



UNIVERSITAT DE BARCELONA

L'entorn cal·ligràfic, l'essència de la lletra i el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona

Cristina Simon Pascual

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



L'entorn cal·ligràfic, l'essència de la lletra i el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona

Cristina Simon Pascual

Programa de Doctorat: La realitat Assetjada, concepte,
procés i experimentació artística.

Línia d'investigació: La realitat evidenciada.

Facultat de Belles Arts

Barcelona, 2020



L'ENTORN CAL·LIGRÀFIC, L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA I EL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA

Doctoranda:

CRISTINA SIMON PASCUAL

TESI DOCTORAL

Directors de Tesi: **Dr. Jesús Del Hoyo Arjona i Dr. Enric Tormo Ballester**

Tutor: Dr. Enric Tormo Ballester

Universitat de Barcelona

Programa de Doctorat: La realitat Assetjada, concepte, procés i experimentació artística.

Línia d'investigació: La realitat evidenciada.

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Barcelona, 2020

Copyright © 2020 per Cristina Simon. Tots els drets reservats



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Tesi doctoral I Universitat de Barcelona.
Copyright © 2020 per Cristina Simon Pascual.
Tots els drets reservats.
© De les fotografies, els autors i institucions esmentades.







“(…) El mundo entero se superpone a la letra,
la letra se convierte en una imagen más
en el tapiz del mundo”

(Roland Barthes, 1982)

L'ENTORN CAL-LIGRÀFIC,
L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA
I EL TAPÍS DE LA CREACIÓ
DE LA CATEDRAL DE GIRONA

Cristina Simon Pascual

.....
AGRAÏMENTS
.....

AGRAÏMENTS

IN PRINCIPIO... EL FIL

Els agraïments són molts en una recerca que va començar ja fa uns quants anys i que m'ha portat per camins planers i plaents en algunes ocasions i per drecceres inhòspites en d'altres. Tot seguint el fil del viatge he arribat a llocs on el temps s'aturava, en d'altres m'hi he perdut i entotsolat. Alguns cants de sirena també m'han desviat de l'horitzó però he seguit amb tossuderia fins i tot a les palpentes. Amb el vent de cara i a vegades amb ràfegues temibles, però, sempre he anat més lluny. El trajecte, no exempt d'entrebancs i obstacles de tota mena, puc dir que ha sigut ric en experiències, aventures i desventures. És hora, doncs, d'entrar a casa.

El meu primer i especial agraïment és pel director d'aquesta tesi, el Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, *alma mater* de tot el PROJECTE en caixa alta. El seu savi mestratge així com la seva tenacitat i perseverança han estat fonamentals per al desenvolupament d'aquesta recerca. Per tota l'ajuda rebuda i el seu guiatge en moments d'incerteses, per la seva confiança en mi.

I en aquest projecte també vull tenir un agraïment destacat a Cristina Flórez, companya de vivències tipogràfiques, sense el seu suport aquest treball no hauria estat possible.

Al Dr. Enric Tormo, tutor d'aquesta tesi doctoral.

A tot l'equip del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya i a tota la junta de govern, per fer viable i possible aquest projecte des del primer moment.

A l'Excm. i Revdm. Mons. Francesc Pardo i al Bisbat de Girona per l'atenció i el suport envers aquest projecte.

Al Capítol de la Catedral de Girona, a Mn. Jaume Julià i Mn. Joan Naspleda, el servei de tècnics i personal administratiu, per obrir-nos les portes de la Catedral i escoltar la nostra proposta.

Regraciar la col·laboració de totes les institucions gironines i equipaments culturals de la ciutat, implicats en els projectes expositius de les *Lletres del Tapís i Lletres d'Ahir i d'Avui*. A tots els equips directius i gestors que han mostrat interès i han confiat en els muntatges expositius que hem comissariat al llarg de la recerca.

A tots els ponents i artistes que han participat en el *Cicle Floreix la lletra – Diàlegs amb la lletra*, que s'organitza des de fa cinc anys a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona. Especialment al Dr. Joan Manuel del Pozo per la seva atenció i suport al llarg del projecte.

Al Sr. Jaume de Puig, per la seva implicació i participació en diferents ponències de presentació del projecte *Les lletres del Tapís*.

A Maria-Neus Devesa i la Sra. Antònia Paredes, per ser elles la música que acompanya aquesta recerca i projecte lletrístic.

A la Família Flórez-Cornelles per tot el suport i acompanyament al llarg d'aquests anys.

A Octavio Pardo, pel seu suport tècnic i pel temps de revisió i guiatge en el procés de digitalització i generació de la font tipogràfica.

Al centre CRAI-Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, especialment a la Sra. Neus Vergés per assessorar-me en el fons del CRAI, per la seva amabilitat i ajuda en tot moment.

A Júlio Quílez, Director de l'Arxiu comarcal de l'Alt Urgell per la seva col·laboració i suport.

A la Biblioteca Universitaria Nazionale di Torino, per deixar-me consultar de ben a prop el Beat de Torí, un hivern fred de 2019.

A l'equip de Bonart i especialment al Sr. Narcís Planas per la confiança en el projecte.

Al Dr. Joaquim Garrigosa, per les seves pertinents observacions i puntualitzacions, pel material de consulta prestat i pel seu entusiasme en el projecte.

A la historiadora de l'art i amiga, Clara Garrigosa, per la seva estima i confiança en tot moment. Igualment, agrair a Càrol López i Mireia Guillaumes, perquè tota l'aventura acadèmica va començar en una aula de l'antiga llicenciatura d'Història de l'Art, a la Universitat de Girona.

A la Dra. Maria Josep Estanyol, perquè entre recerca i estones de biblioteca vaig tenir oportunitat d'aprendre l'alfabet fenici a les seves darreres classes impartides a la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona. Per fer-me descobrir Mozzia. Per animar-me a seguir.

A l'estimada Silvia Cetti, per la seva inestimable ajuda i el seu pensament positiu. Per compartir mil traços cal·ligràfics en ple *Ferragosto*.

A l'estimada Montse Tordera qui m'ha ensenyat a no defallir i a continuar en aquesta carrera de fons, fins al final.

A l'amiga Noèlia Garcia, restauradora-conservadora del Museu Dalí, per compartir coneixement i per ser-hi.

A l'alquimista Roser Coldecarrera, per ser la cura de l'ànima.

A la Família Chàfer-Uralde, per la seva comprensió i suport al llarg de tots aquests anys. Especialment, a Isabel Chàfer per les traduccions a l'anglès, sempre amb cura i exigència.

A l'Amanda, la Maribel i la Marta per sentir-les a prop, des de sempre.

A les companyes i companys amb qui he compartit complicitats i converses sinceres als diferents centres educatius on he treballat durant aquests dotze anys.

A totes les amigues i amics, que han seguit el fil del projecte, les exposicions, les ponències, les converses. Gràcies per ser-hi.

I, en definitiva a tots aquells que s'han sentit participants d'una forma directa o indirecta d'aquesta investigació, el meu sincer agraïment.

Setembre de 2020



A la meva Mare i al meu Pare,

A la Família Simon-Pascual

...el fil de la vida

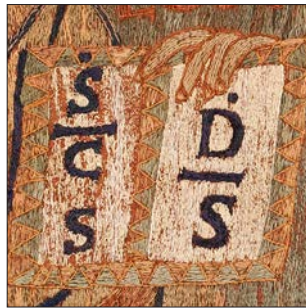
Perquè la seva innocència i bondat han fet créixer en mi curiositats infinites.



A Joan Antoni Chàfer Uralde,

...el fil invisible

Pel seu suport incondicional en tot moment, la il·lusió i confiança plena en mi.
Per les hores de lectura atenta i les esmenes que hem fet junts, a pocs mil·límetres
de distància. Per les aventures que compartim, pel fil invisible que ens uneix.
Aquest treball, de totes totes, és per a ell.



A l'avi Sergio,

...el fil de memòria

Perquè amb ell vaig aprendre, senzillament, a escriure.

.....
ÍNDEX / IN PRINCIPIO...
.....

ÍNDEX I TAULA DE CONTINGUTS

PART I

Context de la recerca, problemàtica i perspectiva

| | |
|---|-----------|
| 1. RESUM | 29 |
| 1.1 ABSTRACT | 31 |
| 2. CONTEXT DE LA RECERCA, PROBLEMÀTICA I PERSPECTIVA | 33 |
| 2.1 PREÀMBUL | 33 |
| 2.2 MOTIVACIONS | 37 |
| 3. OBJECTIUS GENERALS | 40 |
| 4. OBJECTIUS ESPECÍFICS | 41 |
| 5. HIPÒTESIS PRINCIPALS | 43 |
| 6. ACOTACIÓ DEL TEMA I PERSPECTIVES | 46 |
| 6.1 EL PENSAMENT PROJECTUAL I EL TAPÍS DE LA CREACIÓ | 47 |
| 7. LÍNIA METODOLÒGICA: ANTECEDENTS I REFERENTS | 52 |
| 8. MÈTODES I METODOLOGIES EMPRADES | 55 |
| 8.1 MÈTODES EMPRATS | 58 |
| 9. INTERÈS CIENTÍFIC I IMPACTE | 69 |
| 10. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓ | 71 |

CAPÍTOL I

L'entorn cal·ligràfic.

Aproximacions i perspectives des de diferents àmbits disciplinaris

| | |
|---|-----------|
| 1. ENTORN CAL-LIGRÀFIC: ALGUNES REFLEXIONS PRÈVIES I UNA PROPOSTA DE LECTURA TRANSVERSAL | 77 |
| 1.2 DETERMINACIONS DELS FACTORS SIGNIFICATIUS I CONFIGURADORS PER A LA RECERCA | 84 |
| EL CAS D'ESTUDI: EL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA | 87 |
| 1.3 EL CAS D'ESTUDI: LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA | 88 |

| | |
|---|----|
| 1.4 IMMERSIONS EN EL CONTEXT HISTÒRIC: RECOPIACIÓ, CONCRECIÓ I SÍNTESI DE DADES. PROCEDIMENT DE LA FASE D'EXPLORACIÓ I DEFINICIÓ | 92 |
|---|----|

MAPES I CRONOGRAMES. RELACIONS (ELEMENTS) I EVOLUCIÓ DE CONCEPTES..... 95

| | |
|---|-----|
| 1.5 MAPA 1. LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA | 96 |
| 1.6 MAPA 2. LA LLETRA DAMASSIANA, UN TIPUS GRÀFIC DISSENYAT..... | 112 |
| 1.7 MAPA 3. LA LLETRA DIBUIXADA - ORNAMENTADA - DISSENYADA..... | 125 |
| 1.8 CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL I | 137 |

CAPÍTOL II

**L'essència de la lletra: sistematització de processos analítics. Proposta
d'una metodologia d'anàlisi que permeti una lectura integradora de la
lletra en el context medieval**

2. L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA: OBJECTE I SUBJECTE D'ESTUDI 145

| | |
|---|-----|
| 2.1 GRAFIES VINCULANTS O ASSOCIATIVES: CATALOGACIONS ESTILÍSTIQUES | 151 |
| 2.1.1 GRAFIES VINCULANTS O ASSOCIATIVES. MODELS DE CLASSIFICACIÓ I TIPOLOGIES EXISTENTS..... | 154 |

TIPOLOGIES ORGANITZADES DE LA LLETRA ORNADA DE LA TRADICIÓ MEDIEVAL

MANUSCRITA. CLASSIFICACIÓ I EXEMPLES 161

| | |
|--|-----|
| 2.2 RECORREGUTS TIPOLÒGICS LIMITANTS VERSUS NOVES PERSPECTIVES D'ESTUDI..... | 165 |
| 2.3 PROPOSTA D'UN MODEL D'ANÀLISI IDEADA DES DE LA CONCEPCIÓ DISCIPLINÀRIA DEL DISSENY GRÀFIC | 174 |

**PROPOSTA D'UN MODEL D'ANÀLISI DE LES GRAFIES VINCULADES O ASSOCIATIVES EN
CONTEXT MEDIEVAL, IDEAT DES DE LA DISCIPLINA DEL DISSENY GRÀFIC. 177**

| | |
|---|-----|
| 2.4 ENFOCAMENTS I RECORREGUTS. PROPOSTA DESGLOSSADA DELS BLOCS TEMÀTICS QUE CONFIGUREN EL MODEL D'ANÀLISI..... | 178 |
|---|-----|

2.5 CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL II..... 199

CAPÍTOL III**Les lletres del Tapís de la Creació. L'anàlisi de la lletra: la comprensió morfològica i estructural d'un brodat medieval**

| | |
|--|------------|
| 3. LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ: UN PROJECTE DE DISSENY (TIPO)-GRÀFIC..... | 205 |
| FASE 1: DOCUMENTACIÓ, <i>BACKGROUNDS</i> I ENFOCAMENTS..... | 209 |
| 3.1 FASE 1: DOCUMENTACIÓ, <i>BACKGROUNDS</i> I ENFOCAMENTS..... | 210 |
| Conclusions de la Fase 1: Documentació, <i>backgrounds</i> i enfocaments..... | 216 |
| FASE 2: ANÀLISI PERCEPTIVA: DETERMINACIÓ DE LES SÈRIES GRÀFIQUES INTERRELACIONADES. LA LLETRA DAMASSIANA COM A SÈRIE PRINCIPAL..... | 217 |
| 3.2 FASE 2: ANÀLISI PERCEPTIVA: DETERMINACIÓ DE LES SÈRIES GRÀFIQUES INTERRELACIONADES. LA LLETRA DAMASSIANA COM A SÈRIE PRINCIPAL..... | 218 |
| 2-A. Localització del conjunt de les sèries gràfiques en la superfície del brodat mitjançant la realització d'uns mapes segmentats..... | 220 |
| 2-B. Catalogació fragmentada i mostreig inicial. | 223 |
| 2-C. Càmput de les grafies a partir del mostreig - captures fotogràfiques..... | 224 |
| CÒMPUT DE LES GRAFIES A PARTIR DEL MOSTREIG OBTINGUT | 225 |
| 2-D. Elecció de la sèrie Damassiana com a grafia principal que centrarà l'anàlisi d'aquesta recerca per ser la grafia de tipus vinculant o associativa més representativa del conjunt. La capital damassiana, un tipus gràfic dissenyat..... | 232 |
| 2-E. Anàlisi perceptiva: lletres originals i recreades. Accions de restauració de la sèrie gràfica damassiana..... | 235 |
| 2-F. Anàlisi perceptiva a partir de la realització de calcs: perfils externs, interns i forma global de la grafia. | 240 |
| Conclusions de la Fase 2: Anàlisi perceptiva: determinació de les sèries gràfiques interrelacionades. La lletra damassiana com a sèrie principal..... | 243 |

FASE 3: ANÀLISI MORFOLÒGICA-TÈCNICA: ELEMENTS, ESTRUCTURES I RELACIONS.

| | |
|---|------------|
| DETERMINACIÓ DE L'ALFABET ARQUETÍPIC | 245 |
| 3.3 FASE 3. ANÀLISI MORFOLÒGICA-TÈCNICA: ELEMENTS, ESTRUCTURES I RELACIONS. DETERMINACIÓ DE L'ALFABET ARQUETÍPIC | 246 |
| 3-A. Reconeixement i elecció dels principals traços configuradors a partir del treball dels calcs..... | 247 |
| 3-B. Determinació del constructor general dels signes alfabètics: proporcions, àrees d'ocupació i contragrafismes. | 251 |
| 3-B. 1 Proporcions i àrees d'ocupació. | 254 |
| 3-B. 2 Contragrafismes..... | 256 |
| 3-C. Formalització de l'alfabet arquetípic a partir del reconeixement de les estructures subjacents en els traços configuradors. Tensions i ritmes..... | 258 |
| 3-C.1 Formalització de l'arquetip. | 258 |
| 3-C. 2. Tensions i Ritmes..... | 260 |
| 3-D. Generació de les formes neutres..... | 262 |
| 3-E. Disseny de les fitxes instrumentals..... | 267 |
| Conclusions de la Fase 3: Anàlisi morfològica-tècnica: elements, estructures i relacions. Determinació de l'alfabet arquetípic | 268 |

FASE 4: SISTEMES EXISTENTS I ARTICULACIÓ DE LA SINTAXI. RECREACIÓ I DESENVOLUPAMENT APLICAT. LÍNIES DE DESENVOLUPAMENT I CONTINUÏTAT: DIGITALITZACIÓ DE LA SÈRIE DAMASSIANA ORNAMENTVM. UN PROJECTE DE DIGITALITZACIÓ INTEGRAL.....

| | |
|---|------------|
| 3.4 FASE 4: SISTEMES EXISTENTS I ARTICULACIÓ DE LA SINTAXI. RECREACIÓ I DESENVOLUPAMENT APLICAT. | 272 |
| 4-A. Sistema de gruixos. | 273 |
| 4-B. Sistema de terminacions. Desplaçaments i transicions..... | 276 |
| 4-C. Sistema ornamental. Ornaments dinàmics. | 282 |
| 4-C1. Sistema del contorn o del perfil extern..... | 283 |
| 4-C2. Sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics..... | 287 |
| 4-C3. Sistema d'ornamentació de les terminacions superiors i inferiors..... | 296 |
| 4-C4. Altres sistemes d'ornamentació: flors de lis..... | 304 |
| 4-D. Línies de desenvolupament i continuïtat: digitalització de la sèrie damassiana ornamentvm. Un projecte de digitalització integral..... | 310 |
| 4-D1. El Projecte de digitalització integral: un projecte de comunicació global. | 311 |
| 4-D2. Estructura i accions del projecte de digitalització integral | 314 |
| 4-D3. Seqüència i processos de generació de la tipografia Damassiana Ornamentvm .. | 315 |
| Conclusió de la Fase 4: Sistemes existents i articulació de la sintaxi. Recreació i desenvolupament aplicat. | 324 |

CONCLUSIONS

| | |
|--|------------|
| CONCLUSIONS I LÍNIES DE CONTINUÏTAT I DESENVOLUPAMENT | 331 |
| A. VALIDACIÓ DE LES HIPÒTESIS | 331 |
| B. ALTRES RESULTATS D'INTERÈS, PROPOSTES FUTURES I LÍNIES DE CONTINUÏTAT | 341 |

BIBLIOGRAFIA

| | |
|---|------------|
| BIBLIOGRAFIA I FONTS CONSULTADES | 353 |
| A. METODOLOGIA PROJECTUAL | 353 |
| B. FONAMENTS DE LA COMUNICACIÓ VISUAL | 355 |
| C. DESENVOLUPAMENT DELS PRINCIPALS FONAMENTS CAL-LIGRÀFICS I DESENVOLUPAMENT DE PROCESSOS ANALÍTICS TIPOGRÀFICS..... | 357 |
| D. INVESTIGACIÓ DE LA LLETRA - PRODUCCIÓ ESCRITA | 361 |
| E. FONTS GENERALS I ESPECÍFIQUES DEL CAS D'ESTUDI: EL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA. | 367 |
| F. DOCUMENTACIÓ FOTOGRÀFICA. MANUSCRITS I FACSIMILS CONSULTATS | 372 |
| FIGURES..... | 375 |
| TAULES..... | 397 |

PART II

Annexos i fitxes documentals

ANNEXOS CAPÍTOL I

MAPES I CRONOGRAMES. RELACIONS (ELEMENTS) I EVOLUCIÓ DE CONCEPTES:



CAP1_MAPA REALITATS VISUALS 1.PDF
CAP1_CRONOGRAMES-MAPA1.PDF
CAP1_MAPA REALITATS VISUALS 2.PDF
CAP1_CRONOGRAMES-MAPA2.PDF
CAP1_MAPA REALITATS VISUALS 3.PDF
CAP1_CRONOGRAMES-MAPA3.PDF

ANNEXOS CAPÍTOL II



CAP2_MODEL ANALISI LLETRA VINCULANT O ASSOCIATIVA-CAPÍTOL 2.PDF

ANNEXOS CAPÍTOL III

FASE2_SÈRIES GRÀFIQUES:



CAP3_FASE 2_CALC.S.PDF

CAP3_FASE 2_DAMASSIANA.PDF

CAP3_FASE 2_LOGOS.PDF

CAP3_FASE 2_MAPES SEGMENTATS A3.PDF

FASE 3_ANÀLISI MORFOLÒGICA-TÈCNICA:



CAP3_FASE3_FITXES INSTRUMENTALS A-V

CAP3_FASE3_3-D GENERACIÓ DE FORMES NEUTRES.PDF

CAP3_FASE3_3-D GENERACIÓ DE FORMES NEUTRES_NOVA CREACIO.PDF

FASE 4_SISTEMES I DIGITALITZACIÓ:



CAP3_FASE4_4-BSISTEMA TERMINACIONS-LLETRES.PDF

CAP3_FASE4_4-C1SISTEMA CONTORN-LLETRES.PDF

CAP3_FASE4_4-C2ESTUDI-SISTEMA ORNAMENTACIÓ INTERNA-CALCUL

MITJANA-MOTIUS GEOMÈTRICS.PDF

CAP3_FASE4_4-C2ESTUDI-SISTEMA ORNAMENTACIÓ INTERNA-MOTIUS GEOMÈ-
TRICS-UBICACIÓ-EQUIDISTÀNCIES.PDF

CAP3_FASE4_4-C2SISTEMA MOTIUS GEOMÈTRICS-SENSE DISTORSIÓ-LLETRES.PDF

CAP3_FASE4_4-C3+C4 SISTEMA ORNAMENTACIONS SUP-INF-LLETRES.PDF

CAP3_FASE4_4-C3SISTEMA ORNAMENTACIÓ SUP-INF-ESTUDI MORFOLÒGIC_MOTIUS
ORNAMENTALS.PDF

CAP3_FASE4_4-C3SISTEMA ORNAMENTACIÓ SUP-INF-OCUPACIÓ+DIRECCIÓ MOTIUS.PDF

CAP3_FASE4_4-C3SISTEMA ORNAMENTACIÓ SUP-INF-PRINCIPI DE CONSTRUCCIÓ.PDF

CAP3_FASE4_4-C3SISTEMA ORNAMENTACIÓ SUP-INF-TOTES-CATÀLEG FLORS.PDF

CAP3_FASE4_4-C4SISTEMA ORNAMENTACIÓ-FLORSLIS -ESTUDI MORFOLÒGIC
_ALTRES MOTIUS ORNAMENTALS.PDF

CAP3_FASE4_4-C4SISTEMA ORNAMENTACIÓ-FLORSLIS-OCUPACIÓ+DIRECCIÓ MOTIUS.PDF

CAP3_FASE4_4-C4SISTEMA ORNAMENTACIÓ-FLORDELIS-PRINCIPI DE CONSTRUCCIÓ.PDF

CAP3_FASE4_4-D_DAMASSIANA ESTRUCTURAL.PDF

CAP3_FASE4_4-D_DAMASSIANA ORNAMENTVM COLOR-LLETRES.PDF
CAP3_FASE4_4-D_DAMASSIANA ORNAMENTVM.PDF
CAP3_FASE4_4-D_DAMASSIANA ORNAMENTVM_FONT.PDF
CAP3_FASE4_4-D3PROJECTE DIGITALITZACIÓ INTEGRAL-ACCIONS.PDF

ANNEXOS BIBLIOGRAFIA



BIBLIOGRAFIA_F_DOCUMENTACIÓ FOTOGRÀFICA.PDF





Tapis de la Creació de la Catedral de Girona. Museu Tresor de la Catedral de Girona

“Pero si te detienes a observarlo con atención, te convences de que a cada lugar del tapiz corresponde un lugar de la ciudad y que todas las cosas contenidas en la ciudad están comprendidas en el dibujo, dispuestas según sus verdaderas relaciones que escapan a tu ojo distraído por el trajín, la pululación, el gentío.” ITALO CALVINO

CALVINO, I. (2000). *Las Ciudades Invisibles*. (4ª edició 2000). Madrid: Siruela.



.....
PART I
.....

**CONTEXT DE LA RECERCA, PROBLEMÀTICA
I PERSPECTIVA**
.....

PART I

Context de la recerca, problemàtica i perspectiva

L'entorn cal·ligràfic,
l'essència de la lletra
i el Tapís de la Creació
de la Catedral de Girona

PARAULES CLAU

Projecte

Interdisciplina

Disseny

Gràfic

Comunicació

Art

Lletra

Tipografia

Tecnologia

1. RESUM

La lletra és una realitat quotidiana en la nostra vida i s'associa a la cultura en qualsevol de les seves expressions. De l'estudi de la lletra, és a dir, des de la seva morfologia estructural fins al missatge comunicatiu que expressa se'n pot extreure molta informació: la lletra actua de mirall i projecta el context històric que l'acull, és portadora de missatges per ella mateixa, per la seva forma i estructura i pel valor comunicatiu que transmet. La present investigació respon a una voluntat d'analitzar la lletra per entendre els diferents aspectes que la configuren així com plantejar enfocaments d'estudi transversals amb altres disciplines que ens apropen a aquest univers de la lletra que pot resultar tan suggerent com habitual però no per això exempt d'anàlisi i d'investigació.

Des de la disciplina de la comunicació visual, el disseny gràfic, la lletra es considera com a projecte gràfic. És protagonista de l'estructura textual i de la configuració del missatge el qual presenta una dimensió simbòlica que pot reforçar el sentit textual que transcriu la lletra i també matisar-lo, ampliar-lo i desenvolupar-lo, tal com demostrarem al llarg d'aquest estudi.

En definitiva, alguns dels aspectes que proposem com a punt de partida per a l'anàlisi de la lletra son, entre altres, la lletra entesa com a projecte, les lletres escrites versus les lletres dissenyades, l'entorn digital i les eines de generació tipogràfica, etc. Aquest model l'aplicarem en el cas d'estudi que presenta aquesta recerca centrat en les lletres del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. El coneixement obtingut pot ser extrapolable i aplicable també a altres obres. Incidir en un estudi a fons de les diferents i coordinades dimensions del signe lingüístic és un dels objectius de la investigació doctoral que s'ha portat a terme. S'inicia, aquest estudi, des del seu fonament morfològic i estructural, passant pels fonaments sintàctics fins a l'estudi pragmàtic que adquireix la lletra, a més a més de tenir present el seu protagonisme en els actes concrets i específics que implica la comunicació.

Així doncs, l'estudi pretén ser un instrument de coneixement articulat i sistematitzat que sigui útil, en primer lloc, per a la disciplina acadèmica del disseny gràfic, a partir de la qual s'evidencia la transversalitat metodològica i la perspectiva plural que aquesta ofereix. En segon lloc, ens permet posar èmfasi sobre la lletra fixada en suports que fins ara han estat estudiats des d'una perspectiva segmentada i aïllada i en la qual no s'ha tingut present la visió projectual acadèmicament entesa i gairebé sempre limitada a un enfocament amb una funció molt concreta. La lletra per ella mateixa té tota una dimensió conceptual, formal i estructural autònoma que no sempre queda subjugada a una funció textual.

Aquesta serà una de les aportacions importants d'aquesta investigació, la reivindicació de la lletra com un factor clar i vinculant en el conjunt de l'obra i del context històric en la qual es va generar.

Amb l'obtenció de models i formes procedimentals pròpies de la disciplina del disseny gràfic, de la comprensió de la seva dimensió i realitat projectual, s'arriben a conclusions visualment articulades des del pensament i transmeses -perquè és des d'aquesta concepció, la de la transmissió de sabers, que el disseny gràfic es fa necessari- i exposades amb la finalitat de compartir, sumar i enriquir punts de vista i coneixement científic. Son aquests enfocaments els que ens permeten descobrir relacions i generar instruments d'aplicació transversal que aporten dades i que enriqueixen el coneixement de la nostra realitat.

*The calligraphic surroundings,
the nature of letters
and the Creation Tapestry
in the Cathedral of Girona*

1.1 ABSTRACT

Letters are a fact in our everyday lives and are related to culture in any of its various expressions. From the study of letters, it is to say, from their structural morphology to the communicative message that they express, we can get extremely rich information: letters mirror the historical context that bears them, they are message holders by themselves because of their form and structure and because of the communicative value that they transmit. The present research responds to a will to analyse letters in order to understand the different aspects that shape them, as well as to propose cross-sectional study approaches with other disciplines that lead us to their universe, which may turn out as suggestive as common but not, because of the last, exempt of analysis and inquiry.

KEY WORDS

Project

Interdisciplinary

Design

Graphic

Communication

Art

Letter

Typography

Technology

From the point of view of the discipline that studies visual communication, Graphic Design, letters are considered graphic projects. They are the protagonists of the textual structure and of the configuration of the message, which introduces us to a symbolic dimension, where the textual meaning of the transcription is reinforced as well as nurtured, expanded and developed, as we will demonstrate in this study.

In short, some of the aspects that we propose as a starting point for the analysis of letters are, among others, letters understood as projects, the written document versus the designed letter, the digital environment and the typographic generation tools, etc.

This mode of action will be applied in the study case subject of this research centred on the embroidered inscriptions of the Tapís de la Creació (The Creation Tapestry) of the Cathedral of Girona. The knowledge obtained can be extrapolated and applied to other works as to emphasize the need of a profound study on the different and coordinated dimensions of the linguistic sign is one of the objectives of the doctoral research that we have carried out. This inquiry begins with the morphological and structural scaffolding of letters, moving on from the syntactic foundations to the pragmatic study that they require, without forgetting their prominence in the concrete and specific acts that communication implies.

Therefore, this study aims to be an articulated and systematized instrument of knowledge that continues to be useful, in first instance, for the academic discipline of graphic design, whose methodological transversality and plural perspective are evident. Secondly, it allows us to enhance the importance of letters attached to supports that, up to now, have been studied from a segmented and isolated perspective and in which the academic project vision has not always been had into account. On the contrary, their study has been limited to a focus with a very specific function. It must be stressed that a letter has

by itself a conceptual, formal and structural autonomous dimension that is not always subjugated to a textual function.

This will be one of the most important contributions of this research: the assertion of the letter as a clarifying factor in the work of art as a whole and as a binder between it and the historical context in which it was created.

Through the acquisition of models and procedural forms that are characteristic of graphic design, and the understanding of its dimension and project reality, conclusions that are visually articulated from thought are reached and transmitted -because it is from this conception, that of the transmission of knowledge, that graphic design is necessary. Moreover, they are exhibited with the aim of sharing, adding and enriching points of view and scientific knowledge. These are the approaches that will allow us to discover relationships and generate instruments of crosscutting implementation so that data are provided and the knowledge of our reality is enriched.

2. CONTEXT DE LA RECERCA, PROBLEMÀTICA I PERSPECTIVA

2.1 PREÀMBUL

La present investigació s'emmarca en el programa de doctorat "*La Realitat Assejada*", dins la línia de recerca de "*La realitat assejada: concepte, procés i realitat artística*" de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. També es contextualitza en origen i segueix les pautes metodològiques de l'extingit "*Màster oficial de Tipografia: disciplina i usos*" impartit pel *Departament de Disseny i Imatge* de la Facultat de Belles Arts. Així mateix cal esmentar que en el decurs de la concreció d'alguns dels desenvolupaments aplicats derivats de la recerca, rep el suport institucional del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya i d'altres institucions locals.

És en aquest marc de convergències entre diferents disciplines on hem de situar el nucli de la investigació que aquí s'explica. Essent conscient del moment líquid¹ actual des d'on es formula aquesta recerca, la qual se circumscriu en aquest recent canvi de paradigma de la disciplina de la comunicació visual, és important citar els referents que han servit per a forjar aquesta mirada transversal i, a la vegada, específica envers les lletres inscrites en un dels suports més emblemàtics de l'art romànic català i també internacional, el conegut com a *Tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, exposat actualment al Museu de la Catedral de Girona.

Son molts els condicionants que s'han tingut presents al llarg del recorregut i del procés d'aquesta investigació, tal com s'aniran esmentant degudament. Un dels més rellevants ha estat el de mantenir una visió coordinada i transversal amb diferents recerques doctorals inscrites en diverses línies metodològiques, a vegades de disciplines acadèmiques diferents, que han considerat la lletra eix central del seu estudi. Per tal d'assegurar i comprendre l'univers de les recerques esmentades, inclosa la present, s'ha generat en paral·lel un mètode instrumental propi, que esdevé una de les aportacions d'aquesta investigació. Aquest mètode serà un punt de confluència que permetrà aquesta observació més plural així com el fet d'entendre les principals temàtiques nodals que contemplen les investigacions. Aquest instrument d'avaluació l'hem anomenat "*Cartografia de la lletra*"² i ha sigut desenvolupat en el marc del Grup de Recerca *Reprodís* de la Universitat de Barcelona, del qual la investigadora Cristina Flórez i el tutor d'aquesta tesi i professor titular de projectes de la mateixa facultat, el Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, en son coautors.

1. Referència al títol de l'obra de BAUMAN, Z. (2005). *Vida líquida*. Barcelona: ed. Paidós.

2. Vegeu *Cartografia de la lletra*, model desenvolupat i presentat en el III Symposium que organitza la Revista indexada *Grafica* de la Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre de 2017 (Escola la Massana, Barcelona). També es pot consultar l'article a: SIMON, C., FLÓREZ, C. (2017). Cartografia de la lletra. *Revista Grafica*, 93. En línia: <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.93>.

L'estructura de la cartografia es vertebrada en tres eixos a partir dels quals la lletra es contempla i és projectada: l'enfocament sintàctic, l'enfocament semàntic i l'enfocament pragmàtic³. El mapa dibuixa un territori tipogràfic acotat -que no vol dir limitat- en aquests camps i es troba en trànsit entre l'evolució del gest-instrument i la transversalitat tecnològica. Tanmateix, defensarem i demostrarem que la lletra també significa per la seva forma gràfica⁴. És important l'elecció tipogràfica i també la forma, a més a més, del detall ornamental que la lletra a vegades mostra. En definitiva, es tracta de visibilitzar l'aportació denotativa i connotativa tant de la lletra, de la paraula, com de la pàgina. La lletra significa des de molts nivells i forma part del discurs que projecta en un entorn, element vehicular d'una realitat disciplinària tan transversal com és la del disseny gràfic. És una proposta de diàleg entre el passat i el present que situa la lletra al capdavant de noves perspectives de futur. La lletra entesa com a subjecte de significació i no només com a suport de significats.

Des de l'enfocament sintàctic desglossem i situem diferents conceptes relatius a la forma del signe que ens ajuden a obtenir una visió global, tot entenent la singularitat de cada element. Des de la configuració del traç estructural de la lletra i la morfologia fins a propostes de sistemes tipogràfics funcionals i els seus mitjans de representació i reproducció convencionals.

A partir de l'enfocament semàntic, subratllem el fet que hi ha una herència derivada de la cultura logogràfica, de la preeminència de la paraula escrita, des de l'antiguitat fins a l'actualitat. Aquesta visió logocèntrica ha relegat la consideració de la lletra, entesa com a imatge, a un segon terme. No obstant això, no són pocs els exemples que al llarg de la història demostren la capacitat plàstica, expressiva i visual de la lletra que potencia el significat de la mateixa i que supera, a vegades, el seu rol textual i lingüístic (Barthes, 1982)⁵.

Per últim, l'enfocament pragmàtic se centra en els aspectes més funcionals atribuïts a la lletra en relació amb el seu entorn i context més immediats, és a dir l'acte i l'acció concreta de la comunicació. Per exemple, des de la configuració de l'element textual en un sistema de senyalística el qual té la funció d'orientar, situar i ubicar l'usuari, fins a criteris d'adequació tipogràfica que tenen un impacte i condicionen la pregnància visual

3. Eixos desenvolupats, amb més o menys grau de concreció, en tesis doctorals com les de la Dra. Ana Entenza i Dra. Raquel Camacho que recullen postulats de D. A Dondis, Umberto Eco, G. Dorflès entre d'altres, amb l'objectiu d'explicar i argumentar el coneixement per norma i no donar per entès el sentit de les paraules o de les frases.

4. En aquesta investigació desenvoluparem detalladament algunes de les qüestions plantejades a partir del model de la cartografia de la lletra que proposem.

5. BARTHES, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso*. (4ª edició 2015, de la Col·lecció Biblioteca Roland Barthes). Barcelona: Paidós.



Figura 1. Cartografia de la lletra. Esquema inicial. Elaboració pròpia.

- A. Tipologia historicista: el focus se centra en l'evolució històrica diacrònica.
- B. Tipologia relativa al projecte: relatiu al concepte de projecte gràfic i necessitats de l'encàrrec.
- C. Tipologia tecnològica: es destaquen aspectes relatius a la tecnologia i la visualització del coneixement en l'entorn més proper.

Del tipus historicista destaquem les tesis següents: "Moret, O. (2006) *El mitjà tipogràfic*. Universitat de Barcelona, Barcelona", i "Rangel, L. (2011) *Del Arte de imprimir o la Biblia de 42 líneas: aportaciones de un estudio crítico*. Universitat de Barcelona, Barcelona".

Del tipus projectista, les tesis de: "Del Hoyo, J. (2001) *Aproximaciones a su conocimiento contemplado desde la comprensión, el estudio, el análisis y la catalogación sistemática*

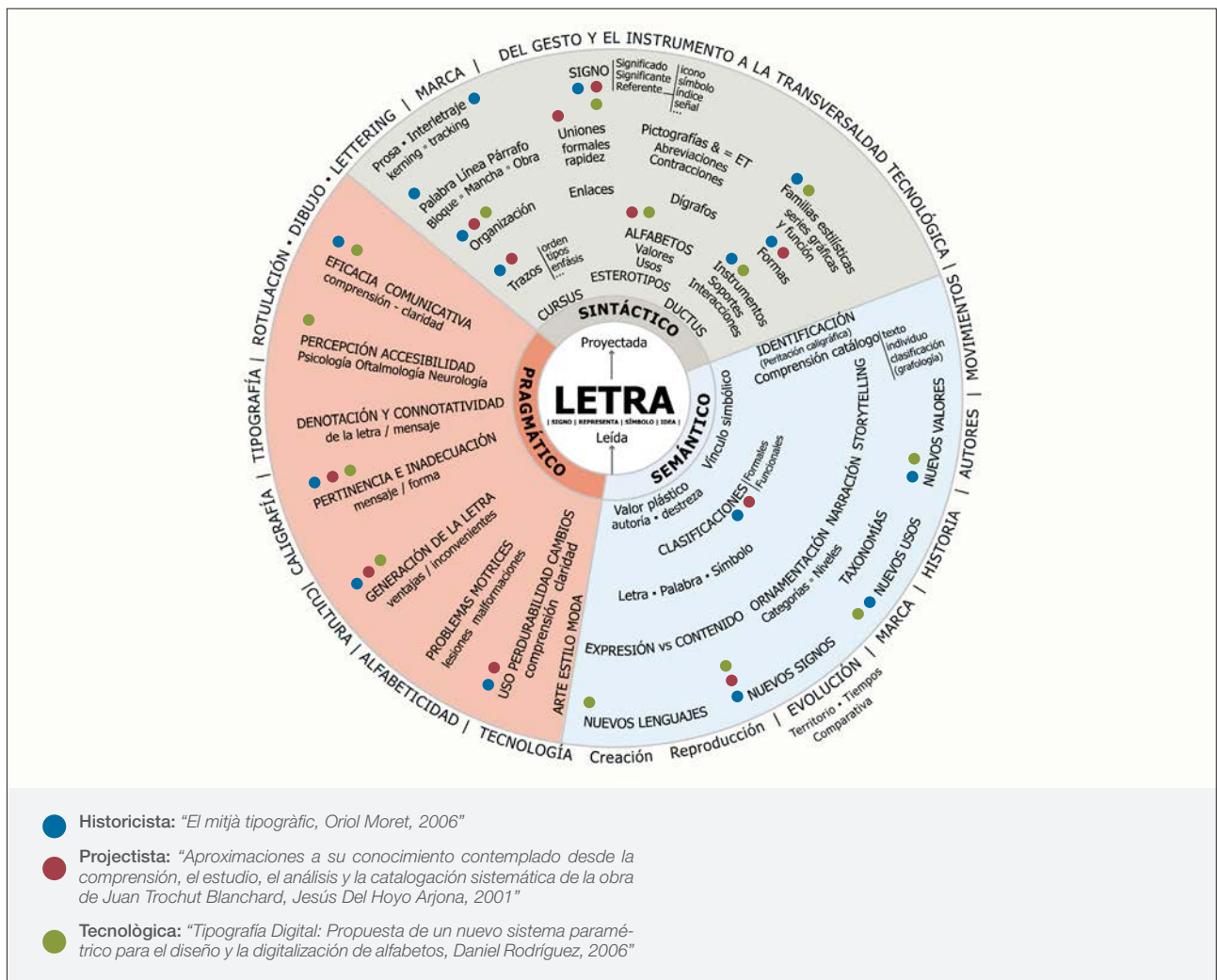


Figura 3. Cartografía de la letra. Dinámica de funcionamiento. Elaboració pròpia

de la obra de Juan Trochut Blanchard. Universitat de Barcelona, Barcelona”, “Ribagorda, J. M^a. (2015) *Ibarra Real. Un modelo metodológico para el redibujo y reconstrucción de tipografías clásicas. Del plomo al vector*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid” i “Pérez, M. (2017) *La creación tipográfica a través de la noción de proyecto. Proyecto de diseño de la tipografía EHU*. Universidad del País Vasco, Bizkaia”.

Finalment, del tipus tecnològica esmentem les tesis de: “Rodríguez, D. (2006) *Tipografía Digital: Propuesta de un nuevo sistema paramétrico para el diseño y la digitalización de alfabetos*. Universitat de Barcelona, Barcelona” i “Kenna, H. (2012) *A Practice-led study of design principles for screen typography with reference to the teachings of Emil Ruder*. University of the arts London, Londres ”.

Per exemplificar el rol instrumental del model cartogràfic situo tres de les tesis consultades, que a la vegada responen cadascuna d'aquestes a una de les categories anteriorment citades en la cartografia. Aquesta ubicació i recorregut ens permet una visió de conjunt dels estudis que han tractat sobre la lletra i ens facilita també una comprensió transversal de les temàtiques revisades tenint en compte els tres enfocaments. És per tant un model d'avaluació inicial a partir del qual obtenim una perspectiva holística d'altres investigacions doctorals i que en una fase posterior ens servirà per avaluar la mateixa investigació que aquí es presenta i s'explica.

2.2 MOTIVACIONS

Referent al cas d'estudi que hem escollit, el Tapís de la Creació de Girona, respon, més enllà de la temàtica i de la càrrega simbòlica, primerament, a un interès netament personal, ja que precisament el brodat fou una de les primeres obres que recordo visitar en aquella edat on tot es magnifica, el període de la infància. El poder visual del qual fou impactant. Uns anys més tard aquella visió inicial encara perdura i de forma contrària als records d'infantesa, on tot s'empetiteix, aquest aclaparament primerenc creix cada vegada que m'hi apropo.

La present investigació és el resultat en primer lloc, de la meva formació com a llicenciada en Història de l'Art (UdG) i titulada en el Màster oficial de Tipografia: disciplina i usos (UB), en segon lloc, de l'experiència acadèmica com a docent en l'àmbit de la tipografia i arquitectura gràfica en els Estudis Superiors de Disseny Gràfic de l'ESDAP Catalunya i al Centre Universitari Internacional de Barcelona, UNIBA. En tercer lloc com a professional del disseny gràfic en actiu. També, es forja a partir de la convergència i aliança amb altres investigadors, professionals i institucions que amb el seu saber i mestratge han anat

guiant, al llarg d'aquests anys, uns processos conjunts, fonamentals per a la configuració de la recerca, els quals han sigut exposats i, per tant, compartits i gaudits amb la ciutadania segons s'anaven materialitzant.

Apropar la recerca i els sistemes metodològics aplicats en la investigació en un context públic i social ampli i divers ha esdevingut un dels eixos fonamentals a partir del qual aquest estudi s'explica. Obrir vies de coneixement i experiències d'aprenentatge i compartir-les amb l'entorn proper és una de les satisfaccions que hom pot obtenir al llarg d'un procés de recerca com a investigadora.

Per tant, considerem rellevants les accions (veieu taula d'accions i mètodes portats a terme amb el grup de recerca *Reprodís* i el Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya) desenvolupades en paral·lel i de forma complementària a la recerca i amb l'objectiu amant per mantenir un caràcter públic i obert de difusió i d'exposició dels coneixements resultants.

Seguint amb aquesta línia de comunicació i difusió acadèmica, l'estudi pretén ser un instrument de coneixement articulat i sistematitzat que sigui útil, primerament, per a la disciplina acadèmica del disseny gràfic, evidenciant així la transversalitat metodològica i la seva perspectiva plural i, en segon lloc, poder emfasitzar la mirada atenta envers la lletra, element fonamental del disseny gràfic que esdevé transversal i vehicular del coneixement en la societat. La lletra entesa com un ens autònom, amb una dimensió formal i estructural pròpia, la qual no sempre queda subjugada a una funció textual. "Alliberada del seu rol lingüístic (formar part d'una paraula solta), una lletra pot dir-ho tot (...) ella és l'inici d'una imatgeria vasta com una cosmografia" (Barthes, 1982, p. 121)⁶.

Respecte al brodat medieval son significatius els enfocaments ja esmentats en el model de *cartografia de la lletra*, o sigui, el sintàctic, el semàntic i el pragmàtic, a partir dels quals estructurarem l'estudi del sistema de les sèries de lletres que es disposen jeràrquicament i gràficament en el Tapís. Un estudi transversal de la realitat de la lletra no investigat fins ara però sempre present i rellevant. Més enllà de l'anàlisi paleogràfica i lingüística es pretén mostrar i complementar arguments i hipòtesis exposades per diferents autors⁷ al llarg del temps, i fins i tot suggerir noves vies i metodologies d'investigació que poden interrelacionar-se i interactuar conjuntament. La interconnexió entre disciplines i investigacions de temàtiques i interessos en un principi diversos i allunyats inscrits en l'àmbit

6. Op. Cit. *Liberada de su rol lingüístico (formar parte de una palabra suelta), una letra puede decirlo todo (...) ella es el comienzo de una imageria vasta como una cosmografía*. [Alliberada del seu rol lingüístic (formar part d'una paraula solta), una lletra pot dir-ho tot (...) ella és l'inici d'una imatgeria vasta com una cosmografia]. Traducció pròpia.

7. Vegeu la última obra dedicada al Tapís de la Creació que recull articles d'autors varis, dels quals el Dr. Carles Mancho n'és l'editor. MANCHO, C. (ed.) (2018). *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona*. Barcelona: Memòria Artium.

acadèmic i científic, no implica necessàriament intrusisme acadèmic. Trobar punts de convergència i diàleg entre estudis i metodologies de disciplines científiques diferents és un procés enriquidor i necessari per a les investigacions. En aquest sentit, aquesta tesi entén i referma que només des de la hibridació de contextos i procediments compartits es pot construir un coneixement actualitzat i inscrit en el nostre entorn més immediat.

Sense obviar els models d'anàlisi de la disciplina del disseny gràfic⁸, l'objectiu principal és la transmissió del coneixement dels diferents sabers i l'exposició oberta generadora de noves sinergies entre diferents àmbits acadèmics excessivament compartimentats i allunyats.

8. Una visió disciplinària i acadèmica amb la que el disseny gràfic fa eclosió en l'actualitat, malgrat el seu llarg recorregut. Es pot llegir a: DEL HOYO, J. (2018). Diseño gráfico, el actual paradigma. Retos y realidades. *Grafica*, 6 (11), 7-12.

