la manera apuntada en bona part dels manuals del XIX espanyol (Serra i Oliveres, Giráldez) o, ja al XX, Morato.

En Legros i Grant, es produeix una mena d'inversió que no deixa de ser significativa: ara semblen precisament aquests aspectes (la tecnologia, el mecanisme, la producció) els únics que poden dotar de certa profunditat a les superfícies tipogràfiques. És clar que no cal prendre aquesta observació com

TYPOGRAPHICAL
PRINTING - SURFACES
THE TECHNOLOGY AND MECHANISM OF
THEIR PRODUCTION

BY
LUCIEN ALPHONSE LEGROS

MEMBER OF THE INSTITUTION OF CIVIL ENGINEERS
MEMBER OF THE INSTITUTION OF MECHANICAL ENGINEERS
MEMBER OF THE INSTITUTION OF ELECTRICAL ENGINEERS
PARTICIPANT OF THE INSTITUTION OF AERONAUTICAL ENGINEERS

AND
JOHN CAMERON GRANT

LECTURER IN A SCHOOL OF THE COLLEGE, PARK IN THE CITY OF PARIS, FRANCE
MEMBER OF THE INSTITUTION OF CIVIL ENGINEERS

LONGMANS, GREEN, AND CO.
39 PATERNOSTER ROW, LONDON
FOURTH AVENUE & 23RD STREET, NEW YORK
MADRID, CALCUTTA, LIMA, HANKOW

1916

100 pages, 100 illustrations

d'aplicació rigorosa i efectiva al conjunt de la tipografia, però tanmateix cal considerar que es correspon al plantejament adoptat: en limitar el conjunt de la tipografia a les seves superfícies, el discurs ha de redreçar-se d'acord amb “nous” paràmetres.

Els paràmetres no són veritablement nous: en certa manera, són els mateixos que es trobaven en Moxon i en Fournier, però “actualitzats”, això és, reformulats segons els principis tecnològics, mecànics, i productius, del moment. La visió resultant és, en conseqüència, marcadament “enginyeril”.

La limitació es pot apreciar respecte de Moxon, que versava “on the Whole Art of Printing” - la mateixa intenció que hi havia en Fournier, encara que no s'explicités en el títol del seu *Manuel*.

El reconeixement explícit que els autors fan de Moxon i de Fournier, en la dedicatòria del llibre, és il·lustratiu a aquest respecte: “the only two men who have, hitherto, so far as can be ascertained, attempted, in comparatively small part –for the matter then itself was small– but with the best contemporary knowledge available, to grapple with the problems of the subject.”

Cal ressaltar, alhora, l'expressió “in comparatively small part”: des de l'òptica adoptada, la comparació dels períodes resulta, “necessàriament”, en una complexitat de l'últim, i aquesta complexitat s'expressa en termes d'abundància, quantitativa. Això és el que converteix bona part del llibre en un *catàleg* descriptiu de maquinària (això sí, convenientment classificada: cf cap. XVI, p. 279 i ss.).

La visió de l'enginyer també es percep clarament en tractar el tema de la tipometria.

De tota manera, no s'ha d'exagerar aquest aspecte: “enginyeril” pot tenir aquí connotacions gairebé despectives, que es desprendrien d'abordar el tema com un simple llistat d'equivalències numèriques —en aquest sentit, “enginyeril” tindria les mateixes connotacions negatives que un ús concret del terme “bibliogràfic”.

Anteriorment s'ha fet servir el terme *enginyer* per a designar un personatge aliè a la pràctica de l'ofici i que desenvolupava la seva labor sobretot en termes projectuals “ideals”, en què manejava, “solament”, dibuixos i xifres: casos emblemàtics d'aquesta figura serien Truchet, i Aznar de Polanco. Legros i Grant “poden fer” una mica més que això: poden produir màquines, i aleshores desmuntarien aquella noció d'enginyer com a projectista “pur”, això és, un projectista de projectes sense resultats tangibles. Això torna a ser una simplificació. Primer, perquè tant Truchet com Aznar de Polanco no estan tan allunyats dels resultats tangibles. Segon, perquè la figura de l'enginyer en temps de Legros i Grant també ha sofert “mínimes” variacions. Legros i Grant exemplifiquen aquell enginyer del XIX que té molt d'inventor.

En la mateixa línia, però, i a diferència de Truchet o d'Aznar de Polanco, la seva consideració del tema tipomètric es limita a ser descriptiva. I això perquè no pot ser de cap altra manera: en aquest moment, l'escala tipomètrica ja està establerta, fixada en termes numèrics globals, i l'únic que hi té lloc és descriure. Des d'aquesta visió, tampoc es fa cap referència de consideració al sistema tradicional: no cal debatre les qüestions mètriques de la tipografia tradicional, perquè té els dies comptats; l'únic sentit real que tindria seria en relació amb la nova maquinària. Això tampoc es debat.

El tema es tracta amb la profunditat esperada en el capítol VII, “Units and dimensions”. En el mateix títol del capítol torna a aparèixer amb força claredat l'angle de visió dels autors: la qüestió mètrica és una qüestió d'*unitats*, i les dimensions tipogràfiques són dimensions en tant que es poden reduir a aquestes unitats o, encara millor, en tant que equivalen a la suma d'aquestes unitats. De fet, l'exposició recull el nou sentit de precisió mètrica xifrada que ja es trobava en Smalian, de qui, sense massa sorpresa, es fa menció en el text.

“Hermann Smalian, of Berlin, with whom the study of type standards is a hobby” (p. 56-57). La frase té un regust irònic que es pot creure immerescut, perquè, si bé en certes ocasions l’actitud “excessivament” precisa de Smalian pot tenir quelcom de risible (però estranyament en tindrà per a aquells de formació enginyera), tanmateix cal reconèixer-li que, dins d’aquest nou sentit de precisió, el seu treball és especialment valuós. No només això, sinó que, en comparar el capítol de Legros de 1908 (*Typecasting and Composing Machinery*), amb el de Legros i Grant de 1916, cal sospitar que la major profusió de dades sobre mesures tipogràfiques prové, precisament, de les signades per Smalian a *British Printer*.

El capítol s’obre amb un breu repàs als espais i quadrats, i a l’altura tipogràfica, abans d’abordar el tema específic de les unitats mètriques:

L’ordre no deixa de ser curiós: pressumiblement, els espais i els quadrats permeten els autors de traçar un pont amb el capítol anterior, que versava sobre les foses de caràcters. Aquest és el mateix ordre del llibre anterior de Legros (1908), per bé que, en ell, els subcapítols, que eren de menor extensió, oferien un conjunt relativament més coherent.

Units, limits of accuracy, and spacing.

Units.— *In order to appreciate fully the difficulties to be contended with in typesetting and composing machines, the degree of accuracy required must first be considered.*

The unit for measurement in this country and in America is the pica which is approximately one-sixth of an inch; until quite recently the size of the pica varied from 0.1678 inch to 0.1664 inch, but now most founders are in agreement and the size 0.16604 inch adopted in America has become standard.

L’extracte permet fer unes puntualitzacions inicials sobre el punt de vista mètric. De primer, el títol.

Aquí es torna a complicar l’estructura clara de Legros (1908): en aquest últim cas, el subcapítol es dividia, lògicament, en les tres seccions que figuren en el títol (*Units; Limits of accuracy; i Spacing*). En Legros i Grant (1916) no hi ha aquesta correspondència.

La tipografia és, aquí, una qüestió d’unitats i, d’acord amb aquestes, es planteja la precisió –i, característicament, els seus *limits*. (Això és, no es qüestiona la precisió de les unitats en si, atès que són necessàriament precises, sinó la seva traducció real en peces materials.) Aquests aspectes es plantegen, sobretot, en relació amb l’espaiat, això és, en la dimensió lateral de les peces. De fet, com es posa de manifest en el primer paràgraf, el capítol sembla tenir, com a única justificació, el problema, la dificultat, de l’espaiat mecànic. Per això la qüestió dels cossos pot aparèixer com secundària. O gairebé. Si més no, apareix com filtrada. Pot sobtar, segons tot l’apuntat, que la que es considera *unitat de mesura* continuï essent la *pica*, i “no encara” el punt. *El punt només és una fracció de la pica*, com s’especifica més endavant:

The pica (0.166044 inch) is divided into twelve points (1 point = 0.013837 inch).

Tanmateix, per acabar de fer-ho confús, el sistema tipomètric és sempre referit com *Point System*.

El mateix val per al sistema tipomètric continental:

“in this system [“the French point system”] the unit or point is equivalent to 0.34875 mm.”

(el ressaltat és meu: aquí la unitat “és” el punt.)

I és que, de fet, amb la reducció numèrica que es produeix en tot l'entorn de les mides tipogràfiques, la *pica* només és unitat oficial en el sentit més restringit del terme: és unitat *d'ofici*. I, "curiosament", només actuarà com a unitat pròpiament dita en l'àmbit més "estrany" a la tipografia, les interlínies:

In order to separate lines of type and increase the amount of white between them, leads are used; these are thin strips of metal of thicknesses varying up to 4-point, generally expressed as fractions of a pica thus: a 3-to-pica lead, that is a lead $\frac{1}{3}$ pica in thickness.

La pica, així, continua entenent-se, ni que sigui de manera "encoberta", la unitat organitzativa de l'espai gràfic.

I, en qualsevol cas, *pica* i *point*, "acaben essent" *valors relatius a la polzada*. Això és, qualsevol indicació mètrica "només té sentit" si es pot expressar en polzades, en fraccions de polzada. Fraccions que s'expressen en "decimals". En aquesta expressió s'hi percep ja la fragmentació real de l'esquema mètric tradicional que serà habitual en el segle XX.

S'adduirà que qualsevol unitat tipogràfica sempre ha estat un valor relatiu a la polzada. Hi ha força veritat en això. Força, però amb matisos. Primerament, perquè la unitat mètrica de referència explícita no ha estat sempre la polzada: en aquest sentit, es pot recordar que, en Moxon, la unitat mètrica explícita és el peu; o que, en Fournier, són dues polzades. A partir d'aquí, es pot adduir que aquests canvis d'unitats de referència no són pròpiament decisius, perquè tots ells remetent a una base comuna. Cert. Però, per la raó adduïda, cal convenir que, al capdavant, la base comuna és la mida lineal, "en abstracte". No es pot ser tan abstracte i absurd.

LA DIMENSIÓ INTERNACIONAL

Un aspecte també característic que sobrevola l'obra és, per anomenar-ho d'alguna manera, la "internacionalitat". La dimensió internacional es pot considerar, fins a cert punt, característica de (o, en el seu defecte, aparellada a) la figura de l'enginyer: no només per causa dels diferents moviments que puguin apuntar a una pretesa unitat del món, sinó també per dos aspectes interrelacionats - l'anonimat i l'estructura.

Les diferents *picas* en un mateix peu; els valors decimals de la *pica*.

TABLE 2.—*Pica sizes.*

Maker.	Pica ems per foot.	Size of pica. In.
<i>Standard size</i>	72·272	0·16604
Stephenson and Blake	72·125	0·16638
P. M. Shanks and Sons	72·000	0·16667
Caslon	71·875	0·16696
Figgins	71·708	0·16735
Sir Chas. Reed and Sons	71·667	0·16744
Miller and Richard	71·500	0·16783

L'aspecte de partença, la internacionalitat, només es pot resoldre en la seva superfície, a partir de la comparació de noms i de xifres. La seva forma de presentació característica és la taula; la seva forma d'expressió característica és la múltiple equivalència o reducció numèrica.

Cap dels dos aspectes és nou: la presentació de dades en taules té una llarga tradició en els manuals de tipografia, si bé les dades presentades no són pròpiament les mateixes (cf, per exemple, Fertel); les equivalències numèriques en diferents sistemes mètrics és una aportació pròpia d'aquells entorns en què es pretén que l'intercanvi sigui lliure de confusions - com exposava Smith, i recollia Johnson.

De tota manera, l'exemple de Legros i Grant és interessant per la seva condició de síntesi. Més encara que en Smith, aquí es pretén oferir una mena de *mapa* global que mostra les diferents denominacions "locals" (nacionals) dels cossos tipogràfics, i les seves "diferents" correspondències mètriques.

L'ANONIMAT

L'anonimat, la manca de "personalitat", és el tret segurament més sobresortint del "nou" esquema mètric: quan es deixen d'anomenar, els cossos tipogràfics esdevenen anònims; la manca de "personalitat" és en veritat una manca de caràcter, de marca. Els cossos no estan marcats, no estan assenyalats per cap, o amb cap, característica singular que els distingeixi de la resta. En aquesta nova condició hi conflueixen dos aspectes: un, la coneguda internacionalitat del nombre, de la xifra, que ara substituirà el nom per a "de-signar" el cos tipogràfic; dos, que la "marca antiga" que es contenia en el nom, ha deixat de tenir el sentit que tenia. Els següents exemples, extrets de la "Table 3.— Body-sizes of type", són il·lustratius de la nova fesomia:

<i>Name</i>	<i>Used in</i>
English	Scotland for legal reports.
Pica	Parliamentary reports.
Small pica	Text-books and novels. Patent specifications.
Long primer	Text-books and novels.
Brevier	"Punch."

La selecció és volgudament parcial, i fins malintencionada, però, com que no s'han tergiversat les dades, l'exemple continua essent vàlid. L'ús de *Pica* continua mantenint el caràcter quotidià, però en un entorn que ja no és fonamentalment religiós, com es percep també en l'ús de *Small pica*, i, sobretot, en el de *Brevier*, que "ara" s'usa per a una publicació humorística. La broma és segurament menys reeixida per a *English*, que s'usa a Escòcia. Deixa de ser broma en *Long primer*, que comparteixen els llibres de text, i les novel·les, gèneres que ja han deixat de considerar-se incompatibles.

La correspondència de noms i usos acaba d'afeblir-se, en un altre pla, amb la nota que figura al capdavall de la taula:

"Note.— Since the above table was compiled, some of the examples given have changed the body-size of the type used."

UNITS AND DIMENSIONS. 59

The pica (0.66666 inch) is divided into twelve points (11 point = 0.92333 inch). The size of the various bodies are measured by points, and are as follows—

TABLE 3.—Bodies of type.

Name.	Example.	Used in	Points.	Body In.
2-line pica*	Typecase	These larger	24	0.33300
3-line small pica*		size set	22	0.28445
Paragon	Typecastin	usually used for display	20	0.27624
Great primer*	Typecasting	parsons.	18	0.24000
1-line brevier*	Typecasting a		16	0.21333
English	Typecasting an	Scotland for legal reports	14	0.18777
Pica*	Typecasting and f	Voluntary reports	12	0.16666
Small pica*	Typecasting and on	Text books and novels	11	0.14773
	Typecasting and com	Specimens	10	0.13333
Long primer*	Typecasting and comp	Text books and novels	10	0.13333
	Typecasting and comp	Eng. Lit., Med. Lit.,	9	0.11111
Bourgeois*	Typecasting and comp	"Time," "Ladies,"	8	0.11111
Brevier*	Typecasting and comp	"Punch,"	8	0.11111
Minion	Typecasting and comp	"Times."	7	0.09259
Compans*	Typecasting and comp	Engineering, etc.	6	0.08333
Agate	Typecasting and comp	Used in America.	5	0.06778
Bible	Typecasting and comp	"Times," etc.	5	0.06778
Five-point	Typecasting and comp	Devotional works,	5	0.06778
Text*	Typecasting and comp	"Shillibee."	4	0.05556

* Pronounced "Pica." * Pronounced "Pierce." * Pronounced "Daw-pierce."
 * Pronounced "Brevier." * Pronounced "Daw-pierce."

NOTE.—Since the above table was compiled, some of the examples given have changed the body size of the type used.

La taula de cossos tipogràfics: nom, mostra, ús, valor en punts, valor en polzades (fraccions de polzada).

Davant de la ràpida mutabilitat dels usos (la compilació inicial a la que fa referència la nota és amb tota probabilitat la de Legros: 1908, en què no hi figura la nota— això és, vuit anys enrere), es fa més difícil establir una relació estable en el conjunt dels cossos.

En certa manera, sembla insostenible mantenir els antics noms per a usos als que ja no corresponen. "Insostenible" potser és una exageració: seria més convenient "absurd", perquè ha perdut el sentit —aquell sentit únic, exclusiu, que teòricament li havia estat assignat al cos tipogràfic i que únicament, exclusivament, desplegava. (És clar que el sentit sostenia el conjunt, i, quan aquell es perd, aquest s'esfondra perquè ja no es pot sostenir: així, "insostenible" ja no és tanta exageració.)

Davant d'aquesta manca de correspondència, de l'ús "sense sentit", forassenyat ("fora-senyat", això és, alterat, i, al capdavant, "des-mesurat"), de la pèrdua de sentit dels cossos nominals ("antics"), es fa necessària la reconsideració del conjunt. Xifrar els cossos és el primer pas a fer: xifrar-los, segons això, no és tan sols assignar-los un nombre que els singularitzi— xifrar, aquí, és també ocultar els usos anteriorment assignats. Perquè s'ha reconsiderat la correspondència entre cossos i usos.

En aquest sentit, el xiframent dels cossos és convenient per partida doble: per un cantó, és una opció d'opacitat, que esborra els antics usos que han acabat caient en desús, i que esborra els nous usos, que, per no correspondre's amb els antics, acaben essent confusos— en certa manera, aleshores, es pot considerar una disfressa; per un altre, és l'opció més lògica, i més clara, que permet reconstruir, i aclarir, el conjunt tipogràfic, "des del principi", això és, usant el còmput simple de l'aritmètica, que abstreu la tradició nominal i usual.

Curiosament, l'abstracció a la que s'aboquen, amaga una nova forma de concreció: tal com apareixen exposats per Legros i Grant, els usos van perdent el caire genèric que quedava contingut en el nom. I és que la multiplicitat d'usos és poc operativa - tan poc operativa, o tan difícil d'exposar, com per ser incòmoda d'aplicar en l'esquema numèric; tan incòmoda que, al capdavant, és preferible ignorar-los. Així, a partir d'excloure, d'anul·lar els usos de l'esquema general d'articulació dels cossos tipogràfics, ja només es tenen magnituds "pures", dimensions insignificants, però en cap cas "graus" tal com eren concebuts, perquè un grau, un cos, era veritablement "cos" quan duia incorporat un ús.

Aquest aspecte es troba lògicament relacionat a la diferència entre *Body* i *Size*, que, com s'ha referit pàgines enrere, ja era objecte de debat en Smith, el 1755. Es pot entendre *body* com a dimensió genèrica, assimilable a la noció de *grau*; i *size* com a magnitud concreta. D'aquí es té que un *body* es pot concretar en diverses *sizes*: ja s'ha argumentat que aquesta "correspondència" múltiple es percebia com un contrasentit - un *body* s'havia de correspondre necessàriament a una única *size*.

I aleshores el restabliment de la correspondència sembla efectuar-se, no a partir del *body* genèric, sinó d'allò més concret, la *size*. En això, en conseqüència, hi cal veure un nou aspecte en la reconsideració dels graus: els graus es requalifiquen i es degraden a la simple condició de mides, *sizes*. Un cop establerta l'equivalència unívoca, la igualtat, entre *body* i *size*, es pot arribar a una solució de compromís en la seva denominació: a partir d'ara, la magnitud es pot referir habitualment, simplement, com *body-size*.

No cal dir que el matís acaba de fer-se explícit quan la tipografia es planteja en altres termes tècnics, més enllà dels tipus movibles: de manera progressiva, la tipografia es desmaterialitza, això és, pròpiament, les lletres perden el seu cos. Això fa aparèixer la denominació *body* com un anacronisme, perquè, en veritat, des de l'esquema tradicional, ara les lletres només tenen mida, *size*, *només són mida*, magnitud superficial - que es correspon a les superfícies d'impressió que es recullen en el títol de l'obra de Legros i Grant.

I, així, la responsabilitat d'articular tota aquesta munió d'insignificances ha de recaure en una entitat superior, unificadora, i, igualment, convenientment, abstracta: l'estructura del sistema - una mena d'eclosió, actualització, o posta al dia, de les estructures globalitzadores de Truchet, Fournier, o Didot.

Estructura i sistema són termes "nous" en l'àmbit de la tipografia. No cal insistir en que, en l'ús d'aquests termes (especialment el de sistema, que té més difusió), hi ressona la perspectiva de l'enginyer del segle XIX, i això tant en la seva forma més "pura" (com en l'enginyer Legros), com en la seva versió vulgaritzada o quotidiana (com en els impressors-tipògrafs Johnson o De Vinne). Ja s'han esbossat les línies de desenvolupament d'aquestes dues formes en el terreny de la tipografia, a partir de les actituds que es dibuixen en els manuals. Ara només es vol apuntar que l'actitud científica (això és, quotidiana) de bona part dels manuals del segle XIX (Serra i Oliveres, Giráldez; Lefevre...) recull, en major o menor mesura, la terminologia apuntada, sense per això desprendre's completament de l'antiga: així, tot i les diverses referències al "sistema" (*docenario* i *decimal* en Serra i Oliveres; *de puntos* en Famades...), continua apel·lant-se a la *nomenclatura*, tant *antigua* com *moderna*.

En la mateixa línia, remarcar que l'adjectiu "sistemàtic" té un ús extès com a sinònim de "de combinació", tant en espanyol com en francès, en relació amb les vinyetes, ornaments, claus... La "combinació" de què es tracta, tanmateix, és una combinació ja "xifrada", això és, determinada, calibrada d'acord amb unes mides determinades, "sistematitzades": amb poques variacions, ja s'ha vist que així apareixia ja en Fournier, i que així l'entendria Serra i Oliveres un segle més tard.

En qualsevol cas, el canvi terminològic torna a ser significatiu, per tal com reflecteix el canvi d'actitud operat: si *sistema* acaba entenent-se com el substitut de *nomenclatura*, això es pot deure a que la nomenclatura es creu impossible de sistematitzar segons els "nous" criteris.

Ja es pot intuir que el recurs a una entitat superior de conjunció s'ha d'acabar percebent com una sortida necessària en el nou marc de relació (però aquí cal entendre "nou" amb certes reserves, perquè la novetat començava a plantejar-se seriosament al segle XVIII). Perquè les relacions han canviat i, en aquest nou marc, les entitats que podien articular el conjunt tipogràfic tradicional ja no es creuen suficients, ni realment

significatives, per a continuar desenvolupant el paper: *Cicero* i *Pica* són entitats d'articulació, però, per un cantó, en rigor ja donen poc sentit a res fora d'elles mateixes, això és, acaben esdevenint unitats en certa manera tancades; i, per un altre, se situen en un terreny fronterer per la seva arrel nominal significativa. De fet, ara cal considerar-los des d'aquest punt fronterer: *Cicero* i *Pica* són entitats intermèdies de relació interna; en realitat, són les úniques entitats de relació tradicional i, en aquesta condició, cal admetre que actuen, no tan sols de frontissa en l'espai tipogràfic, sinó de pont cronològic, de vincle entre dos períodes tecnològics. I aleshores cal creure'ls supervivents, conservadors testimonials de la referència significativa de temps passats, realment passats, això és, gairebé simples records, perquè, des de la visió tradicional, aquelles relacions, i, amb elles, aquells usos, s'han reduït.