3. OBJECTIUS GENERALS

Aquest estudi presenta una sèrie d'objectius distribuïts en dos nivells: uns objectius generals que es situen en un context més ampli i d'altres més específics que es relacionen directament amb els capítols estructurats i definits que detallem a continuació:

Objectius Generals

- Consolidar les bases d'una metodologia que integra la recerca i l'estudi de la lletra com un sistema de coneixement ben articulat que guiarà el procés de la investigació amb la finalitat d'obtenir un saber ampli del signe que a *posteriori* o de forma consecutiva proporcionarà un coneixement més específic i/o un desenvolupament aplicat.
- Analitzar el context metodològic d'investigacions de disciplines afins que proporcionarà les bases per obtenir un coneixement global ben articulat i raonat el qual estructurarà i definirà la presa de decisions justificades en fases posteriors de la investigació. Des d'aquest vessant es plantejaran línies de continuïtat d'aquesta recerca.
- Fomentar l'estudi de la lletra des de la realitat disciplinària del disseny gràfic la qual entén el signe lingüístic també com a expressió formal i que el contempla essencialment com a element modular del projecte gràfic, estructurador de realitats funcionals inherents.
- Proposar processos analítics sistematitzats al voltant del cas d'estudi que ens ocupa i que esdevindrà un model d'anàlisi més per a altres línies d'investigació que seguiran.
- Generar un model integrador d'anàlisi i d'estudi que permeti posicionar la lletra en una dimensió autònoma però no desvinculada de la imatge (perquè ella mateixa ja actua com a imatge) i com un factor estructural important per a futurs estudis d'altres suports que tinguin un reconeixement històric rellevant.
- Valorar la figura del dissenyador i de la seva capacitat d'elecció, que com a "planificador" aglutina una sèrie de coneixements generals, transversals i d'altres de més específics i els integra estratègicament en un projecte de comunicació visual.
- Contribuir a la generació de coneixement que els nous paradigmes d'investigació en disseny gràfic estan portant a terme des del vessant més estrictament metodològic fins al vessant més pràctic-reflexiu. Totes dues perspectives estan generades a partir d'un saber reflexiu, sistematitzat, transferible i compartit.
- Parametritzar, determinar i consolidar aquells arguments que caracteritzin i reconeguin les lletres i les seves qualitats i aplicacions diferents.

4. OBJECTIUS ESPECÍFICS

En un segon nivell es defineixen els objectius específics que es treballen a cada capítol de la investigació:

- Potenciar la percepció del cas d'estudi que ens ocupa, el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona, com un exemple precursor de projecte de disseny que conté en ell mateix un desplegament estructurat i cohesionat generat des de la suma coordinada de projectes integrats. D'aquesta manera es vol proporcionar un estudi de l'obra des d'una perspectiva transversal i àmplia que faciliti un coneixement plural i enriquidor. Una evidència més del rol preponderant de la lletra.
- Analitzar i reconèixer el conjunt de les aportacions que cada disciplina ha desenvolupat a partir de l'estudi d'aquesta obra i reconèixer, també, la disciplina de la comunicació visual com una via d'estudi més amb una metodologia d'investigació pròpia que integra coneixements teòrics i mètodes més pràctics. Tots aquests coneixements permeten entendre i demostrar el brodat com la formalització singular i específica del Tapís de la Creació com un projecte global.
- Entendre la rellevància de la lletra des de la perspectiva morfològica i gràfica en el suport medieval en qüestió. Apreciar el valor i la riquesa de les lletres en el seu conjunt, i no només com a signes lingüístics que transmeten significats. Aquestes lletres esdevenen claus d'accés i de reforç a la interpretació de l'obra medieval, de descodificació (comprensió) i de contextualització (relacions) de la mateixa.
- Formular la importància del *rol plural* que té la lletra-paraula en el context en què se circumscriu. Recuperar, doncs, una lectura integradora dels elements textuais, vinculats a l'acte comunicatiu del brodat i a la funció iconològica del tapís. Reconèixer que la lletra té valor formal, representacional, ritual, simbòlic, entre altres funcions, que potencien i contribueixen a l'acte comunicatiu del suport. Comprendre aquests valors permetran una reformulació més global dels valors plàstics que es desprenen del brodat medieval, sense exclusions.
- Generar un model integrador d'anàlisi i d'estudi que permeti considerar la lletra des de la seva realitat de projecte i en consonància activa amb el context. Entendre-la com un factor que estructura diferents realitats i nivells de significats i que cal tenir en compte en futurs estudis similars.
- Exposar una proposta de model d'anàlisi oberta que sistematitzi els paràmetres que intervenen, els processos i les relacions que es desenvolupen i articuli el coneixement obtingut per tal de generar respostes a les preguntes i hipòtesis que es plantegin.

- Comprendre que la *lletra dissenyada*, vertebrada des de la disciplina del disseny gràfic, és diferent de la lletra d'escriptura usual i quotidiana. La lletra projectada té unes intencions estructurals i uns components d'estratègia visual que actuen a partir de l'encàrrec i que van adreçats a un destinatari/usuari final.
- Fomentar que el discurs formal associat a la grafia de les lletres -incloent-hi la seva condició de signe lingüístic- és tant o més important que el desplegament iconogràfic de les imatges que configuren l'obra medieval. Unes grafies que son enteses i projectades tenint en compte els diferents nivells de significats i les realitats simbòliques amb les quals dialoga.
- Proposar una anàlisi que reconegui la comprensió morfològica, estructural i essencial de la lletra (des de la seva unitat mínima de construcció fins al reconeixement de les singularitats com ara les proporcions, les formes, els ritmes, els ornaments, les manufactures, etc.). Aquesta anàlisi és fonamental per entendre la sintaxi i la semàntica que, igualment que les imatges que s'escullen i es programen, aquestes també exerceixen la mateixa influència en el conjunt de l'obra.
- Reconèixer les sèries gràfiques que s'inscriuen en l'obra i determinar quins son els elements comuns i els elements aïllats de cada conjunt de lletres que configuren una sèrie tipològica. L'estudi tècnic que se'n derivarà de la recerca facilitarà la comprensió de l'arquetip generador (estructura i morfologia) i permetrà una interpretació fonamentada, en futures línies de treball, de les lletres amb criteris transversals, lògics i racionals.
- Determinar els valors de les diferents grafies programades i concebudes des de l'encàrrec del comitent i que construeixen discursos que reforcen i subratllen el valor iconogràfic i iconològic de l'obra, a més a més de configurar el discurs comunicatiu del projecte global del Tapís.
- Aportar una estructura taxonòmica determinada per uns paràmetres transversals per a la lletra i per a la imatge que reforcin aquesta visió de conjunt que la disciplina de la comunicació visual proporciona i que el brodat medieval aglutina i projecta.
- Explicar la condició comunicativa i jeràrquica de les sèries gràfiques sumades a la funció instrumental de la lletra, uns valors semàntics i unes capacitats pragmàtiques imprescindibles per captar i transmetre la dimensió simbòlica del programa iconogràfic.

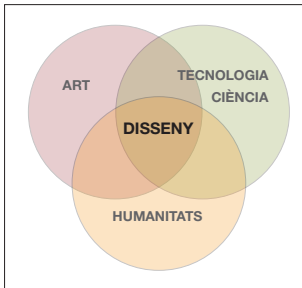


Figura 4. Interrelació d'àrees disciplinàries. Elaboració pròpia.

5. HIPÒTESIS PRINCIPALS

La present investigació s'estructura principalment a partir d'una sèrie de preguntes que s'aniran formulant de forma successiva al voltant del rol desplegat de les lletres en el suport medieval, les respostes de les quals es validaran tenint en compte la seva concordança amb les hipòtesis plantejades i assajades seguint uns mètodes aplicats i contextualitzats en un marc teòric global i una metodologia d'investigació adequada.

Unes formulacions que parteixen, tal com s'esmenta en el preàmbul i en la introducció prèvia, des de l'enfocament pluridisciplinari que la comunicació visual, la del disseny gràfic, ens proporciona. Una mirada transversal que té en compte els nombrosos estudis i investigacions que s'han realitzat fins ara i que són cabdals per les aportacions qualitatives que aporten però que no deixen de ser, algunes d'elles, coneixements independents i aportacions desvinculades les unes de les altres.⁹

Tenint en compte la naturalesa del disseny com una disciplina integradora que se situa en l'encreuament de diverses àrees (Friedman, 2000, p.10)¹⁰ ens aproximem a l'obra tot oferint una lectura global del brodat medieval, entès aquest com un projecte gràfic. L'objectiu és explicar el Tapís de la Creació des de la perspectiva del programa de l'encàrrec i des del concepte de projecte gràfic planificat que engloba altres projectes, com per exemple el programa de sèries gràfiques que es visualitza en el brodat.

Aquest serà l'enfocament inicial per a la generació de les hipòtesis de la recerca que es descriuen a continuació i es defineixen per capítols (vegeu diagrama - estructura de tesis).

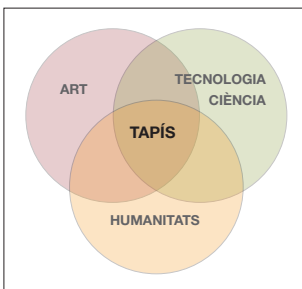


Figura 5. Estudi del Tapís des d'àmbits de disciplines diferents però interrelacionades. Elaboració pròpia.

9. Aquesta observació també es contempla en la última publicació *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona (2018)* on el Dr. Carles Mancho (editor) comenta: "Pot semblar una broma, però mai ningú no ha plantejat que aquesta obra, el Brodat, hagi de ser analitzada pels quatre cantons de manera coordinada" (Mancho, 2018, p.15).

10. FRIEDMAN, K. (2000). *Creating design knowledge: from research into practice, IDATER 2000, Loughborough University. The nature of design as an integrative discipline places it at the intersection of several large fields* [Aquesta naturalesa del disseny com una disciplina integradora que se situa en l'encreuament de diverses àrees]. Traducció pròpia

HIPÒTESI I. Formulada des de l'exploració i definició.

Reconeixement de l'*autor*, més enllà del realitzador o de la manufactura, com a planificador que articula un discurs visual i narratiu integrador en l'obra. Es demostra que el projecte de disseny subjacent al brodat és imprescindible per a la comprensió de la totalitat del conjunt i s'obté una perspectiva global no esbiaixada.

HIPÒTESI II. Formulada des de l'anàlisi i el desenvolupament I.

L'anàlisi de la lletra, la comprensió morfològica-estructural i l'essència cal·ligràfica son fonamentals per entendre la sintaxi de les imatges que s'articulen en el conjunt de l'obra medieval. Es proposa una metodologia d'anàlisi des de la perspectiva disciplinària del disseny gràfic.

HIPÒTESI III. Formulada des de l'anàlisi i el desenvolupament II.

La lletra respon a un projecte de disseny perfectament articulat per part del planificador en el conjunt global de l'obra. S'evidencien sistemes a partir de l'anàlisi morfològica i estructural de la lletra. Elements, estructures i relacions.

HIPÒTESI IV. Formulada des de l'aplicació dels sistemes de sintaxi.

La lletra aporta i significa també pel seu discurs formal, no només des d'un punt de vista textual. Es demostra que hi ha una intenció projectual, una consciència d'elecció de jerarquies gràfiques. El discurs formal associat a la grafia de les lletres (enteses com a forma i contingut i com a projecte de disseny) és tant o més important que el desplegament de les imatges del Tapís.

**HIPÒTESIS
EXPLORACIÓ I CONTEXT**

Context metodològic: línia metodològica.
Pràctica dirigida per la recerca / Recerca dirigida per la pràctica

EXPLORACIÓ I DEFINICIÓ

1. L'ENTORN CAL-LIGRÀFIC I LA VISIÓ DE PROJECTE

HIPÒTESI I. Reconeixement de l'author, més enllà del realitzador o de la manufactura, com a planificador que articula un discurs visual i narratiu integrador en l'obra. Es demostra que el projecte de disseny subjacent al brodat és imprescindible per a la comprensió de la totalitat del conjunt.

ANÀLISI I DESENVOLUPAMENT I

2. L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA

L'anàlisi de la lletra, la comprensió morfològica-estructural i l'essència cal·ligràfica són fonamentals per entendre la sintaxi de les imatges que s'articulen en el conjunt de l'obra medieval. Es proposa una metodologia d'anàlisi des de la perspectiva disciplinària del disseny gràfic.

ANÀLISI I DESENVOLUPAMENT II

3. LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ

HIPÒTESI III. La lletra respon a un projecte de disseny perfectament articulat per part del planificador en el conjunt global de l'obra. S'evidencien sistemes a partir de l'anàlisi morfològica i estructural de la lletra. Elements, estructures i relacions.

APLICACIÓ DELS SISTEMES DE SINTAXIS

HIPÒTESI IV. La lletra aporta i significa també pel seu discurs formal, no només des d'un punt de vista textual. Es demostra que hi ha una intenció projectual, una consciència d'elecció de jerarquies gràfiques. El discurs formal associat a la grafia de les lletres (enteses com a forma i contingut i com a projecte de disseny) és tant o més important que el desplegament de les imatges del Tapís.

CONCLUSIONS

APORTACIONS I IMPACTES

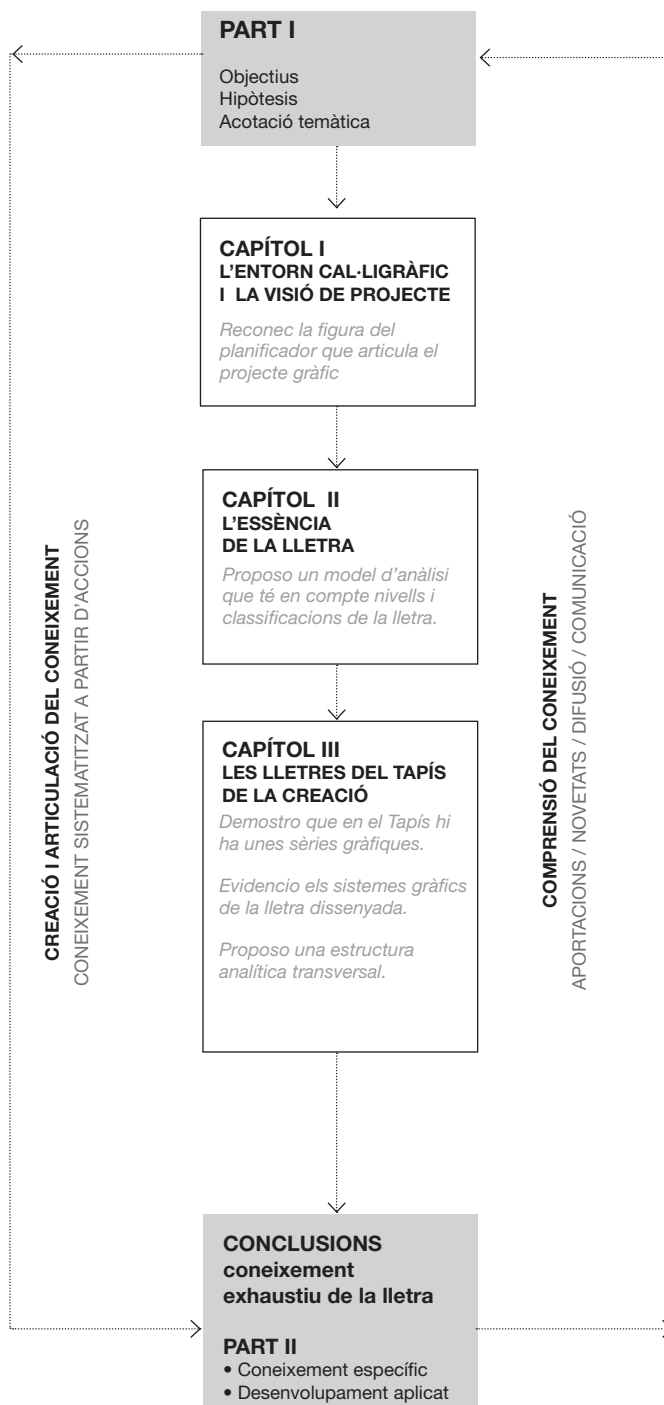


Figura 6. Diagrama de l'estructura de la Tesis. Elaboració pròpia

6. ACOTACIÓ DEL TEMA I PERSPECTIVES

Un aspecte important de la recerca és la línia metodològica que s'inscriu en la tipologia de recerca dirigida per la pràctica i la pràctica dirigida per la investigació respectivament. És el que ve condicionat per un "cicle iteratiu de recerca dirigida per la pràctica i pràctica dirigida per la investigació" (Candy-Edmonds, 2016, p. 64)¹¹ i que té la finalitat d'aportar nous tipus de coneixements relacionats en l'àmbit del disseny en contextos acadèmics.

És a dir, es configura un marc de recerca que genera un coneixement global -que va d'allò general a allò específic¹²- i que origina desenvolupaments aplicats durant el procés de recerca (accions i pràctiques) que van guiant els resultats al mateix temps que creen un coneixement teòric i de retroalimentació, una dimensió de significat.

L'enfocament acotat de la recerca es focalitza al voltant del concepte de projecte de disseny gràfic, del qual se'n deriva aquesta concepció de coneixement sistematitzat (Friedman, 2000): el projecte de disseny gràfic general ens portarà a la noció de projecte tipogràfic més específic. Aquest ens guiarà cap a una comprensió exhaustiva de la lletra com a element articulador de significats i com a element morfològic que expressa i ressalta el missatge que comunica. "Treballar conscientment amb les relacions entre els diversos dominis i àrees del coneixement del disseny requereix un pensament sistemàtic" (Friedman, 2000, p.10)¹³

S'entén que l'àmbit metodològic on la recerca se circumscriu subratlla la importància d'investigacions que ajuden a entendre la consciència de projecte gràfic implícit a qual-sevol obra que sigui projectada. El concepte de projecte és capaç d'articular un raonament sistematitzat que aporta coneixement actualitzat i cíclic, no estancat, fruit d'unes decisions contemplades segons una estratègia definida i que no es deixen a l'atzar o a la intuïció. És en aquest sentit una contribució a aquest corrent que defensa la naturalesa integradora i la capacitat transversal que aglutina diferents coneixements i que la disciplina de la comunicació visual ens proporciona.

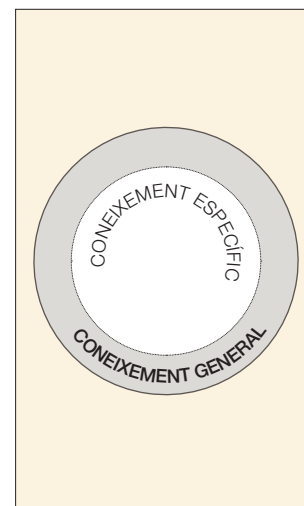


Figura 7. Acotació del tema: del coneixement general al coneixement específic. Font: Elaboració pròpia.

11. CANDY L., EDMONDS E. (2018) Practice-Based Research in the Creative Arts, *Leonardo*, vol. 51, nº.1, pp 63-69 *An iterative cycle of practice-led research and research-led practice*. [cicle iteratiu de recerca dirigida per la pràctica i pràctica dirigida per la investigació]. Traducció pròpia.

12. Aquesta seqüència lògica remet al mètode deductiu desenvolupat per Aristòtil (s. IV a.C.). Citat a BÜRDEK, B. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.

13. FRIEDMAN, K. (2000) *Creating design knowledge: from research into practice*, IDATER 2000, Loughborough University. *To work consciously with the relationships among the several domains and areas of design knowledge requires systematic thinking*. [Treballar conscientment amb les relacions entre els diversos dominis i àrees del coneixement del disseny requereix un pensament sistemàtic]. Traducció pròpia.

Es parteix d'unes primeres qüestions més generals que s'aniran desenvolupant fins a veure-les ampliades i concretades en un cas d'estudi concret, el Tapís de la Creació de Girona, i que també podrem aplicar a altres obres o suports d'interès històric. No és en aquest sentit una investigació inscrita específicament en l'àmbit de la medievalística, si bé el suport en qüestió s'emmarca de ple en aquest context. S'agafarà com a model una obra medieval rellevant, per la seva riquesa iconogràfica i textual, amb la finalitat de fer extrapolables coneixements relatius a la noció de projecte i allò que és inherent a aquest, el projecte (tipo)-gràfic.

És des d'aquest punt de vista una investigació innovadora perquè introdueix el concepte de disseny i d'estratègia de projecte gràfic, amb la qual cosa afegeix perspectives noves en una obra àmpliament estudiada en el detall i en el fet específic i que ha estat molt poc estudiada des del punt de vista de projecte gràfic, una realitat visual i comunicativa.

6.1 EL PENSAMENT PROJECTUAL I EL TAPÍS DE LA CREACIÓ

Aquesta perspectiva global de "projecte" ens portarà a entendre els programes visuals com a diferents estrats de significació que l'obra integra. Així com les estratègies narratives i visuals emprades, tot incidint en la funció final que és la de comunicar i transmetre uns continguts a una audiència concreta. A més a més, concebre el suport medieval des d'aquesta perspectiva, la del pensament projectual, ens porta ineludiblement a imaginar una figura rellevant, la del planificador,¹⁴ una figura també present a l'obra medieval i que, com veurem en els capítols posteriors, és descrita per molts autors de diverses maneres al llarg de l'eix cronològic. Aquesta figura, dotada amb coneixements específics, va saber projectar una realitat plural i global a partir del disseny i l'articulació de programes concrets i detallats, l'objectiu dels quals era comunicar unes idees i valors a una comunitat determinada. És des d'aquest eix transversal i des d'aquesta lectura general que la present investigació abordarà durant els primers capítols i que, posteriorment, anirà introduint una dimensió de multiprojectes integrats¹⁵ que l'obra també recull.

Un d'aquests projectes que configuren l'espectre global és la noció de projecte (tipo)-gràfic particularment, que també serà tractat, per entendre la lletra -des de la seva morfologia general fins a la seva essencialitat estructural- i els factors que en aquesta interactuen, tot arribant a un coneixement que podrà contribuir a futurs desenvolupaments instrumentals aplicats i afavorir decisions més argumentades.¹⁶

14. Concepte que la present investigació voldrà definir i defensar, complementant altres nomenclatures que utilitzen diferents investigadors.

15. Entenem aquí aquest concepte de *multiprojectes* com un conjunt d'accions distribuïdes en plans, estrats i nivells que tot projecte gràfic inclou i que, per tant, requereix d'una planificació i d'un planificador, això és, qui projecta i conceptualitza l'obra.

16. Actualment s'està desenvolupant en paral·lel a la present tesi una investigació doctoral -dins del grup de recerca *Reprodis* de la Universitat de Barcelona- que aprofundeix en el concepte de projecte tipogràfic de la sèrie ornamental



Figura 8. Cas d'estudi: Tapís de la Creació de la Catedral de Girona, s. XI. Font: Museu Tresor-Capítol de la Catedral de Girona.

Recuperem aquesta idea del pensament projectual perquè ens interessa subratllar aquesta perspectiva per tal d'enfocar-la, també, en el cas d'estudi d'aquesta recerca. Pensar projectualment remet directament al concepte de projecte segons Jordi Llovet, catedràtic de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona:

Si definim el disseny com el projecte i la construcció objectiva d'algun senyal o artefacte adequats sempre a una altra o altres finalitats a més a més de l'estètica, podent ésser aquesta secundària, involuntària o inexistente, acceptarem que el disseny no és un invent del s. xx. (Llovet, 1981, p.52)¹⁷

Destaquem aquest enfocament del pensament projectual perquè precisament entenem el Tapís de la Creació com una obra projectada i planificada gràficament, és a dir, com un projecte de disseny que articula tots uns sistemes gràfics i visuals vinculats.

Novament, Llovet esmenta l'essencialitat del terme disseny, més enllà de les connotacions que avui dia podem establir tot assumint la realitat propera més tecnificada i reproduïda:

No seria difícil convèncer qualsevol que el disseny, entès com una activitat projectual -d'art, d'edificis o de ciutats- és una preocupació o si més no una ocupació tan vella, almenys, com les més antigues civilitzacions històriques organitzades i jerarquitzades, dotades d'un ordenament religiós i social. (Llovet, 1981, p.52)¹⁸

Son molts els autors que al llarg del s. xx han definit, teoritzat i proposat unes bases metodològiques de la disciplina del disseny¹⁹, situant-la en una realitat pròpia i molt vinculada a un exercici intel·lectual, a un procés de prefiguració conceptual (Chaves, 2001)²⁰. I és aquesta conceptualització la que ens porta a reflexionar sobre les decisions i les capacitats d'elecció que tot projecte de disseny comporta: "Tot objecte de disseny s'ha d'entendre com a resultat d'un procés de desenvolupament, el recorregut del qual està

Damassiana Ornametvm present al Brodat de la Creació.

17. LLOVET, J. (1981). *Ideología y metodología del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili. *Si definimos el diseño como el proyecto y la construcción objetiva de alguna señal o artefacto adecuados siempre a otra u otras finalidades además de la estética, pudiendo ésta ser secundaria, involuntaria o inexistente, aceptaremos que el diseño no es un invento del s. xx.* [Si definim el disseny com el projecte i la construcció objectiva d'algun senyal o artefacte adequats sempre a una altra o altres finalitats a més a més de l'estètica, podent ésser aquesta secundària, involuntària o inexistente, acceptarem que el disseny no és un invent del s. xx]. Traducció pròpia.

18. Op. Cit. *No sería difícil convencer a cualquiera de que el diseño, entendido como una actividad proyectual -de arte, de edificios o de ciudades- es una preocupación o cuando menos una ocupación tan vieja, por lo menos, como las más antiguas civilizaciones históricas organizadas y jerarquizadas, dotadas de un ordenamiento religioso y social.* [No seria difícil convèncer qualsevol que el disseny, entès com una activitat projectual -d'art, d'edificis o de ciutats- és una preocupació o si més no una ocupació tan vella, almenys, com les més antigues civilitzacions històriques organitzades i jerarquitzades, dotades d'un ordenament religiós i social]. Traducció pròpia.

19. Tot i que existeix una bibliografia extensa sobre aquesta temàtica, no és l'objectiu d'aquesta investigació introduir-nos en la literatura generada a l'entorn de la metodologia del disseny.

20. VEJELI CHAVES, N. (2001). *Tecnología y tecnologismo*. Barcelona: Gustavo Gili.

marcat per diverses condicions -no només creatives-, sinó també per decisions” (Bürdek, 1994, p. 117).²¹

D'altra banda, també destaquem que aquestes decisions sovint impliquen i desencadenen una generació d'instruccions i un control tècnic exhaustiu per tal de garantir la bona factura de l'obra que s'estigui executant. D'aquest aspecte ens interessa allò que el dissenyador i teòric del disseny Norman Potter comenta: “A partir d'aquí, el dissenyador proporciona instruccions (un cop hagi quedat exhaustivament establerta la millor manera d'actuar) del treball que necessàriament implica diferents persones, amb interessos sovint en conflicte i que ha d'harmonitzar”. (Potter, 1999, p. 21)²². Per tant, es desprèn d'aquesta reflexió la consideració de la figura del dissenyador entesa com un planificador-projectista o com un pensador-planificador (Friedman, 2000) que regula i gestiona els processos participants en el projecte de disseny. Així també ho remarca Friedman: “Un dissenyador és un pensador, el treball del qual consisteix a desplaçar-se des del pensament a l'acció” (Friedman, 2000, p.10)²³.

En el context del Brodat de la Creació és pertinent evidenciar aquesta referència de l'historiador Joaquim Folch i Torres que podem relacionar amb la reflexió anterior:

Llargues hores dels seus dies lents, amb agulla a la mà, seguint les instruccions i el dibuix que sobre la tela gruixuda del lli del seu fons tracés un monjo, un clergue savi i artista. Savi perquè sabia de llibres, de miniatures, d'al·legories i representacions, i artista perquè sabia dibuixar-les i combinar-les bellament i harmonitzar els seus colors. (Folch i Torres, 1955, p.7)²⁴

Si seguim el fil conductor d'aquestes “instruccions” arribem a la idea del planificador que

21. Op. Cit. *Todo objeto de diseño se ha de entender como resultado de un proceso de desarrollo, cuyo rumbo está marcado por diversas condiciones- no sólo creativas-, así como por decisiones.* [Tot objecte de disseny s'ha d'entendre com a resultat d'un procés de desenvolupament, el recorregut del qual està marcat per diverses condicions -no només creatives-, sinó també per decisions]. Traducció pròpia.

22 POTTER, N. (1999). *What is a designer: things, places, messages.* London: Hyphen Press.

A partir de ahí, en resumen, el diseñador proporciona instrucciones (una vez haya quedado exhaustivamente establecida y consensuada la mejor manera de actuar) del trabajo que necesariamente implica a diferentes personas, con intereses a menudo en conflicto y que debe armonizar. [A partir d'aquí, el dissenyador proporciona instruccions (un cop hagi quedat exhaustivament establerta la millor manera d'actuar) del treball que necessàriament implica diferents persones, amb interessos sovint en conflicte i que ha d'harmonitzar]. Traducció pròpia.

23. Op. Cit. *A designer is a thinker whose job it is to move from thought to action.* [Un dissenyador és un pensador el treball del qual consisteix a desplaçar-se del pensament a l'acció]. Traducció pròpia.

24. FOLCH I TORRES, J. (1955). *El Tapiz bordado de la catedral de Gerona.* *Revista Destino*, 908.

Largas horas de sus días lentos, con aguja en la mano, siguiendo las instrucciones y el dibujo que sobre la tela gruesa del lino de su fondo trazara un monjo un clérigo sabio y artista. Sabio porque sabía de libros, de miniaturas, de alegorías y representaciones, y artista porque sabía dibujarlas y combinarlas bellamente y armonizar sus colores. [Llargues hores dels seus dies lents, amb agulla a la mà, seguint les instruccions i el dibuix que sobre la tela gruixuda del lli del seu fons tracés un monjo, un clergue savi i artista. Savi perquè sabia de llibres, de miniatures, d'al·legories i representacions, i artista perquè sabia dibuixar-les i combinar-les bellament i harmonitzar els seus colors]. Traducció pròpia.

organitza i coordina l'obra i per tant genera aquests models o estructures que altres mans interpretaran i executaran en altres fases del procés.

Recuperem a continuació l'esquema (1999)²⁵ del Dr. J. Martí Font, que fou professor del Departament de Disseny i Imatge de la Facultat de Belles Arts de la UB, com a context general per a situar les principals fases del procés projectual.

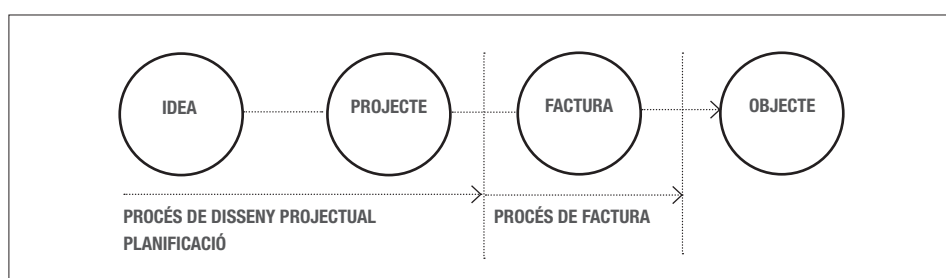


Figura 9. Esquema redissenyat que té com a punt de partida el procés de disseny projectual del Dr. J. Martí i Font (1999).
Font: Elaboració pròpia.

Podem entendre el procés de disseny com una sèrie de fases coordinades i organitzades que formen part de tota una estructura projectada i temporitzada prèviament. Com esmenta Rafael Pozo, doctor en comunicació de la UPF: “Quan un dissenyador crea i organitza un projecte gràfic, està plantejant una sèrie d'estructures de treball úniques i particulars per a cada projecte” (Pozo, 2000, p.12)²⁶.

Així doncs, es podria considerar aquesta figura del planificador-projectista com un director de projecte amb un perfil d'acció i responsabilitat envers la planificació de l'encàrrec del brodat. Percebre aquesta figura com un coordinador dels principals agents implicats en l'obra: promotor, executors i destinataris.

La direcció d'art i la direcció projectual serien la nomenclatura d'ús actual i la lògica de la seva funció, això és, la coordinació d'executors, la contextualització de les formes visuals i el coneixement de les capacitats de comprensió d'uns receptors. Això es fa molt evident en un projecte complex com el Tapís de la Creació en el qual intervenen molts factors.

25. Vegeu esquema reproduït a ROM, J. (2002). *Els Fonaments del Disseny Gràfic*. Barcelona: Trípod, segell editorial de Blanquerna Tecnologia i Serveis.

26. Vegeu POZO, R. (2000). *Producción de proyectos gráficos*. Barcelona: Elisava Edicions. Ediciones CPG. *Cuando un diseñador crea y organiza un proyecto gráfico, está planteando una serie de estructuras de trabajo únicas y particulares para cada proyecto*. [Quan un dissenyador crea i organitza un projecte gràfic, està plantejant una sèrie d'estructures de treball úniques i particulars per a cada projecte].

El pensament projectual l'entendem més enllà del compromís individual per part d'unes persones i accions concretes. Aquest raonament és més ampli en l'actualitat i, demostrarem al llarg d'aquesta investigació, que així també passava en temps antics, sempre que el projecte requerís la participació ordenada, jerarquitzada i sistematitzada de diferents actes, tecnologies i plans de significació i ús. Aquest és el cas del brodat, una obra completament projectada i estructurada que relaciona diferents nivells, accions sistematitzades i degudament dirigides.

7. LÍNIA METODOLÒGICA: ANTECEDENTS I REFERENTS

Segons hem explicat anteriorment, aquest tipus de recerques tenen un caràcter cíclic i experimental a partir de les quals les activitats pràctiques de tipus instrumental i les accions de difusió desenvolupades en paral·lel construeixen el mateix procés de recerca a la vegada que el seu *corpus* textual. És ingent la literatura i el marc teòric a partir del qual aquestes teories metodològiques es generen (Kenna, 2012), però no és l'objectiu d'aquesta recerca aprofundir en excés en aquest punt. Si bé, cal esmentar autors, referents i contextos per ubicar el context metodològic i argumentar la línia conceptual a partir de la qual aquesta investigació s'inicia.

“Si és el cas que la investigació ens porta principalment a una nova comprensió de la pràctica, aleshores, ens referim a la pràctica dirigida” (Candy-Edmonds, 2016, p. 64)²⁷. Seguint aquest fil argumental s'entén que l'estructura de la present recerca és cíclica i que d'alguna manera és un mirall de l'activitat pròpia que desenvolupa el disseny gràfic, o sigui executar el projecte gràfic que generalment és bidireccional i retroalimentatiu i que està en constant procés d'avaluació. El focus d'atenció se centra a generar una sèrie d'accions que recullen el procés de recerca dirigit, a partir del qual s'organitzarà el coneixement obtingut i s'articularà de forma regulada i sistemàtica per generar de nou una consciència de fons, un nou coneixement, que determinarà i condicionarà noves decisions i estratègies a seguir. “En aquest cas, la pràctica dirigeix el sentit de la recerca i el resultat és quelcom que el professional pot fer servir i, també, pot ajudar a altres, fent-lo disponible i accessible” (Candy, 2011, p. 36)²⁸.

Així doncs, podem reafirmar que aquesta investigació estructura la praxi en dos nivells que estan interrelacionats entre ells:

1. Conjunt d'accions que s'inicien amb la generació d'un *background* i que les segueixen la creació d'una proposta de model d'anàlisi transversal i rigorosa, que donarà lloc a un coneixement exhaustiu i uns desenvolupaments aplicats justificats.

27. Op. Cit. *If the research leads primarily to new understandings about practice, it is practice-led.* [Si és el cas que la investigació ens porta principalment a una nova comprensió de la pràctica, aleshores ens referim a la pràctica dirigida]. Traducció pròpia.

28. CANDY, L. AND EDMONDS, E.A. (2011). *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner*, Libri Publishing Ltd: Faringdon, UK. Chapter by CANDY, L. (2011). *Research and Creative Practice*. In CANDY, L., EDMONDS, E.A. (eds) *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner*, Libri Publishing Ltd: Faringdon, UK: 33-59. *In this case, the practice leads the direction of the research and the outcome is something the practitioner can use and also hand on to others by making it generally available.* [En aquest cas, la pràctica dirigeix el sentit de la recerca i el resultat és quelcom que el professional pot fer servir i, també, pot ajudar a altres, fent-lo disponible i accessible]. Traducció pròpia.

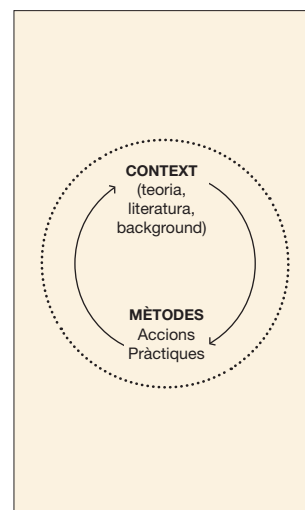


Figura 10. Esquema línia metodològica.
Font: Elaboració pròpia.

2. Conjunt d'accions relatives a la comunicació i l'exposició dels resultats de la recerca, que s'entenen com a pràctiques guiades pel corpus de pensament aplicat i estratègies que la investigació genera.

És pertinent citar les paraules de Donald A. Schön:

Quan algú reflexiona des de l'acció es converteix en un investigador en el context pràctic. No és dependent de les categories de la teoria i de la tècnica establertes, sinó que construeix una nova teoria d'un cas únic. (...) No separa el pensament del fer, racionalitzant el seu camí cap a una decisió que més tard s'ha de convertir en acció. (Schön, 1998, p.72)²⁹

Aquesta reflexió ens situa en el nucli epistemològic de la present recerca. Una investigació interdisciplinària³⁰ que mitjançant el desenvolupament d'un conjunt d'accions genera el corpus de reflexió necessari per articular un nou tipus de coneixement, a partir del qual el disseny gràfic serà la disciplina vertebradora. Aquest serà un dels principals objectius: entendre el disseny gràfic com a disciplina que estructura el pensament pràctic, capaç de generar reflexió mitjançant la pràctica i el coneixement aplicat. La cita de Friedman és rellevant en aquest aspecte: "L'objectiu és un cicle complet de creació de coneixement que construeix el camp i tot el que allà es practica. La pràctica tendeix a generar el coneixement. La recerca tendeix a articular-lo. El cicle de creació del coneixement genera nous coneixements a través de la teoria i la reflexió". (Friedman, 2000, p. 2)³¹

29 SCHÖN A. D., (1998) *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Ed. Paidós: Madrid. Primera edición (1983). *Cuando alguien reflexiona desde la acción se convierte en un investigador en el contexto práctico. No es dependiente de las categorías de la teoría y la técnica establecidas, sino que construye una nueva teoría de un caso único. (...) No separa el pensamiento del hacer, racionalizando su camino hacia una decisión que más tarde debe convertir en acción.* [Quan algú reflexiona des de l'acció es converteix en un investigador en el context pràctic. No és dependent de les categories de la teoria i de la tècnica establertes, sinó que construeix una nova teoria d'un cas únic (...) No separa el pensament del fer, racionalitzant el seu camí cap a una decisió que més tard s'ha de convertir en acció] Traducció pròpia

30. En aquest sentit vegeu la tesi que segueix una línia metodològica similar: CAMACHO, R. (2015) *Sobre la naturaleza, comprensión y evaluación de la identidad visual para la empresa*. Universitat de Barcelona, Barcelona, dirigida pel Dr. Jesús Del Hoyo (UB)

31. Op. Cit. *The goal is a full knowledge creation cycle that builds the field and all that practise in it. Practice tends to embody knowledge. Research tends to articulate knowledge. The knowledge creation cycle generates new knowledge through theorizing and reflection both.*[L'objectiu és un cicle complet de creació de coneixement que construeix el camp i tot el que allà es practica. La pràctica tendeix a generar el coneixement. La recerca tendeix a articular-lo. El cicle de creació del coneixement genera nous coneixements a través de la teoria i la reflexió]. Traducció pròpia.

Recerca dirigida i Pràctica dirigida

Estructura general on es pot visualitzar el raonament que segueix la investigació, tenint en compte el corrent metodològic *de la pràctica dirigida per la recerca i la recerca dirigida per la pràctica*.

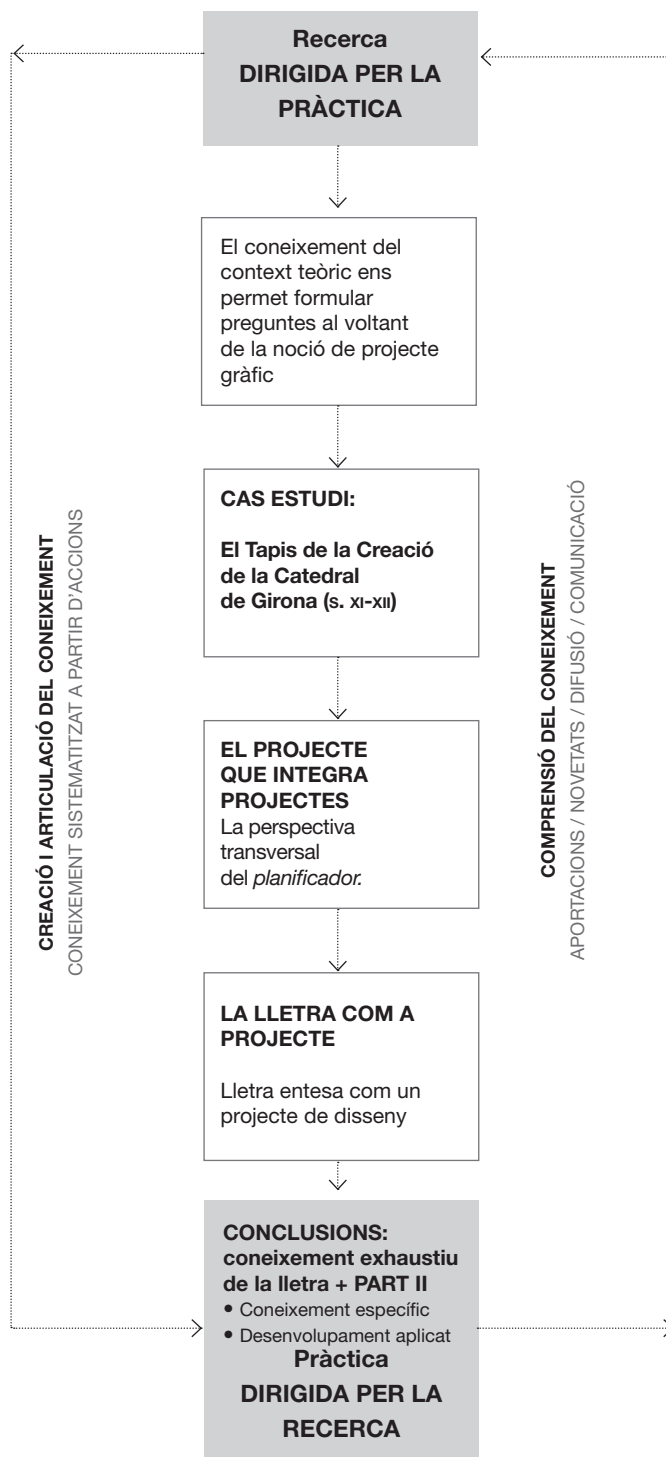


Figura 11. Diagrama de l'estructura de Tesis. Elaboració pròpia

8. MÈTODES I METODOLOGIES EMPRADES

És rellevant discernir en aquest punt entre mètodes i metodologies. Com expliquen Carole Gray i Julian Malins³² (2004), entenem per mètodes el conjunt de tècniques i instruments específics i per metodologies l'estudi referent al sistema de mètodes i principis emprats en una particular disciplina. Per tant, és la hibridació de metodologies de diferents disciplines un dels focus d'interès d'aquesta investigació, emprant mètodes i instruments d'avaluació d'àmbits diferents per tal d'obtenir un coneixement global que sumi perspectives i visions a unes qüestions específiques plantejades.

Per tal d'assolir els objectius de la investigació i validar les hipòtesis plantejades es tindrà en compte la naturalesa de la recerca definida com a "pràctica dirigida"³³, el corpus conceptual de la qual ha estat explicat en l'anterior punt. Entenem així el desenvolupament i control del procés de la recerca realitzat, a partir d'unes accions concretes, que finalment s'adreçarà cap a uns resultats i a una pràctica amb criteris d'ús argumentat i contrastat. Per tant, es tractarà de definir unes metodologies -de caràcter transversal- que generin un coneixement estructurat i rellevant per al desenvolupament de l'exercici pràctic posterior.

És en aquest sentit una investigació que posa l'èmfasi en "com investiguem" i que té l'objectiu de connectar metodologies que s'inscriuen en diferents àmbits disciplinaris. "(...) Conèixer com es fa la recerca, conèixer aspectes metodològics és potser la part més important de la recerca" (Gray, Malins, 2004, p.17)³⁴.

En aquesta recerca s'han dut a terme mètodes que definim de naturalesa pràctica i contrastable dins de l'àmbit del disseny i que els inscrivim en el tipus de metodologies generals³⁵ dissenyades per complir una sèrie d'objectius i obtenir diversos tipus de coneixements. Una de les tasques de la recerca és examinar les idees que sorgeixen fruit de la interacció d'aquestes diferents formes de coneixement (Friedman, 2000, p. 23)³⁶.

32. GRAY, C., MALINS, J. (2004) *Visualizing Research: a guide to the research process in Art and Design*, Ashgate, UK

33. Veieu punt 7

34. Op. Cit. (...) *Knowing how to do research, knowing about methodology is perhaps the most important part of the research process.*[Conèixer com es fa la recerca, conèixer aspectes metodològics és potser la part més important de la recerca]. Traducció pròpia.

35. Llistat de metodologies facilitat en el moment d'inscriure la present tesi doctoral en el programa de doctorat de la *Realitat Assejada*. Document de treball a proposta dels Drs. M. A. Planas i J. M. Jori *als efectes de coordinar accions i harmonitzar criteris de tota la tasca de tutorització i direcció de la recerca*.

36. Op. Cit. *One task of research is examining the ideas that arise from the interplay of these different forms of knowledge.* [Una de les tasques de la recerca és examinar les idees que sorgeixen fruit de la interacció d'aquestes diferents formes de coneixement]. Traducció pròpia.

A continuació es llista una taula³⁷ on podem observar la correspondència de cadascuna de les metodologies amb els mètodes aplicats³⁸ (que van d'allò concret a allò general) propis de la disciplina del disseny i que il·lustrarem seguidament amb imatges.

Taula 1
Taula metodologies i mètodes
emprats. Elaboració pròpia

| METODOLOGIES GENERALS | OBJECTIUS | MÈTODES /INSTRUMENTS |
|-----------------------|---|---|
| M1a. Recaptació | Per a la recaptació i tractament d'informació teòrica d'origen literari | Mapa de realitats visuals (cites) Visualització de dades Cronogrames Cartografia de la lletra |
| M1b. Recaptació | Per a la recaptació i tractament d'informació teòrica com a resultat de contactes personals | Entrevistes Consulta arxius Organització de jornades (espais de diàleg) |
| M2. Anàlisi i síntesi | Per a l'anàlisi, comparativa i síntesi de la informació teòrica | Mapa de realitats visuals (cites) Visualització de dades Cronogrames Muntatges expositius |
| M3. Narratives | Per a la generació de teoria | Mapa de realitats visuals (cites) Reflexió Assaig |
| M4. Observació | Per al registre i disseny d'activitats experimentals Per a la parametrització, síntesi i extrapolació de dades | Fotografia Models/ Fitxes instrumentals |
| M5a. Experimentals | Per activitats /experiments de laboratori | Fotografia Models/ Fitxes instrumentals |
| M5b. Experimentals | Per activitats de treball de camp | Fotografia Dibuix / Calcs Mostreig Esbossos |
| M5c. Experimentals | Per activitats d'obrador o taller | Dibuix / Calcs Esbossos |
| M6. Reflexives | Per a la generació de significats (difusió i divulgació) | Disseny de la informació Reflexió Articles acadèmics Muntatges expositius Workshops, jornades Blog digital |

37. En aquest aspecte, vegeu la tesi de la Dra. Hillary Kenna que mostra una proposta de taula on es recullen objectius i mètodes usats per a la recerca. KENNA, H. (2012) *A Practice-led study of design principles for screen typography with reference to the teachings of Emil Ruder*. University of the arts London, Londres. En aquest apartat es segueix el mateix fil argumental que Kenna utilitzar per a reafirmar el tipus de context metodològic "Pràctica dirigida per la recerca".

38. En destacat apareixen els mètodes que exemplifico amb imatges en el següent apartat.

| CAPÍTOLS / HIPÒTESIS | METODOLOGIES | ACCIONS / MÈTODES RELLEVANTS |
|---|--|---|
| <p>CAPÍTOL I L'ENTORN CAL-LIGRÀFIC I LA VISIÓ DE PROJECTE</p> <p>HIPÒTESI I. Reconeixement de l'autor, més enllà del realitzador o de la manufactura, com a planificador que articula un discurs visual i narratiu integrador en l'obra. Es demostra que el projecte de disseny subjacent al brodat és imprescindible per a la comprensió de la totalitat del conjunt.</p> | <p>M1a / M1b/ M2</p> <p>Immersiò en el context històric. Recollida i anàlisi de cites específiques. Mapa de realitats i <i>backgrounds</i>.</p> | <p>CONTEXTOS DE REFERÈNCIA MAPES / CRONOGRAMES / JORNADES</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Les lletres del Tapís 2. La lletra com a projecte 3. La lletra i l'ornament |
| <p>CAPÍTOL II L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA</p> <p>HIPÒTESI II L'anàlisi de la lletra, la comprensió morfològica-estructural i l'essència cal-ligràfica són fonamentals per entendre la sintaxi de les imatges que s'articulen en el conjunt de l'obra medieval. Es proposa una metodologia d'anàlisi des de la perspectiva disciplinària del disseny gràfic.</p> | <p>M2 / M3 / M5a</p> <p>Proposta de model d'anàlisi integradora. Sistematització de processos analítics que permetin una lectura integradora de la lletra de tipus vinculades o associatives en el context medieval. Què observo des de la perspectiva del disseny? Què tenim? Determinació de taxonomies.</p> | <p>PROPOSTA MODEL ANÀLISI MAPES / VISUALITZACIÓ DE LA INFORMACIÓ / CRONOGRAMES / ASSAIG / JORNADES</p> |
| <p>CAPÍTOL III LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ</p> <p>HIPÒTESI III. La lletra respon a un projecte de disseny perfectament articulat per part del planificador en el conjunt global de l'obra. S'evidencien sistemes a partir de l'anàlisi morfològica i estructural de la lletra. Elements, estructures i relacions.</p> | <p>M4, M5</p> <p>Valoració de l'univers. Mostreig simple. Observació detallada de les grafies. Apreciació de la singularitat de les formes, terminacions, ritmes, ornamentacions, manufactures, etc.</p> <p>Reconeixement de les sèries gràfiques. Determinar quins són els elements comuns i els elements aïllats del conjunt de les lletres. Estudi tècnic de les lletres. Determinació dels constructors generals de les lletres. Reconeixement dels traços configuradors que conformen les sèries gràfiques. Determinació de l'arquetip. Jerarquies de relació textual. Jerarquies visuals.</p> | <p>ANÀLISI PERCEPTIVA MOSTREIG / MAPA SEGMENTAT / FOTOS: localització de les grafies. CALCS: sèrie gràfica Damassiana per capes • Damassiana: Perfil extern + intern + forma global</p> <p>ANÀLISI MORFOLÒGICA-TÈCNICA: ELEMENTS / ESTRUCTURES / RELACIONS DETERMINACIÓ DE PARÀMETRES CLASSIFICACIÓ / CATALOGACIÓ FITXES D'ANÀLISI DE CARÀCTER INSTRUMENTAL I TRANSVERSAL</p> <ol style="list-style-type: none"> a. Proporcions: mòduls d'ocupació b. Traços configuradors c. Contragrafismes (tensions i ritmes) d. Arquetip essencial <p>RECREACIÓ: DESENVOLUPAMENT APLICAT SISTEMES (Gruixos, terminacions i sistemes ornamentals dinàmics)</p> |
| <p>HIPÒTESI IV. La lletra aporta i significa també pel seu discurs formal, no només des d'un punt de vista textual. Es demostra que hi ha una intenció projectual, una consciència d'elecció de jerarquies gràfiques. El discurs formal associat a la grafia de la lletra (enteses com a forma i contingut i com a projecte de disseny) és tant o més important que el desplegament de les imatges del Tapís.</p> | <p>M3 / M6</p> <p>Determinació del valor de les grafies: construcció de discursos que reforcin el valor iconogràfic i iconològic de l'obra. Significat de la lletra i vincle amb l'acte comunicatiu de l'obra. Valor iconològic i iconogràfic de la lletra / Valor semàntic i simbòlic de l'obra. Aportació al discurs del conjunt (matis, redundància, extrapolació, etc.)</p> | <p>APLICACIÓ DELS SISTEMES DE SINTAXI DISSENY INFORMACIÓ / REFLEXIÓ / ASSAIG / BLOG DIGITAL / WORKSHOPS / MUNTATGES EXPOSITIUS</p> <p>GENERACIÓ DE LA CONCLUSIÓ DE LA RECERCA Narració, disseny i edició de les conclusions</p> |

8.1 MÈTODES EMPRATS

Tot seguit es recopilen una sèrie d'imatges (vegeu figures) que responen als diferents mètodes emprats³⁹ amb la finalitat de proporcionar un testimoni documental del procés que ha acompanyat la recerca en tot moment. La majoria d'aquestes figures es poden veure en el blog temàtic⁴⁰ que es va generar per testimoniar les principals fases de la recerca amb el seu objectiu primer, comunicar i fer difusió del projecte així com compartir-lo i fer particip a la ciutadania. Els mètodes llistats, de caràcter instrumental i divulgatiu, es relacionen i s'organitzen en funció dels capítols de la recerca i sempre amb la finalitat de fer visible les dades per tal de relacionar-les i establir conclusions. En aquest apartat s'esmenten, es documenten fotogràficament i s'introdueixen breument. El desenvolupament a fons de cadascun dels mètodes emprats s'abordanen en el decurs dels capítols de la investigació quan així sigui pertinent.

Cartografia de lletra

Anteriorment hem citat la dinàmica del funcionament de la cartografia⁴¹, l'objectiu de la qual és obtenir un context i establir relacions i vincles possibles per tal de desplegar línies d'investigació i coneixement.

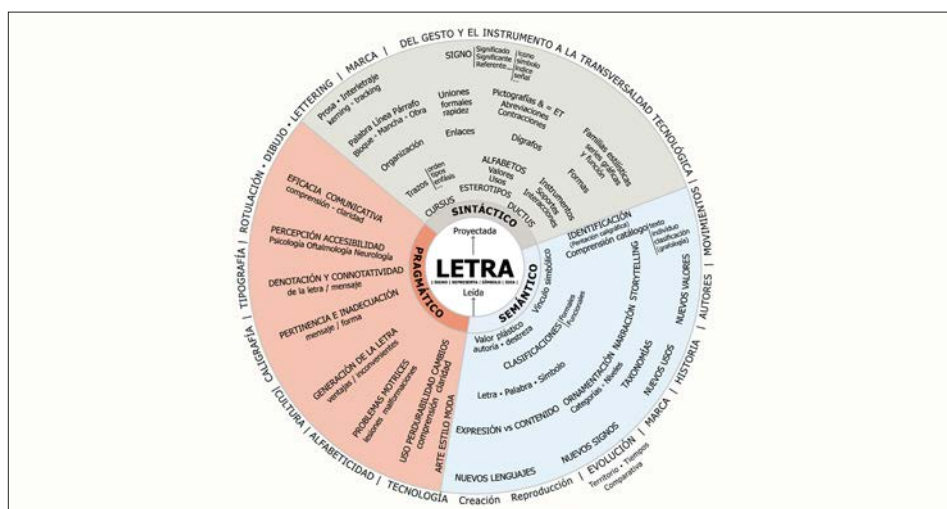


Figura 12. Gràfic. Cartografia de la lletra. Esquema general. Font: Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, Cristina Flórez i Cristina Simon. Model desenvolupat i presentat en el III Symposium que organitza la Revista indexada *Grafica* de la Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre de 2017 (Escola la Massana, Barcelona).

39. El conjunt de mètodes citats i accions s'han dut a terme conjuntament amb la investigadora Cristina Flórez del grup de recerca Reprodís de la UB i del director del present estudi, Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, amb el suport del CODGC i altres institucions públiques locals.

40. Veieu <http://blogdeleslletres.wordpress.com>.

41. Veieu apartat 2: Context de la recerca, problemàtica i perspectiva.

Figura 13. Proposta cromàtica a partir de la qual les cites referenciades es classifiquen segons els enfocament determinats. Elaboració pròpia

Mapa de realitats visuals (cites)

Mitjançant els mapes de cites es fa un buidatge de la informació obtinguda a través de fonts literàries de disciplines acadèmiques diferents. És una fase fonamental de la recerca perquè dibuixa el *background* que esdevindrà punt de partida de la investigació i l'estat de la qüestió que ens ocupa. El valor de la lletra per si mateixa i en relació amb el seu context i aplicacions. El marc epistemològic a partir del qual les qüestions es formulen.

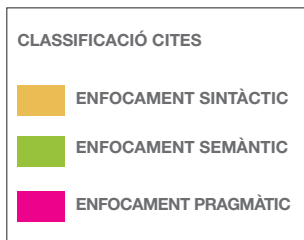
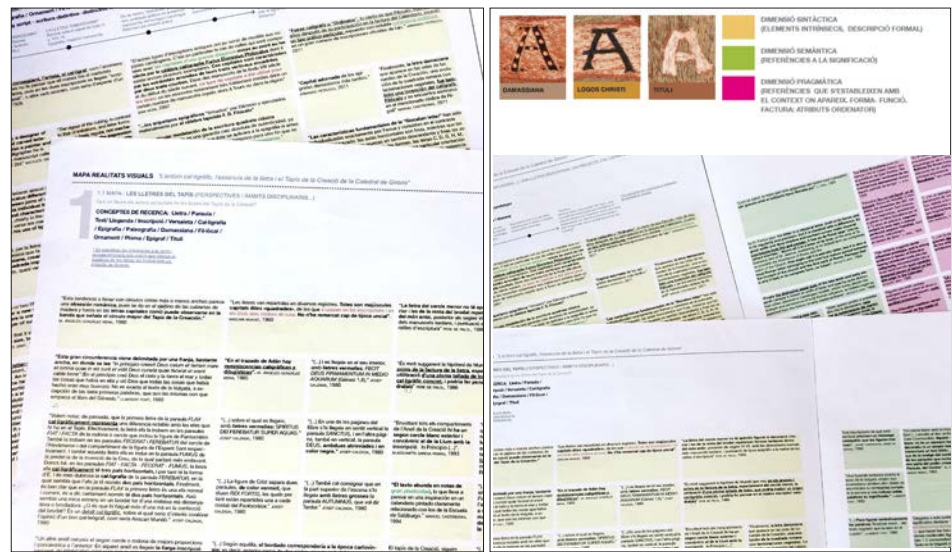


Figura 14. Exemples dels mètodes emprats en la recerca: mapa de realitats visuals. Elaboració pròpia



Què s'ha dit i què se sap sobre les lletres del brodat, la lletra entesa com un projecte de disseny o sobre el tipus de coneixement de les tipologies de lletra ornamentada, etc. Aquestes seran les primeres qüestions que formularem.

S'analitzen les cites⁴² i s'organitzen a partir de tres enfocaments (sintàctic, semàntic i pragmàtic), ja delimitats en la cartografia i classificats cromàticament fent evident a primer cop d'ull quin és l'enfocament predominant. A partir d'aquí, s'extreuen dades que serviran per a la contrastació de les hipòtesis plantejades en la present investigació.

42. Veieu Capítol I, per al desglossament i anàlisi de l'univers literari, *background* fonamental de la investigació.

Cronogrames (relacions i evolució de conceptes)

Es dissenyen uns cronogrames amb la informació que s'obté dels mapes de cites. S'analitza i es disposa en un eix cronològic que fa palès els recorreguts i l'evolució de conceptes al llarg del temps. Aquest mètode ens serveix per organitzar la informació, sintetitzar-la i visualitzar-la per extreure'n conclusions i dades avaluables. L'allau de dades i informació d'una recerca sovint ens focalitza l'atenció i ens allunya d'una perspectiva global. Amb els cronogrames ampliem la visió de conjunt i determinem corrents, influències i recorreguts.

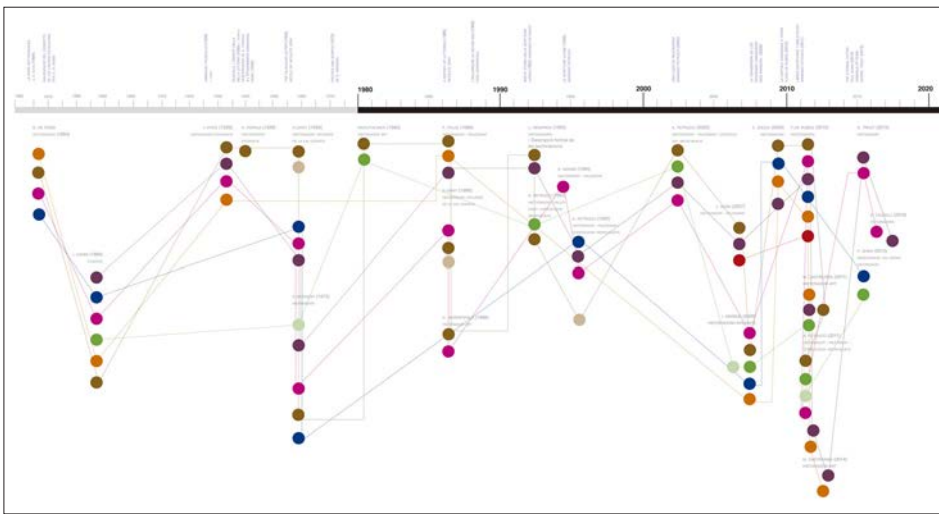


Figura 15. Exemple del mètode de l'elaboració de cronogrames. Relacions (elements) i evolució de conceptes. Elaboració pròpia

Mètodes instrumentals - Anàlisi perceptiva (fotografies, calcs, fitxes instrumentals)

Per a l'execució del primer tipus d'anàlisi de les lletres, l'anàlisi perceptiva, s'ha recorregut a mètodes més experimentals de taller i laboratori per tal de registrar informació i analitzar-la degudament (aproximació física real als documents). En aquest aspecte s'ha procedit a una localització de les grafies i de les grafies destacades, tot elaborant una documentació fotogràfica i una classificació qualitativa en aquesta primera fase. Seguidament s'ha realitzat una tasca de dibuix i reconeixement de formes (anàlisi perceptiva-calcs) de la sèrie principal -damassiana- que es mostra en la roda de la creació del brodat.

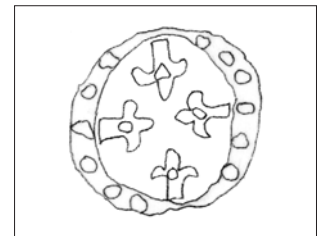


Figura 16. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: procés i exemples de calcs realitzats de la sèrie damassiana. Elaboració pròpia.

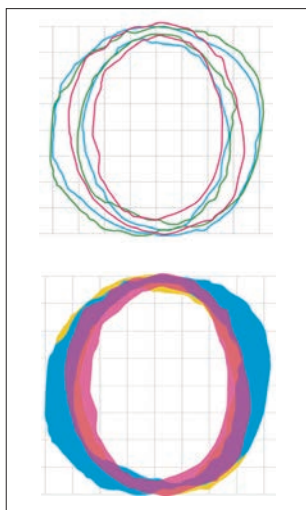


Figura 17. De dalt a baix: Exemples de l'anàlisi de les estructures de la sèrie damassiana del Tapís.

Figura 18. A la dreta, obtenció de l'arquetip configurador de la lletra R sèrie damassiana. Elaboració pròpia.

També s'elaboren unes fitxes-models instrumentals que ens serviran per extreure informació i conclusions que ampliaran el grau de coneixement i facilitaràn la comprensió de la lletra, entesa aquesta com a projecte i que condicionarà els resultats del desenvolupament del treball aplicat en una fase posterior del projecte.

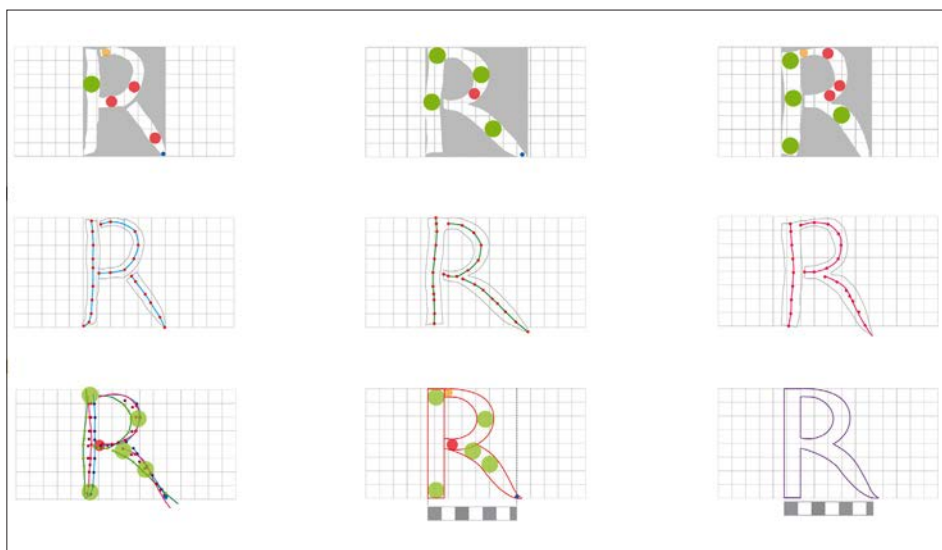


Figura 19. De dalt a baix: Fotografia d'una ponència a càrrec del Dr. Joan M. del Pozo (2016).

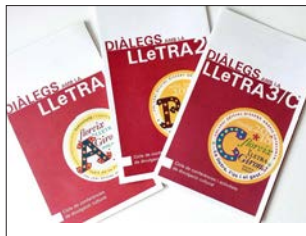


Figura 20. Dispositius gràfics de les Jornades Floreix la Llettra a Girona. Elaboració pròpia.

Organització de jornades acadèmiques

Al llarg de la investigació es compta amb el suport del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya per a l'organització de jornades i muntatges expositius que, juntament amb la implicació institucional local, tenen la voluntat ferma de compartir amb la ciutadania el valor real i funcional de la recerca: la comunicació i el coneixement compartit d'una investigació acadèmica⁴³. Aquests espais de diàleg tenen l'objectiu de fer viable converses i intercanvis amb professionals, doctors i experts d'àmbits acadèmics diferents que complementaran l'enfocament interdisciplinari de la investigació.

43. En aquest sentit, aquesta investigació acadèmica posa l'accent en la informació compartida amb l'entorn social, immediat i proper i que es vol allunyar d'algunes investigacions acadèmiques que tenen un abast no tan obert en relació a la seva difusió pública. Agrair en aquest punt el suport del CODGC i d'institucions com la Casa de Cultura de la Diputació de Girona, Bisbat de Girona i Capítol de la Catedral de Girona.



Figura 21. Ponència del cicle *Diàlegs amb la lletra*. De dreta a esquerra: Dr. Manuel Castiñeiras, Cristina Flórez i Cristina Simon (2014). Elaboració pròpia.

Figura 22. A l'esquerra, dispositiu de difusió del cicle *Diàlegs amb la lletra*. Elaboració pròpia.

Muntatges expositius

De la mateixa manera que transcorre amb les jornades i amb el mateix objectiu compartit, es comissarien i es dissenyen muntatges expositius⁴⁴ per explicar el procés de la investigació amb una voluntat didàctica i comunicativa i amb l'objectiu d'implicar la ciutadania.



Figura 23. Exposició *Lletres d'ahir i d'avui*, al claustre de la Catedral de Girona (2014). Elaboració pròpia.



Figura 24. D'esquerra a dreta. Muntatge fotogràfic: exposició *Les Lletres del Tapís* (Casa de Cultura de Girona, 2014). *Lletres d'ahir i d'avui*, al claustre de la Catedral de Girona (2014). Elaboració pròpia.

44. Veieu taula de mètodes i accions complementàries amb el Grup de Recerca (Reprodis) i CODGC



Figura 25. Publicació dipositada al Centre de Documentació DHUB-Barcelona.

Figura 26. A la dreta: mostra de les diferents publicacions dissenyades i registrades legalment. Elaboració pròpia.



Disseny de Catàlegs

Cada exposició que es dissenya i es comissaria amb la voluntat de difondre els coneixements que la investigació genera té l'objectiu de compartir-los amb els ciutadans i el públic visitant. És per aquest motiu que es dissenyen uns catàlegs i publicacions que recullen els continguts principals exposats.



Figura 27. De dalt a baix: presentació de pòster científic a les jornades JIPI 2019. (Universitat de Barcelona). Elaboració pròpia.

Presentació de pòsters científics

La presentació d'un pòster científic suposa una oportunitat per sintetitzar i resumir el corpus de la investigació així com la possibilitat de compartir amb la comunitat científica els avenços de la recerca. És un espai d'intercanvi que afavoreix el diàleg i el flux d'activitats acadèmiques. En aquest sentit posicionar la disciplina del disseny gràfic i l'estudi de la lletra en un context científic de rang universitari és un dels principals objectius del projecte portat a terme.

Tallers didàctics

Per assolir els objectius de comunicació i divulgació de l'estudi, es dissenyen una sèrie d'accions pedagògiques a partir de tallers o *workshops* generats a partir dels continguts dels muntatges expositius i adreçats a un públic familiar però ampli. Aquestes activitats sorgeixen de la necessitat d'explicar didàcticament i experiencialment allò que el recorregut expositiu mostra.



Figura 28. Taller didàctic familiar: *Les lletres del Tapis*, realitzat al Museu d'Art de Girona (2015). Elaboració pròpia.



Figura 29. Tallers didàctics familiars: *Les lletres d'ahir i d'avui* a la Catedral de Girona (2014) i Taller realitzat al Museu Diocesà de l'Urgell (2016). Elaboració pròpia.



Figura 30. Article *Cartografia de la lletra* publicat a la Revista *Grafica* (2017). Elaboració pròpia.

Es constata l'interès i la comprensió dels diferents rols i perfils que la lletra pot explorar i es demostra, així mateix, que fins i tot el públic infantil reconeix aquesta versatilitat del signe gràfic.

Articles acadèmics

En el context científic és fonamental generar escrits acadèmics que aportin dades d'interès i coneixement contrastable sobre temàtiques rellevants i vinculades a la investigació per tal de poder-les comunicar i compartir amb la resta de la comunitat científica. Des d'aquest enfocament i amb aquesta voluntat, es proposen articles acadèmics que aporten experiències i continguts que confirmen el disseny gràfic com una disciplina acadèmica que aporta i construeix saber des de l'experiència professional i des del discurs científic.



Figura 31. Llibre d'actes del VIII Congrés *Arte y Ciudad* celebrat a la Universitat Complutense de Madrid (2018). Elaboració pròpia.



Figura 32. Captura de pantalla del blog <http://blogdeleslletres.wordpress.com>. Elaboració pròpia.

Blog de documentació

Es crea un blog digital que amb el nom de “Blog de les lletres” documenta i registra les accions i mètodes emprats en la recerca. A més a més és un mitjà per fer difusió de les principals tasques o activitats generades paral·lelament.⁴⁵ S'estableix un punt de trobada entre persones i col·lectius que ens permet avaluar aquelles activitats que s'han realitzat, i que generen complicitats i futures col·laboracions.

Intervencions Urbanes

Amb l'objectiu de buscar una interacció amb l'audiència i els usuaris, es representen accions plàstiques com la del *Jardí tipogràfic*⁴⁶ que es dugué a terme durant la presentació del “Projecte de digitalització de la lletra damassiana”, dins de les *Jornades Floreix la Llettra a Girona- Diàlegs amb la Llettra*. En aquesta activitat hi participaren també una trentena de dissenyadors i artistes plàstics d'arreu del territori. El contingut gràfic que en aquest cas es va exposar en les sales d'exposició i en l'entorn urbà genera una narrativa i un feedback col·laboratiu entre el dissenyador i el ciutadà.



Figura 33. De dalt a baix: fotografies del muntatge expositiu “Jardí tipogràfic” a la Pl. Pompeu Fabra 6, de Girona (2016). Elaboració pròpia.

Figura 34. A la dreta: fotografies del muntatge expositiu “Jardí tipogràfic” a la Pl. Pompeu Fabra 6, de Girona (2016). Elaboració pròpia.

45. Visiteu: <https://blogdeleslletres.wordpress.com>

46. Acció desenvolupada durant el maig de 2016 a la Pl. P. Fabra, 6 de Girona. En motiu de l'exposició del Projecte de Digitalització de la Llettra Damassiana del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Es convida a participar a diferents dissenyadors i artistes, els quals a partir d'una lletra de la tipografia digitalitzada i unes operacions bàsiques de composició gràfica (simetria, desplaçament, gir...etc.) generin un mandala que posteriorment serà reproduït i implementat amb vinils d'alta qualitat i resistència.

Consulta d'arxius i centres d'estudi

És part essencial del nucli de la investigació la consulta i recerca de fonts documentals originals per tal de contrastar i validar algunes de les hipòtesis del treball formulades. Establir vincles amb professionals de centres i institucions estrangeres reforça sinergies de treball i obre línies de col·laboració futures. A més a més, el contacte amb directors i professionals de biblioteques i arxius enriqueix la investigació.

A continuació es llisten els principals mètodes i accions complementàries dutes a terme i que formen part del corpus d'activitats reflexives imprescindibles per entendre la gènesi dels capítols de la investigació. Acotem cronològicament les accions des de febrer de 2013 fins a juliol de 2019.



Figura 35. Consulta de documentació a la Biblioteca Nazionale Universitaria de Torí.

Figura 36. CRAI-Fons Reserva de la UB.

Figura 37. Basílica de Sant Feliu de Girona.

Figura 38. Consulta a l'ACA. Elaboració pròpia.

MÈTODES - ACCIONS COMPLEMENTÀRIES - GRUP DE RECERCA REPRODÍS (UB) i CODGC

| CAPÍTOLS | ACTIVITAT | TÍTOL | PERÍODE | LOCALITAT |
|---------------------|--|---|---------------|--|
| Part I, Capítol III | Redacció Avantprojecte | <i>Avantprojecte. Projecte de desenvolupament tipogràfic. Les Lletres del Tapís de la Creació de Girona: un patrimoni desconegut</i> | Febrer 2013 | Catedral de Girona |
| Capítol I, III | Disseny Exposició + ponència inaugural | <i>Les Lletres del Tapís</i> | Març 2014 | Casa de Cultura de Girona |
| Capítol I, III | Disseny Exposició + ponència de cloenda | <i>Les Lletres d'Ahir i d'Avui a la Catedral de Girona</i> | Juliol 2014 | Claustre de la Catedral del Girona + Basílica de Sant Feliu de Girona |
| Capítol I, III | Catàleg exposició ISBN: 84-617-0871-7 978-84-617-0871-0 | <i>Les Lletres d'Ahir i d'Avui</i> | Juliol 2014 | |
| Capítol I, III | Generació del blog | http://blogdeleslletres.wordpress.com | Agost 2014 | |
| Capítol II, III | Disseny Exposició + Ponència inaugural | <i>Detalls i lletres d'ahir i d'avui al Bisbat d'Urgell. Del Beatus a l'actualitat</i> | Juliol 2015 | La Seu d'Urgell |
| Capítol II, III | Article en el catàleg ISBN: 978-84-606-9912-5 | <i>Lletres ornamentals. Beatus de la Seu d'Urgell en el catàleg Detalls i lletres d'ahir i d'avui al Bisbat d'Urgell. Del Beatus a l'actualitat</i> | Setembre 2015 | |
| Capítol I, III | <i>Workshop</i> familiar | <i>Dissenyem lletres</i> | Febrer 2015 | Museu d'Art de Girona |
| Part I | Ponència | <i>Aprendre a mirar la lletra, la lletra com a imatge</i> | Febrer 2016 | Arxiu Comarcal de la Seu d'Urgell |
| Capítol III | <i>Workshop</i> familiar | <i>Descobrim la riquesa de les lletres al Museu Diocesà de la Seu d'Urgell</i> | Febrer 2016 | La Seu d'Urgell |
| Capítol III | Instal·lació / Acció | <i>Instal·lació Jardí Tipogràfic</i> | Maig 2016 | Pl. P. Fabra 6, Casa Cultura de Girona |
| Capítol I, III | Disseny Exposició | <i>Projecte de Digitalització de la lletra Damassiana del Tapís de la Creació</i> | Maig 2016 | Casa de Cultura de Girona |
| Capítol I, III | Ponència en el I Cicle Diàlegs amb la lletra | <i>Des d'ahir i fins avui, la lletra Damassiana digitalitzada</i> | Maig 2016 | Casa de Cultura de Girona |
| Capítol III | <i>Workshop</i> familiar Jornades Diàlegs amb la lletra II | <i>Lletres en flor</i> | Maig 2017 | Casa de Cultura de Girona |
| Capítol III | Disseny Editorial | <i>Disseny de la capçalera tipogràfica de la Revista Bonart de Girona en motiu de la Biennal de Venècia. Aplicació de la tipografia Damassiana</i> | Maig 2017 | Girona |
| Part I | Ponència en el II Cicle de Diàlegs amb la lletra | <i>La lletra objecte i subjecte d'investigació. De les paraules i missatges a testimonis estilístics</i> | Maig 2017 | Casa de Cultura de Girona |

MÈTODES - ACCIONS COMPLEMENTÀRIES - GRUP DE RECERCA REPRODUS (UB) i CODGC

| CAPÍTOLS | ACTIVITAT | TÍTOL | PERÍODE | LOCALITAT |
|-----------------------|---|---|---|--|
| Part I | Ponència al III Symposium Grafica + article publicat a la Revista Grafica | <i>Cartografia de la lletra</i> | Setembre 2017 | Escola la Massana Barcelona |
| Capítol I, III | Ponència VIII Congreso Arte y Ciudad | <i>La letra, real y ausente, de la ciudad</i> | Novembre 2017 | Universitat Complutense de Madrid |
| Capítol II | Ponència de caràcter transversal en el III Cicle de Diàlegs amb la lletra | <i>Lletres i flors als carrers de Girona. A Girona lletres amb flors que creixen pels carrers</i> | Maig 2018 | Auditori Viader Casa de Cultura de Girona |
| Part I | Ponència al IV Symposium Grafica + article publicat a la Revista Grafica | <i>Investigando la letra, dos casos de estudio: proyectar la letra, una constante cultural y los condicionantes tecnológicos en el entorno digital</i> | Setembre 2018 | Escola dels Salesians de Sarrià de Barcelona |
| Tots | Pla de recerca i redacció dels informes de seguiment acceptats per la Comissió de seguiment dels Estudis de Doctorat, HD203 | <i>Redacció del Pla de recerca per a la inscripció de la tesi doctoral</i> <i>Redacció de sis Informes de seguiment (avenços en el pla de Recerca)</i> | Des del curs 2014/15, lliurats anualment fins al Dipòsit de la Tesi | Escola de Doctorat Universitat de Barcelona |
| Part I Capítol I | Recerca i documentació d'arxius a la Biblioteca Nazionale Universitaria (Torino) | <i>Consulta del Beatus Ms. I-II-I</i> <i>Comentari de l'Apocalipsi.</i> <i>Còdex original</i> | Gener de 2019 | Biblioteca Nazionale Universitaria Torino |
| Part I | Presentació del Pòster a les JIPI de la UB (Jornades d'investigadors Predoctorals Interdisciplinària) | <i>Presentació del Pòster</i> <i>"The study of the letter, beyond what words say"</i> | Febrer de 2019 | Universitat de Barcelona |
| Part I Capítol III | Recerca documental a ACA. Fons de Manuscrits de Ripoll | <i>Consulta Manuscrits Ripoll</i> | Abril 2019 | Arxiu Corona d'Aragó - ACA |
| Part I Capítol I | Organització del cicle Floreix la lletra a Girona | <i>Organització i gestió de les conferències</i> | Maig 2019 | Casa Cultura Diputació de Girona |
| Part I Capítol II | Conferència CRAI Reserva UB | <i>Investigar al voltant de la lletra</i> | Juliol 2019 | CRAI Reserva UB |

Taula 3
Mètodes i accions complementàries. Elaboració pròpia.

9. INTERÈS CIENTÍFIC I IMPACTE

En aquest punt podem destacar que les diferents aportacions d'interès científic, derivades dels objectius descrits prèviament, actuen en diferents nivells que exposo a continuació.

En un primer nivell destacaríem aquelles aportacions que se situen en el context de la disciplina del disseny gràfic i més concretament en el corrent metodològic de la *pràctica dirigida* i que repercuteixen favorablement i directament sobre la disciplina acadèmica de la comunicació visual, actualment en el llindar d'un canvi de paradigma de coneixement (Del Hoyo, 2018)⁴⁷.

Relacionar les aportacions de la recerca en l'àmbit disciplinari del disseny genera un efecte positiu de retroalimentació amb aquesta disciplina ja que, en definitiva, fer recerca en disseny i com fer-la és una "qüestió metodològica" (Gray-Malins, 2004).

Una característica de la metodologia de l'àmbit artístic és el d'un enfocament plural utilitzant una tècnica multimètode adequada per a cada projecte. Cada vegada més, tot això implica l'ús de múltiples mitjans per integrar dades de forma visual, tàctil, experiencial i obtenir així una informació valuosa i rica (...). (Gray-Malins, 2004, p. 21)⁴⁸

Per tant, en aquest primer nivell un dels impactes més rellevants seria posicionar l'enfocament acadèmic de la recerca juntament amb les metodologies, estratègies i mètodes que aquesta disciplina proporciona amb la finalitat de donar a conèixer el valor i les possibilitats que se'n desprenen. Tal com comenta Friedman "La idea de la disciplina del disseny és recent. Encara estem debatent si l'*arena* del coneixement que aporta el disseny constitueix una disciplina, un àmbit o una ciència" (Friedman, 2000, p. 8).⁴⁹

Cal remarcar que al llarg de la present investigació s'ha insistit en generar una sèrie d'accions en paral·lel per anar treballant aquesta consciència necessària de la realitat del disseny, amb la qual cosa considerem altament positiva aquesta contribució en l'entorn social immediat.⁵⁰

47. Op. Cit

48. Op. Cit. *A characteristic of "artistic" methodology is a pluralist approach using a multi-method technique, tailored to the individual project. Increasingly, this has involved the use of multiple media to integrate visual, tactile, kinaesthetic, experiential data into "rich" information.* [Una característica de la metodologia de l'àmbit artístic és el d'un enfocament plural utilitzant una tècnica multimètode adequada per a cada projecte. Cada vegada més, tot això implica l'ús de múltiples mitjans per integrar dades de forma visual, tàctil, experiencial i obtenir així una informació valuosa i rica (...)] Traducció pròpia.

49. Op. Cit. *The idea of a design discipline is more recent still. We are debating whether the arena of design knowledge constitutes a discipline, a field, or a science.* [La idea de la disciplina del disseny és recent. Encara estem debatent si l'*arena* del coneixement que aporta el disseny constitueix una disciplina, un àmbit o una ciència]. Traducció pròpia

50. Veieu taula de mètodes i d'accions de l'apartat anterior.

En un segon nivell, l'interès rau a clarificar i fer visible una sèrie de decisions que s'articularen al voltant de fases sistemàtiques i vertebrades des del coneixement, essent aquestes eleccions una manera de fomentar un coneixement col·lectiu compartit sobre el concepte de lletra, pensada i projectada des de l'encàrrec gràfic i que es pot veure plasmat en desenvolupaments aplicats i específics com, per exemple, la construcció d'un projecte tipogràfic que reivindicui el context essencial de la lletra i no només la seva funció auxiliar o complementària.

- Entendre el “projecte tipogràfic” com una projecció cultural de les civilitzacions, com una conseqüència lògica que quedarà demostrada i que sosté que la lletra és element de projecció conscient i planificada de les cultures al llarg dels temps i, en particular, de l'època medieval.
- Descobrir els elements específics que determinen un “projecte tipogràfic”. Això implica analitzar les seves concrecions com, per exemple, les lletres, així com descobrir allò que les caracteritza, ja sigui en un ordre conceptual, gràfic, històric, tecnològic, econòmic, contextual, etc. En definitiva, obtenir un model d'estudi integrador de la lletra, des de l'entorn generador fins a la seva essència estructural que contempli tots aquests aspectes.
- Reconèixer i establir els vincles tecnològics i sintàctics presents i condicionats en la mateixa formalització de les lletres.
- Reconèixer i determinar les propostes pragmàtiques que neixen de la plasmació visual de les formes de les lletres existents i classificar, des d'aquest enfocament, les seves formes i funcions principals.
- Proposar enfocaments i sistemes propis i específics de la disciplina del disseny gràfic i treballar per la permeabilitat amb altres disciplines acadèmiques i altres investigacions.

10. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓ

La present recerca s'estructura a partir d'una primera part introductòria, la successió de tres capítols amb les conclusions i valoracions finals i una segona part que conté els annexos i les fitxes de tipus més instrumental.

La primera part exposa les qüestions metodològiques així com l'establiment de metodologies i mètodes emprats per tal d'entendre l'univers de la investigació i el context científic en què aquesta recerca se circumscriu. Per tant, s'explora i es contextualitzen els objectius, les hipòtesis, les acotacions del tema i les perspectives i /o línies de continuïtat de l'estudi.

PRIMERA PART
Exploració i context

En el primer capítol s'aprofundeix en l'anàlisi de l'entorn cal·ligràfic en general. Es presenta i s'analitza el *background* del suport medieval en particular, a partir d'aproximacions i encreuament de perspectives de diferents àmbits disciplinaris. S'evidencia l'acció coordinadora i conceptualitzadora de la figura del planificador, entès aquest com un agent rellevant i decisiu per a l'organització i sistematització del programa iconogràfic que inclou imatges i sèries gràfiques.

CAPÍTOL I
Exploració i definició

En el segon capítol s'analitza l'estructura de la lletra i es proposa un mètode d'anàlisi sistematitzat que permeti una lectura integradora de la lletra de tipus vinculada o associativa en el context que se circumscriu. Es defineixen unes taxonomies que marquen relacions entre el pla significat i la forma significant. Diferents narratives que es deriven dels signes gràfics com ara: narratives matisades, redundants, complementàries, retòriques, simbòliques, etc.

CAPÍTOL II
Anàlisi i desenvolupament I

En el tercer capítol es demostra que en el brodat medieval existeix un programa de l'encàrrec on la lletra té un rol significatiu per ella mateixa. S'analitza i es desenvolupen sistemes que confirmen la realitat de projecte implícit en la lletra. Aquesta s'integra de forma estratègica en el conjunt de programes iconogràfics i visuals i esdevé subjecte de la narrativa dels fets que l'obra descriu. Es proposen sistemes de desenvolupament aplicat com per exemple la digitalització integral de la Sèrie Damassiana Ornamentvm.

CAPÍTOL III
Anàlisi i desenvolupament II
Aplicació dels sistemes de sintaxi

En les conclusions es validen els objectius i les hipòtesis, es procedeix a una revisió crítica de la metodologia emprada així com la seva avaluació. Finalment, a partir dels resultats demostrables, es proposen noves vies de coneixement articulades i sistematitzades que permeten noves continuïtats en un futur treball.

CONCLUSIONS
Futures línies de continuïtat

La segona part inclou els annexos i les fitxes de tipus instrumental i tècniques que complementen el treball de la investigació.

SEGONA PART
Annexos i fitxes Instrumentals

ESTRUCTURA DELS CAPÍTOLS

Context de la Recerca, problemàtica i perspectiva | Objectius generals | Objectius específics per capítols | Hipòtesis per capítols | Acotació del tema | Línia metodològica: referents i antecedents. *Practice led research / Practice based research* | Metodologies emprades | Interès científic i impacte social | Motivacions | Estructura de la investigació

1. L'ENTORN CAL·LIGRÀFIC I LA VISIÓ DE PROJECTE
APROXIMACIONS I PERSPECTIVES DE DIFERENTS ÀMBITS DISCIPLINARIS

2. L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA
SISTEMATITZACIÓ DE PROCESSOS ANALÍTICS: PROPOSTA D'UNA METODOLOGIA D'ANÀLISI QUE PERMETI UNA LECTURA INTEGRADORA DE LA LLETRA MEDIEVAL

3. LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ
L'ANÀLISI DE LA LLETRA: LA COMPRENSIÓ MORFOLÒGICA I ESTRUCTURAL D'UN BRODAT MEDIEVAL. VIES DE DESENVOLUPAMENT APLICAT

CONCLUSIONS

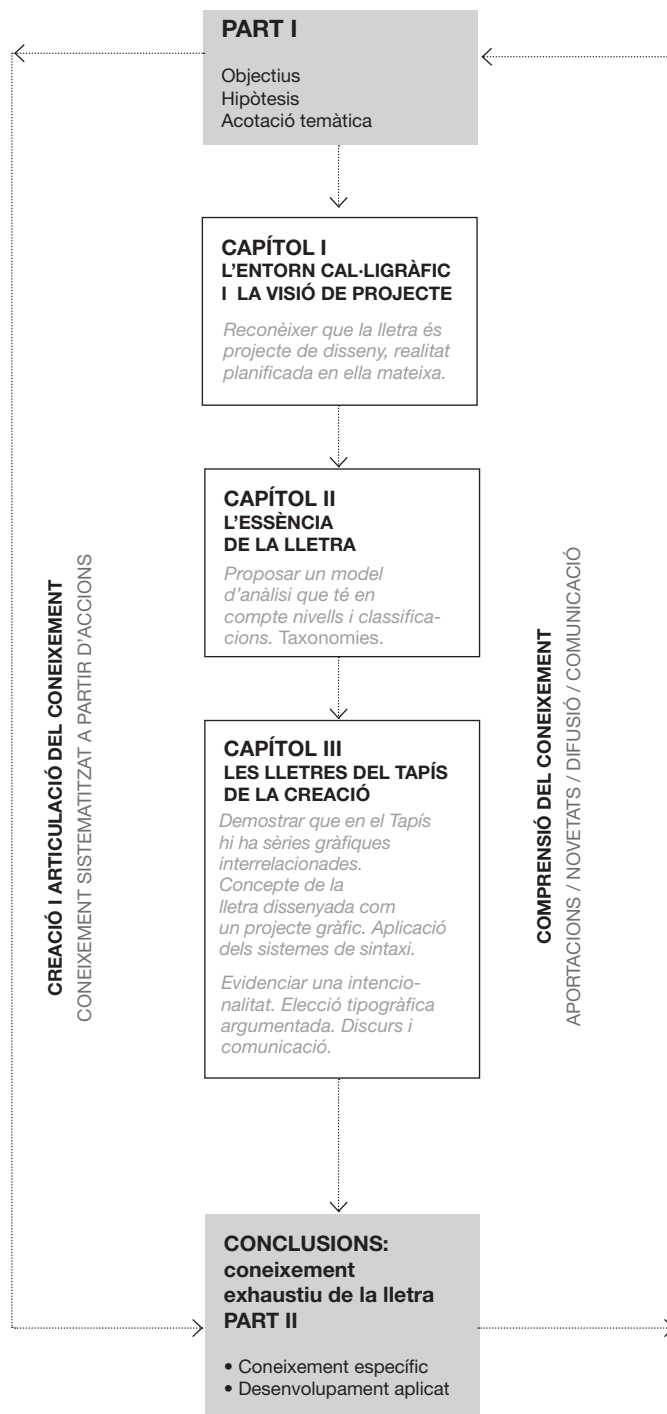


Figura 39. Diagrama de l'estructura de Tesis. Elaboració pròpia

CAPÍTOL I

“Toutes les lettres ont d’abord été des signes et tous
les signes ont d’abord été des images”

(Victor Hugo, 1839)

hugo, v.(1839). *En voyage. Alpes et Pyrénées*. Paris:
Librairie du Victor Hugo illustré. Document en ligne sur le site
de la BnF, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103019r>.



.....
CAPÍTOL I
.....

**L'entorn cal·ligràfic.
Aproximacions i perspectives des de diferents
àmbits disciplinaris**
.....

CAPÍTOL I

**L'entorn cal·ligràfic.
Aproximacions i perspectives des de diferents
àmbits disciplinaris**

HIPÒTESI I
Formulada des de
l'exploració i la definició.

Reconeixement de l'autor, més enllà del realitzador o de la manufactura, com a planificador que articula un discurs visual i narratiu integrador en l'obra. Es demostra que el projecte de disseny subjacent al brodat és imprescindible per a la comprensió de la totalitat del conjunt.



Figura 40. Detall Scriptorium. BnF, Lat. Ms. 818. Font: <https://arhpee.typepad.com/.a/6a0148c6c39fea970c01b8d200922f970c-popup>

1. ENTORN CAL-LIGRÀFIC: ALGUNES REFLEXIONS PRÈVIES I UNA PROPOSTA DE LECTURA TRANSVERSAL

Aquest capítol s'articula a partir de la compilació d'una sèrie de dades que ens serveixen com a punt inicial per validar la hipòtesi que es formula en aquest apartat. Tanmateix, la síntesi de tota la informació recollida ens permet fer una immersió en el context històric del cas d'estudi i de les diferents disciplines acadèmiques a partir de les quals s'ha estudiat la lletra com, per exemple, la història, la paleografia, la teologia, etc.

Començaré per definir el concepte d'entorn cal·ligràfic⁵¹ i una sèrie de factors vinculats dins del context d'aquesta recerca. Aquest, l'entendem com a expressió àmplia que designa un marc que fa propici el pensament i la reflexió de la lletra, entesa com a signe formal, amb traç visible i connectada al context cultural que l'acull i també com a element indissoluble del projecte gràfic. Son conegudes les reflexions i el treball de Roland Barthes sobre la primacia d'allò lingüístic (Groupe μ , 1992)⁵² i el predomini d'una cultura del logos en la societat occidental. Conseqüentment, el signe gràfic, en aquest cas la lletra, queda reduïda a la seva capacitat textual en detriment del seu potencial significador⁵³ com a forma i, en definitiva, de la seva dimensió gràfica, privant-la de transcendir en altres contextos.

La Dra. Ana Entenza, de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la UAB, esmenta en la seva investigació doctoral una referència de la semiòloga Martine Joly que considerem pertinent:

No obstant això, el que aquest tipus de prejudicis no tenen en compte és que el llenguatge visual és un sistema de significació, diferent del llenguatge verbal, i davant del qual patim un analfabetisme que no reconeixem, potser perquè, com assenyala Gubern, tolerem amb benevolència l'agrafia icònica. Però com que no assumim aquesta ignorància, ens refugiem en la seguretat del que sí que coneixem, ens refugiem en el text (Joly, 1994:19). (Entenza, 2008, p.100)⁵⁴

51. Evidenciem que tot i que l'objecte d'estudi d'aquesta investigació tracta d'una obra medieval, la introducció general estableix un marc ampli i plural que transcendeix el propi context de l'Edat Mitjana. Per tant, l'entorn cal·ligràfic, aquí, no se situa en el context dels scriptoria medievals sinó que tal com s'indica al·ludeix a un espai de reflexió en el qual la lletra esdevé el centre del pensament.