No cal arribar al punt de la nostàlgia, però es pot acceptar la idea sabuda, que, amb la introducció del factor quantitatiu, numèric, en l'apreciació dels cossos tipogràfics, es produeix un trencament en la seva dimensió significativa. Es diu "trencament", però es pot suavitzar dient que es produeix una simple mudança, que el trencament ja s'havia iniciat feia temps, i que aquest era el preu de la precisió numèrica que calia pagar. Perquè, en un primer moment, sembla que l'únic caràcter que poden tenir els cossos és el que els proveeix les xifres. Però, més endavant, les xifres enteres acaben demostrant-se grolleres, insuficients per a articular realment el conjunt tipogràfic. Així, en el fons, el conjunt fragmentari s'haurà d'unificar per fraccions convertides, i d'acord amb l'estructura abstracta dels nombres: des d'aquests dos fronts, es pot assajar d'articular els cossos tipogràfics i, a través d'aquesta articulació, proveir-los d'un nou sentit.

DEL TACTE A LA TÀCTICA

Es pot dir que el títol només torna a ser un divertit joc de paraules. Com a joc de paraules, però, ha de desvetllar que la seva semblança aparent (gràfica, fònica) no es correspon a una pertinença radical: d'aquí que no es puguin substituir per *mà* i *manobra*, que sí provenen de la mateixa arrel. La qüestió que es debat ara en el context de la tipografia és que, si bé les coses apareixen semblants, tanmateix no en són. En altres paraules, les lletres impreses semblen "les mateixes" lletres impreses que en la tècnica del període anterior - més o menys com ocorria en els inicis de l'art d'escriptura artificial. Com aleshores, també, la qüestió pot ser tan sols de tàctica, això és, de projecte, d'una nova manera d'arranjar i ordenar les coses... per tal que puguin continuar semblant iguals.

És evident que caldria matisar aquestes semblances, però això ja cau fora d'aquest estudi. Aquí només convé posar de relleu allò que es percep com un canvi radical en el plantejament tipogràfic. I a aquests efectes, n'hi ha prou amb tractar un aspecte bàsic i aparent que es percep des de dins de la tècnica tipogràfica. Aquest aspecte bàsic pot ser el de les fraccions decimals.

Les fraccions o, encara millor, els decimals, només són difícils de *llegir*. Resulten “incomprensibles” per aquells que només estan acostumats a manejar-los, això és, a sentir-los, a valorar-los pel tacte.

En una apreciació molt bàsica, és absurd creure que es puguin comprendre decimals ni fraccions, amb el tacte: el tacte només és capaç de comprendre *unitats* - les nocions de decimal, de fracció, de fragment proporcional, són construccions culturals, costums usuals, canvians, que condicionen, informen, i deformen, l'apreciació mètrica originària del tacte. En altres paraules, el tacte es pot proporcionar, fraccionar, o decimalitzar, en relació consonant amb el sistema mètric en ús - però, en essència, el cos que aprecia el tacte continua essent una unitat, la mateixa unitat, que es valora en diferents termes.

Aquesta diferent apreciació de la mesura subjau en la subsecció que Legros i Grant dediquen a la precisió dels tipus movibles. A continuació se n'adjunten uns fragments, comentats, en què s'hi poden apreciar tres qüestions bàsiques: la decimalització, o numeració decimalitzada, com a expressió de precisió; les conversions mètriques (numèriques), i els seus problemes derivats; i la primacia de la lectura sobre el tacte en l'apreciació de magnituds, a partir de l'evolució de les galgues.

Accuracy of body and set

Limits of accuracy.— [...] *The type must be sufficiently parallel in body to lock up in the forme. A uniform error of one ten-thousandth of an inch in parallelism would result in the end lines being inclined each over 0'01 inch from the vertical.*

L'expressió anterior és habitual de la nova precisió, en termes decimals. Mostres semblants apareixen en la descripció de l'evolució de les galgues. Així, en la descripció de la galga “de sempre”, semblant a la que descriu Fournier com a *prototype*, on la comprovació és tàctil - la *Body-gauge for type, single-ended* (fig. 50), en què la llargada total és “12 x 0'16604”.

La descripció de la *Body-gauge for type, double-ended* (fig. 51) és més interessant, perquè, a més de la precisió decimal, apunta les relacions quantitatives dels graus que hi caben, com en el *Prototype* de Fournier; i esmenta els problemes de conversió, i les variacions que es deriven d'elegir una unitat mètrica de referència. (Aquesta és la galga tancada, que apareix més rígida, una mena de component fix, en què la responsabilitat de la comprovació recau més en la galga que no pas en l'operari: el tacte es reemplaça per una mena d'opressió.)

Such a gauge would measure 1'9924 inches for 12 pica, for 18 brevier, or for 24 nonpareil; a gauge 2'0340 inches would serve for 14 small pica or 28 ruby and also for 21 minion. In this connexion it should be noted that the multiples of the decimal sizes given in table 3 (p. 59) do not agree exactly, but this gauge should be 147 points in length. The variations in approximate decimal sizes have proved a great stumbling-block to some founders who, for the body, have first worked out the decimal approximation and then multiplied it, and have so obtained varying results, which would have been avoided entirely by working from the point as the unit.

I, tot i els avantatges d'elegir el punt com a unitat mètrica de referència, al capdavall sembla millor elegir la *milèsima de polzada*:

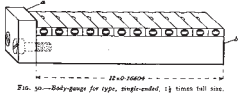


Fig. 50.—Body-gauge for type, single-ended, 13 times tall size.

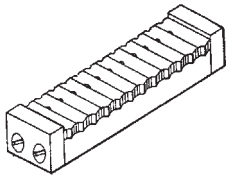


Fig. 51.—Body-gauge for type, double-ended.

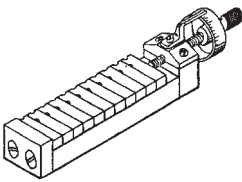


Fig. 52.—Micrometer body-gauge.

Una versió de l'evolució de les galgues de justificació: oberta, de comprovació tàctil; tanca-da, fixa; de micròmetre.

A still better form of body-gauge would be one in which one end of the gauge was replaced with a micrometer-screw reading to thousandths of an inch and enabling a direct measurement of the error to be obtained. Such a gauge is not, so far as the authors are aware, in actual use at present among typefounders, though it would have advantages over the old methods where determinations of such accuracy are left largely to the personal equation of the operator. A gauge of the form suggested is shown in fig. 52. [Fig. 52.—Micrometer body-gauge.]

La tercera galga es pot creure típica dels avenços mecànics del XIX-XX. Però no cal exagerar. De fet, també es pot considerar com un pastitx que incorpora dos estris ja coneguts: la simple galga, i el mira-fons. En aquest sentit, aleshores, no deixa de ser una mena d'híbrid: la comprovació que en pot fer, en conseqüència, serà igualment híbrida. D'acord amb els plantejaments tradicionals, es pot fer estrany que, peces que s'han de manejar, no es calibrin tàctilment (això és, que es dubti del tacte com a àrbitre); tan estrany com que, una mida a la que han d'ajustar-se les peces, no estigui fixada físicament en l'estri. Es pot fer estrany que una galga sigui aparentment flexible, i que, així, tingui un ús múltiple, divers: aquesta flexibilitat està "continguda" en el cargol, que possibilita la calibració de diverses magnituds. Però, tal com està plantejada, la galga només té sentit des de la lectura de les xifres que s'ha apuntat abans, això és, que necessita de taules escrites que indiquin quin és el valor mètric (la xifra) que s'està comprovant. (És clar que la galga podria tenir marques que indiquessin el valor a comprovar, però això invalidaria la necessitat del "lector" del micròmetre.)

En resum, el cargol és alhora element de subjecció i mitjà de lectura. Així, es desvia dels usos anteriors del cargol en l'àmbit de la tipografia: subjecta com els cargols de la rama que presenta Sigüenza (o qualsevol altre estri de fixació com el "tas" dels punxons, com el mateix component de caixista), però aquí aquesta funció no s'entén com a finalista, sinó que està en correlació amb, i gairebé subordinada a, la comprovació mètrica, que s'expressa com un judici xifrat; com el mira-fons, és mitjà de comprovació, però aquí el procediment és invers, perquè no es valora la profunditat, sinó la "plenitud" (això és, a més voltes de cargol, menor magnitud) i és "doblement mitjà", perquè no té l'autonomia de galga que podia tenir el mira-fons, que no necessitava ser llegida, perquè, en la seva materialitat (en la magnitud "marcada" pel mateix cargol), ja estava "desxifrada". Ara, el cargol té un desenvolupament xifrat - i, amb ell, també es xifra la tolerància.

L'exactitud, la precisió, la cura mètrica que exposen Legros i Grant és la que regirà els temps que vénen - i que els mateixos autors ja retraten, els temps de la composició "mecànica". Els temps que vénen superen la tècnica tipogràfica que s'ha debatut en aquestes pàgines: és habitual entendre aquesta su-

peració, no només d'acord amb la precisió, sinó sobretot per raons productives. No cal rebatre-ho. Altra cosa és que se n'hagi superat la mesura - com si realment fos possible superar la mesura. L'estudi hauria d'haver fet veure que no es pot superar, que la mesura només pot suspendre, sostenir. I que, en aquesta condició, a tot estirar, només hi pot haver reemplaçaments. O, més sovint, requalificacions - siguin aquestes pròpiament qualitatives, o quantitatives.

De fet, des de la visió bàsica de l'estudi, se supera, se sobrepassa, s'omet el tacte, perquè cada cop hi ha menys a tocar. Amb això, se supera el sentit de mesura que s'hi associa; i des d'aquest sentit de mesura, el canvi es pot entendre com veritablement profund, en què la profunditat del canvi prové de la fragmentació intensa, endins, i precisa, amb talls previstos, de les unitats mètriques habituals. D'aquí la desviació mètrica, el canvi de via en la concepció de la mesura: la superació de l'anterior sentit de mesura es pot acabar entenent com una elevació en termes conceptuals, perquè els fragments només es poden concebre. En termes físics, els fragments són imperceptibles pel tacte, i així, en rigor, insensibles.

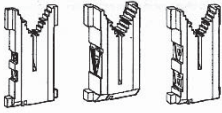
DESPRÉS

Per l'assenyalat abans, es pot creure que la visió d'aquest estudi és parcial, això és, que pren el sentit de mesura "de la tipografia en plom" com la noció bona, justa, o correcta, que posteriorment se subverteix i es contamina. Aquesta no és la intenció: l'estudi ha hagut de permetre apreciar que no hi ha "una noció de mesura de la tipografia en plom" - és clar que es pot generalitzar, i asseverar que hi ha una noció de mesura lligada a una tècnica tipogràfica, però aquest grau de generalització la fa poc identificable com "la" bona, justa, o correcta: qualsevol d'aquestes nocions és, al capdavall, dinàmica, això és, consonant al seu context.