52. GROUPE μ , (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid: Catedra, signo e imagen.

53. Ens referim a l'associació semàntica intrínseca o vinculada de la lletra que desencadena coneixement.

54. ENTENZA, A. (2008). *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales. Análisis crítico de las aportaciones realizadas desde diversas disciplinas* (Tesis doctoral). UAB, Barcelona. Sin embargo, lo que este tipo de prejuicios no tienen en cuenta es que el lenguaje visual es un sistema de significación, diferente al lenguaje verbal, y frente al cual padecemos un analfabetismo que no reconocemos, quizás porque, como señala Gubern, toleramos con benevolencia la agrafia icónica. Pero como no asumimos esta ignorancia, nos refugiamos en la seguridad de lo que sí conocemos, nos refugiamos en el texto (Joly, 1994:19). [No obstant això, el que aquest tipus de prejudicis no tenen en compte és que el llenguatge visual és un sistema de significació, diferent del llenguatge verbal, i davant del qual patim un analfabetisme que no reconeixem, potser perquè, com assenyala Gubern, tolerem amb benevolència l'agrafia icònica. Però com que no assumim aquesta ignorància,

L'entorn cal·ligràfic, més enllà d'un lloc físic i d'una primera definició etimològica del mot cal·ligràfia⁵⁵, considera la lletra principalment com un fenomen visual, "(...) la lletra és un fenomen visual primerament, la forma exterior gràfica de la qual inclou més aspectes interiors, que son fonamentals al sistema" (Herrera i Fernández, 2008, p.197)⁵⁶, a la vegada que esdevé porta d'entrada de tot un món de significació, "(...) l'esperit d'un fenomen, d'una paraula, no és més que el seu dret a començar a significar" (Barthes, 1982, p.138)⁵⁷. És des d'aquesta característica polisèmica o pansèmica (Barthes, 2008)⁵⁸ que proposem el concepte d'entorn cal·ligràfic com un punt de connexió de totes aquelles reflexions sorgides a partir del signe gràfic: "(...) la lletra és el punt on convergeixen totes les abstraccions gràfiques" (Barthes, 1982, p.135)⁵⁹, la lletra és primerament una forma (Debiais, 2017)⁶⁰. Per tant, tenim en un primer moment aquest entorn-espai-superfície referenciat.

En segon lloc, acotem el terme cal·ligràfic. És rellevant en aquest punt remetre'ns a la definició de cal·ligrafia entesa com a disciplina que sostenen autors com Herrera i Fernández "(...) la cal·ligrafia com l'única disciplina l'objectiu de la qual és obtenir alfabetos caracteritzats, llegibles i uniformes en la seva dicció gràfica" (Herrera i Fernández, 2008, p.195)⁶¹. Volem subratllar que, amb la paraula "cal·ligràfic⁶²" acolim d'entrada el concepte lletra, aquella unitat de significat irreductible de l'escriptura alfabètica (Costa, 1988)⁶³, des d'una dimensió i realitat disciplinària i des dels processos sistemàtics inherents que regulen les formes gràfiques, passant per la seva percepció fins a la formalització del traç.

El traç amb el qual es crea la cal·ligrafia neix i es desenvolupa com el tronc comú de les dues maneres fonamentals que té l'ésser humà per comunicar-se: escriure i dibuixar. En tots dos casos suposa la materialització del pensament, el pas d'allò im-

ens refugiem en la seguretat del que sí que coneixem, ens refugiem en el text (Joly, 1994:19). Traducció pròpia.

55. MEDIAYLLA, C. (2005). *Caligrafía*. Valencia: Campgràfic. *La palabra caligrafía proviene de los términos griegos κάλλος (belleza) y γράφειν (escribir) lo que en castellano podía corresponder a "bella escritura"*. (Mediavilla, 2005, p.1).

56. HERRERA, E., I FERNÁNDEZ, L. (2008). Estudio y aplicación de nuevas tecnologías para la recuperación y digitalización tipográfica del patrimonio caligráfico de Juan de Yciar. *Bellas Artes*, 6, 177-197.

57. Op.cit. *El espíritu de un fenómeno, de una palabra, no es más que su derecho a empezar a significar*. [(...) l'esperit d'un fenomen, d'una paraula, no és més que el seu dret a començar a significar]. Traducció pròpia.

58. Op. Cit.

59. Op.cit. (...) *La letra es el punto en el que convergen todas las abstracciones gráficas*. [(...) la lletra és el punt on convergeixen totes les abstraccions gràfiques]. Traducció pròpia.

60. DEBIAIS, V. (2017). *La croisée des signes. L'écriture e les images médiévales (800-1200)*. Paris: Les Éditions du Cerf.

61. Op. cit. *La caligrafía como la única disciplina cuyo objetivo es la obtención de alfabetos caracterizados, legibles, y uniformes en su dicción gráfica*. [La cal·ligrafia com l'única disciplina l'objectiu de la qual és obtenir alfabetos caracteritzats, llegibles i uniformes en la seva dicció gràfica]. Traducció pròpia.

62. Vegeu definició que ens proporciona la RAE: *Arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos*. (www.dle.rae.es).

63. COSTA, J., (1988). Nacimiento y expansión de la Letra en la comunicación gráfica, en la *Letra*. Barcelona: Ediciones CEAC.

Fenomen visual

Disciplina
Cal·ligrafia

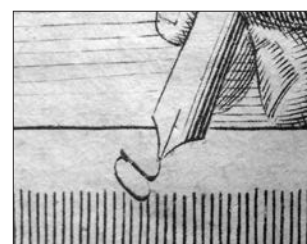


Figura 41. A dalt, imatge de detall. Trésor des nouvelles escritures de finances et italiennes bastardes". Paris, 1677. Font: Fotografia a partir de llibres i gravats de la col·lecció particular de Dr. Jesús Del Hoyo Arjona.



Figura 42. A baix, Paillason. "L'art d'écrire" Encyclopédie, Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers. (ca. 1762-77) Denis Diderot. Font: https://romantic-circles.org/editions/contemps/barbauld/poems1773/illustrations/diderot_ecrire3.html

Projecte gràfic
i Lletra dibuixada o retolada



Figura 43. Representació del cursus (recoregut) i del ductus (característiques del traç que genera l'instrument) en la lletra capital, a *Caligrafía* de Claude Mediavilla. Font: Fotografia pròpia de l'obra *Caligrafía* de Claude Mediavilla



Figura 44. Caplletra més elaborada amb entrellaços i text escrit amb el tipus d'escriptura habitual. Font: Ms. 487 *Dialogorum Libri Quatuor* f1r, S. XI. Fons reserva CRAI- UB. Fotografia pròpia

material a allò material, d'allò visual i perceptual a allò conceptual. Amb un mateix gest es creen la imatge i la lletra. (Penela i Gamonal, 2015, p.169)⁶⁴

Ens interessa, per tant, l'aspecte morfològic del traç projectat i també contemplat des d'una observació atenta amb voluntat d'anàlisi i rigor que convidi a la posterior reflexió i estudi. "El cal·lígraf, es converteix en autor, no per crear una lletra nova, sinó per iniciar una reflexió sobre la forma, l'origen, la formació o l'ús d'aquesta, que farà possible convertir-la en model" (Ribagorda, 2015, p.16)⁶⁵.

La lletra, com a porta d'entrada i testimoni de cultures, ens permet reflexionar i pensar sobre el context històric, cultural i social. Esdevé oportunitat per exercitar l'observació, el pensament gràfic i la pràctica projectual vinculada amb criteris i argumentacions fonamentades. També, la lletra, esdevé empremta i rastre del nostre recorregut emparada per la seva tradició, les seves tècniques, les seves tecnologies, els seus tractadistes, autors (Del Hoyo, 2015)⁶⁶:

Podem i hem de superar aquesta visió limitada de la forma i sense perdre el sentit útil de descobrir en la lletra, en cadascuna d'elles i en cada conjunt tipogràfic, els indicis que descobreixen la seva personalitat, la seva aplicabilitat, el seu projecte, la seva solució, la seva cultura, el seu origen..., el sentit i l'interès del seu ésser i no només la paternitat de la qual descendeix o l'anècdota a partir de la qual fa eclòsió. No té sentit aprofitar només aquests trets superficials si podem aprofundir en allò cultural del seu context i en allò essencial dels seus propis trets. (Del Hoyo, 2012, p.8)⁶⁷

64. PENELA, J.R., I GAMONAL, R. (2005). La letra manuscrita contemporánea a *Caligrafía Española. El arte de escribir*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. *El trazo con el que se crea la caligrafía nace y se desarrolla como el tronco común de las dos maneras fundamentales que tiene el ser humano para comunicarse: escribir y dibujar. En ambos casos supone la materialización del pensamiento, el paso de lo inmaterial a lo material, de lo visual y perceptual a lo conceptual. Con un mismo gesto se crean la imagen y la letra. [El traç amb el qual es crea la cal·ligrafia neix i es desenvolupa com el tronc comú de les dues maneres fonamentals que té l'ésser humà per comunicar-se: escriure i dibuixar. En tots dos casos suposa la materialització del pensament, el pas d'allò immaterial a allò material, d'allò visual i perceptual a allò conceptual. Amb un mateix gest es creen la imatge i la lletra.] Traducció pròpia.*

65. RIBAGORDA, J. M., (2005). Calígrafos españoles. Maestros con carácter a *Caligrafía Española. El arte de escribir*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. *El calígrafo se convierte en autor, no por crear una letra nueva, sino por iniciar una reflexión sobre la forma, el origen, la formación o el uso de la misma, lo que dará lugar a convertirla en modelo. [El cal·lígraf, es converteix en autor, no per crear una lletra nova, sinó per iniciar una reflexió sobre la forma, l'origen, la formació o l'ús d'aquesta, que farà possible convertir-la en model]. Traducció pròpia.*

66. DEL HOYO, J., SIMON, C., FLÓREZ, C. (2015). *Detalls i lletres d'ahir i d'avui al Bisbat d'Urgell. Del Beatus a l'actualitat*. Barcelona: Edicions del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya.

67. DEL HOYO ARJONA, J., (2012). Prólogo a *Carácter Latino*. Barcelona: Index Books. *Podemos y debemos superar esta visión limitada a la forma y sin perder el sentido utilitario descubrir en la letra, en cada una de ellas y en cada conjunto tipográfico, los indicios que descubren su personalidad, su aplicabilidad, su proyecto, su solución, su cultura, su origen..., el sentido y el interés de su ser y no sólo la paternidad de la que descende o la anécdota a partir de la que eclósiona. No tiene sentido aprovechar sólo esos rasgos superficiales si podemos ahondar en lo cultural de su contexto y en lo esencial de sus propios rasgos. [Podem i hem de superar aquesta visió limitada de la forma i sense perdre el sentit útil descobrir en la lletra, en cadascuna d'elles i en cada conjunt tipogràfic, els indicis que descobreixen la seva personalitat, la seva aplicabilitat, el seu projecte, la seva solució, la seva cultura, el seu origen ..., el sentit i l'interès del seu ésser i no només la paternitat de la qual descendeix o l'anècdota a partir de la qual fa eclòsió. No té sentit aprofitar només aquests trets superficials si podem aprofundir en allò cultural del seu context i en allò essencial dels seus propis trets.] Traducció pròpia.*

En el decurs de la investigació el factor cal·ligràfic o la cal·ligrafia entesa com el triomf de l'escriptura dibuixada (Costa, 2019)⁶⁸ ens portarà cap a un altre concepte que es pot percebre en el conjunt del projecte gràfic escollit, aquest és el de lletra dibuixada⁶⁹. En aquesta última la forma resultant, no vindrà de l'expressió gestual sinó que derivarà d'un pensament conceptual estipulat i acotat, subjecte a les lleis de la composició gràfica. Així doncs, podem afirmar que la cal·ligrafia remet al gest i traç escrit amb un *ductus*⁷⁰ entrenat seguint unes pautes morfològiques lògiques -establertes per convencions- i la lletra dibuixada fa referència a un concepte més treballat i complex, que comporta redefinir la lletra tantes vegades com s'escaigui a fi d'obtenir els resultats més ajustats a l'encàrrec predeterminat. És rellevant la cita de Nicolette Gray al respecte:

El *lettering* és una subdivisió de l'escriptura. He de definir-lo com una escriptura en què la forma visual, és a dir, les lletres i la forma en què aquestes es formen i combinen, té una formalitat i una importància més enllà de la llegibilitat. (Gray, 1986, p.9)⁷¹

Aquesta distinció entre lletra dibuixada i pràctica cal·ligràfica és una observació que més d'un autor ha reconegut, fins i tot en estudis de codicologia i paleografia. Per exemple, Jean Mallon, un dels estudiosos del Còdex *Virgilius Augusteus* (Vat. lat. 3256), fa una anàlisi a fons amb un interès estrictament paleogràfic (Petrucci, 2011)⁷². Mallon fa una observació interessant amb relació a la caracterització que presenten les lletres enteses i concebudes -segons la seva perspectiva- com a elements singulars: "El text de Virgili no ha sigut escrit per un escriba, sembla com si fos executat completament per un dissenyador de lletres"⁷³(Mallon, 1952, p. 154)⁷³.

Així mateix, ens trobem descrites les lletres de tipologia versals en un manual de formes bàsiques de les lletres, el qual fa un repàs de les variacions de l'escriptura cal·ligràfica,

68. Vegeu apartat "Estructura de la forma" (p. 132) a COSTA, J. (2019). *La forma de las ideas. Cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*. Madrid: Joan Costa Experimenta.

69. Actualment es fa notori en l'entorn mediàtic i social l'anglicisme, *lettering*, que refereix la lletra dibuixada o retolada.

70. El terme *ductus* sempre es presenta relacionat amb el seu complementari *cursus*. Els dos conceptes dicotòmics es contextualitzen i prenen sentit en la tradició cal·ligràfica-tipogràfica. *Ductus* deriva etimològicament de la paraula *ducere* i remet a l'acció de conduir, portar, transportar. *Cursus*, en canvi, prové de la paraula llatina *currere* que entre les seves definicions consten la de camí, recorregut, cursa, carrera. Ho descriu i exemplifica àmpliament la tesi doctoral del Dr. Jesús Del Hoyo (Op Cit).

71. GRAY, N. (1986). *A History of Lettering*, Oxford: Phaidon Press. *Lettering is a sub-division of writing. I should define it as a writing in which the visual form, that is the letters and the way in which these are shaped and combined, has a formality and an importance over and above bare legibility*. [El *lettering* és una subdivisió de l'escriptura. He de definir-lo com una escriptura en què la forma visual, és a dir, les lletres i la forma en què aquestes es formen i combinen, té una formalitat i una importància més enllà de la llegibilitat]. Traducció pròpia.

72. PETRUCCI, A. (2011). *Libros, Escrituras y Bibliotecas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

73. MALLON, J. (1952). *Paléographie romaine*. Madrid. *Le texte de Virgile n'est pas écrit par un scribe, il est comme exécuté d'un bout à l'autre par un dessinateur de lettres*. [El text de Virgili no ha sigut escrit per un escriba, sembla com si fos executat completament per un dissenyador de lletres]. Traducció pròpia.

Dissenyador de lletres



Figura 45. Còdex Virgilius Augusteus. Vat. lat. 3256. f1r. Font: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3256.



Figura 46. De dalt a baix: inscripció Damassiana a la Basilica de Santa Agnese (Roma). Font: fotografia pròpia.

“(…) Les astes de les versals estan formades per dos traços exteriors, que s’emplenen ràpidament amb un traç central. Més que escrits, estan dibuixats” (Martin et al., 1996, p. 117).⁷⁴ Fins i tot - i serà objecte d’estudi més desenvolupat en el mapa 2- ens trobem observacions com les que fa Armando Petrucci, qui va reconèixer un valor de projecte gràfic en un tipus concret de *lletra dibuixada* amb un ús distintiu i diferenciador, en aquell cas, creada pel Papa Damas I a la Roma del s. IV. “Filòcal⁷⁵ va inventar un tipus gràfic particular exposat amb notable coherència estilística en un gran nombre d’inscripcions oficials de luxe” (Petrucci, 2011, p. 32).⁷⁶



Figura 47. Caplletra P. Bíblia de Rodes (Paris, BNF, lat.6.11), f56r, V. IV Font: fotografia pròpia a partir de l'edició facsímil propietat del Dr. Joaquim Garrigosa.

També, i en el context de la factura de les Bibles de Ripoll, l'historiador i paleògraf Ansari Mundó fa aquesta observació referent al caplletrista de la Bíblia de Rodes:

“L'autor d'aquestes és un bon dissenyador, de mà ferma; dibuixa finament i amb detall els elements decoratius de fulles i altres motius a l'interior de les caplletres” (Mundó, 2002, p. 157)⁷⁷.

Aquest reconeixement de la lletra dibuixada o també retolada pot esdevenir possible en un espai-entorn cal-ligràfic com el que hem definit anteriorment. Un espai que permeti l'observació i la reflexió atenta envers projectes gràfics que mostren sistemes de lletres reproduïdes en qualsevol suport i tècnica. Aquest context fa propici mostrar-les com una realitat autònoma⁷⁸ reivindicada des d'aquesta recerca i que, independentment del rol textual que expressen, conviuen amb les estratègies globals de comunicació que en tot projecte gràfic es contempla. Així descriu la lletra Joan Costa: “(…) la lletra com a matèria visual de la representació fonètica i com a grafisme autònom⁷⁹ de la seva funció textual” (Costa, 1988, p.9).⁸⁰ També el tipògraf suís Jost Hochuli cita en el seu assaig aquesta dimensió



Figura 48. Caplletra P, del Liber Proverbiorum et Ecclesiastes, cum glossa ordinaria Walafri di Strabi, f12r. Caplletra amb un gran valor icònic. Font: fotografia pròpia. Fons: Reserva Crai UB

74. MARTIN, J., STRIBLEY, M., GOURDIE, T. (1996). *Guía completa de caligrafía, técnicas y materiales*. Londres: ed. Herman Blume. *Las astas de las versales se forman con dos trazos exteriores, que luego se rellenan rápidamente con un trazo central. Más que escritos, están dibujados.* [Les astes de les versals estan formades per dos traços exteriors, que s’emplenen ràpidament amb un traç central. Més que escrits, estan dibuixats]. Traducció pròpia

75. Furi Dionisi Filòcal, conegut com l'autor del Cronògraf del 354, qui va treballar en l'execució dels epigrames del Papa Damas I en el S. IV. Al llarg d'aquest capítol aprofundirem en la seva figura i aportacions.

76. Op. Cit.

77. MUNDÓ, A. (2002). *Les Bibles de Ripoll*. Ciutat del Vaticana: ed. Biblioteca Apostolica Vaticana.

Serà al llarg d'aquest capítol que analitzarem en paral·lel aquesta concepció més instrumental que es té de la disciplina del disseny arrelada més a qüestions tècniques i habilitats d'ofici.

78. Amb el terme autònom volem subratllar la dimensió gràfica de la lletra entesa també com a projecte gràfic, a més a més, de la funció textual instrumental. Autònoma no en el sentit de desvinculació respecte al projecte global on s'inscriu, ans al contrari, vinculada principalment a la noció de projecte gràfic i, per tant, considerant-la com una realitat gràfica, més enllà de la funció lingüística.

79. Aquest aspecte s'associa amb la seva capacitat visual comunicativa pròpia i semàntica, no necessàriament textual.

80. Op. Cit. *La letra como materia visual de la representación fónica y como grafismo autónomo de su función textual* [(…) la lletra com a matèria visual de la representació fonètica i com a grafisme autònom de la seva funció textual]. Traducció pròpia.

expressiva i semàntica de la lletra: “sembla un argument pragmàtic el fet que les lletres, a més a més de la seva autèntica i principal funció, la de ser vehicles visuals de la llengua, puguin ser també creadores d’atmosferes” (Hochuli, 2007, p.55)⁸¹.

La lletra esdevé també projecte en la mesura que ha d’acomplir amb una funció comunicativa, més enllà del seu rol textual. “La lletra cal·ligrafiada va evolucionar cap a una lletra retolada o dibuixada per dotar-la de més visibilitat, personalitat i plasticitat amb la finalitat de ser utilitzada com a signe d’identificació (...)” (Penela i Gamonal, 2015, p.172).⁸² Des d’aquesta percepció podem reconèixer que tota lletra dibuixada ha estat planificada i, per tant, dissenyada, obrint camí a una realitat de significació controlada i adequada a una funció de reforç semàntic i de conceptualització gràfica. Aquestes lletres més treballades i elaborades responen més a un objectiu de diferenciació visual i comunicació específica que no pas de simple lectura i per tant demanen una revisió atenta quan ens trobem davant d’aquesta realitat.

Així ho constaten alguns estudiosos de disciplines com l’epigrafia i la paleografia:

Perquè l’escriptura, a més de servir com a registre d’un missatge verbal, és un sistema visual des d’un punt de vista semiològic. Posseeix una funció figurativa. L’epígraf pot ser llegit segons l’enunciat verbal que transmet, però a la vegada serà percebut pel públic com una imatge, com un objecte visual, la finalitat del qual és facilitar la lectura i presentar amb bellesa el text, a més de cridar l’atenció de l’espectador.

(Pereira, 2017, p. 285-86)⁸³

També l’historiador V. Debiais es planteja la possibilitat iconogràfica de la inscripció (Debiais, 2017)⁸⁴ en un discurs on es qüestiona el rol de la lletra inscrita dins d’un programa figuratiu: “La disposició de les lletres no se situen en la superfície de la imatge, ni en una

Lletra com a imatge



Figura 49. Caplletra R. Bíblia de Rodes (Paris, BNF, lat.6.11),f41r, VIII. Font: fotografia pròpia a partir de l’edició facsimil propietat del Dr. Joaquim Garrigosa.



Figura 50. Caplletra C. Ms. 26, Beata de la Seu d’Urgell, f195v. Font: fotografia pròpia a partir del document original. Museu Diocesà d’Urgell.

81. HOCHULI, J. (2007). *El detalle en las tipografía*. València: Campgràfic. *Parece un argumento pragmático el de que las letras, además de su auténtica y principal función, la de ser vehículos visuales de la lengua, puedan ser también creadoras de atmósferas.* [Sembla un argument pragmàtic el fet que les lletres, a més a més de la seva autèntica i principal funció, la de ser vehicles visuals de la llengua, puguin ser també creadores d’ atmosferes]. Traducció pròpia.

82. Op. Cit. *La letra caligrafiada evolucionó hacia una letra rotulada o dibujada para dotarla de mayor vistosidad, personalidad y plasticidad con el fin de ser utilizada como signo de identificación.* [La lletra cal·ligrafiada va evolucionar cap a una lletra retolada o dibuixada per dotar-la de més visibilitat, personalitat i plasticitat amb la finalitat de ser utilitzada com a signe d’identificació (...)]. Traducció pròpia.

83. PEREIRA GARCÍA, I. (2017). La epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión. *Anuario de Estudios Medievales*, 47/1, enero-junio de 2017.pp. 267-302. *Porque la escritura, además de servir como registro de un mensaje verbal, es un sistema visual desde un punto de vista semiològic. Posee una función figurativa. El epígrafe puede ser leído de acuerdo al enunciado verbal que transmite, pero a su vez será percibido por el público como una imagen, como un objeto visual cuyo destino es facilitar la lectura y presentar con belleza el texto, además de llamar la atención del espectador.* [Perquè l’escriptura, a més de servir com a registre d’un missatge verbal, és un sistema visual des d’un punt de vista semiològic. Posseeix una funció figurativa. L’epígraf pot ser llegit segons l’enunciat verbal que transmet, però a la vegada serà percebut pel públic com una imatge, com un objecte visual, la finalitat del qual és facilitar la lectura i presentar amb bellesa el text, a més de cridar l’atenció de l’espectador]. Traducció pròpia.

84. Op. Cit.

capa autònoma sense connexió amb les formes i els motius. (...) Les lletres esdevenen imatges” (Debiais, 2017, p. 236)⁸⁵

Entenza cita Joly i en subratlla la importància del missatge plàstic:

Però es dugui a terme o no l'anàlisi, l'autora vol que compreguem la importància del missatge plàstic, tant quan afecta la imatge com quan afecta el text, ja que encara que en molts exemples la major part dels conceptes fonamentals els transmeten els signes plàstics i no els icònics (calor, sensualitat, dinamisme, equilibri, aventura), es continua creient que comprenem una imatge quan reconeixem un cert nombre de motius icònics i comprenem el missatge lingüístic (Joly, 1999: 124). (Entenza, 2008, p. 272)⁸⁶

Lletra i context

Per tant, observem com altres disciplines que estudien la lletra van captant aquestes altres qualitats del missatge escrit i reconeixen altres funcions encara que de forma tímida. Normalment aquesta lletra dissenyada amb un fort caràcter comunicatiu i publicitari, això és, una voluntat d'esdevenir pregnant i perdurable en el seu context històric i social, presenta una predisposició a l'ornament o artifici decoratiu. Aquest o aquests elements, segons veurem al llarg d'aquesta investigació, els hem d'entendre no com afegits sinó com a realitats estructuradores que serveixen a un missatge o funció concreta, aportant significat i discurs propi.

I tanmateix, en moltes ocasions l'element ornamental i decoratiu s'ha entès de forma pejorativa, resultat d'aquelles tendències i corrents moderns que proclamaven l'ornament com un crim (Kendrick, 1999)⁸⁷ arribant a desvincular-se del conjunt de l'obra i obtenint una visió molt reduïda i simple d'aquesta lletra dissenyada, aïllada ja de la seva funció dins del suport on és emplaçada.

Podem afirmar que el signe gràfic dissenyat esdevé també imatge, permeable a la consolidació de l'imaginari col·lectiu d'una societat. El dissenyador, en aquest cas, el podem percebre com un agent actiu que té capacitat per modificar l'entorn social on habita, estructurant els missatges visuals i codificant-los mitjançant el llenguatge gràfic.



Figura 51. Lletres ornamentades i perllades de Gotardo Grondona. Font: Policaligrafia ó sea el pendolista moderno. Barcelona, 1832 con 40 láminas. Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo.

85. Op. Cit. L'agencement des lettres ne se situe pas à la surface de l'image, sur une couche autonome, sans connexion avec les formes et les motifs; (...) les lettres deviennent "images". [La disposició de les lletres no se situen en la superfície de la imatge, ni en una capa autònoma sense connexió amb les formes i els motius. (...) Les lletres esdevenen imatges]. Traducció pròpia

86. Op. Cit. Pero se lleve a cabo o no el análisis, la autora quiere que comprendamos la importancia del mensaje plástico, tanto cuando concierne a la imagen como cuando concierne al texto, ya que aunque en muchos ejemplos la mayor parte de los conceptos fundamentales los transmiten los signos plásticos y no los icónicos (calor, sensualidad, dinamismo, equilibrio, aventura), se sigue creyendo que comprendemos una imagen cuando reconocemos un cierto número de motivos icónicos y comprendemos el mensaje lingüístico (Joly, 1999: 124). [Però es dugui a terme o no l'anàlisi, l'autora vol que compreguem la importància del missatge plàstic, tant quan afecta la imatge com quan afecta el text, ja que encara que en molts exemples la major part dels conceptes fonamentals els transmeten els signes plàstics i no els icònics (calor, sensualitat, dinamisme, equilibri, aventura), es continua creient que comprenem una imatge quan reconeixem un cert nombre de motius icònics i comprenem el missatge lingüístic (Joly, 1999: 124)]. Traducció pròpia.

87. KENDRICK, L. (1999). *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*. Columbus: Ohio State University Press. Vegeu la nota 7 del Capítol introductorí on l'autora esmenta l'obra d'A. Loos *Ornament i Crim* (1908)

El recorregut exposat fins ara respon a una enumeració de conceptes que anirem desenvolupant al llarg de la recerca. No obstant això, no podem obviar el context històric i social que acull les formes escrites en general i en el cas d'estudi particular d'aquesta investigació, el Tapís de la Creació. El missatge escrit d'aquesta obra es fa ressò de tot el context litúrgic i el rerefons teològic que acompanya el concepte d'escriptura en l'època medieval i que, tanmateix, complementa el sentit del programa iconogràfic: "La connexió entre el text i la imatge imposada per la pràctica del *titulus* reflecteix una realitat medieval en la qual l'escriptura i la imatge es consideren dos sistemes d'expressió complementaris" (Debiais, 2017, p.167)⁸⁸.

1.2 DETERMINACIONS DELS FACTORS SIGNIFICATIUS I CONFIGURADORS PER A LA RECERCA

Definit l'entorn cal-ligràfic i mostrant el camp ampli que aquest pot abastar, extraiem tres eixos estructurals de la lletra que hem considerat factors significatius per a la recerca i que aplicarem i ampliarem en el cas d'estudi que centrarà l'interès d'aquesta investigació:

- Factor 1: La percepció del signe gràfic (relatiu a la lletra)
- Factor 2: Les grafies enteses com a sistemes visuals gràfics (relatiu a la noció de projecte gràfic)
- Factor 3: La lletra dibuixada - ornamentada - dissenyada (relatiu a la lletra dissenyada, singularitzada, personalitzada i diferenciada)

Aquests tres factors configuren l'entorn cal-ligràfic que hem introduït prèviament i es deriven de la comprensió de la lletra des de diferents punts de vista, mantenint una visió transversal exposada en la primera part de la recerca. A grans trets:

- El primer factor es formula des de la capacitat de percebre el signe gràfic com una formalització del traç en primera instància i que té en compte tant els aspectes formals com altres aspectes instrumentals i supratextuals, més enllà de la funció lingüística. Per tant, reconeixem la seva morfologia.
- El segon factor remet a la capacitat de dissenyar un programa gràfic que contingui un sistema prou ampli de grafies que estableixin relacions de jerarquia entre aquestes. Ens referim a obres on les mostres de lletres siguin significatives quantitativament i qualitativament i que es puguin reconèixer des dels seus trets essencials fins aquells aspectes rela-



Figura 52. Inscripció de la imatge que correspon al *titulus iunivs*. Font: Tapís de la Creació de Girona. Capítol de la Catedral de Girona.

88. Op. Cit. *Le rapprochement entre le texte et l'image qu'impose la pratique du titulus refète une réalité médiévale dans laquelle l'écriture et la figuration don pensées comme deux systèmes complémentaires d'expression.* [La connexió entre el text i la imatge imposada per la pràctica del *titulus* reflecteix una realitat medieval en la qual l'escriptura i la imatge es consideren dos sistemes d'expressió complementaris]. Traducció pròpia

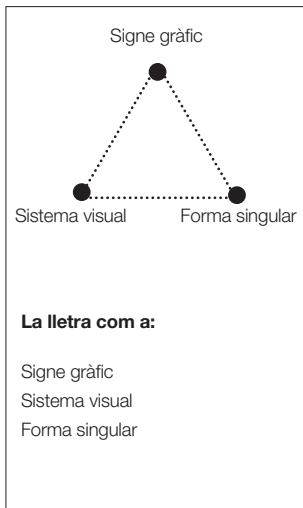


Figura 53. Gràfic. Proposta dels tres eixos estructurals de la lletra. Font: elaboració pròpia.

cionats amb la seva aplicació. També es tindrà present la funció comunicativa de les grafies dirigides sempre cap a un receptor-usuari final. Aquesta figura esdevé agent imprescindible per a forjar la dialèctica entre obra i audiència. Sense receptor no resulta escaient definir estratègies comunicatives.

- Finalment, la darrera unitat de coneixement fa referència al concepte de lletra dibuixada-ornamentada-dissenyada, susceptible d'esdevenir vinculant o associativa, ja que sovint ha tingut una lectura de caràcter anecdòtica, superficial o subordinada, molt lluny de connectar-se amb un discurs contextualitzat i estratègic de les formes, prèviament concebudes i pensades per al suport.

Aquests tres factors serveixen com a inici a partir del qual es poden analitzar altres suports, on el focus d'interès pugui ser el signe gràfic. En aquest sentit és una primera proposta metodològica susceptible de ser completada per altres aportacions que siguin pertinents i rellevants en un futur.



.....

**EL CAS D'ESTUDI:
EL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA**

.....

1.3 EL CAS D'ESTUDI: LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA

Així doncs, arribem a l'elecció del cas d'estudi a partir del qual aquesta investigació se centrarà per tal d'exemplificar i demostrar el nou enfocament analític sobre la lletra que presentem. Així, el conjunt de sistemes de grafies d'aquesta obra, la manera com aquestes s'interrelacionen i com es mostren de forma integrada en el programa visual del conjunt, seran criteris decisius per aplicar el nou corpus analític que hem generat.

El cas d'estudi en particular configura un dels *unicum* medievals probablement més importants de l'època del romànic català i també de gran repercussió internacional. El Brodat de la Creació, conegut popularment com el Tapís de la Creació⁸⁹, es troba actualment exposat al Museu-Tresor de la Catedral de Girona. Una obra de grans dimensions⁹⁰ i d'interès iconogràfic àmpliament estudiat per diferents disciplines vinculades a la història de l'art, la teologia, la filosofia, la paleografia, etc., passant per les ciències auxiliars que també han estudiat la seva manufactura i restauració. Totes aquestes disciplines reconeixen de forma directa o indirecta les habilitats conceptuals i tècniques d'una personalitat ordenadora⁹¹ del complex programa iconogràfic exposat.

Al voltant del brodat encara sorgeixen moltes incògnites que queden per desvetllar, com ara el lloc de factura, l'autor, l'encàrrec-comitent, la funció, etc. Aquestes preguntes han sigut formulades i plantejades des de diferents estudis amb poques certeses que es puguin contrastar o amb escassa documentació original de l'època. No obstant això, no es deixa de seguir investigant i explicant l'obra, tal com ho demostra aquesta investigació en curs i els projectes expositius desenvolupats⁹² i la darrera publicació que s'ha fet sobre l'obra del Tapís de la Creació, la fitxa tècnica de la qual recull les últimes dades aportades de l'estudi de la peça a càrrec del grup IRCVM⁹³ i del seu director, Carles Mancho (2018).

Reprement l'eix que estructura la recerca, l'estudi de la lletra des d'una perspectiva transversal, podem constatar que, precisament aquesta grafia ha ocupat, en el millor dels casos, un lloc secundari i auxiliar en les aportacions i els estudis de l'obra per part dels estudiosos des

89. La present investigació pren com a referència de cas d'estudi l'anomenat Tapís de la Creació de la Catedral de Girona, exposat al Museu de la Catedral de Girona, però el plantejament general que s'estudia pot aplicar-se a altres casos d'estudi. En aquest cas, vegeu Capítol III.

90. Vegeu dades actualitzades a partir de la fitxa tècnica que proposa IRCVM.

91. Ampliarem aquest concepte en els següents apartats. No obstant això, entenem aquest terme des d'una perspectiva general, manllevada de la definició llatina *Ordinator: ordenador* i dels seus significats implícits i no tant des de l'especificitat d'ofici que el mot *ordinator* designa en el context de l'epigrafia.

92. Ens referim a totes les activitats desenvolupades a partir dels projectes expositius realitzats a partir de 2014 fins avui dia. Vegeu Part I-Taula 3.

93. Grup de Recerca IRCVM de la Universitat de Barcelona.

Cas Estudi / Criteris de selecció realitzats des del disseny gràfic

- Programa: Interès quantitatiu i qualitatiu del sistema/-es de grafies en relació al conjunt de l'obra
- Rellevància
- Nivells, jerarquies: interrelació
- Funció i aplicació

Cas d'estudi: Tapís de la Creació de la Catedral de Girona.

Fitxa de l'obra

Nom: Brodat de la Salvació
Tipus: Brodat
Tècnica: Teixit de llana tenyida i lli blanquejat. Brodat en punt de tronc, suports tèxtils de draps de llana tenyida, fets amb lligat de sarja i en rombes concèntriques. Colorants naturals d'origen vegetal
Dimensions: 355 x 449 cm
Pes: 5,2 kg
Localització: Tresor de la Catedral de Girona
Núm. d'inventari: 1
Lloc de confecció: Girona
Autoria: desconeguda
Promotor: sagristà major de la catedral de Girona, Bernat Guillem
Cronologia: entre el 1081 i el 1094
Descoberta: c. 1876
Intervencions de conservació-restauració: 1876; 1907; maig del 1952; 1972; 14 de novembre de 2011 a 31 de març de 2012 (amb estudis previs els anys 2005, 2010 i 2011).

Figura 54. Proposta de Fitxa a càrrec del Dr. Carles Mancho. Font: MANCHO, c. (ed.) (2018). El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona, Barcelona: Memòria Artium.

de la seva descoberta, en el s. XIX. Evidentment, la primacia esmentada de la funció textual de la lletra que hem esmentat en la introducció del capítol, es fa palesa en la majoria dels estudis que s'han fet del brodat. S'ha posat l'accent principalment en la lectura del programa iconogràfic i en el missatge de les fórmules paleogràfiques⁹⁴ observades en les inscripcions⁹⁵, que a vegades han reforçat hipòtesis relatives a la procedència de models comuns o llocs de factura de la peça monumental. Així ho confirma: Vincent Debiais: “les inscripcions del Brodat de la Creació, generalment, han atret poc l'atenció dels investigadors, amb dues excepcions (...)” (Debiais, 2017, p. 33)⁹⁶ fent referència a la poca atenció que han rebut les inscripcions per part dels historiadors⁹⁷ i medievalistes.

A partir d'aquesta cita la nostra recerca es fa ressò ja des dels primers projectes expositius, esmentats en la primera part introductòria, de la importància de l'observació i posterior estudi analític i gràfic de les lletres que es poden reconèixer i llegir en l'obra medieval, defensant un discurs de projecte vinculat a la lletra i la imatge. No es tracta tan sols d'una funció subordinada de la lletra respecte al programa figuratiu: “la inscripció no és un afegit a la imatge; al contrari, està ontològicament lligada al procés creatiu d'allò visual i a la recepció de l'objecte” (Debiais, 2013, p.169)⁹⁸. La nostra aportació, des de la disciplina de la comunicació visual, des del disseny gràfic, també se situa en aquest mapa que es configura a partir de formulacions sobre el Tapís i que, a més a més, pretén subratllar la importància de la forma gràfica en la presentació dels textos, amb les lletres i les seves formes de representació presents dins del projecte gràfic global.

Aquesta lectura més integradora de les lletres i de les imatges en una mateixa obra, també la formula la historiadora Laura Kendrick, professora emèrita de la Universitat de Versailles, quan fa evident la manera com cadascuna de les disciplines que poden estu-

94. Ens referim aquí a l'historiador Dr. Pere de Palol Salellas, un dels primers estudiosos de l'obra del Tapís que a partir de l'anàlisi de dactils i de la comparació d'alguns dels textos del brodat amb versions diferents de la Bíblia, va formular hipòtesis sobre procedències i models comuns. Vegeu PALOL, P., (1986). *Tapís de la Creació de la catedral de Girona*. Barcelona: Artestudi. p.100-101.

95. El mot inscripció és propi del vocabulari específic de l'epigrafia. En aquesta recerca optem per la definició de “lletres”, una accepció més general del terme que no limiti ni exclouï cap mena d'observació analítica a priori i pugui incidir més a fons en aquesta lectura polisèmica i transversal del signe gràfic que proposem.

96. Op. Cit. Les dues excepcions a les quals fa referència Debiais són Pere de Palol i Manuel Castiñeiras. *Les inscriptions de la broderie de la Création ont généralement assez peu attiré l'attention des chercheurs, avec toutefois deux exceptions. [Les inscriptions del Brodat de la Creació, generalment, han atret poc l'atenció dels investigadors, amb dues excepcions]*. Traducció pròpia.

97. És pertinent citar i matisar en aquest punt el desenvolupament dels projectes expositius -derivats d'aquesta recerca doctoral- que s'han portat a terme des de febrer de 2013 (data en què es signa el conveni entre la Catedral de Girona i el CODGC) l'interès dels quals s'ha centrat en l'estudi de les lletres del Tapís i el seu valor com a sistemes gràfics integrats en un projecte holístic. Per a informació detallada vegeu capítol III.

98. DEBIAIS, V. (2013). *Mostrar, Significar, Desvelar. El Acto de representar según las inscripciones medievales. Codex Aquilarensis* 29,169-186. *La inscripció no es un afegit a la imatge; al contrari, està ontològicament lligada al procés creatiu de lo visual y a la recepció del objeto*. [La inscripció no es un afegit a la imatge; al contrari, està ontològicament lligada al procés creatiu d'allò visual i a la recepció de l'objecte]. Traducció pròpia.

diar un suport medieval ho fan des de la seva especialització i focus, obviant una visió holística del conjunt.

(...) els medievalistes han definit els seus camps especialitzats, de manera que l'estudi de l'escriptura (paleografia, edició de text i anàlisi literària) s'ha divorciat de l'estudi del dibuix i de la pintura (història de l'art). En conseqüència, les lletres dissenyades o "ornamentades" no han estat en el centre dels interessos de cap disciplina, tot i que els historiadors d'art especialitzats en manuscrits il·luminats han fet importants contribucions per comprendre-les (Kendrick, 1999 p.4)⁹⁹.

És un fet que cal tenir present comptar ja amb una activitat com el disseny gràfic clarament equiparable i reconeguda com a disciplina científica¹⁰⁰ i emparada en els entorns docents i d'investigació -tant des de perspectives professionals com totalment universitàries- tal com demostra Sheila González¹⁰¹. Segons González, la seva tesi doctoral evidència un recorregut històric de l'activitat que va des de la consideració del disseny gràfic com a ofici -anys 50- fins a la consolidació de la professió -anys 80- i que en l'actualitat adquireix el rang de disciplina en el canvi de paradigma present¹⁰² (Del Hoyo, Simon y Flórez, 2018). Per tant, considerem el disseny gràfic, que és la denominació tradicional de la disciplina de la comunicació visual, com una via a tenir en compte per estudiar i analitzar aquestes lletres dissenyades o ornamentades que suggereix Kendrick des de la globalitat i no la compartimentació. I en el cas d'aquesta recerca, aquestes lletres dissenyades o ornamentades, són les del Tapís de la Creació.

Un altre aspecte important que mantenim en aquesta recerca es fa ressò de la perspectiva semiòtica¹⁰³ que aprofundeix, també, en la construcció i l'anàlisi de les estructures textuais.

99. Op. Cit. (...) medievalist have defined their specialized fields so that the study of writing (paleography, textual editing, and literary analysis) has been divorced from the study of drawing and painting (art history). In consequence, designed or "decorated" letters have not been central to the interests of any discipline, although art historians specializing in manuscript illumination have made the greatest contributions to understanding them. (...) els medievalistes han definit els seus camps especialitzats, de manera que l'estudi de l'escriptura (paleografia, edició de text i anàlisi literària) s'ha divorciat de l'estudi del dibuix i de la pintura (història de l'art). En conseqüència, les lletres dissenyades o "ornamentades" no han estat en el centre dels interessos de cap disciplina, tot i que els historiadors d'art especialitzats en manuscrits il·luminats han fet importants contribucions per comprendre-les]. Traducció pròpia.

100. La demostració epistemològicament estructurada la desenvolupa la Dra. Raquel Camacho a la seva tesi doctoral (2015). Op. Cit.

101. GONZÁLEZ, SHEILA. (2016). *El diseño gráfico y sus profesionales. Reto y definiciones*. Universitat de Barcelona, Barcelona.

102. DEL HOYO, J., SIMON C., I FLÓREZ, C. (2018). *La letra protagonista, real y ausente, de la ciudad a VIII Jornadas Arte y Ciudad*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, pp. 445-458

103. Segons Aicher i Krampen: "(...) la semiòtica s'esforça més per penetrar en la praxi de la comunicació, camp també comú a la lingüística" (Aicher i Krampen, 1981, p.10) a AICHER, O I KRAMPEN M. (1981). *Sistema de signos en la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

Funció textual: grafia textual que aporta idees en el procés de lectura i descodificació del missatge.

Funció supratextual: grafia vinculant o associativa que genera relacions des de la perspectiva de la noció de projecte.

Als semiòtics no els interessen únicament els significats que es deriven del llenguatge, sinó també i sobretot les relacions que hi ha entre el llenguatge i les diferents imatges i objectes amb què aquest pot interactuar. Fins i tot si es consideren únicament els significats que es poden generar entre textos, imatges i objectes, s'han d'analitzar com a mínim algunes de les següents característiques, cadascuna de les quals ha de jutjar-se com un tot integrat pels propòsits de l'anàlisi. (Hall, 2007, p. 93)¹⁰⁴

Aquesta reflexió es pot relacionar, per una banda, amb la funció textual d'un tipus de grafia emprada en el text per a transmetre idees -descodificada mitjançant el procés de lectura- i, per l'altra banda, podem apreciar una funció supratextual relacionada amb una *grafia vinculant o associativa*¹⁰⁵ la qual pot generar relacions des de la perspectiva del projecte gràfic. "Totes les escriptures tenen la capacitat de ser observades i ser llegides, de ser presents com a quelcom material i de servir com a signe d'un significat absent. Per tant (l'escriptura) pot ser estructurada i formalitzada"(Drucker, 1997)¹⁰⁶.

Aquest doble aspecte conceptual serà un dels eixos que trobarem al llarg del discurs de la investigació, dirigint la mirada analítica envers la morfologia de la lletra, la qual esdevé porta d'entrada del seu context cultural. Aquesta al·lusió a la formalització del signe gràfic que s'estructura, es modula i s'adequa segons el missatge que està comunicant, respon a uns criteris d'elecció raonats i considerats en tota obra projectada, lluny de casualitats i intuïcions.

Les cites i referències que es recullen i es mostren seguidament actuen de punts nodals i articulen una sèrie de conclusions contrastades que incideixen principalment en una lectura integradora - en el cas d'estudi del Brodat de la Creació- i en un discurs en què aquestes esdevenen, també, clau d'accés a la interpretació de l'obra, no només pel discurs textual que exhibeixen.

104. HALL, S. (2007). *Esto significa esto. Esto significa aquello*. Londres: Blume. *A los semióticos no les interesan únicamente los significados que se derivan del lenguaje, sino también y sobre todo las relaciones existentes entre el lenguaje y las distintas imágenes y objetos con los que aquél puede interactuar. Incluso si se consideran únicamente los significados que pueden generarse entre textos, imágenes y objetos, deben analizarse al menos algunas de las siguientes características, cada una de las cuales debe juzgarse como un todo integrado para los propósitos del análisis.* [Als semiòtics no els interessen únicament els significats que es deriven del llenguatge, sinó també i sobretot les relacions que hi ha entre el llenguatge i les diferents imatges i objectes amb què aquest pot interactuar. Fins i tot si es consideren únicament els significats que es poden generar entre textos, imatges i objectes, s'han d'analitzar com a mínim algunes de les següents característiques, cadascuna de les quals ha de jutjar-se com un tot integrat pels propòsits de l'anàlisi]. Traducció pròpia.

105. Concepte que presentarem i desenvoluparem al llarg del Capítol II.

106. DRUCKER, J. (1997). *The Art of the Written Image*. Washington University Gallery. Recuperat de: <http://www.granary-books.com/books/drucker3/drucker3.4.html>. *All writing has the capacity to be both looked at and read, to be present as material and to function as the sign of an absent meaning. It can be structured and shaped.* [Totes les escriptures tenen la capacitat de ser observades i ser llegides, de ser presents com a quelcom material i de servir com a signe d'un significat absent. Per tant, pot ser estructurada i formalitzada]. Traducció pròpia.

1.4 IMMERSIONS EN EL CONTEXT HISTÒRIC: RECOPILACIÓ, CONCRECIÓ I SÍNTESI DE DADES. PROCEDIMENT DE LA FASE D'EXPLORACIÓ I DEFINICIÓ

Per tal d'introduir-nos en aquesta primera fase d'immersió en el *background* del cas d'estudi, s'explica a priori el procediment que se segueix per tal d'arribar a uns primers resultats que es concretaran en uns mapes i unes infografies i es visualitzaran al llarg d'aquest primer capítol.

Seguint el discurs metodològic explicat a la primera part, el mètode dissenyat i denominat *Cartografia de la lletra*, és el que defineix a grans trets la instrucció procedimental d'aquest capítol. Els tres eixos connectats són: l'enfocament sintàctic, l'enfocament semàntic i l'enfocament pragmàtic, els quals vertebraran la informació seleccionada -recull de cites i referències bibliogràfiques acotades- i generen uns mapes de conceptes que seran determinants per als resultats de la investigació. Amb aquesta documentació classificada i posteriorment organitzada cromàticament es pot percebre clarament i fàcilment l'enfocament predominant amb què les diferents disciplines han abordat diferents qüestions entorn de l'objecte d'estudi. En aquest punt veurem com el disseny gràfic, i concretament l'esquemàtica¹⁰⁷ com a especialitat pròpia, pot ajudar a fer visible i comunicar continguts per tal de relacionar-los, exposar-los i comunicar-los de forma clara i entenedora.

Tal com el comunicador i semiòleg Joan Costa argumenta en la seva obra "La forma de las ideas": "Els esquemes no són pures mostres d'allò que veiem a la realitat, sinó visualitzacions, missatges visibles de coses i esdeveniments invisibles i intangibles (...)" (Costa, 2019, p.112)¹⁰⁸. I afegirà: "El tractament esquemàtic és eficaç per a reduir-la complexitat de les coses i adquirir coneixements"(Costa, 2019, p. 114)¹⁰⁹.

107. Entenem que l'esquemàtica i les seves formes de representació aporten un sistema d'investigació viable del qual es pot destacar el caràcter transversal que pot oferir a la investigació científica. És una forma pròpia de la disciplina de la comunicació visual el fet de projectar i relacionar dades i coneixements per tal de visualitzar i demostrar la validesa de les hipòtesis.

108. COSTA, J. (2019). *La forma de las ideas. Cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*. Madrid: Joan Costa Experimenta. *Los esquemas no son puras mostraciones de lo que vemos en la realidad, sino visualizaciones, mensajes hechos visibles de cosas y acontecimientos invisibles e intangibles (...)*. [Els esquemes no són pures mostres d'allò que veiem a la realitat, sinó visualitzacions, missatges visibles de coses i esdeveniments invisibles i intangibles (...)]. Traducció pròpia.

109. Op. Cit. *El tratamiento esquemático es eficaz para reducir la complejidad de las cosas y adquirir conocimientos. Los esquemas son el paradigma de la teoría de la Demostración*. [El tractament esquemàtic és eficaç per a reduir-la complexitat de les coses i adquirir coneixements]. Traducció pròpia.

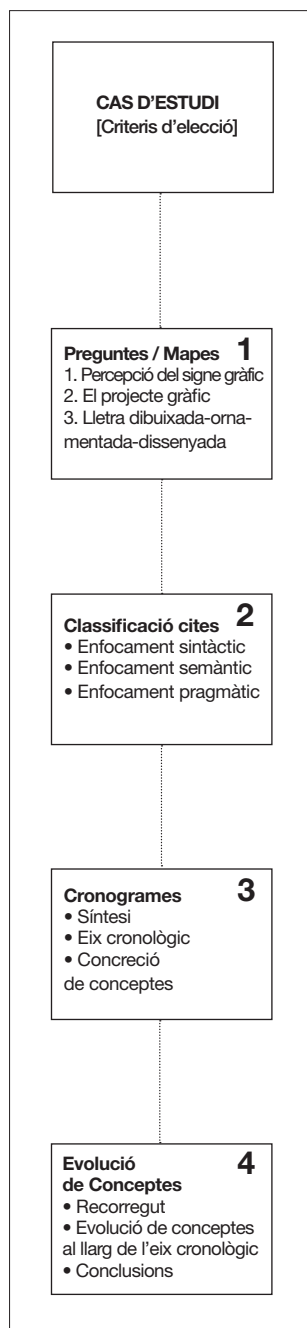


Figura 55. Proposta de model analític per a l'obtenció de dades.
Font: elaboració pròpia.

Primerament, definim el cas d'estudi que conduirà aquesta recerca: el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona¹¹⁰ i, a continuació, s'estipulen els següents punts que hem determinat i que podran ser extrapolables en línies de treballs futurs:

1. Pregunta. Es formulen tres preguntes que neixen de la proposta dels factors anteriorment esmentats (vegeu apartat 1.2) i derivats de l'entorn cal-ligràfic i de les seves implicacions. Les qüestions tenen en compte aquests factors que seran significatius per a la configuració dels mapes i que recolliran les dades (cites) seleccionades.

Confecció dels mapes¹¹¹ de cites a partir dels tres factors:

lletra > projecte gràfic > lletra ornamentada-dissenyada

1.1. MAPA 1 Relatiu a la **percepció del signe gràfic, la lletra**: què diuen de les lletres del Tapís de la Creació els diferents autors consultats? com les descriuen? s'evidencia la figura d'una personalitat que planifica el programa iconogràfic i el programa de les sèries gràfiques¹¹²?

(S'exposa un univers més ampli -d'autors de diferents disciplines- que comprendrà des de la primera documentació amb relació a la descoberta del Tapís fins a les últimes aportacions).

1.2. MAPA 2 Relatiu al **projecte gràfic o les grafies enteses com a sistemes gràfics**: què diuen i com es refereixen a l'anomenada *lletra damassiana*¹¹³ els autors consultats?

(S'especifica un univers d'autors que esmenten el concepte de lletra damassiana i les seves implicacions. La mostra és prou significativa -no exhaustiva¹¹⁴- per tal d'obtenir una perspectiva general sobre la lletra damassiana entesa com a projecte gràfic).

¹¹⁰. Vegeu proposta de fitxa tècnica amb les últimes dades presentades pel grup IRCVM (UB).

¹¹¹. Aquests esquemes els anomenem mapes en comptes de taules perquè pretenem situar conceptes, vincles i tipus de relacions i no només una recopilació i llistat de dades. Podríem dir que l'esquemàtica és l'essència del fet visual, perquè mostra i a la vegada demostra.

¹¹². Ens referim al terme de sèries gràfiques, com un concepte intencional que implica elecció de lletra i que respon a una voluntat de jerarquitzar la informació textual. És en aquest sentit un concepte "innovador" que proposa aquesta investigació i que es defensarà al llarg dels capítols successius.

¹¹³. La lletra Damassiana és una de les sèries gràfiques que proposem com a sèrie gràfica principal que es destaca en el Tapís de la Creació. El nom de "Damassiana", tal com veurem en el capítol III fa referència a la noció d'encàrrec d'un sistema de signes gràfics (lletres), és a dir, d'un projecte gràfic per part del Papa Damas I en el s. IV. És en aquest sentit que mantenim el nom de Damassiana, com a analogia a la idea de projecte i sistema.

¹¹⁴. El fet que no existeixi un *thesaurus* que reculli aquest aspecte ens porta a assumir aquesta indefinició per tal de poder continuar amb la investigació, però, no per això en queda exclosa la validesa.

1.3. MAPA 3 Relatiu a la **lletra dibuixada-ornamentada-dissenyada**: què diuen de la lletra ornamentada els autors consultats?.

(S'exposa un univers d'autors -més ampli- que han incidit en la lletra ornamentada en un context que oscil·la entre els s. IV i el s. XIII. En aquest mapa ens centrem no tant en allò que es diu sinó en la manera com es diu. És una mostra orientativa i no un recull exhaustiu de referències i publicacions.)

Es generen per a cada pregunta un mapa de cites¹¹⁵ - recull de referències d'autors de disciplines diferents- que responen de forma directa o indirecta allò que s'està qüestionant i que representen un ventall ampli d'aportacions des del punt de vista de diferents disciplines acadèmiques¹¹⁶.

2. Classificació de les cites. Es classifiquen les cites tenint en compte els tres enfocaments vinculats a una elecció cromàtica predeterminada. Cada cita conté una informació destacada que es considera susceptible de ser classificada. Les cites estan ordenades cronològicament i pot ser que en el mateix fragment es percebin enfocaments diferents. Quan així sigui la cita es desdoblarà i es classificarà segons s'escaigui.

3. Elaboració dels cronogrames. Es disposen en una línia de temps la informació sintetitzada obtinguda, destacant -autor, any, disciplina acadèmica- de les cites referenciades. L'eix cronològic ens servirà per percebre analíticament i de forma més transversal el context de la recerca i detectar els punts àlgids dels comentaris relatius a l'obra així com fer evident els buits temporals en què aquesta ha estat menys referenciada. I tot això, contextualitzat amb els principals esdeveniments-accions de tipus socials i culturals que poden ser influents per a l'obra.

4. Generació, evolució de conceptes i conclusions. Es formula una proposta de recorregut de conceptes obtinguts a partir de la síntesi de la informació disposada en l'eix cronològic, amb l'objectiu de mostrar i fer palès l'evolució i el recorregut temporal d'aquests. Veure quan s'originen i on acaben ens serà de gran ajuda per a determinar el *background* inicial del corpus de la investigació. Finalment, s'extreuen les conclusions.

A continuació exposarem els resultats obtinguts a partir dels mapes confeccionats¹¹⁷.

115. Els mapes s'annexen al final de la tesi com a documents instrumentals i procedimentals. Tanmateix, en les seccions pertinents es mostraran imatges quan així s'escaigui. Vegeu els annexos del Capítol I.

116. A cada mapa s'especificaran les observacions relatives a l'acotació de l'univers de la recerca. Des de l'elecció dels autors fins als criteris de selecció de les informacions recollides.

117. Vegeu en els annexos. Aquesta estructura s'aplica en el cas del Mapa 1 i el Mapa 2. El Mapa 3 presenta una simplificació del procediment per motius d'extensió en la literatura del *background* dels suports escollits.

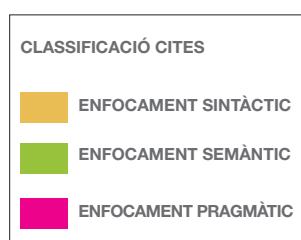


Figura 56. De dalt a baix: gràfic Mapa de realitats visuals 1. Proposta cromàtica a partir de la qual les cites referenciades es classifiquen. Font: elaboració pròpia.

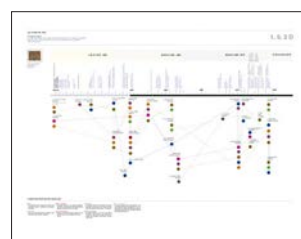


Figura 57. Gràfic Cronograma-evolució de conceptes (vegeu annexos, Capítol I). Font: elaboració pròpia.



**MAPES I CRONOGRAMES.
RELACIONS (ELEMENTS) I EVOLUCIÓ DE CONCEPTES**



1.5 MAPA 1

LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA

Anomenem **mapa 1** el conjunt de resultats que s'obtenen en aquest apartat i que engloba els següents recursos gràfics generats:

1. 5. 1 Mapa de cites i referències

1. 5. 2 Cronogrames de conceptes sintetitzats i recorregut cronològic: evolució de conceptes

1. 5. 2 / A. Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1874 i 2018.

1. 5. 2 / B. Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1874 i 2018, més les accions d'aquesta recerca que s'inicien el febrer de 2013 i fins avui dia.

1. 5. 2 / C. S'extreuen conceptes per veure'n el recorregut i es remarquen en el conjunt de les aportacions.

1. 5. 2 / D. Evolució dels recorreguts dels conceptes: on s'inicien i on acaben?.

1. 5. 3 Conclusions

El primer mapa es dissenya tenint en compte la primera pregunta bàsica que formulem: què diuen de les lletres del Tapís de la Creació els diferents autors consultats? I com les descriuen, com es refereixen a elles?.

A priori, ens crida l'atenció la quantitat de grafies¹¹⁸ que es troben al brodat i la diferenciació gràfica que aquestes presenten en funció de la seva ubicació. Ens preguntem, aleshores, quina atenció han rebut al llarg del temps aquestes lletres atès que son nombroses i ocupen gran part de la composició. És pertinent l'observació que fa Debiais sobre la superfície que ocupen les lletres en el brodat, "El Brodat de la Creació conté nombroses inscripcions. L'espai que ocupen és tal que la dimensió epigràfica és una de les característiques destacades d'aquesta obra singular" (Debiais, 2018, p. 243)¹¹⁹. Així doncs ens interessa fer constar cites i referències sobre les lletres del brodat des de diferents àmbits disciplinaris. Com les han observades altres disciplines i sota quin enfocament son descrites.

En un segon ordre i a conseqüència de reconèixer una intenció d'elecció en les grafies que es despleguen en el brodat, ens interessarà percebre el reconeixement que s'ha fet d'una figura *ordenadora* i que nosaltres prefigurem en aquesta recerca com un planificador, qui idearà i aglutinarà el programa iconogràfic i el programa de les sèries gràfiques com un gran programa global. També, i per afinitat semàntica tant pel que fa a la respon-

118. Vegeu còmput total de les grafies en el capítol III de la present investigació. Proposta que plantegem el febrer de 2013.

119. Op. Cit.



Figura 58. De dalt a baix: sèries de grafies que trobem al Tapís de la Creació de Girona i esquema d'ubicació. Font: elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides per part del Capítol Catedral de Girona. (Vegeu Capítol III, apartat 2-A).

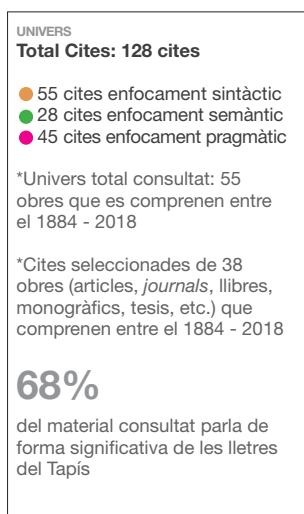
1. 5.1 Mapa de cites
i referències

Figura 59. Dades relatives a les fonts consultades. Font: elaboració pròpia.

sabilitat en la producció com en la planificació, podríem anomenar-lo un protodissenyador o dissenyador tal com ho definiríem avui dia.

Referent a l'univers de la mostra s'exposa un univers més ampli d'autors de diferents disciplines que comprendrà des de la primera documentació en relació amb la descoberta del tapís fins a les últimes aportacions¹²⁰. Les cites i referències se seleccionen tenint en compte alguns mots descriptors que serviran per detectar aquella informació que pugui ser susceptible de ser classificada pel valor de la seva aportació: lletra, paraula, text, lleghenda, inscripció, versal, titulus, cal·ligrafia, epigrafia, paleografia, epígraf, damassiana, Filòcal, ornament, ploma. Es descarten aquelles referències on els descriptors només son citats sense cap mena d'aportació significativa.

Del mapa de cites i referències¹²¹ destaquem, a grans trets, els següents enfocaments:

• **Des de l'enfocament sintàctic, els elements presents i les seves relacions:** observem com es prioritza la descripció formal de la lletra i com els autors esmenten diferents característiques de les grafies que podem resumir i traduir en paràmetres llistats a continuació:

- Ubicació i disposició de les grafies en la composició del brodat
- Dispositius d'emmarcament
- Escala: forma i contrast
- Gamma cromàtica
- Estil, tradició, influències
- Manufactura
- Classificació estilística
- Descripció paleogràfica: fórmules
- Descriptors de la disciplina de la cal·ligrafia
- Ornament i elements ornamentals

• **Des de l'enfocament semàntic, els valors de significació associats:** destaquem que les cites incideixen en el valor simbòlic d'algunes lletres i en el valor plàstic d'aquestes, a la vegada que contribueixen a reforçar el discurs de l'obra.

• **Des de l'enfocament pragmàtic, les intencions i els vincles establerts amb els seus destinataris** podem apreciar des de l'evidència de la funció litúrgica de l'escriptura, la funció instrumental d'alguns signes-símbols i els seus usos comunicatius, fórmules

¹²⁰. Per elaborar aquesta mostra hem fet servir les bibliografies bàsiques d'estudis monogràfics que tracten el Tapís de la Creació. Vegeu en aquest sentit als historiadors Pere de Palol, Manuel Castiñeiras i Carles Mancho-IRCVM, entre d'altres. No és en cap cas una mostra absoluta, és una proposta d'autors que comprenen els anys que van des de la descoberta de l'obra fins a les últimes dades actualitzades. Així intentem abastar una línia de temps prou àmplia perquè ens pugui proporcionar una visió de quina ha estat la influència de l'estudi de les lletres.

¹²¹. Vegeu Annex: Mapa 1 de realitats visuals d'aquest Capítol I.

paleogràfiques, errades de manufactura, reconeixement de valors, intencions, narracions així com referències al reconeixement d'una figura -personalitat que ordena i programa el discurs de les imatges en el conjunt del brodat.

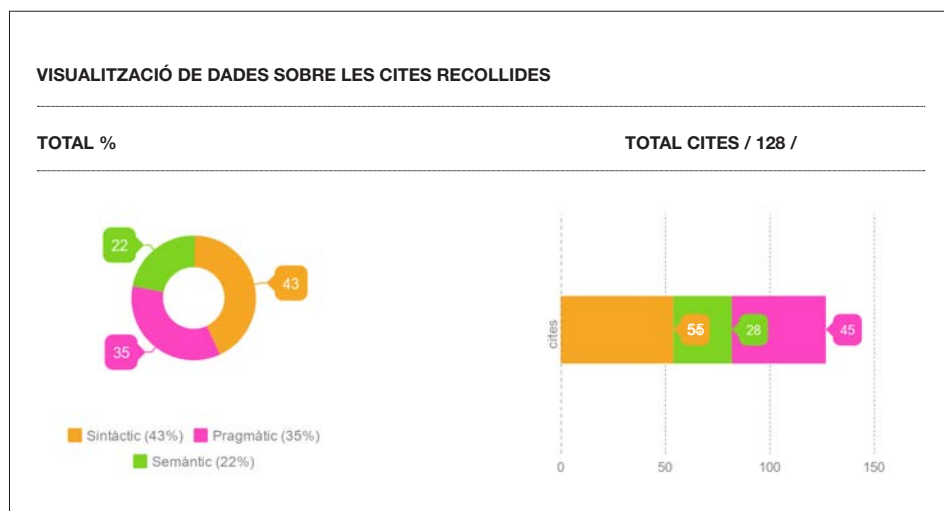


Figura 60. Gràfic. Visualització de dades del mapa 1. Font: elaboració pròpia amb el software piktochart.

Una de les primeres conclusions que s'extreu d'aquesta primera representació gràfica és el predomini de l'enfocament sintàctic per part de diferents autors -un 43%-, és a dir, el reconeixement de la lletra des d'un punt de vista descriptiu tenint en compte els paràmetres -descriptors citats anteriorment. Seguidament, un 22% reconeixen uns valors semàntics de la lletra que segons els casos poden aprofundir i emfasitzar el valor comunicatiu del discurs. Finalment, un 35% percep un enfocament pragmàtic relatiu a les funcions textuais i litúrgiques de les lletres, o, més concretament, del missatge que comuniquen. Algunes referències breus a la figura de l'*ordinator* que com veurem a continuació rep diferents nomenclatures i funcions segons l'època o autor.

Per tant, de les lletres del tapís se n'ha parlat i se'n parla, directament o indirectament, però escassament d'una forma integradora en el conjunt del discurs, fet que queda palès en la literatura consultada en aquesta investigació. Un 68% del material analitzat en el corpus dels seus eixos temàtics fan referència a les lletres del tapís però captant, principalment, aquestes grafies com a formes auxiliars i annexades a les imatges, amb un predomini de la seva funció textual. No es té en compte que aquestes, les lletres, precisament pel seu valor gràfic i representacional també poden actuar com a imatge i connectar de ple amb el discurs que representen que és precisament on incideix el projecte comunicatiu.

A partir d'aquest primer nivell de configuració del *background* inicial podem afirmar que es descriu la lletra i es reconeixen diferents tipologies d'aquesta¹²².

Es comenta principalment la funció textual però gairebé sempre d'una forma tangencial i sense aprofundir a bastament en el reconeixement d'un programa de sistemes de sèries gràfiques que estructuraven, jerarquitzaven i potencien un discurs triomfal. Un projecte, el de les lletres, inscrit i subscrit en un altre projecte holístic, el del Tapís de la Creació.

1. 5. 2 Cronograma de conceptes

A continuació disposarem els autors i les seves principals aportacions en una línia de temps que ens permetrà captar el recorregut cronològic d'aquestes en un context socio-cultural així com veurem l'evolució de diferents conceptes que n'hem extret.

Es configuren per aquesta anàlisi quatre cronogrames¹²³:

1. 5. 2 / A. Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1874 i 2018

1. 5. 2 / B. Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1874 i 2018, més les accions d'aquesta recerca que s'inicien el febrer de 2013 i fins avui dia.

1. 5. 2 / C. S'extreuen conceptes per veure'n el recorregut i es remarquen en el conjunt de les aportacions

1. 5. 2 / D. Evolució dels recorreguts dels conceptes: on s'inicien i on acaben?

Proposem quatre blocs¹²⁴ temporals en la línia de temps que són el resultat d'observar les aportacions significatives de l'estudi de la lletra, a partir de les quals percebem quin són els períodes més actius -referint-nos a la literatura generada al voltant de l'obra- i consegüentment quina referència es fa de les lletres del Tapís (tema central d'aquesta recerca)¹²⁵. També situarem en un segon cronograma (1. 5. 2 / B) les nostres accions vinculades a la investigació i podrem veure si aquestes han pogut contribuir en aquesta etapa de revifalla que comentem a propòsit del quart bloc temporal.

1. 5. 2 / A

1r bloc (1876-1950)

En el primer cronograma (1. 5. 2 / A) ens fixem en el primer bloc, més concretament, en la data de la descoberta del Tapís com a punt de partida i del seu principal descobridor, l'erudit Enric Claudi Girbal (c.1876) i el seu primer estudi de l'obra (1878). A partir d'aquí

122. MUNDÓ, A. (1980). L'escriptura del Tapís de la catedral de Girona. *Revista de Girona*, vol. 92: 157-158.

123. Vegeu Cronogrames desplecats en la Part II: annexos del Capítol I.

124. La proposta de blocs ens serveix per a guiar-nos visualment en el cronograma. Som conscients que una proposta d'aquest tipus pot deixar de banda algunes publicacions de l'estudi del Brodat. No és l'objectiu d'aquesta investigació catalogar tot l'univers literari de l'obra del Tapís, perquè cada monogràfic en recull les seves referències. L'interès rau a generar una visió de perspectiva prou transversal per poder captar moments àlgids i moments de davallada així com veure el tractament de les lletres en aquest context i, per últim, observar si les accions pertinents a aquesta recerca han incidit en aquest darrer context més actiu i plural que viu actualment el Brodat de la Creació.

125. Les informacions destacades disposades en l'eix cronològic a manera de fita, són una selecció d'accions rellevants al llarg dels anys compresos entre el seu descobriment i l'actualitat. En cap cas són un recull exhaustiu d'allò que s'ha publicat i ressenyat al voltant del tema del Brodat.

es va iniciar un període extens d'aportacions descriptives de la peça amb un èmfasi notable en desxifrar el programa iconogràfic i en conjecturar sobre la funció de la peça. D'aquestes aportacions sempre cal destacar les de l'historiador Pere de Palol, qui va esmerçar part del seu treball a l'estudi del Tapís i va fer tant per donar-lo a conèixer fora del país. En paral·lel a aquesta primera literatura generada i que hom pot apreciar des d'un principi -en monogràfics, revistes, articles en premsa, entre d'altres- es va iniciar un recorregut expositiu forà del Tapís per tal de donar-lo a conèixer a un públic àvid de descobertes històriques, fet que va propiciar una sèrie d'accions de restauració que s'anirien desenvolupant al llarg dels anys.

Cal contextualitzar la redescoberta i la restauració del Brodat en l'ambient de recerca històrica i arqueològica que s'inicià a Girona durant la segona meitat del segle XIX -motivada per pulsions evocadores hereves del romanticisme i per la capacitat de recerca documental- i que impulsà el cercle erudit local a endinsar-se en la història medieval i crear icones amb el propòsit de definir i difondre la pròpia identitat col·lectiva. (Piñol, 2018, p.27)¹²⁶

Quant als comentaris que es fan de les lletres, observem, per les dades obtingudes, que es descriuen des d'un punt de vista sintàctic generalment, seguint una descripció formal sense anar gaire més lluny del nivell descriptiu que la paleografia ja proposa. En definitiva s'entén com una conseqüència lògica de la descoberta de l'obra que mena a l'enumeració de tot allò que s'observa amb un èmfasi especial al programa de les imatges, el qual capitalitzava gairebé la totalitat de les aportacions fetes.

2n bloc (1950-1995)

En aquest segon bloc que s'esdevé entre el 1950 i 1995, el brodat va gaudir d'una extensa i ampliada literatura focalitzada en la seva descripció formal i les seves funcions comunicatives així com propostes dels llocs de procedència, de factura i ubicació. Una peça d'aquestes dimensions¹²⁷, singular dins del seu gènere en l'art romànic català, no pot romandre silenciada en els annals de la història. Destaquem en aquest bloc el monogràfic de la *Revista de Girona* vol. 92 (1980) dedicada íntegrament al Tapís de la Creació i que es fa ressò de l'activitat intel·lectual i cultural d'autors pròxims a l'obra; la monografia de Pere de Palol (1986)¹²⁸ que recull les seves tesis ja anunciades en els articles dels *Cahiers*



Figura 61. Article de J. Facundo Riaño (1879) a *The Industrial Arts in Spain* (Londres). Font: <https://archive.org/details/industrialartsin1879riao/page/n16>.



Figura 62. Article de Folch i Torres a *Destino*, núm. 908 (1955). Font: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=647&anyo=1955.

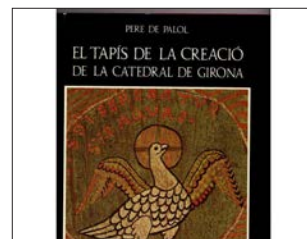


Figura 63. Monografia *El Tapís de la Creació de la Catedral de Girona* de Pere de Palol (1986).

126. PIÑOL, R. (2018). *Del Tapís al Brodat, les restauracions antigues* a MANCHO, C. (ed.) (2018). *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona*, Barcelona: Memòria Artium.

127. Segons la fitxa tècnica proposada per IRCVM s'estima entre 355 x 449 cm (format actual).

128. Op. Cit.

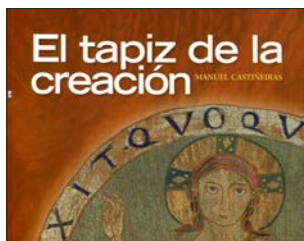


Figura 64. Monografia *El Tapiz de la Creación*, de Manuel Castiñeiras (2011). Font: Fotografia pròpia.

Archéologiques (1956-57)¹²⁹ i en els *Annals de IEG* (1974 i 1979)¹³⁰ entre d'altres. A més a més de les aportacions d'Anscari Mundó (1980 i 1994)¹³¹ que recullen informació rellevant en l'àmbit de la paleografia i, més específicament, de l'escriptura del Tapís (Mundó, 1980)¹³².

Referent a les aportacions sobre les lletres del Tapís, les informacions ja són una mica més ampliades amb descripcions específiques de la disciplina de la paleografia -que historiadors successius aniran reiterant- i començaran a incidir en les seves argumentacions sobre el valor semàntic i comunicatiu de l'obra. També es farà evident el reconeixement tímid d'una acció "dissenyadora" i d'una capacitat extraordinària per part de l'autor¹³³ del brodat per confeccionar un programa iconogràfic complex i ric.

3r bloc (1995-2013)

A partir dels anys 1995 fins al 2013, les notícies són més aviat escasses, a excepció de publicacions d'articles puntuals. Destaquem, però, el llibre de bibliòfil -edició limitada i de luxe del grup 62- amb un gran reportatge fotogràfic que ocupa bona part de la publicació amb textos de Joaquín Yarza (2007) i el llibre monogràfic de Manuel Castiñeiras (2011) que recull bona part de les hipòtesis d'aquest historiador argumentades en articles anteriors. Aquest darrer autor proposa noves teories respecte a la funció, manufactura, encàrrec-comitent, etc. També cal esmentar els estudis tècnics que es van realitzar a partir de 2005 a cura de les especialistes Luz Morata i Carmen Masdeu (CRBMC¹³⁴) juntament amb l'acció restauradora més notable i mediàtica¹³⁵ (2011-2013), els resultats de la qual s'han incorporat recentment en l'estudi monogràfic de Carles Mancho (ed., 2018).

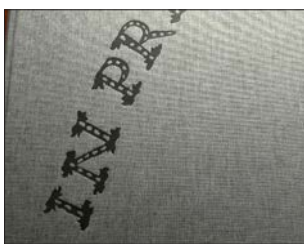


Figura 65. Edició limitada del grup 62. *El Tapiz de la Creación* (ed. S. Saura i R. Torrente). Font: Fotografia pròpia.

129. PALOL, P. (1956). Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gérone. *Cahiers Archéologiques: Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, vol. VIII: 175-214 i PALOL, P. (1957). Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gérone (Deuxième et dernier article). *Cahiers Archéologiques: Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, vol. IX: 219-251.

130. PALOL, P. (1974). Els elements clàssics en la iconografia del Brodat de la Creació de la Catedral de Girona. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins. Homenatge a S. Sobrequés*, vol. 22: 427-438 i PALOL, P. (1979). El Tapiz de la Creació i el Beat de Torí. Problemes de cronologia. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 25, núm. I: 119-124

131. MUNDÓ, A. (1980). L'escriptura del Tapís de la catedral de Girona. *Revista de Girona*, vol. 92: 157-158 i MUNDÓ, A. (1994). La cultura artística. Dins de VIGUÉ, J.; PLADEVALL, A. (dir.) *Catalunya romànica, I: Introducció general*. Museu d'Art de Catalunya. Barcelona: Enciclopèdia catalana: 133-162

132. Op. Cit.

133. Vegeu les diferents nomenclatures que rep el terme *ordinator* a l'apartat 1.5.3.

134. CRBMC (Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya) de la Generalitat de Catalunya.

135. L'acció de restauració va formar part del Programa Romànic Obert, que promou el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i l'Obra Social "la Caixa". L'informe tècnic (2013) és una de les aportacions més completes que s'han fet de l'obra. Nota: Els estudis tècnics realitzats abans de la publicació del 2018 eren d'accés restringit al personal tècnic o per a objectius relacionats amb les investigacions acadèmiques. La nostra recerca va poder tenir accés a aquesta documentació i agraeix les gestions del Bisbat de Girona -en concret a la Sra. Maria Antònia Clarà- que, juntament amb el CRBMC, ens va poder facilitar aquests informes tècnics en el moment de desenvolupar la digitalització de les lletres del Tapís de la Creació (2015).

Pel que fa a les lletres, no hi ha massa novetats respecte a les informacions ja aportades en el segon bloc. Destaca el descobriment del titulus -HERCVLES- gràcies a les tasques de restauració que van permetre percebre el revers de l'obra. També es fa present algun esment a l'*ordinador*, reconeixent novament la seva destresa i el seu domini tècnic (Castiñeiras, 2011).

4t bloc (2013-2018)

En aquest bloc que comprèn des del 2013 fins al 2018, l'obra del Tapís viu una revifalla -escrits, investigacions i literatura de context per una banda- i -accions i intervencions socioculturals per l'altra-. També som testimonis de l'aparició d'una monografia extensa, la darrera editada, que agrupa els treballs de l'equip d'investigació IRCVM que també inclourà els darrers estudis tècnics de les restauradores del Tapís així com una síntesi de la recent tesi llegida per la Dra. Roser Piñol (2016)¹³⁶. Referent a les lletres, una de les aportacions més destacades és la de Vincent Debiais (2017)¹³⁷ i que també tindrà un capítol específic en el llibre de Carles Mancho (2018). Les informacions aportades en aquest cas van més enllà de les descripcions formals i paleogràfiques, ja que se situen algunes d'aquestes dins del que nosaltres qualifiquem d'enfocament semàntic, connectant la forma gràfica amb el seu significat i ús. Al mateix temps aquest estudi aporta una lectura més cohesionada d'aquestes inscripcions (Debiais, 2018)¹³⁸, contextualitzades en l'obra.

També les aportacions de Rebecca Swanson¹³⁹ es troben en aquesta publicació, amb un capítol extens¹⁴⁰ amb referències, entre d'altres, al caràcter intel·lectual que guia el compositor de l'obra (Swanson, 2018)¹⁴¹. Les últimes informacions extretes d'aquesta publicació col·lectiva ja s'apropen més cap a l'estudi de la lletra que proposem en aquesta recerca des de 2013. És a dir, una proposta-àlisi més transversal que contempli l'estructura i la jerarquia de les sèries gràfiques des de la perspectiva de la configuració d'un sistema integrat d'estructures gràfiques dins de l'obra medieval. I no només com un desplegament d'inscripcions que acompanyen les imatges, d'una bellesa i complexitat extraordinàries, però no exemptes d'integrar-se en un programa gràfic encarregat prèviament. Això és el que podríem anomenar un projecte visual i comunicatiu integral.



Figura 66. Últim estudi recent (ed. Mancho), *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona* (2018). Font: captura fotogràfica de la portada.

136. PIÑOL, ROSER, (2016). *La creació i manipulació del patrimoni l'estudi del romànic català a partir de les intervencions de conservació del Brodat de la Creació de la Catedral de Girona*. Universitat de Barcelona: Barcelona

137. Op.Cit.

138. Op. Cit.

139. Dra. Rebecca Swanson amb qui vam poder conversar el febrer de 2013 per explicar-li l'eix temàtic de la nostra recerca i ens va esmentar la referència de l'historiador Vincent Debiais i el seu treball sobre les inscripcions del Tapís. Agraïm la seva atenció i els seus pertinents comentaris.

140. En aquest capítol es reprèn el fil argumental del seu treball de fi de màster titulat (2012) "El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona. Noves propostes per a la seva iconografia i funcionalitat (Universitat de Barcelona).

141. Op. Cit.

1. 5. 2 / B

El cronograma que segueix és el que manté la mateixa estructura que l'anterior però en aquest cas hi afegim algunes de les activitats metodològiques de la recerca¹⁴² i que s'emmarcarien en aquest quart bloc (2013-2018). Vegem els detalls:

El febrer de 2013 el Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya (CODGC)¹⁴³, representat pel degà Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, juntament amb Cristina Flórez i jo mateixa, presentàvem l'avantprojecte d'una recerca, precedent directe d'aquesta investigació. Amb el títol de *Projecte de desenvolupament tipogràfic. Les lletres del Tapís de la Creació de Girona: un patrimoni desconegut*, aquest fou exposat davant del Capítol de la Catedral de Girona, representat en aquell moment per Mn. Joan Nasplesa, director del Tresor de la Catedral de Girona i el president del Capítol de la Catedral de Girona, Mn. Jaume Julià. L'esmentat projecte, emmarcat dins del programa *Arrels del Gràfic*¹⁴⁴ i promogut pel CODGC tenia com a objectiu principal el reconeixement, la catalogació i el desenvolupament digital de les sèries gràfiques que es troben en l'emblemàtic brodat.



Figura 67. Presentació de l'avantprojecte: *Projecte de desenvolupament tipogràfic: Les lletres del Tapís de la Creació de Girona*, al Capítol de la Catedral de Girona. Febrer 2013. A baix: d'esquerra a dreta: Mn. Joan Nasplesa, Sra. Cristina Flórez, Sra. Cristina Simon, Mn. Jaume Julià i Dr. Jesús Del Hoyo. Font: Fotografia pròpia.

A partir d'aquí s'inicià una estreta relació de cooperació que va originar diversos projectes expositius entre 2014 i 2016 a la ciutat de Girona. Un d'aquests projectes va ser exposat a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona, un altre es va mostrar al Claustre de la Catedral de la mateixa ciutat, també es va presentar oficialment la tipografia generada anomenada "Damassiana Ornamentvm" (2016)¹⁴⁵ i es va realitzar una intervenció artística urbana amb el nom de "El jardí tipogràfic" (2016)¹⁴⁶. Un projecte, aquest darrer, de col·laboració que va aplegar una trentena de dissenyadors i artistes de diferents territoris a la ciutat de Girona. Una mostra més que potenciava i feia visible el vincle entre art, patrimoni i ciutadania.

Paral·lelament es va forjar l'inici d'un projecte més transversal anomenat "Lletres d'Ahir i d'Avui"¹⁴⁷ amb el suport de les institucions Catalonia Sacra i el Bisbat de Girona que es va concretar en un projecte expositiu anomenat "Lletres d'Ahir i d'Avui al Bisbat d'Urgell.

142. Vegeu la taula de mètodes i accions complementàries de la Part I.

143. Institució oficial i de dret públic que amb el seu programa de recuperació del patrimoni gràfic *-Arrels del gràfic-* va emparar l'avantprojecte, els projectes expositius així com totes les accions derivades fins avui dia, amb la col·laboració i el suport d'altres institucions.

144. El programa *Arrels del gràfic* del CODGC principalment s'enfoca a l'estudi i recuperació del patrimoni gràfic i visual català.

145. Tipografia presentada i documentada en el catàleg *Damassiana Ornamentvm* (2016), editat pel Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya dins del programa *Arrels del Gràfic*.

146. Vegeu Part I, apartat 8.1 Mètodes emprats.

147. Actualment aquest projecte més transversal es preveu que sigui itinerant per diferents diòcesis per tal de fer realitat un patrimoni compartit, el de les lletres. Un projecte actiu encara que sense cap concreció imminent.

Del Beatus a l'actualitat¹⁴⁸ i que es va materialitzar també en un llibre-catàleg amb aportacions d'historiadors i investigadors locals i de l'Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell.

Amb la voluntat ferma d'equiparar aquesta recerca en disseny gràfic en l'àmbit de les investigacions acadèmiques i científiques, es va redactar el pla de tesi doctoral que fou aprovat el juny de 2015 per la comissió de l'Escola de Doctorat de la Universitat de Barcelona. A partir d'aquell moment, les nostres investigacions van quedar circumscrites dins d'una metodologia específica *-recerca dirigida per la pràctica i pràctica dirigida per la investigació-* a la vegada que es van dissenyar unes eines concretes que ajudarien a validar les hipòtesis que s'estan plantejant en aquest treball.

A partir de l'any 2016 i amb caràcter anual, es van presentar unes jornades acadèmiques a la ciutat de Girona que, amb el nom "Diàlegs amb la lletra. Floreix la lletra a Girona"¹⁴⁹, tenia com a objectiu apropar el patrimoni gràfic i tipogràfic a l'entorn més proper. Una oportunitat d'intercanvi d'opinions i reflexions amb historiadors, acadèmics experts i professionals del disseny gràfic¹⁵⁰ al voltant del Tapís i altres eixos temàtics, on la lletra ha estat sempre la protagonista. Aquestes jornades s'han anat realitzant en paral·lel a tallers didàctics i visites guiades en els quals la lletra sempre és l'element vehicular. Avui dia encara les celebrem.

Totes aquestes accions ubicades i afegides en el cronograma permeten veure que, entre el 2013 i el 2018, no només es pot constatar una reactivació de l'estudi de l'obra, de la qual la nostra aportació també n'és una mostra, sinó que les activitats -projectades des del disseny gràfic- i generades entorn de les lletres del Tapís han fet, per una banda, posicionar en un públic més ampli la lletra com a tema singular d'estudi i la visualització de les lletres en una obra concreta. Per altra part, aquestes activitats han permès dinamitzar i fer accessible una obra que fins fa poc només quedava exposada al Tresor-Museu de la Catedral per un públic més restringit: les visites escolars, el turisme i ocasionalment els investigadors.

En el tercer cronograma decidim i acotem una sèrie de conceptes extrets de les cites dels autors amb l'objectiu de seguir-ne el recorregut i l'evolució al llarg dels anys. La idea

1. 5. 2 / C

148. Vegeu Part I, apartat 8.1 Mètodes emprats.

149. Vegeu Part I, apartat 8.1 Mètodes emprats

150. Agrair la presència de tots els ponents que han participat i han accedit a compartir el seu coneixement: Dra. Ana Labarta, Dr. Manel del Pozo, Dr. Jaume de Puig, Dr. Manuel Castiñeiras, Sra. Carme Clusellas, Sr. Narcís Planas, Sr. Toni Iglésies, Sr. Octavio Pardo, Dr. Jesús Del Hoyo, Sr. Joan Ferrer, Sr. Julio Quílez, Sr. Joan Ureña, Sr. David Font, Sr. Ignasi Sarquella, Sr. Nyaki Xarnach, Sra. Linlin Wang, Sr. Cinto Domingo, Sra. Nina Davidsohn, Sra. Maria-Neus Devesa, Sr. Jesús Fernández Borraz, Sra. Michelle Francis Cook, Sra. Maite Rada, Dra. Maria Josep Estanyol, Dra. Meritxell Blasco.

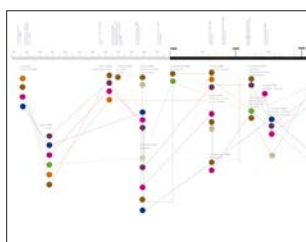


Figura 68. Gràfics. Exemple de Mapa de realitats visuals 2 i cronograma de conceptes (vegeu annexos, capítol I). Font: Elaboració pròpia.

és veure quan comença a formar-se la noció d'aquest concepte, com evoluciona, on acaba i, en alguns casos, observar com aquest concepte és una reflexió aïllada que no té continuïtat en el temps.

Seleccionem uns conceptes i els hi assignem un color per fer més fàcil i entenedora la informació disposada en l'eix cronològic. De nou, ens interessa una perspectiva de context per veure com s'ha realitzat l'estudi de les lletres del brodat diacrònicament. La finalitat és veure si es reconeix una acció planificadora del programa del Tapís, una percepció de programa de l'encàrrec el qual agrupa diferents sistemes gràfics estructurats i jerarquitzats.

Agrupem els conceptes que ens conduiran a les conclusions seguint categories que remetien els enfocaments esmentats al llarg de la recerca:

A. Enfocament sintàctic, relatiu al concepte d'estructura i organització: Cal·ligrafia damassiana (filocaliana), Ornament.

B. Enfocament semàntic, relatiu al concepte de creació i planificació: Autor (autoria), Disseny (model, tipus, prototip, estil), Acció de dissenyar (crear, idear).

C. Enfocament pragmàtic, relatiu al concepte de funció i ús: Sèries gràfiques, Funció de la lletra.

A. Enfocament sintàctic

Cal·ligrafia

Descriptors que evidencien una observació de la lletra des de la disciplina de la cal·ligrafia.

Lletra damassiana

Esment a la lletra damassiana creada per Filòcal al s. IV per encàrrec del Papa Damas I.

Ornament

Conceptes referents a l'ornamentació de la lletra. Descriptors que evidencien una observació de la lletra des d'aquesta característica o tret propi.

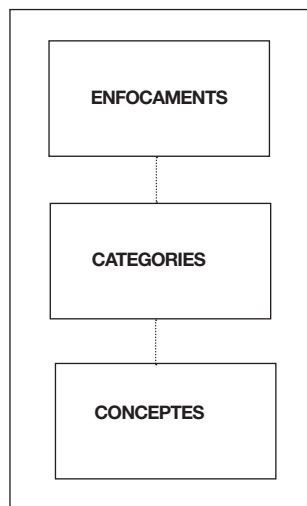
B. Enfocament semàntic

Autor / autoria

Reconeixement del concepte d'una figura amb capacitat de creació, ordenació i planificació del programa iconogràfic.

Acció de dissenyar

Conceptes relatius a l'acció de dissenyar o que reconeixen una activitat "planificadora" a priori de la manufactura. Selecció de descriptors que evidencien una observació de la concepció del tapís des d'aquest enfocament.



C. Enfocament pragmàtic

Sèries gràfiques

Conceptes referents a les jerarquies gràfiques. Descriptors que palesen una observació de la lletra des d'aquesta perspectiva gràfica.

Funció de la lletra

Conceptes referents a la funció de les lletres. Descriptors que presenten una observació de la lletra des d'aquesta característica funcional-instrumental.

Finalment, obtenim un mapa sintetitzat dels principals conceptes, disposats ordenadament en l'eix cronològic per veure la seva trajectòria. A partir d'aquest instrument de visualització gràfica obtenim les diferents conclusions.

1. 5. 2 / D

A. Enfocament sintàctic

Referent als **descriptors cal·ligràfics**, constatem principalment el reconeixement de la forma de les lletres, de les quals es valora la seva forma bàsica i la influència d'estils i tradicions passades. Així podem observar també que els descriptors estan inscrits, la majoria d'aquests, en la disciplina de la paleografia i la codicologia, fent especial esment a l'anàlisi de fórmules paleogràfiques i d'expressions i abreviatures. Anscari Mundó¹⁵¹ (1980 i 1994) i Vincent Debiais¹⁵² (2018) fan les seves descripcions superant en alguns casos l'anàlisi paleogràfica, però al cap i a la fi aquest és l'enfocament disciplinari predominant d'ambdós.

Cal·ligrafia

Les al·lusions a la **lletra damassiana** també estan molt vinculades, des de la perspectiva de l'enfocament descriptiu, a l'aspecte ornamental que presenten les lletres ubicades en la roda de la creació. El concepte de lletra damassiana és comentat de forma indirecta a l'inici de la línia temporal i citat de forma més directa per P. Palol (1986). També serà esmentat per A. Mundó (1994) i M. Castiñeiras (2011 i 2014) però repetint la majoria d'aquests autors els conceptes formals sense anar més enllà de l'anècdota de l'artifici decoratiu o del reconeixement de l'empremta-influència de tradicions estilístiques passades. En cap cas ho formulen amb la voluntat d'equiparar-la a un programa gràfic que, en definitiva, és el que rau en l'origen de la lletra damassiana, que és un tipus de lletra que va respondre a un encàrrec d'un projecte específic per enaltir el discurs triomfal i salvífic del Papa Damas I. És a dir, crear un tipus de lletra específica per a un ús concret.

Lletra Damassiana

El concepte d'**ornament** va molt associat a la descripció formal de la lletra i gairebé la majoria d'autors que la descriuen es fixen en els elements decoratius que aquesta

Ornament

151. Op. Cit.

152. Op. Cit.

presenta a primer cop d'ull. L'evolució del concepte, òbviament, és constant ja que, com exposàvem anteriorment, l'enfocament predominant d'aquestes cites i reflexions és el sintàctic i, per tant, aquest enfocament porta implícit el fet de fixar-se en aquestes característiques morfològiques. També es fan algunes apreciacions segons l'enfocament semàntic, tot emfasitzant el valor plàstic i bell de les lletres en aquest cas els autors fan referència a les lletres principals, les del cercle gran i el sentit ric i triomfal d'aquestes. Pel que fa a les altres sèries gràfiques¹⁵³ que hem observat, aquestes són els *Titvli* i les lletres que acompanyen el *Logos-Christi*, les quals no presenten artificis decoratius. Les descripcions d'algunes d'aquestes inscripcions-lletres es vinculen gairebé sempre a una funció textual. Si exceptuem el cas de les descripcions que fa A. Mundó (1980) quan descriu amb certa precisió i més detall cal-ligràfic la factura d'aquestes dues tipologies de lletres.