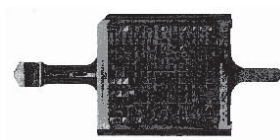
Tanmateix, no cal amagar que, en certa manera, la visió d'aquest estudi és parcial. *Per necessitat, és parcial* - només així es pot intentar entendre el tema d'estudi amb mínima profunditat i respecte. D'aquí que qualsevol altre tema, o qualsevol evolució del tema, en sigui subsidiari - i això val tant per a l'escriptura manual, com per a la tipografia després del plom. D'aquí, també, la manca de profunditat amb què s'aborden aquests temes subsidiaris, sense que la manca de profunditat s'hagi de correspondre a una manca de respecte: així s'haurien d'entendre les ratlles que segueixen, com simples apunts de contrast, que esbossen les qüestions més significatives d'evolució i de desenvolupament de la tipografia, de la seva mesura, i de la seva apreciació.

En aquest punt, aleshores, cal considerar la linotípia i la monotípia: aquests són els exemples clau que permeten entreveure els canvis que sofrirà la tècnica tipogràfica. Com a tals, són *sistemes* de transició, en els quals aflora una forma particular d'entendre la mesura.

Encara més que en la composició manual, en els sistemes de composició en calent (i, pel cas, en els de composició automàtica), la principal qüestió a resoldre és la de la *mesura* tipogràfica, o amplada de caixa: en referència als tipus movibles, les dimensions de cos i altura tipogràfica són secundàries, atès que la seva regularitat ve garantida pel fet que procedeixen d'una mateixa màquina — que aquesta màquina operi en base a un sistema mètric donat és un problema de tanta o de tan poca rellevància com el fet que un motlle de foneria antic estigui calibrat en base a un peu de París o a un peu de Leipzig. En qualsevol dels casos, i atès que el resultat final continua essent un motlle físic compacte, el que acaba essent pura necessitat és la «sistematització» de la prosa.



En linotípia, les matrius són movibles; ja no hi ha pròpiament tipus, perquè aquests es troben immobilitzats en línia.



El porta-matrius de monotípia: la desaparició de la previsió que recollia la pòlissa tradicional.



La sistematització de la prosa en monotípia: reducció dels gruixos a *units*, o fraccions de la unitat.

En el cas més rellevant de la monotípia, la sistematització es resol amb el seccionament de la unitat bàsica en tipografia, el quadratí: als efectes presents, no té massa interès saber en quantes unitats (anomenades així, *units*, però en realitat fraccions de la unitat, la qual cosa introdueix un canvi de paràmetre, alhora mètric i conceptual) se secciona el quadratí, però il·lustra igualment el rumb de mediació enginyera que va prenent la producció tipogràfica. A major nombre d'unitats, això és, a major fraccionament, major precisió, major possibilitat d'ajust, i, de fet, major complexitat de càlcul: $\frac{1}{18}$, $\frac{1}{36}$, $\frac{1}{54}$... resultarien fraccions un pèl complicades de manejar, *si haguessin de manejar-se*. Però ja no es manegen amb les mans. El projectista les usa, traduïdes, a escala, ampliades; les màquines (el pantògraf, la componedora, etc) les apliquen i prou; el teclista es pot ajudar de taules confeccionades per a l'ocasió. La precisió, per tant, està definida d'antuvi en termes mecànics. L'operari-componedor, el teclista, continua tenint al seu càrrec la possibilitat, i la responsabilitat, de distribuir els blancs de la línia per tal de justificar-la. L'únic que ha canviat en aquest aspecte és que la mesura justa s'ha triturat — això sí, amb precisió i netedat; que el gruix dels caràcters es medeix per unitats, i que, més que abans, cada caràcter té un gruix concret en relació amb una unitat abstracta que no necessàriament ha de correspondre's a una peça física.

És clar que la noció d'*ema* com a patró mètric ja s'havia subvertit abans, amb l'aparició de les estretes i amples, en definitiva, de la variació del «normal», el *rodó*. I, de fet, com s'ha apuntat en aquest estudi, la subversió es pot situar molt abans, amb el *goût hollandois*, i amb Fournier.

A la racionalització de l'espai cal afegir-hi la «racionalització» o reducció de peces. Dos exemples són suficients per a reflectir-la, i per a insinuar camins posteriors. La noció de pòlissa canvia considerablement: en linotípia, el més semblant a la pòlissa s'aplicaria a les matrius (que recullen la mobilitat que abans tenien els tipus movibles, ara immobilitzats en línies); en monotípia, desapareix completament, perquè en ella no hi ha lloc per a sobrants. Per altre cantó, i a través del pantògraf fresador, el caràcter comença a perfilar-se en l'entorn tipogràfic — amb la qual cosa es redefineix el dibuix, que ja no és model, pauta, o guia, sinó patró, plantilla.

A la llarga, aquesta primacia del grafisme es veurà reflectida en les «galgues de cossos» (de fet, a partir de l'ull tipogràfic) que figuren en els tipòmetres, o en els catàlegs de transferibles. En aquest mateix sentit es donen, al llarg d'aquest període, totes les discussions de què medir en un caràcter.

LA RECONSIDERACIÓ DE LA TIPOGRAFIA

Pot semblar groller saldar el període de composició en fred i electrònica en unes poques línies, però un examen mínimament respectuós del tema mereixeria una tesi per propi dret. Només interessa destacar aquelles qüestions que suposen un canvi considerable, en el terreny de la mesura, en relació amb la tecnologia anterior, que es basava en la matèria. Perquè aquest és el canvi més perceptible des de l'òptica tradicional, la seva base immaterial. La immaterialitat del motlle obliga a qüestionar la mateixa denominació de tipografia com a «escriptura amb motlles», atès que l'escriptura torna a reformular-se, només que ara en termes diferents als essencialment físics, amb la qual cosa la percepció d'aquesta nova escriptura seria doblement artificial. En el nou marc tecnològic, els motlles són d'una altra mena.

La immaterialitat obliga a reconsiderar, lògicament, la dimensió que més s'ha debatut en aquest estudi, la noció de *cos*. Aquest ha estat un aspecte de controvèrsia habitual des de l'aparició de la nova tecnologia, que, en termes generals, s'ha resolt de manera més o menys adequada: així, pocs programes informàtics contenen, en els seus menús, la referència a "Cuerpo", sinó que prioritzen l'encapçalament "Tamaño", o "Size" - això és, la simple mida, que, per altre cantó, ja no es pot considerar magnitud física en el sentit acostumat.

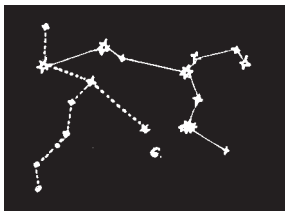
Altra cosa és si, amb la descorporació material de la lletra, aquesta deixa de ser el cos mort, el *cadàver* que, en certa manera, era el tipus movable. Aquí hi poden cabre múltiples suposicions, hipòtesis, opinions, i bajanades, des de confirmar la inexistència profunda de la lletra, fins a entendre que la lletra s'ha espiritualitzat. O que, pel despreniment del cos, *s'ha animat*. Això és, que ha entrat en una nova dimensió, en què la dinàmica, les formes de regulació, i les formes d'actuació, són del tot diferents, i que donen lloc a nous modes, això és, a noves *mesures*, de vida. I aquí tant hi fa que la vida s'entengui virtual o real: això també es pot discutir. Però ara, no.

Per altre cantó, l'entorn digital es fonamenta en un ús dels nombres diferent a l'exposat en les reformes tipomètriques del segle XVIII i que es va consolidar en els segles següents. En comparació, aquestes van introduir el maneig de nombres que va conduir al càlcul simple de relacions dimensionals. Quan les possibilitats de càlcul, infinitament majors, poden resoldre's de manera automàtica, això és, sense haver de manejar els nombres, desapareix la consciència de la seva necessitat. I quan la infinitud i la precisió de l'amidament s'acompanya de la possibilitat de permutació mètrica (punts, píxels, percentatges... - al capdavall, sistemes mètrics *locals*) en un programa



Disc de fotocomposició: reunió de matrius, incorporades, o de diversos cossos.

qualsevol, la noció de *mesura* apareix tan profundament relativa que obliga a qüestionar-ne la seva importància, el seu sentit, el seu valor “real”. Això és, des del moment en què podem decidir equivalències, i ignorar, o subvertir, per pura *diversió*, els referents mètrics establerts, se’ns permet creure que impossem les nostres pròpies regles, creiem tornar a tenir un sistema a mida.



Retorn als orígens
nebuloses, constel·lacions
continua essent un joc de
llum i de tenebra.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia només es compon, encara, de llibres. Els llibres s'han embalat en grups temàtics. L'agrupament d'obres pot semblar a vegades inconnex i, en termes acostumats, forassenyat — però aquest era el millor sentit, o l'únic sentit, en el present context. Cada grup s'ha encaixat i ajustat, jeràrquicament, segons el seu servei. El conjunt que en resulta pot semblar, a primer cop d'ull, més complex — però és més fidel a l'ús que se n'ha fet. En qualsevol cas, en termes quantitius, hi ha el mateix nombre de llibres. I, dins de cada grup, s'ha mantingut l'ordre neutre de la seqüència alfabètica.

Una excusa plausible, bonica, i difícilment acceptable, és prendre l'organització de la bibliografia en termes de distribució de caixa — de caixa de tipògraf. En termes generals, ja és així. Però no cal dur l'analogia gaire més enllà: no s'ha pogut, ni volgut, arribar a aquests extrems: si bé resulta relativament fàcil determinar la caixa baixa, i la caixa perduda, i, sobretot, el caixetí del pastell (de la concòrdia, de les ànimes, del diable), tanmateix la caixa alta, amb les versaletes, resulten més difícils de resoldre. Perquè els criteris difereixen en un i altre cas.

Igualment, no s'ha cregut necessari establir graus dintre de cada grup, ni abusar de criteris gràfics per exposar la jerarquia. La bibliografia es mostra tal com s'han mostrat les notes, això és, no per rebaixar-la, sinó, justament, per consideració a les notes: en definitiva, són pòsit, i, en altres termes, marro, o bé, instruments referencials per al discurs de l'estudi.

TIPOGRAFIA . FONTS FONAMENTALS . MANUALS

Caracteres de la Imprenta Real en 1793. Madrid: Imprenta Real, 1793.

Copyfitting Tables for 'Monotype' & 'Monophoto' faces. London: The Monotype Corporation Limited, [s.a.]

Dictionnaire portatif des Arts et Métiers, contenant en abrégé l'histoire, la description, et la police des Arts et Métiers, des fabriques et manufactures de France et des pays étrangers. Tome Premier. Paris: Lacombe, 1767.

Iranzo. Catálogo Tipos 1968. [Barcelona: Fundición Tipográfica José Iranzo, 1968.]

Manual del cajista. Lecciones teórico-prácticas para los alumnos de las escuelas profesionales. Barcelona: Librería Salesiana, 1941.

«Pablo Renner». Fullet promocional. ? : [Fundición Tipográfica Neufville, s.a.]

Tipos Bauer. [?: Fundición Tipográfica Bauer, 19?.]

Acinas Barrio, Luis. *Manual del aprendiz de cajista de imprenta*. Palencia: Imprenta de la Diputación Provincial, 1962.

Ara, José María. *Artes Gráficas. Tipografía. Manual del aprendiz*. Bilbao: Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1929.

Blasi, Joseph. *Epithome de la Orthographia castellana, con los Elementos de la Typographia, y un modo para enseñar de leer bien. Mui util para los Impressores, Correctores de Imprenta, Maestros de Escuelas, y para otros qualesquiera Escrivanos*. Barcelona: Imprenta de Juan Pablo Marti Librero, 1751.