Autor / Autoria

B. Enfocament semàntic

Respecte el concepte d'**autoria** podem dir que no hi ha una nomenclatura definida i clara, fet condicionat per la perspectiva disciplinària que adopten els investigadors a l'hora de referir-se a les lletres. Per exemple, mentre que per alguns autors les formes textuais s'inscriuen en la *praxi* de l'epigrafia i de les inscripcions publicitàries generades per un *ordinator*¹⁵⁴ en un entorn d'*scriptoria*, altres investigadors les consideren resultat propi d'artistes i creadors i, per tant, vinculades a una activitat intel·lectual o conceptualitzadora prèvia. Cadascun d'aquests estudiosos proposa una variant o sinònim d'un concepte que aporta implícitament l'acció de dissenyar mentre que per a altres és l'acció de dibuixar. Tampoc hi ha un acord unànime en el singular o plural de la figura tant en l'acte d'ideació com en l'acció de factura. Algunes d'aquestes nomenclatures recollides són proposades nominals, altres són proposades adjectivades que acompanyen un subjecte implícit: autor, artista, dissenyador, *ordinator*, tècnic cal·lígraf, dibuixant, savi, teòleg, liturgista, catequista, programador de textos, *concepteur-ideador*, compositor del programa, personatge, canonge de la catedral, artífexs, autor intel·lectual, entre d'altres. Quant a la pervivència del concepte en el recorregut cronològic, observem que es manté constant i regular sense que cap disciplina aprofundeixi gaire en l'acció planificadora que aquesta figura pogués desenvolupar. Les seves referències són superficials, si bé reconeixen qualitats tècniques i capacitats intel·lectuals, tot i que sovint es barreja la capacitat intel·lectual implícita en l'acte de planificar amb les habilitats instrumentals que aquest acte concreta en la manufactura.

153. Concepte que proposa aquesta investigació. Vegeu Capítol III, Fase 1, apartat 3.1.

154. Adoptem el concepte d'*ordinator* més ampli tal com l'entenen Vicente García y Encarnación Martín: "Nosotros entendemos por *ordinatio* la serie de operaciones conducentes a plasmar en escritura epigráfica el texto de la minuta. Comprendería la "impaginación", la preparación del "espejo epigráfico" y la "transliteración" u *ordinatio* propiamente dicha" (García y Martín, 1995, p. 29). Vegeu GARCÍA LOBO, V. Y MARTÍN LÓPEZ, E. (1995). *De epigrafía medieval y Album*. León: Universidad de León. El concepte de la *ordinatio* en el context medieval ja portava implícita l'acció de planificar, regular i ordenar mitjançant una segmentació de tasques per part dels diferents agents implicats en la producció de les inscripcions.

El segon concepte, **acció de dissenyar**, molt vinculat a l'anterior apareix de forma més tímida. Es fa més evident en el segon bloc (entre 1950-1995), un dels més actius pel que fa a la producció literària i en aquest darrer període més actual¹⁵⁵. Totes aquestes aportacions apareixen de nou barrejades entre l'àmbit del reconeixement d'unes capacitats intel·lectuals i l'àmbit de les destreses i habilitats tècniques, més instrumentals.

Acció de dissenyar

C. Enfocament pragmàtic

Pel que fa al concepte de **sèries gràfiques** -concepte que aquesta investigació proposa com el reconeixement de grafies diferenciades però coordinades entre elles-, només hi ha dos autors, A. Mundó (1980) i P. Palol (1986) que exposen de forma clara la distinció de tres categories d'inscripcions en el sentit de sèries gràfiques que hem determinat i que, per tant, reconeixen tres tipus de grafies, la descripció formal de les quals queda definida per part dels autors. No obstant això, l'apreciació d'aquestes tres categories no va més enllà d'una descripció formal i d'un ús funcional, concretament, en el cas dels *titvli*. La resta d'autors, si bé reconeixen de forma particular cada una de les sèries i les comenten de forma individual, cap d'ells les exposa de forma relacionada ni amb una lectura de sistemes gràfics que s'integren en el conjunt de l'obra. Des d'aquesta perspectiva és un concepte que no presenta cap evolució ja que es manifesta de forma aïllada i sense la noció explícita de "sèries gràfiques", concepte que proposem des d'aquesta recerca.

Sèries gràfiques

Finalment, la determinació de les **funcions de les lletres**, un cop analitzada el seu ús textual, s'observa un recorregut també regular al llarg del temps. Bàsicament la funció més comentada és la dels *titvli* que, segons alguns autors, aquestes grafies acompanyen, faciliten la comprensió, amplien el sentit del text, etc. Més aviat els *titvli* tenen una funció auxiliar al servei de les imatges. Es constaten poques apreciacions pel que fa a l'enfocament semàntic de les grafies envers el discurs que expressen.

Funció

¹⁵⁵. Subratllem com a exemple d'aquest ús de l'acció de dissenyar en un context més actual, una cita de la Dra. Rebecca Swanson (2018) la qual escriu: "Pensem que l'elecció d'escenes del Brodat va respondre més aviat a una decisió conscient de dissenyar un programa iconogràfic coherent i unitari" (Swanson, 2018, p. 172). Op. Cit.

1. 5. 3 Conclusions del Mapa 1

Així doncs, conclòs aquest primer treball de determinació del *background* i d'anàlisi de realitats que plantejàvem en el **mapa 1**, apuntem les següents conclusions:

1. Respecte a l'estudi més detallat de les lletres al llarg del temps, aquest ha estat poc desenvolupat¹⁵⁶ i escassament vinculat a la noció de projecte gràfic del Tapís. Gairebé sempre s'ha fet des d'un predomini de la funció textual i d'auxili a les imatges i rarament s'ha interpretat com un sistema de grafies integrades i jerarquitzades, ni tan sols com una realitat gràfica que estructura el discurs que l'obra expressa.

2. Constatem un predomini de l'enfocament sintàctic en la descripció de les lletres del Tapís de la Creació -des de la seva descoberta- que, per una banda, és lògic ja que tot descobriment comporta una anàlisi descriptiva de la forma en un inici. No obstant això, aquesta lectura formal no ha anat gaire més enllà d'una descripció paleogràfica i també efectuada des de la disciplina de la codicologia, ambdues incidint en una identificació de les grafies amb tradicions estilístiques passades i amb recepció d'influències. Tanmateix, constatem que s'ha obviat alguna singularitat ornamental de la mateixa grafia que podria estar connectada amb el context litúrgic local on se circumscriu el Tapís¹⁵⁷. Així doncs, ens podríem formular la següent qüestió com a conclusió: les lletres del Tapís, s'han llegit o s'han observat analíticament i gràficament, per tal de reconèixer les grafies integrades com un sistema visual més dins del conjunt del programa iconogràfic?.

3. Referent al concepte de la figura d'autor com a planificador del Tapís, podem constatar el seu reconeixement per part dels diferents estudiosos però observem que la terminologia per a designar-lo és ambigua perquè entremesclen terminologia i conceptes de nivells disciplinaris diferents i rarament es refereixen al concepte que nosaltres proposem que és l'acció explícita de dissenyar. Aquesta acció implica una conceptualització i planificació dels programes gràfics desplegats, a la vegada que estructura un discurs integrador ja que conjuga els dos grans factors formals combinats, la lletra i la imatge. Si bé, podem arribar a observar -apel·lant al sentit comú- els conceptes d'*auctor intellectualis* i d'*auctor materialis* (Castiñeiras, 2011)¹⁵⁸, en la ideació i factura de l'obra respectivament, defensem en aquesta recerca l'ús d'un concepte més transversal, el de planificador, que podria transcendir el propi context medieval¹⁵⁹ del Tapís i resoldre qüestions relatives a la

156. Podríem citar com una excepció el darrer estudi de Vincent Debiais (2018) sobre les *Inscripcions del Brodat de la Creació*, inclòs en el llibre coral l'editor del qual és Carles Mancho, citat anteriorment.

157. En referim a les terminacions florals de les lletres, més concretament les situades dins dels contragrafismes de les formes de les "O" de la *série damassiana*. Vegeu més detalls de l'apreciació en el Capítol III.

158. Op. Cit. Vegeu també l'article de CASTIÑEIRAS, M. (2015). *Serva que adornes el temple: apreciació i estatus de les arts del color a la Catalunya Romànica* (pintura, teixits i orfbreria), *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 3.

159. La proposta del terme *planificador* s'ha d'entendre des del punt de vista de la pluralitat i la transversalitat d'accions que desenvolupa aquesta figura en un programa d'encàrrec gràfic, com afirmarem que és el cas del brodat medieval que estudiem. Per tant, el definim com un concepte obert i atemporal i que pot transcendir altres nomenclatures no tan integradores.

nomenclatura que s'usa per designar l'autoria del brodat, entesa aquesta en termes de planificació gràfica del programa iconogràfic.

Així mateix, Montserrat Pagès i Paretas reconeix l'acció de dissenyar a propòsit de l'estudi del Tapís de Bayeux, "El Tapís no és una obra normanda, ja que degué ser confeccionada, dibuixada, millor dit, dissenyada, en un dels prestigiosos escriptoris de la ciutat de Canterbury" (Pagès, 2015, p.16)¹⁶⁰.

La mateixa autora segueix refermant en aquest estudi allò que nosaltres proposem:

El seu autor, l'autor del disseny de l'obra, és a dir de la narrativa, del programa discursiu, la composició i el dibuix de les escenes d'aquesta crònica visual, ha de ser un monjo d'un dels dos monestirs, un dels miniaturistes dels seus escriptoris. Una altra cosa és la confecció material de l'obra, el brodat (...). (Pagès, 2015, p.110)¹⁶¹

M. Etelvina Fernández, historiadora de la Universidad de León, comentava, "(...) encara que molts brodadors devien crear el seu propi disseny, és probable que, donada la complexitat estètica i iconogràfica de moltes obres, aquestes fossin dissenyades per miniaturistes" (Fernández, 1996, p. 81)¹⁶². Per la seva part, William Diebold fa un pas més enllà i reivindica la figura d'aquest "planificador" de l'Edat Mitjana:

Malgrat que si atribuïm tot el reconeixement intel·lectual dels complexos programes iconogràfics, tal com he descrit, als patrons, encara hi havia d'haver algú que prengué decisions crucials sobre on posar les figures i com organitzar-les amb finalitats expressives. Aquestes decisions difícilment podien haver estat fetes pels patrons. I, per descomptat, aquests no haurien tingut les habilitats tècniques exquisides necessàries per fer l'objecte-llibre (...). (Diebold, 2000, p.131)¹⁶³

160. PAGÈS, M. (2015). *El Tapís de Bayeux, eina política?. Anàlisi de les imatges i nova interpretació*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

161. Op. Cit.

162. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1996). El artesano medieval y la iconografía en los siglos del románico: la actividad textil. *Medievalismo*, 6, 63-119. *Aunque muchos bordadores debían crear su propio diseño, es probable que, dada la complejidad estética e iconográfica de muchas obras, éstas fuesen diseñadas por miniaturistas*. [(...) encara que molts brodadors devien crear el seu propi disseny, és probable que, donada la complexitat estètica i iconogràfica de moltes obres, aquestes fossin dissenyades per miniaturistes]. Traducció pròpia.

163. DIEBOLD, W. J. (2000). *Word and image: an introduction to early medieval art*. Boulder, CO: Westview Press. *Even if we give all of the intellectual credit for the complex iconographic programs I have described to the patrons, someone still had to make crucial decisions about where to put the figures and how to arrange them for expressive purposes. Such decisions can hardly have been the province of patrons. And of course, patrons would not have had the exquisite technical skills needed to make the object in this book*. [Malgrat que si atribuïm tot el reconeixement intel·lectual dels complexos programes iconogràfics, tal com he descrit, als patrons, encara hi havia d'haver algú que prengué decisions crucials sobre on posar les figures i com organitzar-les amb finalitats expressives. Aquestes decisions difícilment podien haver estat fetes pels patrons. I, per descomptat, aquests no haurien tingut les habilitats tècniques exquisides necessàries per fer l'objecte -llibre (...)]. Traducció pròpia.

A partir d'aquestes referències, el reconeixement de l'acte de dissenyar -que integra diferents accions- és obviat en la gran majoria dels estudis de l'obra gironina. De nou, la conclusió remet a dues preguntes: podria existir algun tipus de prejudici, de desco-neixement, en el nostre entorn acadèmic, a l'hora d'emprar el verb dissenyar¹⁶⁴ i els seus agents implicats? Per què no es fa ús del concepte disseny i dissenyador en lloc d'usar altres terminologies?¹⁶⁵. Sense dubte, el fet d'associar el disseny amb una certa instru-mentalització i no amb una realitat disciplinària té molt a veure amb aquesta desatenció. Tot i que hi ha una intenció de reconèixer un perfil "superior" a la figura de l'artesà, no es coneix l'abast de la denominació actual que és la del dissenyador.

4. Continuant amb l'argument d'una acció clara de dissenyar, acceptem el reconeixement - ja no tímidament ni de forma ambigua- de la figura del planificador. Proposem en aquest cas d'estudi, crear un paral·lelisme entre la figura del dissenyador actual i la del planifica-dor-projectista (Munari, 1968)¹⁶⁶ o el dissenyador planificador-pensador (Friedman, 2000)¹⁶⁷.

5. Constatem que en el darrer bloc temporal que se succeeix entre 2013 i fins el dia d'avui, hi ha una predisposició més activa i receptiva per estudiar les lletres del tapís d'una forma més transversal, amb accions que impliquen i interpel·len una comunitat social més àmplia, més enllà del públic habitual i previsible.

6. També es fa evident que les al·lusions a l'analogia formal del tipus de lletra més ornada -present en el Tapís i que ocupa la roda més gran- amb la *lletra damassiana* dissenyada per Furi Dionisi Filòcal (S. IV), es redueix a una comparació purament estilística, sense aprofundir en les implicacions gràfiques i semàntiques que aquesta relació podria aportar-nos. En aquest sentit el següent mapa (MAPA 2) té l'objectiu d'incidir en aquest tipus de grafia. El motiu principal és consolidar la raó de projecte que porta implícit aquest disseny de signes gràfics tan particulars i que s'integren de ple en un programa d'encàrrec de disseny de lletres dirigit a un públic-receptor.

164. En aquest aspecte vegeu FRIEDMAN (2000) Op. Cit. quan refereix al concepte disseny entès com a verb i/o acció projectual en lloc d'emprar-lo com a adjectiu o qualitat final d'un artefacte. *The outcome of the design process may be a product or a service, it may be an artifact or a structure, but the outcome of the design process is no "design"*. Using the term design as a verb or a process description noun frames design as a dynamic process. [El resultat del procés de disseny pot ser un producte o un servei, pot ser un artefacte o una estructura, però el resultat del procés de disseny no és "disseny". Quan utilitzem el terme disseny com a verb o com a nom que descriu un procés estem pensant en el disseny com un procés dinàmic.]. Traducció pròpia.

165. Aquestes preguntes són observacions que considerem interessants i que obririen una altra via d'investigació que se'n deriva del reconeixement del disseny gràfic com a disciplina acadèmica en el nostre context històric i social. En altres contextos i països, com l'anglosaxó, el terme disseny i el vocabulari associat és emprat en descripcions d'obres medievals, mentre que a casa nostra es detecta una reticència en l'ús d'aquesta terminologia, com es demostra en aquest exemple de les maneres de designar l'autor del brodat.

166. Vegeu Part I, apartat 6.1. També MUNARI, B. (2016). *Diseño y Comunicación Visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

167. Op. Cit.

1.6 MAPA 2 LA LLETRA DAMASSIANA, UN TIPUS GRÀFIC DISSENYAT

Anomenem **mapa 2** el conjunt de resultats que s'obtenen en aquest apartat i que engloba els següents recursos gràfics generats:

1. 6. 1 Mapa de cites i referències

1. 6. 2 Cronogrames de conceptes sintetitzats i recorregut cronològic: evolució de conceptes

1. 6. 2 / A. Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1864 i 2018.
1. 6. 2 / B. Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1864 i 2018, més les referències obtingudes a partir d'aquesta recerca, que s'inicien el febrer de 2013 i fins avui dia.
1. 6. 2 / C. S'extreuen conceptes per veure'n el recorregut i es remarquen en el conjunt de les aportacions.
1. 6. 2 / D. Evolució dels recorreguts dels conceptes: on s'inicien i on acaben?.

1. 6. 3 Conclusions

Aquest segon mapa es dissenya tenint en compte la segona pregunta que formulem relativa al **projecte gràfic o les grafies enteses com a sistemes gràfics**: què en diuen i com es refereixen a l'anomenada *lletra damassiana*¹⁶⁸ els autors consultats?

Com a punt de partida establim una primera definició que al llarg d'aquest treball s'ampliarà i es matisarà. S'entén per *lletra damassiana* un tipus de grafia -encàrrec del Papa Sant Damas I (Papa 37è, 366-384)- que serveix per a representar els epigrames compostos pel Papa i executats com a epitafis per l'*ordinator* Furi Dionisi Filòcal¹⁶⁹. El principal objectiu era honorar els màrtirs de l'església catòlica en les catacumbes romanes. La seva influència en èpoques posteriors serà tan rellevant que fins i tot en la *renovatio* carolíngia se'n continuarà fent ús en diferents suports, amb una funció distintiva i de jerarquia textual¹⁷⁰.

Seguint el discurs de la recerca, ens sembla pertinent esmentar la relació que es pot establir entre aquest tipus gràfic i la lletra més ornada que observem en el bro-

168. Entenem el concepte de *lletra damassiana* com un terme prou ampli que comprèn des de la seva designació en el context del segle IV fins a les relacions d'analogia que es poden establir amb la lletra principal del Tapís. La descripció més detallada de la lletra de Filòcal i la relació amb la lletra més ornada del Tapís de la Creació serà ampliada en el capítol III. En aquest apartat, s'estableixen les fonts documentals per a poder extreure conclusions i validar les hipòtesis.

169. Furi Dionisi Filòcal, conegut com l'autor del Calendari del 354 o Calendari de Filòcal. No obstant això, no es conserva ni el manuscrit original de Filòcal ni la còpia carolíngia coneguda com el *Codex Luxemburgensis*, s. IX. Només es conserva una còpia a la BAV, Vat. Barb. lat. 2154 (còpia del s. XVII). Filòcal també va treballar en l'execució dels epigrames del Papa Damas I en el s. IV.

170. Vegeu article de DE RUBEIS, F. (2010). La capitale damasiana a Tours: esperimenti ed effimere primavera, *SCRIPTA*, vol. 3, pp.57-72

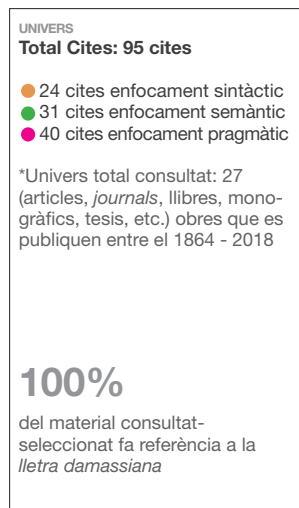


Figura 69. Dades relatives a le fonts consultades. Font: elaboració pròpia.



Figura 70. Inscripció Damassiana a la Basilica de Santa Agnese (Roma), s. IV. Font: fotografia pròpia *in situ*.



Figura 71. Cronògraf del 354. Part I: títol de pàgina i dedicatòria. Calendari, Berlin (1888). En els triangles dels laterals es pot llegir "FVRIVS DIONYSIVS I FILOCALVS TITVLAVIT".

Figura 72. Font: Fotografia del Codex Vaticanus Barberini latinus 2154 (=R1), via STRZYGOWSKI, figure 3. https://www.ccel.org/ccel/pearse/morefathers/files/chronography_of_354_01_dedicatio.htm

dat de la Creació. Reprenem el fil de les darreres conclusions i constatem que en algunes de les referències anteriors se cita l'analogia entre la *lletra damassiana* de tipus epigràfic amb les lletres del brodat. Però la relació acaba aquí en la mera citació ja que no s'aprofundeix més per part dels investigadors precedents.

Referent a l'univers de la mostra: s'acota un univers d'autors -més específic en l'àmbit disciplinari, gairebé tots son historiadors, epigrafistes i codicòlegs- que esmenten el concepte de la *lletra damassiana* i les seves implicacions. La mostra és prou significativa -no exhaustiva¹⁷¹- i ens proporciona una perspectiva general de com es percep la *lletra damassiana* i la seva noció de projecte gràfic. Les cites i referències se seleccionen tenint en compte descripcions que serviran per detectar aquella informació que pugui ser susceptible de ser classificada pel valor de la seva aportació. Es descarten aquelles referències on el concepte *lletra damassiana* només sigui citada sense cap tipus d'aportació significativa. Del mapa de cites i referències destaquem, a grans trets, els següents enfocaments:

- **Des de l'enfocament sintàctic**, observem la descripció formal de la lletra i com els autors esmenten diferents característiques d'aquesta grafia - de tipus epigràfic- que podem resumir i traduir en paràmetres llistats a continuació:

- Ubicació i disposició de la grafia
- Escala: forma i contrast
- Estil, tradició, influències
- Factura - suport
- Classificació estilística
- Descripció paleogràfica: fórmules
- Descriptors de la disciplina de la cal·ligrafia
- Ornament i elements ornamentals

De forma molt resumida es descriu formalment com una derivació de la capital quadrada imperial però amb una modificació de la proporció i uns afegits ornamentals als extrems de les terminacions. També presenta una singularitat en algunes lletres concretes que fa de la *lletra damassiana* un projecte gràfic clarament planificat.

- **Des de l'enfocament semàntic**, podem observar que les cites incideixen en el valor simbòlic i plàstic de la grafia utilitzada pels epigrames del Papa Damas I, a la vegada que contribueixen a reforçar el discurs i el poder identitari pontifici que es constitueix com una

¹⁷¹. Recordem que el fet que no existeixi un *thesaurus* que reculli aquest aspecte ens porta a assumir aquesta indefinició per tal de poder continuar amb la investigació, però, no per això en queda exclosa la validesa.

gran operació de propaganda de l'església (Zocca, 2009)¹⁷². Se'n destaca des de la seva elegància i exclusivitat fins al prestigi obtingut dins del context eclesiàstic.

• **Des de l'enfocament pragmàtic**, es fa palès que l'encàrrec va exercir una gran influència en models gràfics posteriors. Els autors destaquen la singularitat de la grafia que esdevé arquetip i icona així com un programa d'exposició gràfica (Petrucci, 1995)¹⁷³ per a la celebració del poder de l'església. Tanmateix, s'aprecia la funció comunicativa d'aquestes lletres dins del context de la litúrgia romana i en els seus posteriors usos, en els còdexs carolingis com una grafia evolucionada amb una funció de grafia distintiva. Com veurem, es confirma l'acceptació d'una figura ideadora, Furi Dionis Filòcal, qui va idear el tipus gràfic amb l'objectiu de donar forma gràfica als epigrames papals.

Una de les primeres conclusions que s'extreu d'aquesta primera visualització de dades i representació gràfica és un reconeixement acceptat de la grafia damassiana entesa com un projecte gràfic contemplat des dels tres enfocaments que proposem. Des del punt de vista descriptiu, l'enfocament sintàctic no predomina per sobre de les altres perspectives, fet que reforça la nostra hipòtesi de proposta de lectura transversal de les grafies inscrites. A través de les cites, evidenciem que els autors destaquen les qualitats formals de les lletres, així com tot el poder simbòlic que aquestes desprenen, tot reforçant el poder de l'església que es desplega com un gran programa o operació de propaganda eclesiàstica o, fins i tot, com apunten alguns autors, una escriptura identificativa de l'església (De Rubeis, 2010)¹⁷⁴. Des de l'enfocament pragmàtic, tal com hem apuntat anteriorment, es subratlla la importància d'arquetip o model que exercirà la lletra damassiana en futures revisions fins i tot considerant el seu llegat en versions més contemporànies: "Les brillants innovacions de Filòcal han esdevingut elements permanents en l'art del *lettering*" (N. Gray, 1956, p. 13)¹⁷⁵. Així doncs, observem en el gràfic que en el recull de cites l'enfocament predominant serà el semàntic amb un 42%, seguit de l'enfocament pragmàtic amb un 33%, i per últim el sintàctic amb un 25%.

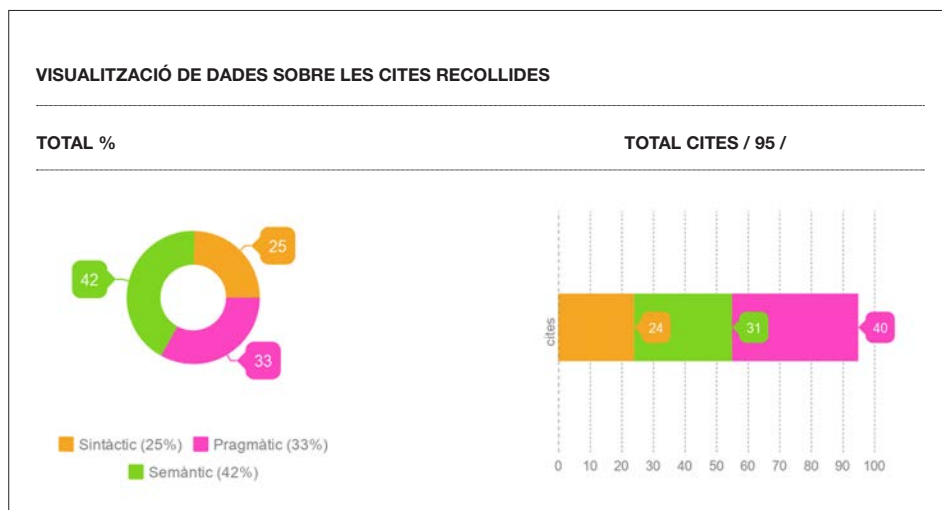
172. ZOCCA, E. (2009). Pietro e Paolo «nova sidera». Costruzione della memoria e fondazione apostolica a Roma fra I e IV secolo. *SMSR*, 75, p.227-249.

173. PETRUCCI, A. (1995). *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*. Turin: Einaudi Ed.

174. Op. Cit.

175. GRAY, N. (1956), The Filocalian Letter. *Papers of the British School at Rome*, 24, 5-13. *The brilliant innovations of Filocalus have all now become permanent features in the art of lettering.* [Les brillants innovacions de Filòcal han esdevingut elements permanents en l'art del *lettering*]. Traducció pròpia.

Figura 73. Gràfic. Visualització de dades del mapa 2. Font: elaboració pròpia amb el software piktochart.



Apuntem, doncs, una primera percepció que serà més desenvolupada en l'apartat de les conclusions del capítol. Quan es percep la lletra com un sistema gràfic integrat en una realitat de projecte i com a projecte per ella mateixa, els enfocaments tendeixen a equilibrar-se i a convergir. Cal tenir present la següent observació: l'aspecte descriptiu és important però no és el predominant en aquest cas i es consideren altres aspectes com ara l'espectre de reconeixement del valor de la lletra com a sistema, accentuant també el seu potencial significatiu i pragmàtic.

1. 6. 2 Cronograma de conceptes

A continuació ubicarem els autors i les seves principals aportacions en una línia de temps que ens permetrà copsar el recorregut cronològic de les aportacions en un context socio-cultural, així com l'evolució de diferents conceptes que n'hem extret.

Es configuren per aquest treball quatre cronogrames¹⁷⁶:

- 1. 6. 2 / A.** Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1864 i 2018.
- 1. 6. 2 / B.** Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1864 i 2018, més les referències obtingudes a partir d'aquesta recerca, que s'inicien el febrer de 2013 i fins a dia d'avui.
- 1. 6. 2 / C.** S'extreuen conceptes per veure'n el recorregut i es remarquen en el conjunt de les aportacions.
- 1. 6. 2 / D.** Evolució dels recorreguts dels conceptes: on s'inicien i on acaben?.

¹⁷⁶. Vegeu els cronogrames desplegats en els annexos del capítol I.

Proposem tres blocs¹⁷⁷ temporals en la línia de temps, organitzats a partir de les aportacions observades de l'estudi de la *lletra damassiana* i que ens fan percebre una noció temporal prou àmplia. La delimitació dels tres blocs -en aquest mapa 2- és una proposta per organitzar la informació i poder-la comentar d'una forma entenedora.

També situarem en un segon cronograma (1. 6. 2 / B) les nostres aportacions referents a la *lletra damassiana* fruit dels mètodes-accions complementàries generades en el context d'aquesta investigació. Aquest mapa 2 té l'objectiu de deixar constància de com es percep la *lletra damassiana* des d'un enfocament projectual.

1. 6. 2 / A

1r bloc (1864-2000)

El primer bloc d'aquest cronograma (1. 6. 2 / A) situa les referències d'investigadors que han dedicat articles o monografies a la lletra filocaliana, ja sigui per analitzar la funció textual dels epigrames i la seva mètrica, ja sigui des de l'anàlisi paleogràfica com la de l'historiador Josep Vives (1926). S'inicia la línia temporal amb el reconeixement i la inauguració del concepte *cal·ligrafia filocaliana* citat per l'historiador Giovanni Battista De Rossi en el 1864¹⁷⁸ i l'acceptació d'un sistema de lletres que constitueixen un alfabet singular. A partir d'aquí, situem aportacions com les del professor i canonge Isidoro Carini qui esmenta les característiques formals d'aquest tipus de lletra, el valor ornamental i simbòlic. Tanmateix, reconeix en aquesta cal·ligrafia damassiana una escriptura monumental, triomfal i hieràtica (Carini, 1889)¹⁷⁹. També, es destaquen les aportacions de l'epigrafista Antonio Ferrua (1939)¹⁸⁰ qui descriu amb detall la morfologia d'aquest tipus de lletra -que autors posteriors reprendran- i reconeix la figura de Filòcal com *l'amant de la bella lletra*¹⁸¹.

Subratllem les aportacions de l'historiadora Nicolette Gray (1956) en una línia d'anàlisi més gràfica i transversal, que reivindica la figura de Filòcal com el cal·lígraf i dissenyador d'aquest particular sistema de grafies, generadores d'un estil identificatiu del Papa i que exerciran una gran influència en les futures formes ornamentals: "No obstant això, la tradició filocaliana va romandre com la base de les formes decoratives" (Gray, 1956, p.12)¹⁸².

177. La proposta de blocs, tal com passava en el mapa 1, ens serveix per guiar-nos visualment en el cronograma. Som conscients que una proposta d'aquest tipus pot excloure algunes publicacions sobre l'estudi de la *lletra damassiana*. No és l'objectiu d'aquesta investigació englobar tot l'univers literari que aquestes formes gràfiques han generat al llarg del temps. L'interès rau a formalitzar una visió transversal que ajudi a entendre la raó de projecte configurador del sistema gràfic d'aquestes lletres.

178. ROSSI, G. B. DE. (1864). *La Roma sotterranea cristiana / descritta ed illustrata dal cav. G. B. de Rossi*; publicada per ordine della santità di n. s. papa Pio Nono. Roma: Cromo-litografia pontificia.

179. CARINI, I. (1889). *Epigrafia e Paleografia del Papa Damaso*. Apunti per la Nuova Scuola. Roma: Tipografia Vaticana.

180. FERRUA, A. (1942). *Epigrammata Damasiana*. Roma: Citta del Vaticano.

181. Vegeu a FERRUA a: Filocalo, l'amante della bella lettera, *La Civiltà Cattolica*, 90, 1 (1939) p. 35-47.

182. Op. Cit. *The Filocalian tradition remained however as the basis of decorative forms*. [No obstant això, la tradició filocaliana va romandre com la base de les formes decoratives]. Traducció pròpia.

Acabem aquest bloc recollint les reflexions de Stanley Morison¹⁸³ (1972), qui incideix en un alfabet dissenyat *ex professo* pel Papa Damas, les formes del qual reforçarien la supremacia de l'església respecte al poder de l'estat.

2n bloc (1980-2000)

El segon bloc destaca les aportacions tangencials que fan alguns investigadors sobre la grafia damassiana sigui per exemplificar o aclarir algun concepte que precedeix la narrativa. Nicolette Gray (1986) torna a reprendre el discurs anterior però ho fa en una obra compendi d'anàlisi gràfica¹⁸⁴ i en aquesta ocasió torna a enumerar les característiques gràfiques de les *lletres damassianes* així com la seva funció dins del context de l'església. Finalment, Gray incideix també en la figura de Filòcal com un personatge pluridisciplinari amb una gran inventiva.

Per una altra banda, el paleògraf Armando Petrucci (1995)¹⁸⁵ fa esment de la lletra de Filòcal com un tipus d'escriptura monumental que configura tot un programa d'exhibició gràfica (Petrucci, 1995), amb una gran càrrega semàntica i simbòlica: "La iniciativa de Damas va representar també un moment important en el procés de retre culte als màrtirs que va tenir lloc a Roma entre els segles IV i VI.(...)"(Petrucci, 1995, p. 45).¹⁸⁶

3r bloc (2000-2018)

En aquest bloc, es destaquen obres que se centren en l'anàlisi dels epigrames damassians com a eix principal. Com per exemple l'article de l'epigrafista Inés Warburg (2008) o l'obra de l'historiador Dennis Trout (2015). També és rellevant l'article de Flavia De Rubeis (2010), historiadora, qui fa una anàlisi de la influència d'aquest model epigràfic en obres posteriors d'època merovíngia i carolíngia. Armando Petrucci, recull el fil argumentat en narratives precedents sobre la *lletra damassiana* i argumenta, a propòsit d'un altre suport textual, la desvinculació de Filòcal com a figura subjacent en el còdex del Virgili Augusteu (Petrucci, 2011)¹⁸⁷. En el seu discurs, Petrucci qüestiona els arguments de Nicolette Gray, autora que veia en aquest còdex la mà del cal·lígraf del Papa Damas. Contràriament, Petrucci argumenta que Filòcal fou un gran *ordinator*, però no era ni cal·lígraf, ni escriptor ni tan sols el *lapidari*. En definitiva, la *lletra damassiana* es citada per part dels diferents

183. Tipògraf i dissenyador anglès (1889-1967). Se'l considera una figura rellevant de la història de la impremta. Fou un dels fundadors de la *Fleuron Society* així com editor de la revista tipogràfica *Fleuron* entre altres aportacions importants en l'àmbit de la tipografia i el disseny tipogràfic.

184. Op. Cit.

185. Op. Cit.

186. Op. Cit. *L'iniziativa di Damaso rappresentò anche un momento importante del proceso di "ecclesializzazione" del culto dei martiri che si verificò a Roma fra IV e VI secolo.* [La iniciativa de Damas va representar també un moment important en el procés de retre culte als màrtirs que va tenir lloc a Roma entre els segles IV i VI]. Traducció pròpia.

187. Op. Cit.

autors com un tipus gràfic molt particular (Petrucci, 2011)¹⁸⁸, reflex d'un gran poder, la influència del qual es perllongarà en el temps. Un model de gran pregnància social i que establiria un canvi paradigmàtic equiparable, podríem dir, a la *lletra carolina* d'Alcuí de York¹⁸⁹.

El segon cronograma engloba les aportacions anteriors dividides en blocs i hi afegim les nostres aportacions que seran ubicades, també, en l'eix cronològic en un color destacat. Amb relació a la *lletra damassiana* del Tapís, tal com nosaltres l'entendem, o sigui com a projecte gràfic, hem inclòs aquesta designació dins de suports com ara catàlegs, continguts expositius i projectes participatius -fruit de les accions i dels mètodes que aquesta recerca ha portat a terme- i que considerem pertinents d'afegir-hi. Al capdavant, recollim les reflexions d'altres investigadors i sumem -des del disseny gràfic- la nostra valoració i percepció d'aquesta particular grafia, que s'origina per encàrrec i que entenem com un sistema perfectament articulat i dissenyat amb una funció específica, adreçada a uns receptors concrets.

1. 6. 2 / B

En el tercer cronograma situem una sèrie de conceptes el recorregut dels quals ens facilitarà una perspectiva cronològica del seu ús. Segueix la mateixa dinàmica que el mapa 1. A cadascun d'aquests conceptes se li assigna un codi cromàtic per facilitar-ne la lectura i identificació.

1. 6. 2 / C

Agrupem els conceptes que ens conduiran a les conclusions seguint categories que remeten els enfocaments esmentats al llarg de la recerca:

A. Enfocament sintàctic, relatiu al concepte d'estructura i organització: Cal·ligrafia damassiana (filocaliana), Ornament.

B. Enfocament semàntic, relatiu al concepte de creació i planificació: Autor (autoria), Disseny (model, tipus, prototip, estil), Acció de dissenyar (crear, idear).

C. Enfocament pragmàtic, relatiu al concepte de funció i ús: Sèries gràfiques, Funció de la lletra

188. Op. Cit

189. Ho esmentem a les Conclusions del Capítol I, apartat de les conclusions generals.

A. Enfocament sintàctic**Cal·ligrafia damassiana / filocaliana**

Reconeixement de la *lletra damassiana* com una escriptura i/o cal·ligrafia.

Ornament

Conceptes referents a l'ornamentació de la lletra i/o trets característics. Descriptors que evidencien una observació de la lletra des d'aquesta característica o tret propi.

B. Enfocament semàntic:**Autor / Dissenyador**

Reconeixement del concepte d'una figura amb capacitat de creació i planificació del projecte gràfic. En aquest cas es reconeix Furi Dionisi Filòcal com a autor i en alguns casos dissenyador (els indicarem amb un matís del color assignat).

Disseny / Model/ Tipus / Prototip / Estil

Esment a la *lletra damassiana* entesa com un projecte desenvolupat per encàrrec del Papa Damas I i la influència que aquest projecte exercirà posteriorment.

Acció de dissenyar / Crear / Idear / Dissenyar

Conceptes relatius a l'acció de dissenyar o que reconeixen una activitat "planificadora" abans de la manufactura.

C. Enfocament pragmàtic**Sèries gràfiques**

Conceptes referents a les jerarquies gràfiques. Descriptors que evidencien una observació de la lletra des d'aquesta perspectiva gràfica i de distinció en el seu ús.

Funció de la lletra

Conceptes referents a la funció de les lletres. Descriptors que fan palès una observació de la lletra des d'aquesta característica funcional-instrumental.

1. 6. 2 / D

Així doncs, obtenim un mapa sintetitzat dels principals conceptes, disposats en l'eix cronològic per tal de veure'n el recorregut. A partir d'aquest visualisme gràfic obtenim les diferents conclusions:

A. Enfocament sintàctic

Pel que fa al concepte de reconeixement de la **cal-ligrafia com a escriptura damassiana**, observem que se cita de forma regular per a referir-se a l'obra del cal-lígraf Filòcal. Alguns autors l'adjectiven amb el terme de "pura" (Vives, 1926)¹⁹⁰ o "famosa" (Palol, 1986)¹⁹¹, tot fent al·lusió al prestigi que va gaudir aquest tipus de lletra i la seva gran influència posterior, fet que va originar dubtes i errades en les atribucions d'autoria.

Cal-ligrafia damassiana

El **caràcter ornamental** d'aquesta grafia també es descriu i es mostra com un element comú esmentat sovint al llarg de les cites extretes dels diferents historiadors. Aquestes referències subratllen el valor plàstic, expressiu, elegant i bell de la lletra, que reforcen la dimensió semàntica dels epigrames papals. L'ornament també es percep com una caracterització que es reconeixerà com una influència artística posterior, per exemple, en l'*art del lettering* (Gray, 1956). Per tant, la grafia ornamentada es troba plenament vinculada a un discurs integrador que, a través de l'ornament, vol consolidar i transmetre la monumentalitat triomfal del poder eclesiàstic.

Ornament

B. Enfocament semàntic

Quant al reconeixement d'una **autoria**, observem que hi ha un acord unànime, en el temps, en definir a Furi Dionisi Filòcal com aquest "autor" que va ocupar-se d'idear el programa d'encàrrec de les *lletres damassianes* del Papa Damas. Ara bé, el terme "autor" pot ser una denominació excessivament genèrica depenent del seu ús i context. No hi ha dubte que aquesta figura creadora se li atribueix la capacitat d'idear, de crear, d'inventar i fins i tot de dissenyar. Però exactament què vol dir ser-ne l'autor? Filòcal fou l'escriptor?, el cal-lígraf?, el dissenyador?, l'*ordinator*? o va ser l'artesà que va inscriure i fer les incisions en la pedra?

Autor

Petrucci ho resumeix i argumenta en una de les seves darreres obres:

Tampoc devia ser molt diferent la seva participació en les inscripcions damassianes, les quals, amb tota probabilitat, no va gravar personalment, sinó que es va limitar a concebre i dissenyar-les. Filòcal era simplement un *-ordinator-* d'altíssim nivell, probablement el millor i el més conegut a la Roma de la segona meitat del segle IV, però certament no era un cal-lígraf o un escriptor i ni tan sols com creïem un lapidari. (Petrucci, 2011, p. 320)¹⁹²

190. VIVES, J. (1926). Damasus i Filocalus. *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 2, p. 486.

191. Op. Cit.

192. Op. Cit. *Tampoco debió de ser muy distinta su participación en las inscripciones damasianas, las cuales, con toda probabilidad, no grabó personalmente sino que se limitó a concebir y diseñar. Filócalo era simplemente un -ordinator- de altísimo nivel, probablemente el mejor y el más conocido en la Roma de la segunda mitad del siglo IV, pero ciertamente no un calígrafo o un escritor y ni siquiera como creíamos un lapicida.* [Tampoc devia ser molt diferent la seva participació en les inscripcions damassianes, les quals, amb tota probabilitat, no va gravar personalment, sinó que es va limitar a concebre i dissenyar-les. Filòcal era simplement un -ordinator- d'altíssim nivell, probablement el millor i el més conegut

En definitiva podem reconèixer que va existir una persona que va definir i dirigir el projecte de forma clarament argumentada i conscient, interrelacionant àmbits i capacitats. La qual cosa entronca amb les baules i nivells superiors de la classificació jeràrquica i de responsabilitats vinculades que actualment articulen el paradigma legal, laboral i professional del disseny gràfic. Aquest, com a disciplina de la comunicació visual, aglutina estructuralment des de la ideació i allò abstracte de la cadena professional (que situaríem en la part més alta) fins a l'operativitat i destresa instrumental en allò més concret i inicial d'aquesta mateixa estratificació. Cal tenir present, però, la càrrega d'instrumentalització associada al disseny gràfic i al dissenyador es fa evident i mostra el llast existent que no permet la seva comprensió plenament disciplinar i per tant integradora de funcions, objectius i destreses.

Podem veure, seguint aquestes pistes, com en el passat -Edat Mitjana- igual que en el present -avui segle XXI- els grans i complexos projectes no són fruit de la genialitat, ingenuïtat o de l'habilitat creadora individual sinó que són, majoritàriament, la confluència ben organitzada i estratificada dels coneixements i les habilitats de diferents professionals, de diverses responsabilitats i de diferents fases que intervenen en el desenvolupament projectual fins a finalitzar un projecte.

Disseny / Model / Tipus /
Prototip / Estil

Quant a termes relatius a la **noció de disseny** i altres mots que poden ser susceptibles d'incloure's en aquest grup com ara els conceptes de model, tipus, prototip, arquetip i estil -tot entenent les seves especificitats-, ens trobem que aquests termes es presenten i son citats pels investigadors de forma regular al llarg del temps. Tanmateix, aquests autors es refereixen a la *lletra damassiana* com a escriptura o cal·ligrafia però també hi reconeixen el component de projecte, tipus, de prototip, de producte, d'arquetip, etc.; en definitiva, observacions i perspectives que consideren la grafia damassiana com un projecte perfectament sistematitzat i articulat en el seu context.

Acció de dissenyar

Finalment, l'**acció de crear** per part d'un autor i de les nomenclatures que altres autors proposen, és plenament reconeguda en les cites recollides, i en alguns casos concrets s'expressa obertament l'**acció de dissenyar**¹⁹³. Per tant, en el cas de les *lletres damassianes* podem admetre que son el resultat d'un projecte elaborat, concretament, planificat, que implícitament i explícitament aconsegueixen amb més d'una funció predeterminada.

a la Roma de la segona meitat del segle IV, però certament no un cal·lígraf o un escriptor i ni tan sols com creïem un lapidari]. Traducció pròpia.

193. En el cronograma que correspongui es mostrarà amb un matís del color assignat.

C. Enfocament pragmàtic

El concepte de **sèries gràfiques** és un terme que reiterem i proposem des d'aquesta investigació i que es vincula amb l'articulació i l'estructuració de les formes de les grafies circumscrites en un projecte gràfic prèviament planificat. En aquest sentit, la consciència d'aquesta perspectiva és més aviat escassa tal com podem veure en la línia temporal, exceptuant les aportacions dels historiadors J. Vezin i F. De Rubeis. Aquesta última investigadora -en un article¹⁹⁴ centrat en la pervivència del model damassià en èpoques posteriors- argüeix més detalladament el prestigi i el poder simbòlic d'aquesta grafia en l'àmbit de les inscripcions funeràries per una banda, i la consideració d'aquest tipus de lletra diferenciadora en el seu ús librari per l'altra. Per tant, reconeix de ple el concepte de jerarquia gràfica que és consubstancial a les sèries gràfiques, "(...) sempre en l'àmbit de l'escriptura distintiva, de la capital epigràfica, establint així les bases d'aquesta seqüència tipològica coneguda com a "jerarquia gràfica"(De Rubeis, 2010, p. 55)¹⁹⁵.

Sèries gràfiques

La funció de la lletra damassiana, segons els autors, s'estructura en dos nivells: per una banda la funció simbòlica, des del reforç de significat d'un poder religiós fruit d'un procés d'*ecclesializzazione* (Petrucci, 1995)¹⁹⁶ fins a una operació de propaganda genial i refinada (Zocca, 2002)¹⁹⁷. Per l'altra part, el reconeixement de la funció distintiva i de jerarquia gràfica dins del text per part dels dos anteriors autors fan evident el concepte de la funció de la lletra filocaliana com un fet regular en el temps. Com hem indicat anteriorment, la grafia es vincula amb la seva condició de sèrie gràfica.

Funció de la lletra

Així doncs, conclòs aquest treball de determinació del *background* i d'anàlisi de realitats que plantejàvem en el **mapa 2**, desglossem les següents conclusions:

1. 6. 3. Conclusions del Mapa 2

1. Apuntàvem anteriorment, en l'anàlisi de la *lletra damassiana* des dels enfocaments sintàctic, semàntic i pragmàtic, la convergència equilibrada d'aquests tres en les cites recollides. Aquest fet reforça una de les conclusions que aquesta investigació defensarà. Quan la lletra és percebuda i entesa com a projecte o com a element estructural d'aquest, i no només com a element auxiliar i vehicular d'un missatge, s'obté una lectura més integradora i completa, al capdavant, més contextualitzada i plena de l'obra. En aquest cas que ens ocupa, el de la *lletra damassiana* del Papa Damas, si bé és cert que ens trobem en una obra on es fa visible la lletra incisa -transportadora dels epigrames

194. Op. Cit.

195. Op. Cit. (...) sempre in sede di scrittura distintiva, della capitale epigrafica, ponendo così le basi per quella sequenza tipologica nota come «gerarchia grafica». [(...) sempre en l'àmbit de l'escriptura distintiva, de la capital epigràfica, establint així les bases d'aquesta seqüència tipològica coneguda com a "jerarquia gràfica"]. Traducció pròpia.

196. Op. Cit.

197. Op. Cit.

papals-, aquesta assoleix un grau de rellevància *per se*. No només podem llegir els epigrames sinó que en podem apreciar la seva esplendor i associar-la a tot un poder simbòlic i religiós. També s'aprecia l'autopromoció, a través de les formes de les lletres, que compleixen la funció propagandística i emfàtica de l'església. En aquest cas, la grafia subratlla i amplia el discurs dominant amb una alta càrrega simbòlica. La lletra denota i connota adjectius i substantius que projecten el vincle amb el seu emissor cap als seus destinataris.

2. Referent a la figura de l'autoria atribuïda a Furi Dionisi Filòcal¹⁹⁸, podem concloure que si bé queda clar aquest reconeixement "d'autor", les designacions són imprecises o no concordants. Per a alguns historiadors Filòcal fou el cal·lígraf, per a altres fou l'artista, l'artesà, l'*ordinator*, etc. Mentre que altres investigadors apunten a "l'autor material", aquell que va realitzar les inscripcions incises. En definitiva, tot un desplegament d'oficis i d'accions tant obertes com polivalents. No tenim cap dubte que ens situem davant d'unes inscripcions que, contextualitzades en la disciplina de l'epigrafia, són hereves de tots uns procediments instrumentals vinculats als tallers epigràfics. És a dir, si concebem les *lletres damassianes* des de la perspectiva disciplinària de l'epigrafia, aquesta les entén principalment com a inscripcions publicitàries¹⁹⁹, amb la qual cosa ens podem imaginar el procediment següent: primerament, existeix un encàrrec que deriva d'un promotor / comitent i els epigrames són redactats amb la seva particular fórmula i mètrica. En segon lloc, es componen i es formalitzen gràficament per després previsualitzar-los i ajustar-los en un suport petri. Finalment, es tallen i s'inscriuen en la superfície sòlida. Per tant, hi ha tota una sèrie de procediments molt pautats i vinculats a la totalitat d'un projecte epigràfic quan es concep aquest des de la unitat i la integració d'agents que hi actuen. La Dra. Isabel Velázquez, directora del Departament de Filologia Clàssica de la Universitat Complutense de Madrid, exposa el procés de les inscripcions en marbre de la següent manera:

(...) treball de la pedra, llaurat de motlures (tasca realitzada pel *marmorarius*), disseny del camp o espai epigràfic que ocuparà la inscripció, dibuix de les línies de traçat, dibuix de les lletres (a càrrec de l'*ordinator*) i, finalment, gravat del text amb el cisell o un altre objecte (a càrrec del *sculptor*). (Velázquez, 2008, p. 21)²⁰⁰

198. No és l'objectiu d'aquesta recerca contrastar si Filòcal en fou o no l'autor ni de verificar les inscripcions on se signa i es posa de manifest el seu fer. El focus d'aquesta investigació rau a buscar el concepte més idoni per a designar les autories i clarificar d'aquesta manera les arrels primigènies del binomi disseny / dissenyador en un context que entenem allunyat de les connotacions "d'industrialització" contemporània que hom pot associar a primera instància al terme disseny.

199. Recuperem la cita d'Irene García Pereira: "A diferencia de otras manifestaciones escritas, la inscripción es aquel testimonio que nace con destino a una publicidad universal y permanente" (García, 2017, p.289) a Pereira, I. (2017). La epigrafía medieval en España. Un estado de la cuestión. *Anuario de Estudios Medievales* 47/1, pp. 267-302.

200. VELÁZQUEZ, I. (2008). Los estudios epigráficos. Cuestión de métodos interdisciplinarios. *PYRENAE*, 39, vol. 1. pp 7-41.

D'altra banda destaquem les argumentacions de l'epigrafista Irene García, de la Universidad de León, quan descriu així un dels processos on l'*ordinator* intervé:

En general, es coneix amb el terme d'*impaginatio* el procés tècnic pel qual, durant la gènesi d'un epígraf, es porta a terme el que hauria de ser el disseny de la inscripció. D'això depèn l'acabat final del rètol. Té lloc en aquesta fase l'estructuració de la pàgina epigràfica, la delimitació de l'espai destinat al text i la col·locació de les línies guia que després serveixen de suport a l'escriptura. Així doncs, comprèn una sèrie d'operacions intel·lectuals i materials que es realitzen al centre escriptori, on la formació de l'*ordinator* és crucial, ja que l'epígraf expressa els seus coneixements gràfics. (García, 2017, p. 286)²⁰¹

Constatem, a través de la mostra de cites obtingudes, que ens trobem, per una banda, amb una generalització en l'ús del concepte "autor" i, per l'altra, amb un ús de conceptes com ara cal·lígraf, artesà, artista, lapidari, ordinator, creador, inventor, dissenyador, més o menys emprats segons les justificacions que aporta l'investigador en cada cas. Aquest fet genera una nomenclatura dispersa i excessivament segmentada que no resulta clarificadora a l'hora de definir aquesta figura. Tenint en compte aquestes dades, la nostra investigació coincideix amb les afirmacions que fa Armando Petrucci quan situa a Filòcal com a *ordinator* que va concebre i dissenyar les inscripcions damassianes (Petrucci, 2011)²⁰². *Ordinator* com a terme més adequat per a la disciplina de l'epigrafia i que suscita un interrogant amb relació a la disciplina de la comunicació visual, la del disseny gràfic: aquesta figura d'*ordinator*, com s'anomenaria des del punt de vista de la comunicació visual actualment²⁰³?

3. Reprenem la pregunta anterior i situem l'acció de dissenyar com una acció reconeguda obertament per diferents autors. Per tant, constatem que en aquest treball del **mapa 2**- a diferència de les informacions obtingudes en el **mapa 1**- les referències a l'acció de dissenyar son més explícites, fruit de contemplar aquestes inscripcions damassianes com un projecte

201. Op. Cit. *En general, se conoce con el término de impaginatio al proceso técnico por el cual, durante la génesis de un epígrafe, se lleva a cabo el diseño de lo que habrá de ser la inscripción. De ello depende el acabado final del letrero. Tiene lugar en esta fase la estructuración de la página epigráfica, la delimitación del espacio destinado al texto y la colocación de las líneas guía que luego sirven de apoyo a la escritura. Así pues, comprende una serie de operaciones intelectuales y materiales que se realizan en el centro escriptorio, donde la formación del ordinator es crucial, ya que el epígrafe expresa sus conocimientos gráficos.* [En general, es coneix amb el terme d'*impaginatio* al procés tècnic pel qual, durant la gènesi d'un epígraf, es porta a terme el que hauria de ser el disseny de la inscripció. D'això depèn l'acabat final del rètol. Té lloc en aquesta fase l'estructuració de la pàgina epigràfica, la delimitació de l'espai destinat al text i la col·locació de les línies guia que després serveixen de suport a l'escriptura. Així doncs, comprèn una sèrie d'operacions intel·lectuals i materials que es realitzen al centre escriptori, on la formació de l'*ordinator* és crucial, ja que l'epígraf expressa els seus coneixements gràfics]. Traducció pròpia.

202. Op. Cit.

203. Subratllem la importància d'aplicar un concepte més adequat en el context històric, per exemple, el concepte de planificador que aquesta recerca proposa. Aquest terme abastaria l'acció de dissenyar, planificar, conceptualitzar tot afavorint, a la vegada, una conscienciació de la disciplina de la comunicació visual com una disciplina acadèmica també reconeguda.

de disseny rellevant que reconeix en les lletres tot un discurs gràfic sistematitzat i ben articulat. És per això que amb “La lletra damassiana, un tipus gràfic dissenyat”, títol que encapçala aquest treball del **mapa 2**, podem concloure que la lletra té valor de projecte per ella mateixa i és fruit de l'acció de dissenyar. I aquest mateix concepte el podem traslladar a la *lletra damassiana* del brodat. Tanmateix, reafirmem la proposta de nomenclatura de “planificador”, la qual refereix a l'activitat pròpia de l'àmbit de pertinença disciplinària del disseny per designar “l'autor”, com a terme més precís que no condueix a la confusió professional.

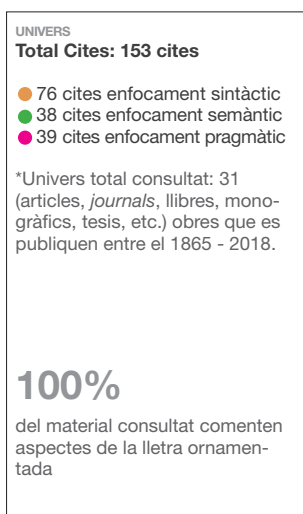


Figura 74. Dades relatives a les fonts consultades. Font: elaboració pròpia.

1.7 MAPA 3

LA LLETRA DIBUIXADA - ORNAMENTADA - DISSENYADA

Anomenem **mapa 3** el conjunt de resultats que s'obtenen en aquest apartat i que engloba els següents recursos gràfics generats:

1. 7. 1 Mapa de cites i referències

1. 7. 2 Cronogrames de conceptes sintetitzats i recorregut cronològic: evolució de conceptes

1. 7. 2 / A. Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1865 i 2018

1. 7. 2 / B. S'extreuen conceptes i es remarquen en el conjunt de les aportacions

1. 7. 2 / C. Síntesi dels conceptes i disposició en l'eix cronològic

1. 7. 3 Conclusions

Aquest tercer mapa s'organitza tenint en compte la tercera pregunta que formulem relativa a la **lletra dibuixada - ornamentada - dissenyada**. Com es refereixen al concepte de lletra ornamentada els diferents autors consultats?. Ens fixem ara en aquella forma ornamental, element estructural de la mateixa lletra, que ha sigut dissenyada amb una finalitat o objectiu concret, ja sigui per evocar, reforçar, emfasitzar, enaltir, etc., tot un discurs semàntic associat a la grafia. En el cas que ens ocupa, el del brodat de la creació, molts dels autors esmentats assenyalen aquelles lletres triomfals (Palol, 1986)²⁰⁴ que presenten uns motius ornamentals particulars. L'esment, però, no va més enllà d'una curiositat anecdòtica, l'anàlisi descriptiva de la qual és molt superficial i gens vinculada al corpus del projecte significant. L'impressor i tipògraf Víctor Oliva, referint-se a les lletres del cercle gran del Tapís de la Creació planteja obertament aquesta observació: “(...) en ell existeixen una infinitat de llegendes, de les quals només és digna de menció la O, que té el buit amb quatre *florons* molt curiós” (Oliva, 1913, p. 37)²⁰⁵.

204. Op. Cit.

205. Oliva, V. (1913). *Introducción al estudio del arte del alfabeto en Cataluña*. Barcelona: Verdager. (...) en él existen una infinidad de leyendas, en las cuales solo es digna de mención la O, que tiene el hueco lleno con cuatro florones

Per tant, el que ens interessa en aquest treball del mapa 3 és veure de forma general com ha estat referenciada la lletra ornamentada, no només a les cites relatives al Tapís de la Creació, sinó fent una extrapolació a altres suports i períodes històrics pròxims al context medieval. Apreciar quin és l'enfocament predominant sota el qual aquests ornaments o motius han sigut descrits és un dels nostres objectius.

En aquest punt cal especificar que l'univers de la mostra representada és molt ampli i divers, i en cap cas esdevé un recull exhaustiu²⁰⁶ sobre la temàtica que qüestionem. Es fa un recull d'autors representatius que han incidit en la lletra ornamentada (principalment fan referències a inicials, capitulars, caplletres en suports que van des de l'àmbit de la miniatura²⁰⁷ fins a altres suports majoritàriament d'àmbit litúrgic) en un context històric que oscil·la entre els segles IV i XIV aproximadament (període de temps prou ampli on conflueixen i es desenvolupen diferents moviments artístics)²⁰⁸.

També especificuem que, a diferència del mapa 1 i del mapa 2, aquest últim no posa èmfasi en la cronologia, entesa aquesta en termes de recorregut i evolució diacrònica. És a dir, mentre que en els altres mapes s'obté també una informació rellevant pel que fa als autors i les seves disciplines i l'any de les aportacions, aquest últim mapa manté l'eix cronològic però no ens proporcionarà cap dada significativa en termes temporals. Ens interessa fonamentalment com s'ha enfocat la percepció de l'element decoratiu en la lletra i no tant en quin moment aquesta anàlisi s'ha fet²⁰⁹.

Així doncs, de les cites i referències del mapa 3 destaquem, a grans trets, els següents enfocaments:

- **Des de l'enfocament sintàctic**, observem com els diferents autors perceben i descriuen l'ornament que les lletres mostren, la majoria d'ells ho fan des de l'anàlisi paleogràfica i codicològica, exhaustiva en fórmules textuais i detalls formals que permeten analogies i discursos diacrònics. També, en termes epigràfics es recull l'exemple de la grafia damassiana. Aquesta perspectiva sintàctica incideix en els següents paràmetres:

muy curiosos. [...] en ell existeixen una infinitat de llegendes, de les quals només és digna de menció la O, que té el buit amb quatre *florons* molt curios]. Traducció pròpia.

206. Recordem novament que no és l'objectiu d'aquesta tesi fer una investigació exhaustiva sobre l'ornament i la lletra ornamentada. La mostra obtinguda ens serveix per tenir present una perspectiva general: com ha estat analitzada aquesta grafia i amb quin enfocament. Si bé és cert que hem buscat obres de caràcter generalista, en algun moment també hem consultat monografies específiques. Vegeu apartat bibliografia.

207. La majoria de cites obtingudes se centren en la tipologia de la miniatura o lletres il·luminades, ja que sovint esdevien models i font d'inspiració per a altres tipus de suports. La permeabilitat artística i la itinerància de models fou una de les principals característiques de l'art de l'Edat Mitjana.

208. El reconeixement de la lletra ornamentada en l'àmbit librari comença, segons diferents autors, en el s. IV i viu la seva esplendor decorativa en les lletres historiades a bastament treballades durant els segles posteriors.

209. És pertinent fer aquest aclariment de nou, ja que aquest recull de cites -no exhaustiu- podria portar-nos a obviar obres i autors importants que, per raons de síntesi, han estat descartades amb l'objectiu de no desviar-nos de l'eix central de la tesi.

- Ubicació i disposició de la grafia en el suport
- Factura- suport
- Indicatiu quantitatiu (relatiu a la quantitat)
- Escala
- Cromatisme
- Formes, motius, *patterns*
- Tipologies, categories
- Descriptors de la disciplina de la cal·ligrafia
- Estil, tradició i escola

• **Des de l'enfocament semàntic**, podem observar que les cites incideixen en el valor simbòlic i en el valor plàstic que les lletres expressen, tenint en compte el context històric i el moviment artístic on se situen. L'efecte estètic i bell d'aquestes grafies que presenten ornaments, son una característica que sovint accentua i emfasitza el significat del missatge. Es fa evident una intenció-elecció d'aquest tipus de lletres per reforçar un contingut, programa o ideari.

• **Des de l'enfocament pragmàtic**, es recullen observacions que fan evident les diverses funcions d'aquestes grafies ornamentades en l'acte comunicatiu tenint present els diferents suports en què aquestes se circumscriuen, així com altres qüestions relatives a la tradició i el llegat o l'impacte posterior d'aquestes formes. Algunes cites formulades des d'aquest enfocament remetent a la definició de principis formals aplicats a les lletres. Això permet classificar-les en una tipologia o altra.

Una de les primeres conclusions que s'extreu d'aquesta primera representació gràfica i visualització de dades és el predomini de l'enfocament sintàctic (50%). És a dir, aquesta percepció i observació directa que predomina per damunt dels altres enfocaments es fa a partir d'uns descriptors que identifiquen la lletra ornamentada i la reconeixen amb una finalitat bàsicament instrumental és a dir, prioritzant la datació, l'analogia comparativa, la classificació tipològica de la forma, etc. Al llarg de la consulta de la documentació, tant si son obres de caràcter general com monografies específiques, aquest enfocament descriptiu gairebé sempre és el que capitalitza bona part del discurs dels investigadors. La majoria d'aquests s'engloben dins de la medievalística. Gairebé tots son historiadors, epigrafistes, paleògrafs o codicòlegs i, per tant, l'enfocament que utilitzen és el que ve condicionat per la seva disciplina acadèmica.

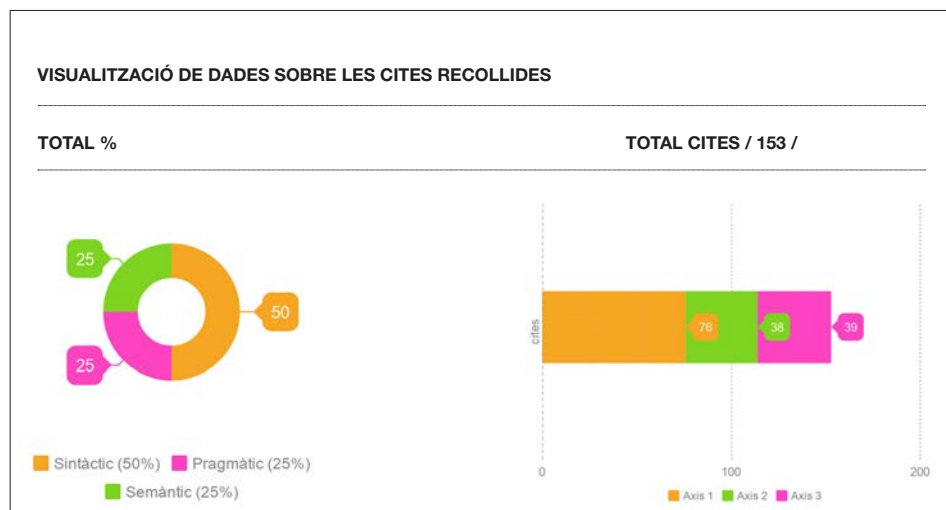


Figura 75. Gràfic. Visualització de dades del mapa 3. Font: elaboració pròpia amb el software piktochart.

Seguidament, l'enfocament semàntic (25%) i l'enfocament pragmàtic (25%) queden relegats a qüestions secundàries, i poques vegades els tres enfocaments convergeixen en un estudi de forma equitativa o en una lectura més integradora.

Observem, aleshores, que l'enfocament sintàctic esdevé prioritari, mentre que altres aspectes semàntics i pragmàtics resten en un segon pla o gairebé no es contemplen com a valor estructural diferenciador. Laura Kendrick fa aquesta observació:

Els aspectes de disseny relatius a l'escriptura alfabètica en manuscrits medievals solen ser obviats pels editors per ser simples ornaments, superficials, que s'afegeixen més tard, i que no tenen res a veure amb el contingut del text. Els especialistes també tendeixen a no veure o considerar gratuïtament observacions tan òbvies com ara la vida de la lletra en els manuscrits medievals - en els cossos- de les lletres dissenyades com a ocells, peixos, plantes (...). (Kendrick, 1999, p. 22)²¹⁰

A continuació organitzarem les cites en un eix cronològic però ens centrarem directament en l'extracció de conceptes per tal de veure quins són aquells ítems que predominen quan parlem de lletra ornamentada sobretot en el període ampli de l'Edat Mitjana.

1. 7. 2 Cronograma de conceptes

²¹⁰ Op. Cit. *The designed aspects of alphabetic writing in medieval manuscripts are usually dismissed by editors as mere ornament, superficial, added later, having nothing to do with the content of the text. Specialists also tend not to see, to take for granted, anything that is too obvious, as is the "life" of the letter in medieval manuscripts - in the "bodies" of letters designed as birds, fish, plants (...).* [Els aspectes de disseny relatius a l'escriptura alfabètica en manuscrits medievals solen ser obviats pels editors per ser simples ornaments, superficials, que s'afegeixen més tard, i que no tenen res a veure amb el contingut del text. Els especialistes també tendeixen a no veure o considerar gratuïtament observacions tan òbvies com ara la vida de la lletra en els manuscrits medievals - en els cossos- de les lletres dissenyades com a ocells, peixos, plantes (...)]. Traducció pròpia.

Es configuren per aquest treball tres cronogrames²¹¹:

- 1. 7. 2 / A.** Aportacions incloses que se succeeixen entre el 1865 i 2018.
- 1. 7. 2 / B.** S'extreuen conceptes i es remarquen en el conjunt de les aportacions.
- 1. 7. 2 / C.** Síntesi dels conceptes i disposició en l'eix cronològic.

1. 7. 2 / A Aquest cronograma permet ubicar les cites sintetitzades extretes del mapa 3, però en aquest cas no farem el seguiment diacrònic com ja hem esmentat. El que apreciem en aquest treball és un reflex de les dades obtingudes en les infografies referenciades a dalt.

1. 7. 2 / B En el segon cronograma situem una sèrie de conceptes que segueixen la dinàmica dels anteriors mapes (mapa 1 i mapa 2). A cada concepte se li assigna un codi cromàtic per fer més fàcil la ubicació i la identificació. D'aquesta manera també clarifiquem quins són els ítems més comentats per part dels investigadors. Els conceptes referents a la lletra ornamentada es troben majoritàriament en suport llibrari i són els següents:

Agrupem els conceptes que ens conduiran a les conclusions seguint categories que remetien els enfocaments esmentats al llarg de la recerca:

A. Enfocament sintàctic, relatiu al concepte d'estructura i organització: Descripció formal, Tipologies (Categories i principis), Sistemes (Estructures i Alfabetes).

B. Enfocament semàntic, relatiu al concepte de creació i planificació: Estils (Tradicions, Influències, Escoles), Adjectivació (adjectius associats a l'ornament), Acció de dissenyar.

C. Enfocament pragmàtic, relatiu al concepte de funció i ús: Funció de la lletra (Acte comunicatiu).

A. Enfocament sintàctic

Descripció formal

Relativa a l'anàlisi quantitativa, paràmetres escalars, cromatisme, terminologia específica de l'anatomia de la lletra i motius com ara vegetals, animals, nusos, *patterns*, entre d'altres.

Tipologies / Categories / Principis

Classificació de les formes segons unes categories, tipologies i principis que les fan susceptibles de pertànyer a un grup o altre.

211. Vegeu cronogrames en els annexos del Capítol I.

Sistemes / Estructures / Alfabetes

Descriptors i conceptes que permeten una observació de la lletra des d'aquesta perspectiva de raó de projecte, això és, des del conjunt global projectat i no des del cas aïllat o puntual.

B. Enfocament semàntic

Estils / Tradicions / Influències / Escoles

Descriptors que associen una lletra segons un estil o altre. També des del punt de vista de la recepció d'influències.

Adjectivació: adjectius associats a l'ornament. Com és? Com es defineix? Què representa?

Conceptes referents a l'ornamentació de la lletra. Com es defineix la lletra des de l'adjectivació?

Acció de dissenyar

Conceptes relatius a l'acció de dissenyar o que reconeixen una activitat "planificadora" abans de la manufactura.

C. Enfocament pragmàtic

Funció - Acte comunicatiu

Conceptes referents a la funció de les lletres. Descriptors que evidencien una observació de la lletra des d'aquesta característica funcional-instrumental.

A partir de la visualització cromàtica de les cites sintetitzades i disposades en el cronograma podem extreure les següents conclusions filtrades pels conceptes associats:

A. Enfocament sintàctic

Referent a la **descripció formal**, aquesta observació està estretament vinculada a l'enfocament sintàctic descrit anteriorment i que hem subratllat com a predominant. Podem apreciar en el cronograma que, majoritàriament, la descripció formal se centra en una anàlisi paleogràfica de les obres referenciades amb especial incidència a les inicials i caplletres ornamentades de la tradició miniada. Es comenten aspectes quantitius -enumeració de caplletres-, aspectes escalars, cromàtics i es descriuen tipologies de motius i com aquests s'interrelacionen amb el text. En resum, la descripció formal de la lletra ornamentada és la més documentada per part dels autors, siguin quins siguin els suports on aquestes lletres s'inscriuen.

Descripció formal

Tipologies - categories - principis

Pel que fa a les **tipologies**, constatem que alguns autors esmenten categories d'inicials ornamentades en funció de la interacció de l'ornament amb l'estructura de la lletra. Es descriuen des de motius simples fins a motius més complexos que fan evident una evolució de l'ornament al llarg dels moviments artístics que es van succeint. La primera inicial ornamentada vinculada a usos més funcionals es podria situar a l'antiguitat (Pächt, 1987)²¹², les característiques formals de la qual s'allunyarien molt de la complexitat de formes que segles posteriors les grans inicials ornades han adoptat, qüestionant fins i tot el límit de la llegibilitat: "La forma de la inicial tendeix a ser un fi artístic en ella mateixa; la seva funció com a signe de lectura ha acabat" (Pächt, 1987, p. 62)²¹³.

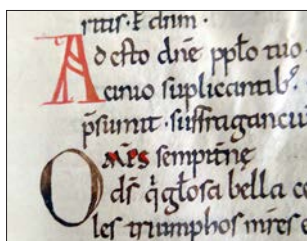


Figura 76. Exemple de lletres capitals que inicien paràgraf, tal com apunta Víctor Oliva. Inicials del Ms. 827 Collectarium, s. XI-XII. Font: Fotografia pròpia. Fons CRAI Reserva UB.

Referent a les inicials descrites com ara les *inicials calidoscòpiques*, *antropomòrfiques*, *historiades*, *habitades* (Pächt, 1987)²¹⁴ o les *inicials emmarcades* o *tipus marc* (Nordenfalk, 1988)²¹⁵ aquestes configuren una nomenclatura que alguns autors citen en glossaris²¹⁶ per tal d'identificar-les.

També, els criteris que especifiquen fases i estadis en l'ornamentació de les inicials que per exemple Víctor Oliva (1913) esmenta en el seu compendi d'alfabets a Catalunya.

Les capitals per als començaments de paràgrafs, que s'acostumen a pintar al marge, en color, i de més grandària com més gran és l'èmfasi amb què es vol accentuar la frase inicial. Aquestes capitals, tanmateix, tenen diverses fases d'ornamentació. (Oliva, 1913, p. 11)²¹⁷

Destaquem alguns principis tècnics aplicats en la fase d'ornamentació com ara el *principi de metamorfosi* (Pächt, 1987)²¹⁸, el *principi de disminuendo* (Pächt, 1987)²¹⁹ o el *principi de*



Figura 77. Exemple del principi de metamorfosi (Pächt) aplicat en una inicial del Saltiri de Corbie. Ms. 18. Font: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Psautier_de_Corbie_-_BM_Amiens_Ms18#/media/File:Psautier_de_Corbie_-_BM_Amiens_Ms18_f46r.jpg.

212. PÄCHT, O. (1987). *La miniatura medieval: una introducció*. Madrid: Alianza Editorial.

213. Op. Cit. *La forma de la inicial tendeix a ser un fi artístic en sí misma; su función como signo de lectura ha acabado*. [La forma de la inicial tendeix a ser un fi artístic en ella mateixa; la seva funció com a signe de lectura ha acabat]. Traducció pròpia.

214. Op. Cit.

215. NORDENFALK, C. (1988). *L'Enluminure au Moyen Age*. Genève: Skira.

216. Vegeu glossaris esmentats en el Capítol II.

217. OLIVA, V. (1913). *Introducción al estudio del arte del alfabeto en Cataluña*. Barcelona: Verdager. Vegeu cita (1) en el mapa 3 dels annexos. *Las capitales para los comienzos de párrafos, que se acostumbran a pintar al margen, en color, y de tanto mayor tamaño cuanto mayor es el énfasis con que se quiere acentuar la frase inicial. Estas capitales, a su vez, tienen varias fases de ornamentación*. [Les capitals per als començaments de paràgrafs, que s'acostumen a pintar al marge, en color, i de més grandària com més gran és l'èmfasi amb què es vol accentuar la frase inicial. Aquestes capitals, tanmateix, tenen diverses fases d'ornamentació]. Traducció pròpia.

218. Op. Cit.

219. Op. Cit.

transfiguració pictòrica (Kendrick, 1999)²²⁰, per citar alguns exemples que s'empren en les descripcions dels ornaments de certes inicials i que faciliten la comprensió del comportament del motiu ornamental en la lletra.

Aquestes descripcions estableixen un precedent "taxonòmic"²²¹ que permet observar la lletra ornamentada i la seva realitat d'estructura en el seu conjunt però destaquem que la lectura creuada amb altres enfocaments com la perspectiva semàntica és, malgrat tot, poc recurrent. Exceptuant algun monogràfic que dona peu a un discurs més extens i contextualitzat, la percepció general obtinguda en les cites recollides és el de l'escassa integració i encreuament d'enfocaments. L'expressió simbòlica i el valor transcendent de la lletra que, en el context medieval no és precisament anecdòtic, poques vegades és analitzada de forma transversal amb altres plans de significació.

Quant a la percepció per part dels autors de la lletra entesa com a element configurador d'un **sistema i d'un alfabet**, aquests ho fan gairebé des de la curiositat plàstica que suscita la profusió decorativa seqüenciada i reiterada. Com observa l'historiador Carl Nordenfalk respecte un dels sistemes de lletres figuratives més ben dissenyades del s. VIII que apareixen en el Sacramentari Gelasianum: "Les inicials vesteixen un caràcter plàstic sempre més marcat; es diria que pertanyen a un alfabet figurat" (Nordenfalk, 1988, p. 47)²²².

Generalment es considera la lletra, en aquest cas la inicial ornamentada, com un element aïllat i singular ja que en la majoria de suports es mostra com a tal. Quan és així, poques vegades s'entén la lletra com a realitat de projecte en ella mateixa, contextualitzada en un sistema integrat de significats del suport on aquestes inicials es troben.

Però en alguns casos aquestes inicials adopten estructures que s'han projectat des del conjunt, des del fonament del sistema gràfic. Per exemple aquesta cita sobre les capitals gòtiques referma aquesta reflexió:

Es van adoptar tres idees: la idea d'utilitzar el contragrafisme, la forma interior de la lletra, com a unitat de construcció; la idea d'enllaçar el *serif* (creant així nous contragrafismes); i la idea de fer que les lletres surtin de les corbes en comptes de línies rectes combinades amb corbes. L'alfabet resultant era nou. (Gray, 1986, p.109)²²³

220. Op. Cit.

221. A partir d'aquest *background* general es desenvoluparà en el capítol II, un model d'anàlisi que partirà d'aquestes classificacions i es detectarà tot allò que no es contempla des de la perspectiva del disseny gràfic. Es proposarà un model d'anàlisi integrador d'estudi de la lletra, en aquest cas, aplicat a la lletra medieval.

222. Op. Cit. *Les initiales revêtent un caractère plastique toujours plus prononcé; on dirait qu'elles appartiennent à un alphabet figuré.* [Les inicials vesteixen un caràcter plàstic sempre més marcat; es diria que pertanyen a un alfabet figurat]. Traducció pròpia.

223. Op. Cit. *Three ideas were adopted: the idea of using the counter, the inside shape of the letter, as the unit of construction; the idea of elongating the serif (thereby creating new counters); and the idea of making letters out of*

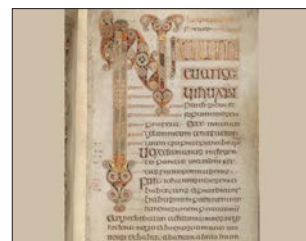


Figura 78. Exemple del principi de diminuendo (Pächt) aplicat en una inicial del Ms. 57, Llibre de Durrow (ca. 680). Incipit Evangeli de Sant Marc. Font: <https://www.bl.uk/collection-items/book-of-durrow>.

Sistemes - estructures- alfabetos



Figura 79. Gelasian Sacramentary. Reg. lat. 316. Font: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.316.

Estils - tradicions- influències -
escoles**B. Enfocament semàntic**

Els conceptes relatius a l'**estil** estan molt vinculats a la descripció i lectura que es fa de la lletra ornamentada des de les disciplines que configuren la medievalística com així es mostra en la majoria de les aportacions visualitzades en el cronograma. Fet i comptat, l'observació minuciosa i detallada que se'n fa tenen unes finalitats molt clares, la de la datació del manuscrit en qüestió en el cas de la tradició miniada i la troballa d'analogies que identifiquin el subjecte d'estudi amb una escola o altra o tradició artística. Detectar estils, escoles, influències i tradicions és fonamental per a l'estudi del suport i per a obtenir una visió diacrònica general. Però veurem en el capítol posterior com altres matisos i observacions poden completar aquests discursos, de forma més transversal i que connectin amb una realitat més àmplia.

Adjectivació: com s'adjectiva
l'ornament?

Tal com ens referíem a l'inici, la diversitat d'obres citades a través dels segles acotats fa impossible²²⁴ establir un recorregut cronològic en el temps que sigui inclusiu. No obstant això, el focus en aquest apartat no el trobem precisament en allò que els autors expliquen sobre un suport en concret, sinó en el tipus de terminologia que fan servir per a referir-se a l'ornament. Ens interessa copsar aquesta lectura -encara de tipus generalista- de com l'element ornamental és narrat per part dels investigadors.

Constatem a partir del treball de camp com diferents autors esmenten conceptes com el de *fantasia artística medieval*, *fantasia ornamental* o *expressió pictòrica* (Pächt, 1987)²²⁵, *preciosisme decoratiu* o *fantasia en la prolongació de les lletres zoomorfes* (Rodríguez, 2017)²²⁶, per citar alguns exemples. Altres **adjectius** són el d'*exuberància* (Hubert, Porcher i Volbach, 1968)²²⁷, *extravagància de les inicials* (Gray, 1986)²²⁸ i *ornamentació intensa* (De Rubeis, 2010)²²⁹. Serà un dels punts que es desenvoluparà en les conclusions, que l'element ornamental -sobretot en el context medieval- és definit des de l'admiració tècnica i la fascinació formal que exerceix l'ornament. Contemplat, la majoria de vegades, com quelcom que acompanya la lletra i que permet establir relacions d'analogia i datacions per part de codicòlegs, paleògrafs i epigrafistes, entre d'altres.

curves, instead of out of straight lines combined with curves. The alphabet which resulted was new.[Es van adoptar tres idees: la idea d'utilitzar el contragrafisme, la forma interior de la lletra, com a unitat de construcció; la idea d'enllaçar el serif (creant així nous contragrafismes); i la idea de fer que les lletres surtin de les corbes en comptes de línies rectes combinades amb corbes. L'alfabet resultant era nou]. Traducció pròpia.

224. En aquest sentit tampoc considerem essencial aquesta fet pel consegüent desenvolupament de la investigació.

225. Op. Cit.

226. RODRÍGUEZ, M. (2017) La miniatura al servicio de la reforma gregoriana: la decoración simbólica y narrativa de las biblias gigantes o atlánticas, en *Narraciones visuales en el arte románico*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico.

227. HURBERT, J., PORCHER, J., I VOLBACH, W. (1968). *La Europa de las invasiones*. Madrid: Gallimard.

228. Op. Cit.

229. Op. Cit.

Tanmateix, algun dels autors van una mica més enllà i reconeixen en l'ornament un rol més actiu que conté altres nivells de significació, més enllà de l'artifici decoratiu afegit. Per exemple, la historiadora Carol Farr referint-se al Llibre de Kells: "El potent impacte visual de la decoració del manuscrit potser va contribuir a la seva funció de manuscrit litúrgic, així com a la percepció del seu luxe i expressió d'elevat estatus" (Farr, 1997, p. 47)²³⁰. Continuant amb el Llibre de Kells, joia de la miniatura insular irlandesa, l'historiador Tilghman fa una reflexió més profunda que interpel·la a un lector més actiu:

Les inicials menors i la decoració interlineal són igualment innovadores i la impressió acumulada del Llibre de Kells és el d'una obra de gran inventiva conscientment creada per desafiar els seus espectadors a pensar de nou sobre les escriptures, com es llegeixen i com es poden interpretar. (Tilghman, 2016, p. 177)²³¹

També Laura Kendrick incideix en el valor semàntic de l'ornament entès aquest com un *medium* per emfasitzar la paraula i el text (Kendrick, 1999)²³².

En definitiva el que mostra aquest mapa de cites i cronograma és que, malgrat l'enfocament sintàctic que predomina quan es descriu la lletra ornada i l'ornament, també hi ha una acceptació de la funció semàntica que reconeix la paraula i la inicial decorada que va més enllà de la funció textual, el valor intrínsec de la qual s'equipara a la de la imatge. Per la seva part, l'historiador de l'art O. Pächt escriu sobre el treball ornamental de les inicials pre-carolíngies el següent:

"En la seva gènesi van participar factors pràctics i estètics, tot i que molt aviat van predominar els estètics, que interpolaren la inicial com una categoria autònoma entre l'escriptura i la imatge" (Pächt, p.45, 1987)²³³.

Observem que hi ha poques evidències del reconeixement obert de l'**acció de dissenyar** per part dels autors. S'identifica aquesta acció de conceptualitzar i planificar amb l'habilitat tècnica que produeix resultats enlluernadors propis d'aquesta *fantasia ar-*

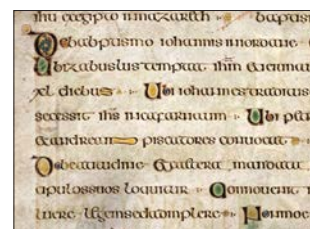


Figura 80. Llibre de Kells.
f8v. Font: https://digitalcollections.tcd.ie/home/#folder_id=14&pidtopage=MS58_291v&entry_point=16

Acció de dissenyar

230. FARR, C. (1997). *The Book of Kells: its function and audience*. Toronto: University of Toronto Press.

The powerful visual impact of the manuscript's decoration perhaps contributed to its function as a liturgical manuscript as well as to its luxury and expression of high status. [El potent impacte visual de la decoració del manuscrit potser va contribuir a la seva funció de manuscrit litúrgic, així com a la percepció del seu luxe i expressió d'elevat estatus]. Traducció pròpia.

231. TILGHMAN, B. C. (2016). Ornament and Incarnation in Insular Art. *Gesta*, 55 (2), pp. 157-177. *The minor initials and interlinear decoration are similarly innovative, and the cumulative impression of the Book of Kells is of a self-consciously inventive work created to challenge its beholders to think new about scripture, how it is read, and how it might be interpreted.* [Les inicials menors i la decoració interlineal són igualment innovadores i la impressió acumulada del Llibre de Kells és el d'una obra de gran inventiva conscientment creada per desafiar els seus espectadors a pensar de nou sobre les escriptures, com es llegeixen i com es poden interpretar]. Traducció pròpia

232. Op. Cit.

233. Op. Cit. *En su génesis participaron factores tanto prácticos como estéticos, aun cuando muy pronto predominaron los estéticos, que interpolaron a la inicial como una categoría autónoma entre la escritura y la imagen.* [En la seva gènesi van participar factors pràctics i estètics, tot i que molt aviat van predominar els estètics, que interpolaren la inicial com una categoria autònoma entre l'escriptura i la imatge]. Traducció pròpia

tística medieval (Pächt, 1987)²³⁴. No obstant això, alguns autors sí que tenen clar aquesta acció i inclouen en les seves argumentacions conceptes com *disseny pictòric o dissenyar l'escriptura* (Kendrick, 1999)²³⁵ o *dissenyadors romànics* (Gray, 1986)²³⁶, *disseny de les caplletres grosses* o lletres curosament dissenyades amb fantasia (Mundó, 2002)²³⁷. Encara que semblin minoritàries aquestes aportacions, sí que manifesten una voluntat de buscar alternatives en les argumentacions per definir la lletra ornada. Una noció de planificació sembla, almenys, implícita en aquestes definicions.

Funció - Acte comunicatiu

C. Enfocament pragmàtic

Finalment, observem a través de les cites, com els investigadors defineixen, amb més o menys precisió, **la funció** d'aquesta lletra ornamentada. Es pot veure que les reflexions oscil·len entre la funció més instrumental com ara la que utilitza aquest tipus d'inicial ornada per establir indicacions, jerarquies i estructurar el text, la funció de reforç de la litúrgia (Rodríguez, 2017)²³⁸ i també la funció didàctica (Farr, 1997)²³⁹. La funció de l'ornament es relaciona amb la finalitat d'evocar la presencialitat divina o fins i tot amb una funció de protecció, apotropaica (Kendrick, 1999)²⁴⁰.

234. Op. Ci

235. Op. Cit.

236. Op. Cit.

237. Op. Cit. De l'autor, vegeu capítol V: La il·luminació de les Bibles.

238. Op. Cit.

239. Op. Cit.

240. Op. Cit.

Així doncs, conclòs aquest treball de determinació del *background* i d'anàlisi de realitats que plantejàvem en el **mapa 3**, esmentem les següents conclusions finals:

1.7.3 Conclusions del Mapa 3

1. Com apuntàvem en algunes de les síntesis anteriors, l'element ornamental es concep essencialment com un afegit a la lletra i poques vegades es reconeix com un element d'estructura integrat que desenvolupa funcions comunicatives vinculades estretament en el context on s'inscriu. Aquesta perspectiva respon a la lògica d'enfocar l'estudi de la lletra des d'un punt de vista descriptiu que, si bé és de gran importància pel reconeixement i identificació, no necessàriament ha d'excloure altres enfocaments.

2. La percepció objectiva d'aquest "ornament" amb voluntat d'integrar-se a una lectura més global queda eclipsada per la meravella formal de la profusió decorativa que presenta la lletra-paraula en el context medieval. Descriptors com per exemple "fantasia decorativa" o "preciosisme decoratiu" que hem citat anteriorment, constaten que aquesta observació de la lletra ornada sovint es descriu des de l'habilitat tècnica, des de la destresa de la manufactura o des de la sorpresa visual. Si bé és pertinent comentar-ho, tanmateix no ens hauria de fer perdre de vista altres lectures i observacions més relacionades amb un discurs de construcció de projecte i de realitat gràfica planificada. Serà una de les conclusions d'aquesta recerca aprofundir en una lectura integradora que percebi des de la singularitat dels elements estructurals de la lletra fins al fonament de projecte. Ens desplaçem d'allò singular a allò general per tal d'obtenir una visió holística que apropi la lletra cap a una lectura més transversal, cada vegada més lluny d'apreciacions anecdòtiques i superficials. Talment enfocada al projecte i als seus resultats.

3. En conseqüència el vocabulari emprat per definir la lletra ornada també ha de respondre a descripcions més integradores i contextualitzades quan ens trobem davant de monografies o estudis específics. De manera que, quan sigui pertinent, es pugui reconèixer també diferents plans de significació i de relacions que la lletra ornada pot oferir-nos respecte al seu context: aquests podrien ser des de la significació jeràrquica, simbòlica, narrativa, transcendent, didàctica, apotropaica, etc. L'objectiu és superar les apreciacions i qualificacions simplement adjectivades i subjectives que susciti l'ornament. La lletra i la paraula configuren quelcom més que un text per ser llegit i en el context de l'Edat Mitjana representa tota una dimensió simbòlica que es desplega fins a tal punt que, sovint, aquest element lingüístic es converteix ja en imatge (Diebold, 2000)²⁴¹.

4. A partir d'aquest treball de situació d'un *background* general, es percep que poques vegades hi ha una transversalitat de perspectives entre disciplines acadèmiques, entesa aquesta des de la suma i la integració. És a dir, depenent de si la publicació és un estudi general o monografia concreta o si l'investigador és un paleògraf o un historiador de l'art, els argu-

241. Op. Cit.

ments per descriure un suport o un altre estan molt condicionats per l'especialització acadèmica. Aquesta constatació de les metodologies emprades pels diferents especialistes és, per una part, lògica, però pot provocar una lectura excessivament compartimentada tot obviant una visió més generalista. Serà una de les propostes d'aquesta recerca plantejar un model d'anàlisi de la lletra que integri diferents aspectes i realitats transversals i que esdevingui subjecte d'estudi propi, cohesionant enfocaments i vincles amb altres disciplines.

1.8. CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL I

El capítol I de la present investigació ens permet formular les següents conclusions particulars derivades del conjunt dels tres mapes de realitats visuals i del context que es dibuixa a partir d'aquests. El resultat donarà continuïtat al desenvolupament del capítol II. Les conclusions d'aquest capítol les considerem reflexions que poden obrir altres vies d'investigació i suggerir altres metodologies de treball. Per tant, les dividim en aquest apartat en generals i específiques.

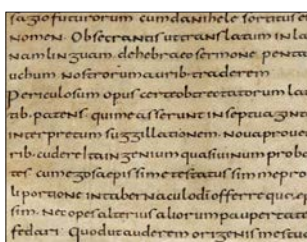


Figura 81. Caplletra i exemple del projecte de lletra Carolina de la Bíblia Grandval- Ms.10546, f0r, British Library, (Londres). Font: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10546_f006r.

A. Generals

- A partir d'uns mapes de treball on hem dibuixat i acotat uns contextos, aquests ens permeten entendre la lletra com un projecte global i, per tant, susceptible de ser objecte i subjecte d'estudi per ella mateixa. Per consegüent, analitzar-la des de tres enfocaments complementaris i estretament relacionats com són el sintàctic, el semàntic i el pragmàtic, ens permetrà evidenciar aquesta línia més transversal d'investigació com una proposta viable a tenir en compte en futurs estudis o monogràfics.

- Quan entenem que la lletra/es i el sistema que aquestes configuren s'articulen com a projecte i les analitzem a través d'una perspectiva pluridisciplinària, l'escenari de reconeixement i d'estudi s'amplia. En aquesta recerca i, per al·lusions directes a la lletra de l'obra del Tapís de la Creació, hem establert el *background* de l'anomenada *lletra damassiana*, projecte gràfic d'encàrrec, clarament definit i projectat amb unes finalitats concretes ja esmentades²⁴². Hem de subratllar el fet que al llarg de la història altres sistemes s'han configurat des d'aquesta raó de projecte, com ara el programa d'encàrrec de la *lletra carolina*²⁴³ per part de l'emperador Carlemany. Segles després, en un context més mecanitzat, trobem el sistema tipogràfic de la *Roman du Roi*²⁴⁴, desenvolupat per a la Imprimerie

242. Vegeu mapa 2. Concepte que porta implícit la noció de projecte.

243. L'escriptura carolina fou un tipus de lletra projectada en època de Carlemany (s. IX). *Aquesta nova escriptura, inspirada en la semiuncial i que es caracteritza fonamentalment per l'abandonament de tot element cursiu, va cautivar l'abat Alcuí de York.* (Mediavilla, 2005 p.140). Vegeu a MEDIAVILLA, c. (2005). *Calligrafia*. València: Campgràfic.

244. *La idea d'estandaritzar els oficis i en concret la tipografia no fou una ocurrència forassenyada. Es vulgui o no, la tipografia ja no va tornar a ser la mateixa. Hi ha un abans i un després de la roman du roi, romana del rei, que és com es*

Royale de Lluís XIV. En un entorn més local, destaquem el projecte tipogràfic de recuperació del tipus de la Impremta Real, *Ibarra Real*²⁴⁵, dissenyat per a l'edició del Quixot en el s. XVIII. Com a darrer exemple, fem al·lusió al projecte de recuperació i digitalització²⁴⁶ de la tipografia Ibarra Real, esdevingut un projecte obert de col·laboració. En definitiva, quan considerem “la lletra” com a objecte i subjecte d'estudi i la situem en el centre de la *cartografia* que proposem, els tres enfocaments convergeixen en una lectura transversal i pluridisciplinària que suma perspectives i coneixements.

• Reconeixem i optem per la designació de la figura del planificador com un agent actiu responsable de la planificació del programa iconogràfic que inclou també les sèries gràfiques. Si bé ha estat identificat per altres autors com l'*ordinator*, difícilment se li reconeix una capacitat dissenyadora i d'elaboració d'estratègies gràfiques per tal de traduir el discurs textual en un programa iconogràfic estructurat i contextualitzat. En el cas del brodat, sospesem que algú va pensar els textos i les eleccions temàtiques i narratives mentre que posteriorment algunes mans van manufacturar l'obra. Aquestes primeres decisions, fruit d'algun promotor/a o conceptualitzador, s'haurien de traslladar en un pla gràfic tot decidint figures, grafies i jerarquies gràfiques interrelacionades que estructurassin el programa visual en una narració seqüenciada, finalment brodada. Aquestes iniciatives, emparades suposadament en un context de *scriptoria*, requereixen un coneixement tècnic, d'unes habilitats de composició, d'una noció de projecte gràfic global que esdevenen fonamentals. I en aquest punt d'inflexió el planificador s'erigeix com una figura cabdal que articula discursos i contextos i estableix vincles estratègics amb una audiència susceptible de ser seduïda per imatges. És pertinent citar la reflexió de Vicent Debais sobre la capacitat activadora de l'escriptura que té lloc en el procés creatiu on participa de forma decisiva “l'artista”. “Si en el procés creatiu, l'artista cerca transcriure una imatge mental a unes formes materials, l'escriptura activa allò visible en un procediment invers i desencadena l'aparició d'una nova imatge mental en l'espai que s'estableix entre lletres i signes” (Debais, 2017, p. 320).²⁴⁷

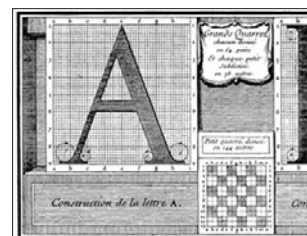


Figura 82. Projecte Roman du Roi.
Font: <http://www.historygraphicdesign.com/index.php/the-industrial-revolution/popular-graphics-of-the-victorian-era/628-walter-crane>.