Burgos, Miguel de. *Observaciones sobre el arte de la imprenta dirigidas por el regente de la de Ibarra á don Juan José Sigüenza y Vera*. Edición y notas por Antonio Rodríguez-Moñino. Valencia: Castalia, 1947.

Caramuel, Juan. *Syntagma de Arte Typographica*. [1664] Edición, traducción y glosa de Pablo Andrés Escapa. ? : Instituto de Historia del Libro y de la Lectura; Fundación Duques de Soria; Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004.

Diderot; D'Alembert. *Recueil de planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques, avec leur explication. Imprimerie. Reliure*. Tours: Inter-Livres, 2001 (1750-)

Fábregues, F; Saavedra, J.M. *Manual del cajista de imprenta*. Bilbao; Madrid; Barcelona: Espasa-Calpe, 1933.

Famades Villamur, José. *Manual de la tipografía española*. Barcelona: Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez y C.a, 1882.

Fernández, Álvaro. *Manual práctico del cajista de imprenta*. Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio, 1904.

Fertel, Martin-Dominique. *La science pratique de l'imprimerie*. Saint-Omer: Martin-Dominique Fertel, 1723.

Fournier, Pierre-Simon. *Manuel typographique, 1764-1766*. Facsimile edition, 3 vols., Darmstadt, 1995 (vol. 3 includes a facsimile reprint of Carter, *Fournier on typefounding*, 1930), edited by James Mosley. [Paris: Barbou, 1764-1766]

Frey, A. *Manuel nouveau de Typographie. Imprimerie, contenant les principes théoriques et pratiques de l'imprimeur-typographe. Ire Partie*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1835.

Frey, A. *Nouveau manuel complet de Typographie, contenant les principes théoriques et pratiques de cet art. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée par M. E. Bouchez. Première Partie*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1857.

- Giráldez, José. *Tratado de la tipografía ó Arte de la imprenta*. Madrid: Imprenta de Eduardo Cuesta y Sánchez, 1884 .
- Herrero, Celestino. *Manual del cajista. Tratado teórico-práctico dividido en cinco cursos ilustrado con profusión de grabados*. Barcelona: ?, 1935.
- Johnson, J. *Typographia, or the Printers' Instructor. 2 vols.* London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green, 1824 .
- Laborderie, Fernand de; Boisseau, Jean. *Arte y técnica de la impresión. Procedimientos y aplicaciones*. Versión castellana de la segunda edición francesa –aumentada y refundida– por Jaime Torrente Ballester. Zaragoza: Acribia, 1958.
- Lefevre, Théotiste. *Guide pratique du compositeur d'imprimerie*. Paris: Firmin Didot frères, 1855.
- Lefevre, Théotiste. *Guide pratique du compositeur et de l'imprimeur typographes, suivi des notions précises sur les divers clichages, et sur la galvanoplastie. Nouvelle édition, augmentée et refondue en un seul volume*. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1883.
- Legros, L. A. *Typesetting and composing machinery. Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers. London, Dec. 1908*. London: [Mechanical Engineers], 1908.
- Legros, Lucien Alphonse; Grant, John Cameron. *Typographical Printing-Surfaces. The Technology and Mechanism of their Production*. London, New York, Bombay, Calcutta, and Madras: Longmans, Green, and Co., 1916. [Ed. facsímil. New York; London: Garland Publishing, Inc., 1980.]
- Momoro, Ant.-Franç. *Traité élémentaire de l'imprimerie, ou Le manuel de l'imprimeur; avec 40 planches en taille-douce*. Paris: A. F. Momoro, Imprimeur-Libraire, 1793 [Ed. facsímil. Westmead, Farnborough, Hants: Gregg Press Ltd, 1971.]
- Morato, Juan José. *Guía práctica del compositor tipográfico*. Madrid: Hernando y Compañía, 1900.
- Morato, Juan José. *Guía práctica del compositor tipográfico*. Madrid: Imprenta de Perlado, Páez y Compañía (Sucesores de Hernando), 1908.
- Morato, Juan José. *Guía práctica del compositor tipográfico. Nueva edición*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1933.
- Moxon, Joseph. *Mechanick Exercises on The Whole Art of Printing (1683-4)*. London: Oxford University Press, 1962 [1a ed. 1958].
- Paredes, Alonso Víctor de. *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los compositores [1680?]* Edición y prólogo de Jaime Moll. Nueva noticia editorial de Víctor Infantes. Madrid: Calambur, 2002.
- Savage, William. *A Dictionary of the Art of Printing*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1841. [Ed. facsímil. English Bibliographical Sources, Series 3: Printer's Manuals, n. 8. London: Gregg Press Ltd, 1966.]

Serra y Oliveres, Antonio. *Manual de la tipografía española, ó sea el arte de la imprenta*. Madrid: Librería de D. Eduardo Oliveres, 1852.

Sigüenza y Vera, Juan Joseph. *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan (1811)*. [Edició facsímil. Madrid: Almarabu, 1992.]

Sigüenza y Vera, Juan Joseph. *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan. Segunda edicion aumentada*. [Inclou "Adicion al mecanismo del arte de la imprenta para inteligencia de los operarios que le profesan", amb els "Nombres técnicos pertenecientes á este arte".] Madrid: Imprenta de la Compañía, 1822.

Sigüenza y Vera, Juan José. *Memoriales tipográficos (1804-1826)*. Transcritos de los originales por Antonio Rodríguez-Moñino. Valencia: Castalia, 1948.

Smith, John. *The Printer's Grammar (1755)*. [Ed. facsímil. English Bibliographical Sources, Series 3: Printer's Manuals, n. 2. London: Gregg Press Ltd, 1965.]

Stower, Caleb. *The Printer's Grammar or, Introduction to the Art of Printing: containing Concise History of the Art, with the improvements in the practice of Printing, for the last fifty years (1808)*. [Ed. facsímil. English Bibliographical Sources, Series 3: Printer's Manuals, n. 4. London: Gregg Press Ltd, 1965.]

Zanetta, Antonio. *Manuale tipografico compilato per le Scuole Salesiane di Arte e Mestieri. Composizione*. Torino: Tipografia e Libreria Salesiana, 1900.

TIPOGRAFIA . FONTS FONAMENTALS . ESTUDIS

Le Romain du Roi. La typographie au service de l'État, 1702-2002. Lyon: Musée de l'imprimerie de Lyon, 2002 (Catàleg de l'exposició).

Specification for Metric Typographic Measurement. (British Standard 4786 : 1972 [UDC 655.243 : 389.151]). London: British Standards Institution, 1972.

Tarifa de Càlculo para Fundidores y Emplanadoras. [Barcelona: Fundición Tipográfica Neufville, 1971.]

Barber, Giles. «Martin-Dominique Fertel and his Science pratique de l'imprimerie, 1723», *The Library*. The Transactions of the Bibliographical Society. Sixth Series, Volume 8, Number 1, March 1986, pp. 1-17.

Bauer, Konrad F. *Cómo se forma la letra de imprenta*. Frankfurt am Main: Fundición Bauer, [s.a.]

Boag, Andrew. «What is the Point?», *Print*, March / April 1993.

Boag, Andrew. «Typographic measurement: a chronology», *Typography papers*, 1, 1996, pp. 105-121.

- Burnhill, Peter. «Type spaces», *Typography papers*, 4, 2000, pp. 92-133. (Burnhill, Peter. "Type spaces", 92-109; Southall, Richard; Enneson, Peter; Boag, Andrew; Papazian, Hrant. "Replies to Peter Burnhill", 110-123; Stiff, Paul. "Spaces and difference in typography", 124-130; Burnhill, Peter. "Response", 131-133.)
- Burnhill, Peter. *Type spaces. In-house norms in the typography of Aldus Manutius*. London: Hyphen Press, 2003.
- Cannon, I.C. «The Roots of Organization among Journeymen Printers», *Journal of the Printing Historical Society*, I, 4, 1968, pp. 99-107.
- Dowding, Geoffrey. *Finer Points in the spacing and arrangement of Type*. Point Roberts, Washington; Vancouver, BC: Hartley & Marks, 1991 (Revised edition. Foreword by Crispin Elsted.) [London: Wace & Company Ltd, 1954.]
- Dreyfus, John (ed.). *Type Specimen Facsimiles*. Reproductions of Fifteen Type Specimen Sheets issued between the Sixteenth and Eighteenth Centuries. Accompanied by notes mainly derived from the researches of A.F. Johnson, Harry Carter, Matthew Carter, Netty Hoeflake, Mike Parker. General editor John Dreyfus. With an introductory essay by Stanley Morison. London: Bowes & Bowes; Putnam, 1963.
- Dreyfus, John (ed.). *Type Specimen Facsimiles II*. Reproductions of Christopher Plantin's Index Sive Specimen Characterum 1567 & Folio Specimen of c. 1585, together with the Le Bé-Moretus Specimen c. 1599. With annotations by Hendrik D. L. Vervliet and Harry Carter. London: The Bodley Head, 1972.
- Gaskell, Philip. «Type Sizes in the Eighteenth Century», *Studies in Bibliography*, V, 1952 - 1953, pp. 147 - 151.
- Gaskell, Philip. «The Lay of the Case», *Studies in Bibliography*, XXII, 1969, pp. 125 - 142.
- Gaskell, Philip. *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Trea, 1999. [*A New Introduction to Bibliography*. Oxford University Press, 1972.]
- Gaskell, Philip; Barber, Giles; Warrilow, Georgina. «An Annotated List of Printers' Manuals to 1850», *Journal of the Printing Historical Society*, I, 4, 1968, pp. 11-32.
- Gaskell, Philip; Barber, Giles; Warrilow, Georgina. «Addenda and Corrigenda to An Annotated List of Printers' Manuals to 1850», *Journal of the Printing Historical Society*, I, 8, 1972, pp. 65-66.
- Hoch, Ernest; Goldring, Maurice. «Type size: a system of dimensional references», *Typographica*, 13, June 1966.
- Hoch, E. «International unification of typographic measurements», *Penrose*, 60, 1967.
- Jammes, André. *La naissance d'un caractère. Le Grandjean*. ? : Promodis, 1985. [Versió lleugerament reduïda de *La réforme de la typographie royale sous Louis XIV. Le Grandjean*, (1961)]

- Jammes, André. «Académisme et Typographie: the Making of the Romain du Roi», *Journal of the Printing Historical Society*, I, 1, 1965, pp. 71-95. [Edited by James Mosley. First printed 1965 at the University Press, Oxford. Reprinted in Great Britain by Scolar Press Limited, Menston, Yorkshire, 1972.]
- Kinross, Robin. *Modern Typography. An essay in critical history*. London: Hyphen Press, 1992.
- Madurell Marimón, J.M.; Rubió Balaguer, J. *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Barcelona: Gremios de Editores, de Libreros y de Maestros Impresores, 1955.
- Moll, Jaime. *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Arco Libros, 1994.
- Mosley, James. «French academicians and modern typography: designing new types in the 1690s», *Typography papers*, 2, 1997, pp. 5-29.
- Pratt, Stephen. «The myth of identical types: a study of printing variations from handcast Gutenberg type», *Journal of the Printing Historical Society*, New Series, 6, 2003, pp. 7-17.
- Ratcliffe, F.W. «Margins in the manuscript and printed book», *Penrose*, 59, 1966.
- Shaw, David. «Standardization of Type Sizes in France in the Early Sixteenth Century», *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*. Sixth Series, Volume 3, Number 4, December 1981, pp. 330-336.
- Shaw, David. «'Ars formularia': Neo-Latin Synonyms for Printing», *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*. Sixth Series, Volume 11, Number 3, September 1989, pp. 220-230.
- Smalian, Hermann. «Type Systems of To-day», *The British Printer*, XII, 1899, pp. 65-66 [BP, XII (1899), n. 68 (March-April)]; 130-131 [BP, XII (1899), n. 69 (May-June)]; 181-182 [BP, XII (1899), n. 70 (July-August)]; 239-241 [BP, XII (1899), n. 71 (September-October)].
- Smalian, Hermann. «Adoption of the Point System», *The British Printer*, XVI, 1903, pp. 42-43 [BP, XVI (1903), n. 91]; 57-58 [BP, XVI (1903), n. 92]; 171-172 [BP, XVI (1903), n. 94]; 258 [BP, XVI (1903), n. 95].
- Smalian, Hermann. «Uniform Terms in Type Measurement», *The British Printer*, XVI, 1903, p. 318.
- Smeijers, Fred. *Counterpunch. Making Type in the Sixteenth Century, Designing Typefaces Now*. London: Hyphen Press, 1996.
- Southall, Richard. «A survey of type design techniques before 1978», *Typography papers*, 2, 1997, pp. 31-59.
- Tormo Freixas, Enric. «Un tema candente. La ilegalidad del cícero», Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, Juny 1973.

Tormo i Freixes, Enric. «Gutenberg no fou impressor», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, Tercera època, Núm. 958. Vol. LVIII, Núm. 3, 1999.

Tracy, Walter. «The point», *Penrose*, 55, 1961.

Vervliet, H.D.L. «The Garamond Types of Christopher Plantin», *Journal of the Printing Historical Society*, I, 1, 1965, pp. 14-20. [Edited by James Mosley. First printed 1965 at the University Press, Oxford. Reprinted in Great Britain by Scolar Press Limited, Menston, Yorkshire, 1972.]

Vervliet, Hendrik D.L. «The italics of Robert Granjon», *Typography papers*, 3, 1998, pp. 5-59.

Wainwright, Lyndon B. «The change to metric measures», *Penrose*, 61, 1968.

TIPOGRAFIA . FONTS COMPLEMENTÀRIES

L'avventura Didot: caratteri da stampa e nuove tecnologie. The Didot challenge: type design using digital technology. Sintesi dei Seminari di formazione del Progetto CEE Didot 1990-1993. ? : De Macchi Progetti Grafici, 1994.

Commemoració dels 500 anys del primer llibre imprès en català. 1471 - 1974 L'avventura editorial a Catalunya. Barcelona: (Lluís Carulla), 1972.

La impremta valenciana. Catàleg de l'exposició, Llotja de Mercaders, Ciutat de València, 20 de novembre de 1990 a 12 de gener de 1991. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990.

Inventaris van de Stempels en Matrijzen van het Museum Plantin-Moretus. Inventory of the Plantin-Moretus Museum Punches and Matrices. (Voor beperkte verspreiding, For private circulation) Antwerpen: Museum Plantin-Moretus, 1960.

Printing and the Mind of Man. Catalogue of the exhibitions at The British Museum and at Earls Court, London, 16 - 27 July 1963. Published by Messrs. F. W. Bridges & Sons Ltd and The Association of British Manufacturers of Printer's Machinery (Proprietary) Ltd.

Printing in the Twentieth Century. A Survey. London: The Times Publishing Company Ltd, 1930 (Reprinted from the special number of The Times, October 29, 1929.)

Typeface Nomenclature. London: British Standards Institution, 1958.

Bargilliat, Alain. *Typographie - Impression.* Paris: Institut National des Industries et Arts Graphiques, 1960.

Bécares Botas, Vicente. *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II.* León: Universidad de León, 1999.

Binns, Betty. *Better Type.* New York: Watson-Guption, 1989.

- Black, Alison. *Typefaces for desktop publishing. a user guide*. London: Architecture Design and Technology Press, 1990.
- Blanchard, Gérard (ed.). *La letra*. Barcelona: CEAC, 1988.
- Bohigas, Pere. *Resum d'història del llibre*. Barcelona: Barcino, 1933 (Col·lecció Popular Barcino, volum XC).
- Bradshaw, Christopher. *Design*. London: Studio Vista, 1964.
- Briggs, Asa; Burke, Peter. *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus (Santillana), 2002.
- Bringhurst, Robert. *The Elements of Typographic Style*. Point Roberts, Washington; Vancouver, BC: Hartley & Marks, 1999? (Second edition, revised & enlarged.)
- Capetti, F. *Técnicas de impresión*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1981.
- Carneiro da Silva, Joaquim. *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas, offerecido a Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1803.
- Carter, Sebastian. *Twentieth Century Type Designers*. London: Lund Humphries, 1995 (2a ed.).
- Carter, Harry. *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*. Madrid: Ollero & Ramos, 1999. [*A View of Early Typography*. London: Oxford University Press, 1969.]
- Cerezo, José María. *Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999 (2a ed.).
- Chappell, Warren; Bringhurst, Robert. *A Short History of the Printed Word*. Point Roberts, Washington; Vancouver, BC: Hartley & Marks, 1999 (Second Edition, Revised & Updated. (Original text copyright © 1970 The New York Times; New text copyright © 1999).)
- Clair, Colin. *Historia de la imprenta en Europa*. Madrid: Ollero & Ramos, 1998. [*A History of European Printing*. ?: Academic Press, 1976.]
- Corbett, Margery; Lightbown, R. W. *The Comely Frontispiece. The Emblematic Title-page in England 1550 - 1660*. London; Henley; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Craig, James. *Designing with type. A basic course in typography*. New York: Watson-Guption, 1992 (Revised 3rd edition).
- Cruickshank, D. W. «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*. The Transactions of the Bibliographical Society. Sixth Series, Volume 11, Number 3, September 1989, pp. 231-252.
- Cullen, Moira. «The space between the letters», *Eye*, V, 19, Typography Special Issue no. 4, Winter 1995, pp. 70 - 77.

- Dahl, Svend. *Historia del libro*. Madrid: Alianza, 1989 (1927).
- Dair, Carl. *Design with Type*. Toronto: University of Toronto Press, 1982 (1967).
- Deacon, Richard. *William Caxton. The First English Editor*. London: Frederick Muller Limited, 1976.
- Del Olmo, Antonio Estéban. *La tipografía y los tipógrafos. Recuerdos del arte de imprimir y de sus hombres*. Madrid: Imprenta de El Liberal, 1880. [Reedició editada per Libris, Asociación de librerías de viejo, 1991.]
- Dixon, Catherine. «Why we need to reclassify type», *Eye*, V, 19, Typography Special Issue no. 4, Winter 1995, pp. 86-87.
- Drucker, Johanna. *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination*. London: Thames and Hudson, 1995.
- Dürer, Albrecht. *Of the Just Shaping of Letters*. New York: Dover, 1965 (1535) [Republication of the work first published by the Grolier Club in 1917.]
- Eisenstein, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal, 1994. [*The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge University Press, 1983.]
- Elam, Kimberly. *Expressive Typography. The Word as Image*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1990.
- Escolar Sobrino, Hipólito. *Historia del libro español*. Madrid: Gredos, 1998.
- Fabris, S; Germani, R. *Disegno di lettere*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1967.
- Feather, John. *A History of British Publishing*. London; New York: Routledge, 1991 (Reprinted with corrections).
- Febvre, Lucien; Martin, Henri-Jean. *L'apparition du livre*. Paris: Albin Michel, 1999 (1958)
- Felici, James; Nace, Ted. *Desktop Publishing Skills. A Primer for Typesetting with Computers and Laser Printers*. Reading, Massachussets: Addison-Wesley, 1987 (Reprinted with corrections)
- Friedl, Friedrich; Ott, Nicolaus; Stein, Bernard. *Typographie; Typographie; Typography. wann, wer, wie; quand, qui, comment; when, who, how*. Köln: Könemann, 1998.
- Frutiger, Adrian. *Signs and Symbols. Their Design and Meaning*. London: Studio Editions, 1989 (*Der Mensch und seine Zeichen*, first published 1978 in three volumes. Revised single volume edition first published 1989 by Weiss Verlag GmbH, Dreiech, West Germany.)
- Frutiger, Adrian. *En torno a la tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. [*À bâtons rompus. Ce qu'il faut savoir du caractère typographique*. Atelier Perrousseaux, 2001.]
- Germani; Fabris. *Fundamentos del proyecto gráfico*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1981 (2a ed.)

- Germani; Fabris. *Los blancos o contragrafismos en el impreso*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1975.
- Germani; Fabris. *Origen y conocimiento de los caracteres*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1975.
- Gill, Eric. *An Essay on Typography*. With a new introduction by Christopher Skelton. London: Lund Humphries, 1988 (1931).
- Gill, Eric. *Autobiography. Quod ore sumpsimus...* Cardiff: Plantin Publihers, 1995 (1940)
- Goudy, Frederic W. *The Alphabet and Elements of Lettering*. London: Bracken Books, 1989 (1918, 1942; ed. facsímil.)
- Haley, Allan. *ABC's of Type*. London: Lund Humphries, 1990.
- Heller, Steven; Meggs, Philip B. (eds.) *Texts on Type. Critical Writings on Typography*. New York: Allworth Press, 2001.
- Holme, Charles (ed.). *The Art of the Book. A review of some recent European and American work in Typography, Page Decoration & Binding*. London: Studio Editions, 1990 (1914).
- Huerta, Ricard. *Funció plàstica de les lletres*. Picanya: Edicions del Bullent, 1994.
- Hutt, Allen. *Newspaper Design*. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1967 (2a ed.)
- Jarrett, James. *Printing Style. For Authors, Compositors and Readers*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1960.
- Johns, Adrian. *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998.
- Joseph i Mayol, Miquel. *Com es fa un llibre. Diccionari de les arts gràfiques*. Barcelona: Pòrtic, 1979 .
- Klein, Manfred; Schwemer-Scheddin, Yvonne; Spiekermann, Erik. *Type & Typographers*. London: Architecture Design and Technology Press, 1991.
- Lawson, Alexander. *Anatomy of a Typeface*. London: Hamish Hamilton, 1992.
- Levarie, Norma. *The Art & History of Books*. New Castle, DE; London, UK: Oak Knoll Press The British Library, 1995 (With a foreword by Nicolas Barker (1995). First published by James H. Heineman, Inc. 1968; Reissued by Da Capo Press 1982.)
- Maddox, H. A. *Printing. Its History, Practice, and Progress*. London: Pitman & Sons, Ltd, 1923.
- Martín, E; Tapiz, L (eds.). *Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1981.
- Martín, Euniciano. *La composición en artes gráficas. I: Historia de las Artes Gráficas; Composición ordinaria y especial; Compaginación*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1980 (8a ed. rev. i augm.)

- Martín, Euniciano. *La composición en artes gráficas. II: Estética y técnica del impreso; Composición mecánica en caliente y en frío; Materias afines*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1987 (7a ed. rev. i augm.)
- Martín, Euniciano. *Artes gráficas: introducción general*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1988 (3a ed. reimp.)
- Martín, Euniciano. *Cómo se hace un libro. Proceso de realización gráfica*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1983.
- Martín Montesinos, José Luis; Mas Hurtuna, Montse. *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. València: Campgràfic, 2001.
- Martínez de Sousa, José. *Pequeña historia del libro*. Barcelona: Labor, 1987.
- Martínez Leal, Luisa. *Treinta siglos de tipos y letras*. México: Tilde; Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1990.
- McLean, Ruari. *The Thames and Hudson Manual of Typography*. London: Thames and Hudson, 1988 (1a reimp.)
- McLean, Ruari (ed.). *Typographers on Type. An Illustrated Anthology from William Morris to the present day*. London: Lund Humphries, 1995.
- McMurtrie, Douglas C. *The Book. The Story of Printing & Bookmaking*. London: Bracken Books, 1989 (1943).
- Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*. New York: Viking, 1986 (2a reimp.)
- Melús, Pelegrín; Millá, Francisco. *El libro del corrector. Vademécum de los escritores y de los profesionales de la tipografía*. Barcelona: Millá, 1949.
- Millares Carlo, Agustín. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 5a reimp. 1993 (1971)
- Mingardi, Corrado; Angelo, Ciavarella. «Cuestión de caracteres», *FMR Europa* - Edición española, I, 6, 1990, [pp. 89-114. Mingardi, C., “Je ne veux que du magnifique” (pp. 90-104); Ciavarella, A., “El Manual Tipográfico” (pp. 106-114).]
- Moral Sandoval, Enrique. *Algunas noticias sobre el impresor aragonés Joaquín Ibarra y Marín*. Madrid: Libris, Asociación de librerías de viejo., 1995.
- Moran, James (ed.). *Printing in the 20th Century. A Penrose Anthology*. London: Northwood, 1974.
- Moran, James. *Stanley Morison. His typographic achievement*. London: Lund Humphries, 1971.
- Morison, Stanley. *Principios fundamentales de la tipografía*. Estudio preliminar y edición de Josep M. Pujol. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1998 (1929...)

- Müller-Brockmann, Josef. *Sistemas de retículas. Sistemas de grelhas. Un manual para diseñadores gráficos. Un manual para desenhistas gráficos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Nodier, Charles. *Critiques de l'Imprimerie par le Docteur Néophobus. Textes choisis et présentés par Didier Barrière*. Paris: Éditions des Cendres, 1989.
- Oastler, C. L. *John Day, the Elizabethan Printer. Occasional Publication no. 10*. Oxford: Oxford Bibliographical Society; Bodleian Library, 1975.
- Oliva, Víctor. *El libro español*. Barcelona: Cámara Oficial del Libro de Barcelona, 1930.
- Pellitteri; Astori. *Esquemas de compaginación*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1975.
- Pujol, Josep M; Solà, Joan. *Ortotipografia. Manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic*. Barcelona: Columna, 1995 (2a ed. rev.)
- Ramos, R. *Corrección de pruebas tipográficas*. México: UTEHA (Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana), 1963.
- Rico, Francisco (dir.). *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico: al cuidado de Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- Robben, Frans M. A. *Cristóbal Plantino (1520 - 1589) y España*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura (Biblioteca Nacional), 1990.
- Ruder, Emil. *Manual de diseño tipográfico. Manual de desenho tipográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983 (1967. 4a ed. revisada, 1982.)
- Rüegg, Ruedi; Fröhlich, Godi. *Typografische Grundlagen. Bases Typographiques. Handbuch für Technik und Gestaltung. Manuel pour technique et conception*. Zürich: ABC Verlag, 1972.
- Rüegg, Ruedi. *Typografische Grundlagen. Basic Typography. Gestaltung mit Schrift. Design with Letters*. Zürich: ABC Verlag, 1989.
- Rummonds, Richard-Gabriel. *Printing on the Iron Handpress*. New Castle, DE; London: Oak Knoll Press/The British Library, 1998.
- Satué, Enric. *El disseny de llibres del passat, del present i, tal vegada, del futur. La petjada d'Aldo Manuzio*. Vic: Eumo, 1996.
- Sauthoff, Daniel. *Schriften erkennen. Eine Typologie der Satzchriften für Studenten, Grafiker, Setzer, Buchhändler und Kunsterzieher*. Mainz: Verlag Hermann Schmidt, 1998.
- Schmidt Friderichs, Bertram. *Pierre-Simon Fournier (1712 - 1768)*. Paris: Jacques Damase, 1991.
- Schunter, Carlos. *El prearreglo y la impresión de formas tipográficas*. Barcelona: [?], 1957.

- Shepherd, E. G. *Design & Print*. London: Macdonald & Evans Ltd, 1963.
- Simon, Oliver. *Introduction to Typography*. London: Faber & Faber, 1945.
- Spencer, Herbert. *Pioneers of Modern Typography*. London: Lund Humphries, 1969.
- Spencer, Herbert (ed.). *The Liberated Page. An anthology of major typographic experiments of this century as recorded in 'Typographica' magazine*. London: Lund Humphries, 1990 (1a reimp.)
- Spiekerman, Erik; Ginger, E.M. *Stop Stealing Sheep & find out how type works*. Mountain View, California: Adobe Press, 1993.
- Steinberg, S. H. *Five Hundred Years of Printing*. Harmondsworth: Penguin, 1955.
- Steinberg, S. H. *Five Hundred Years of Printing*. Harmondsworth: Penguin, 1961 (2nd ed. rev.)
- Swann, Cal. *Techniques of Typography*. London: Lund Humphries, 1980 (Reprinted with corrections)
- Swann, Cal. *Language and Typography*. London: Lund Humphries, 1991.
- Tonello. *Fotocomposición*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1974.
- Tory, Geoffroy. *Champ Fleury*. New York: Grolier Club, 1927 (1528).
- Tracy, Walter. *Letters of Credit. A View of Type Design*. London: Gordon Fraser, 1986.
- Tracy, Walter. *The Typographic Scene*. London: Gordon Fraser, 1988.
- Tschichold, Jan. *El abecé de la buena tipografía*. València: Campgràfic, 2002. [*Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie*. Ravensburg: Otto Maier Verlag GmbH, 1960.]
- Tschichold, Jan. *The Form of the Book. Essays on the Morality of Good Design*. Point Roberts, Washington; Vancouver, BC: Hartley & Marks, 1991 (Originally published in German as *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie* by Birkhäuser Verlag, Basel, © 1975. Translated from the German by Hajo Hadelar. Edited, with an introduction, by Robert Bringhurst.)
- Tschichold, Jan. *The new typography. A handbook for modern designers*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1995. [*Die neue Typographie: Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Brinkman & Bose, 1987. Translated by Ruari McLean, with an introduction by Robin Kinross.]
- Tubaro, Antonio; Tubaro, Ivana. *Tipografía. Estudios e investigaciones sobre la forma de la escritura y del estilo de impresión. ?*: Universidad de Palermo Librería Técnica CP67, 1994 (1992)
- Van Krimpen, Jan. *A Letter to Philip Hofer on certain problems connected with the mechanical cutting of punches*. A Facsimile reproduction with an introduction and commentary by John Dreyfus. Cambridge, Massachusetts, Boston: Department of Printing and Graphic Arts, Harvard College Library; David R. Godine, 1972.

- Varela y Sartorio, Eulogio. *La letra y su teoría constructiva*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- Villarroya, Joseph. *Disertacion sobre el origen del nobilissimo Arte Tipográfico, y su introduccion y uso en la ciudad de Valencia de los edetanos*. Edició facsímil. Madrid: Almarabu, 1992 (Oficina de D. Benito Monfort, 1796)
- Vindel, Francisco. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Sevilla y Granada*. Ed. facsímil. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Padilla, 1989 (1949)
- Vox, Maximilien *Por una nueva clasificación de los caracteres tipográficos*. [Inclou la traducció de dos articles publicats a *Caractère*: “Por una nueva clasificación de los caracteres tipográficos” (7 jul 1954), i “Caracteres de imprenta. En torno a la nueva clasificación francesa” (11 nov 1954).] València: Campgràfic, 2004.
- Wallis, L.W. *A Concise Chronology of Typesetting Developments 1886 - 1986*. Upton upon Severn, Worcestershire: Severnside Printers Limited, 1991 (2a ed.).
- Warde, Beatrice. *La copa de cristal. La tipografía debería ser invisible*. [“The Crystal Goblet” (1932), Trad. de Ana Elisa Gil Vodermeier. Text precedit de “La aplicación del principio cardinal de la democracia a la tipografía”, de Josep M. Pujol.] València: Campgràfic, 2005.
- West, Suzanne. *Cuestión de estilo. Los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía*. Madrid: ACK Publish, 1991.
- Whetton, Harry (ed.). *Practical Printing and Bookbinding. A Complete Guide to the latest developments in all branches of the printer's craft*. London: Odhams Press, 1946.
- Williamson, Hugh. *Methods of Book Design. The Practice of an Industrial Craft*. (2nd ed., new material.) London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1966 (1956)

CAL·LIGRAFIA . FONTS BÀSIQUES

- Avisos al maestro de escribir sobre el corte, y formacion de las letras, que serán comprehensibles á los niños*. Madrid: Oficina de D. Antonio de Sancha, 1778.
- Método Palmer de Caligrafía Comercial*. New York; Chicago; Portland, Oregon; Cedar Rapids, Iowa: The A. N. Palmer Company, 1931.
- [Anduaga y Garimberti, José de.] *Arte de escribir por reglas y sin muestras...* Madrid: Imprenta Real, 1781.
- Aznar de Polanco, Juan Claudio. *Arte de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*. Madrid: Imprenta de los Herederos de Manuel Ruiz de Murga, 1719.
- Osley, Arthur Sidney. *Scribes and Sources. Handbook of the Chancery Hand in the Sixteenth Century*. Texts from the Writing-Masters selected, introduced and translated by A. S. Osley, with an account of John de Beaufresne by Berthold Wolpe. London; Boston: Faber & Faber, 1980.

- Paillasson, a Diderot; D'Alembert. *Recueil de planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques, avec leur explication. L'Art de l'Écriture. (1750-)* Tours: Inter-Livres, 2001.
- Servidori, Don Domingo Maria de, abate. *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir. 2 vols. (Tomo I; Láminas)* Madrid: Imprenta Real, 1789.
- Ludovico Vicentino. [Conté els facsímils de: *La Operina de Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancellarescha* (1522); i *Il modo di temperare le penne con le varie sorti de littere ordinato per Ludovico Vicentino* (1523).] Stockholm: Tidens Förlag, 1958.
- Yciar, Juan de. *Arte Subtilissima, por la qual se enseña à escrevir perfectamente, hecho y experimentado, y agora de nuevo añadido, por Juan de Yciar vizcayno.* Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550. (Edició facsímil. London: Oxford University Press, 1960.)

CAL·LIGRAFIA . FONTS SECUNDÀRIES

- Bartram, Alan. *The English Lettering Tradition. From 1700 to the present day.* London: Lund Humphries, 1986.
- Fairbank, Alfred. *A Book of Scripts.* [Revised and enlarged edition.] Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin, 1968.
- Fairbank, Alfred. *The Story of Handwriting. Origins and Development.* London: Faber and Faber, 1970.
- Johnston, Edward. *Lessons in Formal Writing.* [Edited by Heather Child & Justin Howes.] London: Lund Humphries, 1986.
- Korger, Hildegard. *Handbook of Type and Lettering.* London: Lund Humphries, 1992.
- Tornero, Juan José. *L'art d'escriure.* València: Universitat de València, 1990.

METROLOGIA HISTÒRICA I AFINS

- Alsina, Claudi; Feliu, Gaspar; Marquet, Lluís. *Diccionari de mesures catalanes.* Barcelona: Curial, 1996.
- Beigbeder Atienza, Federico. *Manual de Pesos, Medidas y Monedas del Mundo, con equivalencias al Sistema Métrico Decimal.* Madrid: Castilla, 1959.
- Berriman, A. E. *Historical Metrology. A new analysis of the archaeological and the historical evidence relating to weights and measures.* London; New York: Dent & Sons Ltd.; E. P. Dutton & Co. Inc., 1953.
- Crosby, Alfred W. *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental, 1250-1600.* Barcelona: Crítica, 1998. [*The Measure of Reality. Quantification and Western Society, 1250-1600.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.]

- Crusafont i Sabater, M. *Pesals monetaris de la Corona Catalanoaragonesa*. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Numismàtics - Institut d'Estudis Catalans, 1999.
- Dalmau Carles, José. *Lecciones de Aritmética aplicadas a las diferentes cuestiones mercantiles para las escuelas y colegios de primera enseñanza. 1a parte, Grado superior*. Girona: Dalmáu Carles, Pla, 1928.
- Feliu, Gaspar. *Precios y salarios en la Cataluña moderna. Vol. I: Alimentos*. Madrid: Banco de España - Servicio de Estudios, 1999 (Estudios de Historia Económica, n. 21).
- Feliu, Gaspar. «Algunes consideracions sobre la metrologia altmedieval catalana». *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, núm. 22, 1999-2001.
- Ghyka, Matila C. *El número de oro. I. Los ritmos*. Barcelona: Poseidón, 1984. [*Le nombre d'or: I. Les rythmes.*]
- Ghyka, Matila C. *El número de oro. II. Los ritos*. Barcelona: Poseidón, 1984. [*Le nombre d'or: II. Les rites.*]
- Ghyka, Matila C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón, 1983. [*Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts.*]
- González Raposo, Ma. del Salvador. *Introducción a la metrología histórica*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1998.
- Gutiérrez Cuadrado, Juan; Peset, José Luis. *Metro y Kilo: el sistema métrico decimal en España*. [Col. Historia de la ciencia y de la técnica, núm. 35.] Madrid: Akal, 1997.
- Hocquet, Jean-Claude. *La métrologie historique*. [Col. Que sais-je?] Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- Hocquet, Jean-Claude. *Anciens systèmes de poids et mesures en Occident*. Aldershot, Hampshire; Brookfield, Vermont: Variorum reprints, Ashgate, 1992.
- Kula, Witold. *Las medidas y los hombres*. Madrid, México: Siglo XXI, 1980.
- Le Corbusier. *El Modulor y Modulor 2*. [Le Modulor. 1948, 1955.] Barcelona: Poseidon, 1980 (3a ed.).
- M. De Romé de l'Isle. *Métrologie, ou tables pour servir à l'intelligence des Poids et Mesures des Anciens, et principalement a déterminer la valeur des Monnoies Grecques et Romaines, D'après leur rapport avec les Poids, les Mesures et le Numéraire actuel de la France*. Paris: Imprimerie de Monsieur, 1789.
- Moreu-Rey, Enric. *El naixement del metre*. Barcelona: Pòrtic, 2000 (Edició commemorativa; Ed. Moll "Club de Butxaca", 1986; Publicació inicial, 1956).
- Neto Carrión, Juan. *Tablas de reducción*. Caracas: [Tip. Salazar], 1960.
- Ruiz Romero, Juan. *Nociones de geometría y agrimensura para las escuelas de primera enseñanza*. Barcelona: Librería Hispano-Americana de Sucesores de J. Bastinos, 1907.

Szamosi, Géza. *Las dimensiones gemelas. La invención del tiempo y del espacio*. Madrid: Pirámide, 1987. [*The Twin Dimensions. Inventing Time and Space*. McGraw-Hill, 1986.]

COMPLEMENTS ESPECÍFICS

- Cardona, Giorgio Raimondo. *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Cavallo, Guglielmo (dir.). *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo. Guía histórica y crítica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. [Gius, Laterza & Figli Spa, 1975]
- Cavallo, Guglielmo; Chartier, Roger (dirs.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998. [Éditions Laterza et Éditions de Seuil, 1997.]
- Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Eco, Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Altaya, 1999 (1a reimp.).
- Gaur, Albertine. *A History of Writing*. London: The British Library, 1992. [Scribner, New York, 1985.]
- Gelb, Ignace J. *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza, 1987. [*A Study of Writing*. The University of Chicago, 1952.]
- Goody, Jack. *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. [Cambridge University Press, 1986.]
- Grafton, Anthony. *The Footnote. A curious history*. London: Faber and Faber, 1997.
- Haley, Allan. *Alphabet. The History, Evolution and Design of the Letters We Use Today*. London: Thames and Hudson, 1995.
- Hobart, Michael E; Schiffman, Zachary S. *Information Ages. Literacy, Numeracy, and the Computer Revolution*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Moorhouse, A.C. *Historia del alfabeto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (6a reimp.) [*The Triumph of the Alphabet. A History of Writing*. New York: Henry Schuman Inc., 1953.]
- Núñez Contreras, Luis. *Manual de paleografía. Fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Madrid: Cátedra, 1994.
- O'Donnell, James J. *Avatars of the Word. From Papyrus to Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1998.
- Olson, David R.; Torrance, Nancy (comps.). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995. [*Literacy and Orality*. Cambridge University Press, 1991.]

- Parkes, M. B. *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*. Aldershot, Hants: Scolar Press, 1992 .
- Petroski, Henry. *Mundolibro*. Barcelona: Edhasa, 2002. [*The Book on the Bookshelf*. Alfred A. Knopf, 1999.]
- Petrucci, Armando. *Public Lettering. Script, Power, and Culture*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1993. [*La Scrittura: Ideologia e rappresentazione*. Torino: Giulio Einaudi, 1980, 1986.]
- Rasula, Jed; McCaffery, Steve (eds.). *Imagining Language. An Anthology*. Cambridge, Massachussets; London, England: The MIT Press, 1998.
- Ruiz, Elisa. *Manual de codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, 1988.
- Saenger, Paul. *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- Salvador, Gregorio; Lodaes, Juan R. *Historia de las Letras*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Serra, Màrius. *Verbàlia. Jocs de paraules i esforços de l'enginy literari*. Barcelona: Empúries, 2001 (3a ed.).
- Tuson, Jesús. *L'escriptura. Una introducció a la cultura alfabètica*. Barcelona: Empúries, 1996.

COMPLEMENTS GENÈRICS

- Aristóteles. *Categorías. De Interpretatione*. (conjuntament amb Porfirio. *Isagoge*.) Madrid: Tecnos, 1999.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985 (6a ed.)
- Clark, Kenneth. *Civilización. Una visión personal*. Madrid: Alianza Editorial, 1987 (2a reimp.). [*Civilisation – A Personal View*. ?, 1969.]
- Crump, Thomas. *La antropología de los números*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. [*The Anthropology of Numbers*. Cambridge University Press, 1990]
- Derry, T.K; Williams, Trevor I. *Historia de la tecnología. Desde la Antigüedad hasta 1750 (Vol. 1)*. Madrid; México: Siglo XXI, 1995 (5a ed. espanyola) [*A Short History of Technology. From the Earliest Times to AD 1900*. London: Oxford University Press, 1960.]
- Diderot; D'Alembert. *Recueil de planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques, avec leur explication. Artisanat au 18ème siècle. [1750-]* Tours: Inter-Livres, 2001.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003 (2a ed., 1a reimp.) [*Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.]

- Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. [*Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*. London: Oxford University Press, 1948.]
- Giner, Salvador. *Sociología*. Barcelona: Península, 1995 (12a ed. revisada i ampliada).
- Ifrah, Georges. *Historia universal de las cifras. La inteligencia de la humanidad contada por los números y el cálculo*. Madrid: Espasa, 2001 (4a ed.) [*Histoire universelle des chiffres*. Paris: Robert Laffont, 1994.]
- Institut d'Estudis Catalans. *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona; Palma de Mallorca; València; Montserrat: Edicions 3 i 4; Edicions 62; Editorial Moll; Enciclopèdia Catalana; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996 (1a reimp.)
- Kinder, Hermann; Hilgemann, Werner. *Atlas histórico mundial. De los orígenes a la Revolución Francesa*. Madrid: Istmo, 1996 (18a ed.)
- Kinder, Hermann; Hilgemann, Werner. *Atlas histórico mundial. De la Revolución Francesa a nuestros días*. Madrid: Istmo, 1983 (11a ed.)
- Kline, Morris. *El pensamiento matemático de la Antigüedad a nuestros días, vol. 1*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 (1a reimp.) [*Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*. London: Oxford University Press, 1972.]
- Mertens, Heinrich A. *Manual de la Biblia. Aspectos literarios, históricos y culturales*. Barcelona: Herder, 1989 (2a ed. rev.)
- Mosterín, Jesús. *Conceptos y teorías en la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2000 (1a ed.: 1984)
- Mousnier, Roland. *Historia general de las civilizaciones. Los siglos XVI y XVII. El progreso de la civilización europea y la decadencia de Oriente (1492-1715)*. Barcelona: Destino, 1981. [*Les XVI^e et XVII^e siècles. Le progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient (1492-1715)*. Sota la direcció de Maurice Crouzet. Presses Universitaires de France, 1959.]
- Mumford, Lewis. *Técnica y Civilización*. Madrid: Alianza, 1982 (4a ed.) [*Technics and Civilization*. ? : Harcourt, Brace & World, 1934.]
- Pacey, Arnold. *El laberinto del ingenio. Ideas e idealismo en el desarrollo de la tecnología*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. [*The Maze of Ingenuity. Ideas and Idealism in the Development of Technology*. ?, 1974.]
- Roberts, John M. *Hacia la unidad del mundo*. [*Historia Universal Ilustrada, vol. 5*.] Madrid: Debate; Círculo de Lectores, [1989].
- San Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Ed. bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Introducción general de Manuel C. Díaz y Díaz. Vol. I (Libros I-X). 3a ed (reimpresión). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000. Vol. II (Libros XI-XX). 2a. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Scholes, Percy A. *The Oxford Companion to Music*. Tenth edition revised and reset; edited by John Owen Ward. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992 (1a ed. 1938).

Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1987.

Valverde, José María *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel, 1990 (1a reimp.).

CAIXETÍ DEL PASTELL . CAIXA PERDUDA . CALAIX DE SASTRE

Balzac, Honoré de. *Les il·lusions perdudes*. Barcelona: Edicions 62, 1989 (1982)

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1987 (9a. ed.) [*Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968]

Flusser, Vilém. *Filosofía del diseño. La forma de las cosas*. Madrid: Síntesis, 2002 .

Gombrich, E. H. *El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. [*The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon, 1979]

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976. [*Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobbs Merrill Co., Inc., 1968]

Ivins jr., W. M. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. [*Prints and visual communication*. London: Routledge & Kegan Paul, ?]

Manzini, Ezio. *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones, Experimenta Ediciones de Diseño, 1992. [*Artefatti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*. Milano: Domus Academy, 1990]

Marcolli, Attilio. *Teoría del campo. Curso de educación visual*. Madrid: Xarait; Alberto Corazón, 1978

Martí Font, Josep M. *Introducció a la metodologia del disseny*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1999.

Oliva, Salvador. *Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1988.

Ricard, André. *La aventura creativa. Las raíces del diseño*. Barcelona: Ariel, 2000.

Rorabaugh, W. J. *The Craft Apprentice. From Franklin to the Machine Age in America*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1986.

Satué, Enric. *El disseny gràfic a Catalunya*. Barcelona: Els llibres de la frontera, 1987.

Solana, Ezequiel. *Invencciones e inventores. Páginas dedicadas a los niños más adelantados de las Escuelas primarias y a los alumnos de las clases de adultos*. Madrid: Magisterio Español, [1926?]

Zimmermann, Yves. *Del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