Figura 83. Projecte Ibarra Real (2005) per a la Calografia Nacional, dirigit per José Maria Ribargorda. Projecte revisat per Octavio Pardo (2009).
Font: www.octaviopardo.com

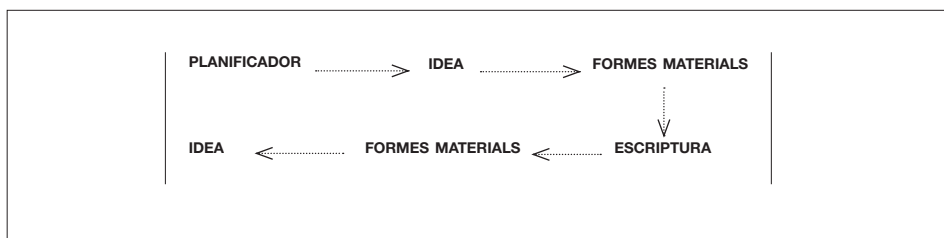
va anomenar el resultat imprès d'aquella comissió. (Martínez, 2002, p.84-85). Vegeu a MARTÍNEZ-VAL, J. (2002). *Tipografía práctica. Usos, normas, tecnologías y diseños tipográficos en los inicios del s. XXI*. Madrid: Laberinto Comunicación.

245. *Es tracta de recuperar un dels tipus sorgits de la Impremta Real en el s. XVIII: la lletra Ibarra. Creada per Jerónimo Gil, fou utilitzada per l'impressor Joaquín Ibarra per a la realització de la que es considerava la millor edició d'El Quixot en castellà.* (Ribargorda, 2009, p.4). Op. Cit.

246. Vegeu: recuperat de *Unostiposduros distribuye la tipografía Ibarra Real* de Penela, R., (15, maig, 2010). Recuperat de <http://www.unostiposduros.com/unostiposduros-distribuye-la-tipografia-ibarra-real>.

247. Op. Cit. *Si, dans le processus créatif, l'artiste cherche à transcrire une image mentale dans les formes du matériau, l'écriture engage le visible dans une procédure inversée, et déclenche l'apparition d'une nouvelle image mentale dans l'espace qu'elle établit entre les lettres et les signes.* Si en el procés creatiu, l'artista cerca transcriure una imatge mental a unes formes materials, l'escriptura activa allò visible en un procediment invers i desencadena l'aparició d'una nova imatge mental en l'espai que s'estableix entre lletres i signes. [Traducció pròpia].

Figura 84. Gràfic. Visualització d'una proposta pròpia d'esquema a partir del model literari facilitat per l'epigrafista V. Debiais. Font: elaboració pròpia



- Tal com hem citat anteriorment aquesta investigació se centra en el cas d'estudi del Tapís de la Creació que desplega tot un sistema de jerarquies gràfiques interrelacionades entre aquestes i també amb el conjunt del projecte. No obstant això, les bases metodològiques que definim en aquesta recerca es poden aplicar en altres casos d'estudi en què la lletra presenti un interès, també, rellevant.

B. Específiques amb relació al cas d'estudi: el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona

- Les lletres es configuren com a sèries gràfiques en el Tapís de la Creació i formen part d'una realitat de projecte que se circumscriu en un tot projectat. És per això que poden ser subjecte d'estudi més enllà de la funció textual, i tanmateix, estar interrelacionades amb el rerefons teològic de l'obra.

- Reconèixer en la lletra del brodat diferents plans de significat i significant, ens porta a reconsiderar el seu rol en una obra d'aquestes característiques. És molt important la funció textual inscrita principalment en el context de la cultura medieval, que veu en la paraula escrita una funció creadora, l'empremta de la presència i l'acció de Déu al món (Debiais, 2017)²⁴⁸. No obstant això, aquesta dimensió no necessàriament ha d'excloure altres funcions.

- En relació amb la lletra ornamentada, observem que l'anomenada *lletra damassiana* del s. IV i el seu ornament son concebuts com una estructura essencial on la lectura de sistema gràfic ofereix un ventall d'estratègies comunicatives que reforcen el text. No obstant això, la *lletra damassiana* del brodat no s'ha contemplat des de la perspectiva de projecte gràfic. El seu ornament és descrit, catalogat però no vinculat en un context de projecte amb diferents estrats de significació i jerarquia simbòlica, fins i tot vinculada a un context de litúrgia²⁴⁹.



Figura 85. Gràfic. Visualització fases procedimentals. Font: elaboració pròpia.

248. Op. Cit. Vegeu cita completa a: *Les lettres, comme signes de la mise en ordre du matériau, font apparaître dans le visuel une création par-faite qui porte, dans sa configuration, l'empreinte de la présence et de l'action de Dieu sur le monde* (Debiais, 2017, p. 328).

249. Vegeu el desenvolupament d'aquesta hipòtesi en el capítol III: Fase 4: Sistemes existents i articulació de la sintaxi. Recreació i desenvolupament aplicat.

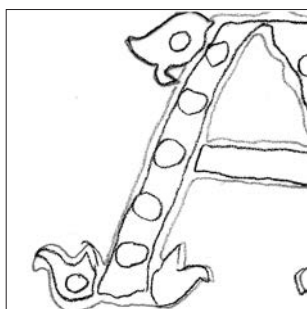
Aquest capítol conclou que totes les aportacions fetes fins ara son de gran interès i de rellevància per comprendre el programa iconogràfic de l'obra, des de l'acotació d'un marc cronològic, l'entorn transcendent i teològic, el flux d'influències, la recepció de l'obra, etc. Però també es fa possible la necessitat de comprendre el brodat des de la noció de projecte gràfic, el qual esdevé un concepte més ampli i integrador d'altres projectes que s'inscriuen en aquest.

CAPÍTOL II

“Aunque vivas las palabras, y muertas las letras mires,
las palabras luego mueren, y las letras siempre viven.
Palomares scribebat”

(Francisco Javier de Santiago Palomares, 1776)

PALOMARES, F. (1776). *Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Diaz Morante, e ilustrada con muestras nuevas y varios discursos conducentes al verdadero magisterio de Primeras Letras*. Madrid.



CAPÍTOL II

L'essència de la lletra: sistematització de processos analítics. Proposta d'una metodologia d'anàlisi que permeti una lectura integradora de la lletra en el context medieval

CAPÍTOL II

L'essència de la lletra: sistematització de processos analítics. Proposta d'una metodologia d'anàlisi que permeti una lectura integradora de la lletra en el context medieval

HIPÒTESI II
Formulada des de l'anàlisi
i el desenvolupament I

L'anàlisi de la lletra, la comprensió morfològica i estructural i l'essència cal·ligràfica són fonamentals per entendre la sintaxi de les imatges que s'articulen en el conjunt de l'obra medieval. Es proposa una metodologia d'anàlisi disciplinària des de la perspectiva del disseny gràfic.

2. L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA: OBJECTE I SUBJECTE D'ESTUDI

Aquest capítol pren com a punt de partida les reflexions apuntades en les conclusions anteriors. Iniciàvem el recorregut amb l'exploració de l'entorn cal·ligràfic i la realitat de projecte que subjau en la lletra, exemplificada en el cas d'estudi principal d'aquesta investigació: les lletres del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Per tal de determinar el context general hem analitzat què s'ha dit i com s'ha formulat la informació referent als signes alfabètics que s'inscriuen el brodat medieval, sobretot subratllant l'enfocament que es prioritza en les descripcions i en les cites. A més a més, s'ha buscat l'arrel de projecte gràfic²⁵⁰ inherent a la *lletra damassiana* del s. IV que, d'altra banda, esdevé un referent comparatiu citat -però poc explorat- per part de diferents autors. També en paral·lel s'ha fet una aproximació a la percepció general de la lletra ornamentada en diferents suports. Per tant, aquest primer capítol estableix les bases procedimentals dels capítols que segueixen i ens mena de nou a formular qüestions que, seguint la metodologia cíclica estipulada en la primera part, origina noves accions, amb la finalitat d'obtenir una proposta d'anàlisi sistematitzada que proporcioni un coneixement més transversal de la lletra, entesa aquesta com a objecte i subjecte d'estudi.

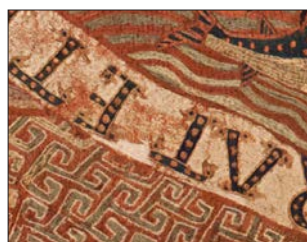


Figura 86. De dalt a baix. Detall de les inscripcions en la faixa central del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Font: elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides per part del Capítol Catedral de Girona.

Aquesta recerca se centra en el cas d'estudi de les lletres del brodat exposat a Girona, concretament la sèrie gràfica principal que proposarem d'ús distintiu per analogia morfològica amb la grafia del Papa Damas I i que alguns estudiosos del brodat han assenyalat en el corpus de les seves obres com la *lletra damassiana*²⁵¹. Es podria considerar, tanmateix, una grafia de tipus *distintiva*²⁵², una lletra ornada dissenyada amb unes particularitats específiques vinculades a una funció diferenciadora que va més enllà de la mera representació i fixació dels sons. Com diu Kendrick quan es refereix a la "presencialitat" i al caràcter distintiu de la grafia escrita:

En tots aquests casos, medieval i modern, l'escriptura alfabètica és dissenyada amb la intenció de conservar el rastre de la presència de l'escriptor, no només com una representació de sons vocals, sinó que -sovint i més important- com un dibuix distintiu. (Kendrick, 1999, p.17)²⁵³

250. És un dels objectius d'aquesta recerca contextualitzar, reconèixer i exemplificar el concepte de projecte gràfic que és inherent a tot sistema de grafies que s'interrelacionen en una obra.

251. La present recerca fonamentarà l'esmentada analogia no en la comparació ni en el símil morfològic d'ambdues formes gràfiques (les inscripcions damassianes per una banda i les lletres del cercle gran del brodat medieval, per l'altra) sinó en el concepte de projecte gràfic subjacent a les inscripcions *damassianes*, les quals foren un encàrrec del Papa Damas I a Filòcal, en el s. IV.

252. El concepte de lletra distintiva fa referència a la idea de distingir, diferenciar i destacar el caràcter expositiu de les *inscripcions publicitàries* que matisarem més endavant. Vegeu: MARTÍN LÓPEZ, M. E., & GARCÍA LOBO, V. (2009). La epigrafia medieval en España. Por una tipología de las inscripciones. *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval*, 757, p. 185-213. També: DEBIAIS, V., FAVREAU, R., & TREFFORT, C. (2007). L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques. *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 165(1), p. 101-137.

253. Op. Cit. *In all these cases, medieval and modern, the alphabet writing that is to conserve the trace of the writer's presence is "designed", treated not solely as a representation of vocal sounds but also -and often more important- as a distinctive drawing.* [En tots aquests casos, medieval i modern, l'escriptura alfabètica és dissenyada amb la intenció

Tanmateix, aquesta “presencialitat” la podem encaixar dins d’aquesta dimensió ideològica i teològica vinculada al concepte d’escriptura en el pensament medieval, on tota paraula escrita i, per tant, fixada, era un reflex de l’acte de la Creació, Déu entès com a *Logos et littera* (Debiais, 2017)²⁵⁴. En el cas del brodat, aquest sentit transcendent s’intensifica de forma redundant amb el significat i significat de la cita bíblica del Gènesi²⁵⁵.

També les grafies del brodat en general es podrien emmarcar en l’àmbit de l’epigrafia, precisament pel seu caràcter expositiu i publicitari que adopta l’escriptura (Debiais, 2018)²⁵⁶ i també pel tractament ornamental, no exclusiu de la tradició miniada, tal com indicarà l’epigrafista francès:

(...) a l’extrem de les lletres, delicades floracions vegetals o animals tanquen un disc fet amb llana fosca. P. de Palol remarcava, justament la precisió del tractament i feia remissió a models miniats contemporanis (Palol, 1956: 205), tot sabent que les inscripcions lapidàries, sobretot a inicis del s. XII, mostren sovint aquest tipus de decoració (Debiais, Favreau, Treffort, 2007:120-124; Koch 2007: 205-220). (Debiais, 2018, p. 248)²⁵⁷

Així doncs, aquesta *lletra damassiana* que es mostra esponerosament en la roda de la creació, analitzada principalment des del punt de vista paleogràfic i/o epigràfic, pren protagonisme en aquesta investigació contextualitzada dins de la disciplina de la comunicació visual. Les preguntes que ens formulem son les següents: aquesta tipologia de lletres és original²⁵⁸ o habitual?, son singulars i exclusives en l’encàrrec del brodat o son grafies usuals o típiques?, podrien haver estat manllevades o agafades en préstec de la tradició miniada local o forana o d’altres pràctiques artístiques? Seguint el fil, autors com la historiadora María Rodríguez reconeixen la permeabilitat i el contagi d’influències entre les arts d’aquella època:

En aquest sentit, caldria anotar que els quadernets de models que es difonien entre els *scriptoria* eren tanmateix referència per a diferents artistes, creant així una influència recíproca, ja que sovint coexistien en un mateix centre de treball, artesans de diverses especialitats, afavorint d’aquesta manera l’intercanvi d’idees. (Rodríguez, 2017, p. 190)²⁵⁹

de conservar el rastre de la presència de l’escriptor, no només com una representació de sons vocals, sinó que -sovint i més important- com un dibuix distintiu.]. Traducció pròpia.

254. Op. Cit.

255. Op. Cit. Debiais especifica que es pot considerar cita bíblica si es pensa com un manlleu textual de la Bíblia, però no si s’intenta identificar explícitament com un passatge del Gènesi. (Debiais, 2018, p. 256)

256. Op. Cit.

257. Op. Cit.

258. Entenem el concepte en aquesta expressió en termes d’originalitat, com a quelcom inèdit i exclusiu.

259. Op. Cit. *En este sentido, habría que anotar que los cuadernillos de modelos que se difundían entre los scriptoria eran a la vez referencia para distintos artistas, creando así una recíproca influencia, pues con frecuencia coexistían en*

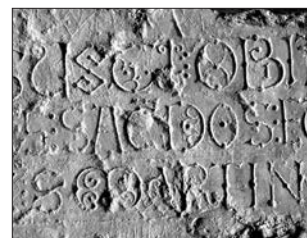


Figura 87. Detall inscripció obituària per Arnoul, església de Plaimpied-Givaudins (s. XII). Font: EPIMED <https://epimed.hypotheses.org/category/articles>.



Figura 88. Detall inscripció funerària de Giraud Audegier, 1207. Bourg-Saint-Andéol (Ardèche). Font: Article de DEBIAIS, V; FAVREAU, R; I TREFFORT, C. (2007). L’évolution de l’écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques. *Bibliothèque de l’Ecole des Chartes*, 165(1), 101-137.



Figura 89. Detall inscripció funerària del Bisbe Arnulf, S. X. Font: Museu Catedral de Girona. Fotografia pròpia.



Figura 90. Detall inscripció de la llinda de Sant Genís de Fontanes, 1020. Font: Fotografia pròpia.

En relació amb l'estudi que ens ocupa, Vicent Debiais, recollint les reflexions de P. de Palol, cita quelcom similar en el cas del brodat: "Per bé que P. de Palol insistia en el caràcter epigràfic d'aquestes inscripcions, hem de retenir que el Brodat testimonia, en realitat, la porositat entre formes manuscrites i formes epigràfiques" (Debiais, 2018, p. 251)²⁶⁰.

Tant si es consideren formes influenciades per la tradició librària com si son formes emmarcades en la tradició epigràfica del moment, la qüestió en si ja té la seva rellevància perquè situa i dóna valor essencial *per se* a les lletres. Les posiciona en un nucli d'investigació que reivindica una anàlisi transversal que relacioni disciplines diferents i accions metodològiques. Per a respondre aquestes qüestions plantejades, detectarem tipologies de grafies presents en el context medieval que siguin rellevants i vinculants a altres funcions significatives, més enllà de la seva funció textual. Amb l'objectiu de reconèixer les característiques comunes i diferenciadores, el seu vincle respecte al marc on se circumscriuen, a quina tipologia, estrat o nivell corresponen i altrament, detectar si aquestes accions s'han fet i investigat abans i amb quins criteris i enfocaments disciplinaris. Per tant, anirem d'allò general a allò concret i específic²⁶¹, recorregut que ens conduirà i retornarà a la comprensió de realitat essencial i de projecte de les lletres del brodat medieval.

Aquesta recerca, però, entén el concepte d'*escriptura distintiva* com una perspectiva més amplia i vinculada a una funció activa de la lletra, que transcendeix el rol passiu que sovint s'associa a la transmissió de continguts de la grafia escrita. Específicament, el concepte de *distintiva* es relaciona amb el caràcter d'exposició de les inscripcions epigràfiques i epígrafs de l'antiguitat, amb la voluntat de distingir-se i exposar-se de forma notòria, tal com els epigrafistes V. García Lobo i Á. Ibáñez puntualitzaven:

Ja fa alguns anys que, a partir de les definicions d'epigrafia de R. Favreau, el professor V. García Lobo ha vingut desenvolupant i aplicant el concepte "d'escriptura publicitària" tant a documents i còdexs com a epígrafs, definint-la com una escriptura que té per finalitat cridar l'atenció mitjançant un seguit de recursos publicitaris aplicats al conjunt escrit. (Ibáñez, 2017, p. 57).²⁶²

un mismo centro de trabajo, artesanos de diversas especialidades, favoreciéndose de esta forma el intercambio de ideas. [En aquest sentit, caldria anotar que els quadernets de models que es difonien entre els scriptoria eren tanmateix referència per a diferents artistes, creant així una influència recíproca, ja que sovint coexistien en un mateix centre de treball, artesans de diverses especialitats, afavorint d'aquesta manera l'intercanvi d'idees]. Traducció pròpia.

260. Op. Cit.

261. Vegeu Part I, apartat 6 "Acotació del tema i perspectives".

262. IBÁÑEZ, Á. (2017). La escritura publicitaria del Gud. lat.148: el texto del *Liber monstrorum*, *Documenta & Instrumenta*, 15, p. 57-67. *Hace ya algunos años que, a partir de las definiciones de epigrafía de R. Favreau, el profesor V. García Lobo ha venido desarrollando y aplicando el concepto de "escriptura publicitaria" tanto a documentos y códices como a epígrafes, definiéndola como una escritura que tiene por finalidad llamar la atención mediante una serie de recursos publicitarios aplicados al conjunto escrito.* [Ja fa alguns anys que, a partir de les definicions d'epigrafia de R. Favreau, el

Hem d'esmentar que el concepte d'*escriptura distintiva*, introduït per l'epigrafista Guglielmo Cavallo²⁶³, es pot veure també aplicat en el context de la producció manuscrita que es perllongarà en el temps:

El costum d'acudir a allò que aquest citat especialista italià denomina com *escriptures distintives* es remunta a l'antiguitat clàssica i ja llavors el seu ús venia determinat per aquesta mateixa funció que es pot observar en èpoques posteriors i que no era altra que assenyalar les diferents parts constitutives dels textos i dels llibres. Aquesta pràctica de ressaltar visualment les divisions de cadascuna de les seccions textuais i de determinar la seva jerarquització interna va continuar en el temps (...). (Ostos, 2010, p.40)²⁶⁴

Una vegada establert l'origen del concepte d'*escriptura distintiva*, desenvoluparem en la present investigació una noció més transversal del mateix concepte que anomenarem *grafia vinculant o associativa* i que serà aportació d'aquesta recerca. L'objectiu d'aquesta denominació respon a la necessitat de trobar un terme que vagi més enllà del suport epigràfic i que inclogui en general la capacitat expressiva i gràfica (supratextual) de la pròpia grafia, amb una funció de rellevància, ja sigui una inicial que destaquï pel seu mòdul o pel realçament de color²⁶⁵, com una lletra ornada i brodada. Ens interessa, per tant, incidir en les funcions i les estratègies visuals d'aquesta grafia tal com destaca la historiadora P. Ostos: "La major visibilitat que pren aquest tipus d'escriptura es relaciona amb aquesta funció d'exhibició del missatge" (Ostos, 2010, p. 40)²⁶⁶

Seguint amb el concepte de *grafia distintiva* emprat per part de diferents estudiosos, el mapa tres del capítol I ens servirà de guia i d'orientació en relació amb la lletra dibuixada-

professor V. García Lobo ha vingut desenvolupant i aplicant el concepte d' "escriptura publicitària" tant a documents i còdexs com a epígrafs, definint-la com una escriptura que té per finalitat cridar l'atenció mitjançant un seguit de recursos publicitaris aplicats al conjunt escrit]. Traducció pròpia.

263. Vegeu a: CAVALLO, G. (1996). Iniziali, scritte distintive, fregi. Morfologie e funzioni a *Libri e documenti d'Italia: dai Longobardi alla rinascita delle città*. Udine, p. 15-34.

264. Ostos Salcedo, P. (2010). Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la Baja Edad Media. Las inscripciones góticas: *II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, p. 45-63. *La costumbre de acudir a lo que este citado especialista italiano denomina como escrituras distintivas se remonta a la Antigüedad clásica y ya entonces su uso venía determinado por esa idéntica función que se puede observar en épocas posteriores y que no era otra que señalar las diferentes partes constitutivas de los textos y de los libros. Esta práctica de resaltar visualmente las divisiones de cada una de las secciones textuales y de determinar su jerarquización interna continuó en el tiempo (...)*. [El costum d'acudir a allò que aquest citat especialista italià denomina com escriptures distintives es remunta a l'Antiguitat clàssica i ja llavors el seu ús venia determinat per aquesta mateixa funció que es pot observar en èpoques posteriors i que no era altra que assenyalar les diferents parts constitutives dels textos i dels llibres. Aquesta pràctica de ressaltar visualment les divisions de cadascuna de les seccions textuais i de determinar la seva jerarquització interna va continuar en el temps (...)]. Traducció pròpia.

265. També trobem amb la mateixa funció les rúbriques en els titulars dels textos de color vermell tal com suggereix l'etimologia de la paraula *ruber* en llatí (*ruber*=vermell).

266. Op. Cit.

Designació del concepte propi de grafia vinculant o associativa.

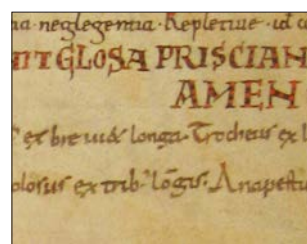
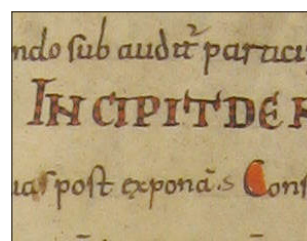


Figura 91. De dalt a baix, exemple de tipologia d'escriptura distintiva en Incipit i Explicít. Ms. Ripoll 59. Gramàtica de Priscià, f281v i f290v. Font: ACA.

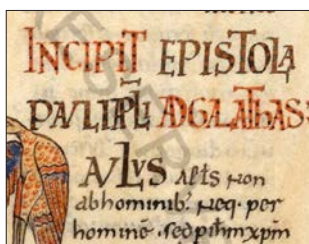
dissenyada-ornamentada que considerem, a més a més, *de tipus vinculant o associativa*. Aquest mapa ens proporciona ja d'entrada l'enfocament sintàctic predominant a partir del qual s'ha percebut la *grafia distintiva*. Des d'aquest vessant citem algunes reflexions recollides en recerques doctorals més recents centrades en la tradició miniada i, concretament, en la descripció i catalogació de lletres capitulars medievals, les quals fan palesa aquesta perspectiva més superficial²⁶⁷ amb la qual la lletra ornamentada medieval ha estat identificada a través del temps. Alguns estudiosos, però, també intueixen que hi ha quelcom que transcendeix i va més enllà d'aquesta valoració adjectivada "d'ornament" i "d'afegit" decoratiu.

Com assenyalàvem a l'inici del present estudi, tradicionalment les il·luminacions de manuscrits (quan es tracta de lletres capitals, orles i ornaments marginals i no d'escenes narratives) s'han entès com a simples ornaments, mostra de la imaginació i de la capacitat estètica de l'il·lustrador. (González, 2010, p. 207)²⁶⁸



Aquesta altra aportació ja insinua també una intenció de planificació del programa gràfic que s'acabarà executant i en el qual la lletra tindrà un rol significatiu:

(...) Considerem que res és simplement decoratiu en l'art medieval i que darrere de l'artesà es troba sempre el teòleg que estableix, concreta i detalla el programa iconogràfic. Si això és cert per a qualsevol suport, més encara ho serà per a la miniatura en la qual la paraula inspiradora, sigui el text sagrat o la interpretació que en fan els doctors, esdevé marc per a la plasmació pictòrica. (López, 2015, p.478)²⁶⁹



La següent reflexió del paleògraf A. Mundó és significativa precisament per la crida que fa a diferents disciplines²⁷⁰ a trobar punts de convergència, en aquest cas, en l'estudi

Figura 92. De dalt a baix, Exemples de tipologies d'escriptura distintiva a diferents Incipits. Bíblia de Ripoll (Vaticà, Lat.5729) f207v i f446v. Font: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5729

267. Entenem per superficial, no un valor pejoratiu, sinó relatiu a l'aparença, a la morfologia, en definitiva a "la superfície".

268. González, H. C. (2010). *Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XVI): Estudio iconográfico y codicológico* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Como señalábamos al inicio del presente estudio, tradicionalmente las iluminaciones de manuscritos (cuando se trata de letras capitales, orlas y adornos marginales y no de escenas narrativas) se han entendido como meros adornos, muestra de la imaginación y de la capacidad estética del ilustrador. [Com assenyalàvem a l'inici del present estudi, tradicionalment les il·luminacions de manuscrits (quan es tracta de lletres capitals, orles i ornaments marginals i no d'escenes narratives) s'han entès com a simples ornaments, mostra de la imaginació i de la capacitat estètica de l'il·lustrador]. Traducció pròpia.

269. López, C. (2015). *Usos y desusos de la letra capitular. Del códice medieval a la letra corporativa* (tesis doctoral). Universidad de Málaga. (...) consideramos que poco en el arte medieval es simplemente decorativo y que detrás del artesano se encuentra siempre el teólogo que establece, concreta y detalla el programa iconográfico. Si esto es cierto para cualquier soporte, más aún para la miniatura en la que la palabra inspiradora, ya sea el texto sagrado o la interpretación que de él hacen los doctores, se convierte en marco para la plasmación pictórica. [(...) considerem que res és simplement decoratiu en l'art medieval i que darrere de l'artesà es troba sempre el teòleg que estableix, concreta i detalla el programa iconogràfic. Si això és cert per a qualsevol suport, més encara ho serà per a la miniatura en la qual la paraula inspiradora, sigui el text sagrat o la interpretació que en fan els doctors, esdevé marc per a la plasmació pictòrica]. Traducció pròpia.

270. Observem, però, que les diferents disciplines que cita Mundó sovint presenten afinitats en les matèries d'estudi i

dels còdexs il·luminats, per exemple entre historiadors de l'art, paleògrafs i codicòlegs. En aquest sentit, aquesta recerca també es concep des de la suma de perspectives disciplinàries al voltant del concepte de *grafia vinculant o associativa*. És un dels objectius d'aquesta recerca donar valor conceptual al caràcter ornamental com a tret distintiu i com a configurador de realitat de projecte que acull la lletra. Pel que fa a la idea expressada per part de Mundó de textos “artísticament revestits”, ens remet, de nou, a la noció que es té de l'ornament o *revestiment* com algun element annexat o juxtaposat a la grafia. Una consideració molt allunyada d'una interpretació més ajustada sobre la intenció de projecte i de realitat essencial que comprèn la lletra.

Desitjava afegir aquestes darreres consideracions, ja que de vegades existeixen diferències notables entre les datacions que proposen els historiadors de l'art de la miniatura i les dels codicòlegs paleògrafs historiadors més aviat dels textos continguts en els manuscrits. Els primers, molt més nombrosos, procedeixen per aproximacions estilístiques, iconogràfiques i d'influències entre artistes de diferents països i escoles; amb la qual cosa l'aproximació a una data cronològica resta força sovint quelcom vaga. La codicologia paleogràfica amb la crítica textual i la lingüística comparada aplicades damunt de textos escrits per unes mans concretes, analitzades degudament en la seva estructura i en la freqüència d'ús dels seus diversos elements, permeten aproximacions de cronologia sovint molt més acurada. Val la pena, em sembla, que els historiadors de textos manuscrits ens retrobem per analitzar els nostres grans còdexs il·luminats, que són grans precisament perquè ens transmeten textos literaris artísticament revestits. (Mundó, 1997, p.13)²⁷¹

Comprendre aquests punts de partida ens situa en la necessitat de forjar una proposta singular de model d'anàlisi, feta des de la disciplina de la comunicació visual, que permeti entendre la idea de *grafia vinculant o associativa* en un context general. Concretament, la lletra més ornamentada en el context medieval la qual pot ser considerada en el cas dels còdexs, fins i tot, com una categoria autònoma, a mig camí entre l'escriptura i la imatge (Pächt,1987)²⁷². Entenem aquí el concepte autònom de la lletra no com una estructura aïllada o desvinculada sinó que està estretament relacionada i dialogant constantment amb el seu context social i ideològic-teològic.

L'objectiu d'aquesta aportació és sumar nous enfocaments a tot allò que analitza sobre les *grafies vinculants*, perquè tal com diu Kendrick: “No és que mai abans haguéssim estat

contextos, i en aquest sentit la crida a la convergència i a la transversalitat que proposa semblaria ja d'entrada lògica en entorns propers a la medievalística.

271. MUNDÓ, A. (1997). Darrers estudis entorn de les bíblies de Ripoll. *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics* <https://www.raco.cat/index.php/ButlletiSCEH/article/view/149179>. [Consulta: 11-03-19].

272. Op. Cit.

aquí, sinó que tantes vegades hi hem passat, però, buscant alguna altra cosa”(Kendrick, 1999, p.10)²⁷³. Aquesta reflexió ens esperona a cercar nous punts de convergència amb altres disciplines que aparentment estan allunyades des del punt de vista metodològic però que poden compartir el mateix cas d'estudi. Veiem primer un punt de partida, la seva classificació.

2. 1 GRAFIES VINCULANTS O ASSOCIATIVES: CATALOGACIONS ESTILÍSTIQUES

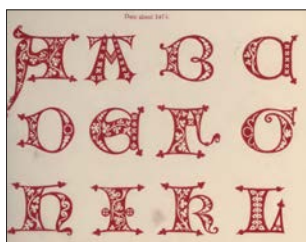


Figura 93. The Hand Book of Mediaeval alphabets and devices (1856). Henry Shaw. Font: <https://archive.org/details/handbookofmedia00shawuoft>.

Tota recerca ens apropa a l'objecte d'estudi la finalitat principal del qual és observar i enumerar les característiques, les singularitats, les estructures comunes i diferenciadores, classificar-catalogar, etc. Cada disciplina ens ofereix i ens permet obtenir possibles classificacions orientatives per seguir avançant en el corpus de la investigació.

Com expressa el professor Javier González Solas, especialista en sociologia del disseny, el fet de classificar un conjunt d'elements és significant perquè esdevé una porta d'entrada a tot un pensament emergent:

Fer classes és el mateix que pensar. Les classes es formen perquè agrupem coses que ens semblen idèntiques respecte a alguna cosa. Amb les classes es creen també nivells i jerarquies (...). Per al nostre propòsit no és tan important aconseguir una classificació, sinó pensar que s'ha de classificar, és a dir, que els materials no són un cos homogeni ni es poden contemplar sota un únic supòsit. (Solas, 2011, p.48)²⁷⁴

Classificar i pensar la lletra, per tant, han esdevingut dues activitats sovintejadades per part d'investigadors, cal·lígrafs, col·leccionistes entre altres, els quals al llarg del temps i amb voluntat documental han reconegut l'interès gràfic de la lletra de tipus distintiva o vinculant i dels alfabetos medievals. Una àmplia producció de repertoris i obres gràfiques de caràcter col·leccionista es produeixen al llarg del s. XIX, fet que testimonia també les millores dels sistemes d'impressió de l'època.

Citarem alguns d'aquests espècimens que marquen un punt de partida important per a la

273. Op. Cit. *It is not that we have never been here before, but that we have so often passed through looking for something else.* [No és que mai abans haguéssim estat aquí, sinó que tantes vegades hi hem passat buscant alguna altra cosa]. Traducció pròpia.

274. Vegeu l'article *Los materiales a* GONZÁLEZ SOLAS, J. (2011). *Grafistas. Diseño Gráfico Español (1939-1975)*. Madrid: Exposición en el Museo Nacional de Artes Decorativas y Ministerio de Cultura. Catálogo de exposición. *Hacer clases es lo mismo que pensar. Las clases se forman porque agrupamos cosas que nos parecen idénticas con respecto a algo. Con las clases se crean también niveles y jerarquías (...). Para nuestro propósito no es tan importante lograr una clasificación, sino pensar que hay que clasificar, es decir, que los materiales no son un cuerpo homogéneo ni contemplable bajo un único supuesto.* [Fer classes és el mateix que pensar. Les classes es formen perquè agrupem coses que ens semblen idèntiques respecte a alguna cosa. Amb les classes es creen també nivells i jerarquies (...). Per al nostre propòsit no és tan important aconseguir una classificació, sinó pensar que s'ha de classificar, és a dir, que els materials no són un cos homogeni ni es poden contemplar sota un únic supòsit]. Traducció pròpia.

nostra investigació. Aquests repertoris contempnen d'entrada la classificació i l'ordenació d'aquesta tipologia de lletres de tipus més expressiva com una manera d'entendre i reconèixer el seu ús instrumental fent palès el seu valor patrimonial. Així ho subratlla Henry Shaw en el prefaci de la seva obra *The Hand book of Medieval Alphabets and Devices*. L'autor agrupa i mostra una sèrie d'alfabets al llarg de les pàgines:

L'objectiu d'aquesta publicació és el d'oferir a l'arquitecte, el decorador i l'estudiant de disseny de l'ornament, una sèrie d'exemples d'alfabets, numerals i aplicacions utilitzades durant l'Edat Mitjana. (Shaw, 1856, Prefaci)²⁷⁵

Seguint aquesta línia de mostrar gràfic destaquem, també, el treball del cal·lígraf i grafista francès del s. XIX, Jean Midolle. La seva obra *Spécimen des écritures modernes*, imprès per Frédéric Emile Simon (Estrasburg, 1830), admet una sèrie d'alfabets de procedències diverses i formes diferents com, per exemple, reculls d'alfabets gòtics, lletres romanes ornamentals, gòtiques de fractura, etc.

L'historiador M. Ferdinand Denis a la *Histoire de l'Ornementation des Manuscrits* (París, 1857) destaca una percepció detallada de la lletra ornamental a partir de la miniatura de còdexs europeus. Al llarg de les seves pàgines es pot apreciar una evolució de l'ornament i una transformació de les formes artístiques decoratives.

Illuminated Manuscripts (1905), de John William Bradley, amb una edició de 2006 de Bracken Books (Londres), fa una descripció narrada tant dels materials utilitzats en la il·luminació i pràctica cal·ligràfica com dels principals períodes de l'art occidental centrant-se en l'art de la miniatura fins a arribar als primers incunables impresos.

Finalment, una de les obres més conegudes que esdevé un dels referents per a l'estudi de la cal·ligràfia i la disciplina de la tipografia és l'obra *Writing & Illuminating & Lettering*, d'Edward Johnston (Londres, 1918 publicada per John Hogg) i que recentment se n'ha fet una edició redissenyada a càrrec de Paul Felton i l'editorial D&B Books. Aquesta obra, a part de mostrar una sèrie de referències tècniques i d'instruccions per a la pràctica cal·ligràfica, s'ofereix, també, com un instrument didàctic o guia pedagògica per a l'aprenentatge, tal com el mateix Johnston esmentava:

Més enllà dels seus nombrosos usos –alguns dels quals es fa referència a continuació– aquests tenen un valor educatiu molt gran. (Referint-se a l'obra) fa temps que es

²⁷⁵ SHAW, H. (1856). *The Hand book of Medieval Alphabets and Devices*. London: H. G. Bohn. As the object of this publication is to offer to the architect, the decorator, and the student of ornamental design, such a series of examples of alphabets, numerals and devices, in use during the middle ages (...). [L'objectiu d'aquesta publicació és el d'oferir a l'arquitecte, el decorador i l'estudiant de disseny de l'ornament, una sèrie d'exemples d'alfabets, numerals i aplicacions utilitzades durant l'Edat Mitjana]. Traducció pròpia.



Figura 94. Spécimen des écritures modernes (1830). Jean Midolle. Font: <https://letterformarchive.org/news/jean-midolle>.

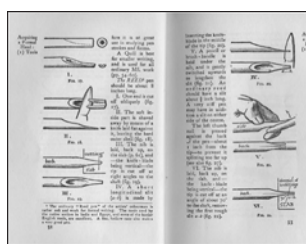


Figura 95. Writing & Illuminating & Lettering (1918). Edward Johnston. Font: <https://ha065.wordpress.com/gamswen/london-underground/>.



Figura 96. Illuminated Manuscripts (1905). John William Bradley. Font: <https://bibliotecahistoricausal.wordpress.com/2018/09/10/manuscritos-iluminados/>.

reconeix en l'ensenyament del disseny elemental i la pràctica de dissenyar alfabetes i inscripcions que és ara habitual a la majoria d'escoles d'art. (Johnston, 1918, p. 13)²⁷⁶

L'obra de Johnston destaca la importància d'una metodologia i d'un coneixement essencial de la lletra i la seva evolució de formes. Mitjançant models d'anàlisi que van més enllà de la simple observació de la lletra²⁷⁷, Johnston es mostrava crític davant dels mostraris contemporanis merament decoratius els quals no aprofundien en l'estudi de la lletra. Ho citava d'aquesta manera:

Però l'estudi de la paleografia i la tipografia fins ara s'ha limitat a alguns especialistes i aquests intents de fer llibres "decoratius" sovint mostren una vaguetat d'intenció, que debilita el seu interès i el desconeixement de la lletra manuscrita fet que produeix que la impressió ordinària més pobre i normal sembli agradable en comparació.

(Johnston, 1918, p. xviii)²⁷⁸

Tot i que aquestes referències i obres citades anteriorment esdevenen un repertori més o menys descriptiu i molt visual sobre l'aspecte decoratiu dels llibres manuscrits i l'evolució formal dels alfabetes de diferents èpoques²⁷⁹, ens interessa fonamentalment la voluntat d'ordenar i classificar²⁸⁰ la morfologia de les lletres i les seves configuracions essencials com un exercici de pensar la lletra i situar-la en un rol preferent tal com suggeria el professor Solas.

276. JOHNSTON, E. (1918). *Writing & Illuminating & Lettering*. London: John Hogg. *Beyond their many uses -some of which are referred to below-they have a very great educational value. This has long been recognized in the teaching of elementary design, and the practice of designing Alphabets and Inscriptions is now common in most Schools of Art.* [Més enllà dels seus nombrosos usos -alguns dels quals es fa referència a continuació- aquests tenen un valor educatiu molt gran. (Referint-se a l'obra) fa temps que es reconeix en l'ensenyament del disseny elemental i la pràctica de dissenyar alfabetes i inscripcions que és ara habitual a la majoria d'escoles d'art]. Traducció pròpia.

277. Veurem en el capítol III alguna proposta d'anàlisi de la lletra que E. Johnston apunta en la seva obra (Op. Cit.) i que va més enllà d'una simple observació de la lletra. Mitjançant conceptes associats a l'estructura i morfologia de la lletra, l'autor proporciona als lectors una sèrie de paràmetres objectius a partir dels quals ens podem aproximar a l'estudi de les grafies.

278. Op. Cit. *But the study of Palaeography and Typography has hitherto been confined to a few specialists, and these attempts to make "decorative" books often shew a vagueness of intention, which weakens their interest and an ignorance of Letter-craft which makes the poorest, ordinary printing seem pleasant by comparison.* [Però l'estudi de la paleografia i la tipografia fins ara s'ha limitat a alguns especialistes i aquests intents de fer llibres "decoratius" sovint mostren una vaguetat d'intenció, que debilita el seu interès i el desconeixement de la lletra manuscrita fet que produeix que la impressió ordinària més pobre i normal sembli agradable en comparació]. Traducció pròpia.

279. Destaquem d'aquest repertori d'èpoques diferents, més enllà de l'època medieval, la necessitat i/o voluntat de llistar, classificar, ordenar, etc.

280. No obstant això, l'exercici pot resultar excessiu i és per això que davant de la gran quantitat de formes, suports, missatges, funcions, etc., epigrafistes com V. Debiais consideren una tasca difícil la catalogació, en aquest cas, de les inscripcions inserides en una programa figuratiu, siguin considerades distintives o no. Podem veure aquesta reflexió a: (Debiais, 2017, p. 214).

2.1.1 GRAFIES VINCULANTS O ASSOCIATIVES. MODELS DE CLASSIFICACIÓ I TIPOLOGIES EXISTENTS.

Som conscients que la lletra inscrita en el context medieval, sigui de tipus distintiva o una forma d'escriptura més habitual o ordinària, pot reflectir, a més a més, tot un imaginari teològic plasmat amb els recursos gràfics i recurrents de l'època on el missatge textual està molt vinculat a la presència de la imatge. Inscricions que matisen, glossen, narren, a la vegada que intensifiquen i complementen el sentit transcendent que es conjuga en l'obra. No obstant això, considerem que des de la disciplina de la comunicació visual també podem aportar *in sensu lato* una visió transversal basada en models d'anàlisi i una noció de projecte gràfic conscientment planificat, aplicat a les inscripcions i les lletres, que enriqueixi futures anàlisis de la cultura escrita, en qualsevol context històric. Aquest enfocament serà una aportació pròpia i pertinent des de la nostra disciplina que permetrà possibles usos per a altres investigacions.

La proposta d'anàlisi de les *grafies vinculants o associatives* projectades des de la comunicació visual inclourà, a més a més dels tres enfocaments citats en la cartografia de la lletra (sintàctic, semàntic i pragmàtic), una sèrie de descriptors que faran possible la comprensió de la grafia en els seus nivells de complexitat que pugui presentar. També, en el cas de l'enfocament sintàctic, s'inclourà una classificació tipològica que comprendrà altres aspectes més enllà d'aquells que fan referència a la morfologia i l'estil de la mostra a analitzar.

Referim-nos primer a disciplines com l'epigrafia i la paleografia, malgrat l'ambigüitat perimetral d'ambdues, és propi d'aquestes centrar-se en la funció textual de la cultura escrita produïda i en la comprensió de l'estil de les grafies o les variacions d'un sistema escripturari (Arnall i Pons, 1993)²⁸¹ que permeten, entre altres qüestions, establir comparacions i analogies amb altres formes escrites i diferents suports amb l'objectiu de proporcionar un enquadrament d'una obra en l'espai i el temps (Ruiz, 1988)²⁸².

En aquest sentit les tipologies de les inscripcions que estableix l'epigrafia medieval s'organitzen a grans trets segons el contingut-funció textual del missatge. En aquest cas, la catalogació se centra més en el significat dels signes escrits en conjunt que no pas en la particularitat formal d'una grafia concreta o distintiva. Una classificació que des del punt de vista de la disciplina del disseny gràfic resulta interessant pel que fa al reconeixement de la relació del contingut del missatge amb la funció que desenvolupa, o sigui, la relació entre el text i la funció.

281. ARNALL, M. J., PONS I GURI, J. M. (1993). *L'escriptura a les terres gironines: segles IX-XVIII*. Girona: Diputació de Girona.

282. RUIZ, E. (1988). *Manual de Codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Biblioteca del Libro.

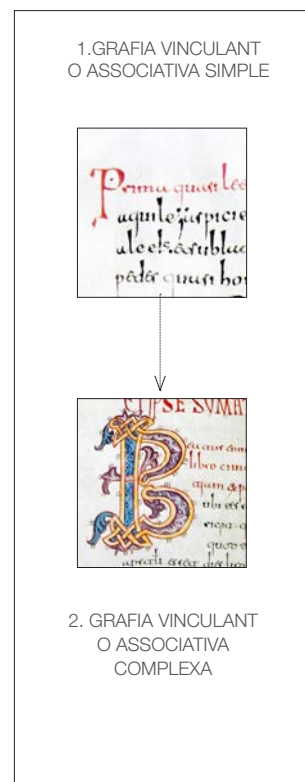


Figura 97. A dalt i a baix: captures fotogràfiques pròpies procedents del Ms. 7. Beat Liébana (Girona). Font: Facsimil consultat a CRAI Universitat de Barcelona.

Tipologies d'inscripcions formulades des de la disciplina de l'epigrafia

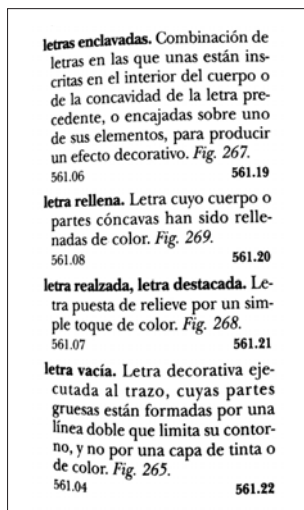


Figura 98. OSTOS, P., PARDO M. L., Y RODRÍGUEZ, E. (1997). *Vocabulario de codicología* (p. 155). Font: fotografia pròpia.

En efecte, són tres els elements que tindrem en compte per situar les inscripcions medievals en un quadre tipològic el més precís possible: la naturalesa del missatge que ens transmeten; les fórmules; i la funció que exerceixen. Així la naturalesa del missatge, que serà de tipus documental -fets- o de tipus llibrari -pensament- ens proporcionarà en el primer cas, el grup de les inscripcions diplomàtiques i, en el segon, el de les inscripcions llibràries. (López i García, 2009, p. 190)²⁸³

Malgrat el risc que comporten les delimitacions, creiem convenient avançar el referent inicial i el pas previ per desenvolupar la proposta de model d'estudi transversal de la lletra, el d'una classificació llistada²⁸⁴ existent de la lletra i els aspectes decoratius en particular, establert per glossaris-vocabularis de codicologia²⁸⁵. Malgrat que, com hem citat en la introducció del capítol, les inscripcions del cas d'estudi en concret puguin emmarcar-se, també, en l'àmbit de l'epigrafia publicitària (Debiais, 2018).

Per tant, reconeixent la permeabilitat de solucions estilístiques i repertoris figuratius en el context medieval i amb l'objectiu de prendre un punt de partida més general, l'àmbit en què ens centrarem *a priori* serà el d'aquesta catalogació llistada, que distingeix entre lletra i inicial amb un caràcter de rellevància en l'entorn de la producció miniada²⁸⁶. Ens interessa pel fet que descriu d'entrada unes característiques gràfiques més autònomes que qüestionarem, desglossarem i ordenarem més endavant.

283. MARTÍN LÓPEZ, M. E., & GARCÍA LOBO, V. (2009). La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones. *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval*, 757,185-213. *En efecto, son tres los elementos que tendremos en cuenta para situar las inscripciones medievales en un cuadro tipológico lo más preciso posible: la naturaleza del mensaje que nos transmiten; las fórmulas; y la función que desempeñan. Así, la naturaleza del mensaje, que será de tipo documental —hechos— o de tipo librario —pensamiento— nos dará, en el primer caso, el grupo de las inscripciones diplomáticas y, en el segundo, el de las inscripciones librarias.* [En efecte, són tres els elements que tindrem en compte per situar les inscripcions medievals en un quadre tipològic el més precís possible: la naturalesa del missatge que ens transmeten; les fórmules; i la funció que exerceixen. Així la naturalesa del missatge, que serà de tipus documental -fets- o de tipus llibrari -pensament- ens proporcionarà en el primer cas, el grup de les inscripcions diplomàtiques i, en el segon, el de les inscripcions llibràries]. Traducció pròpia.

284. Matisem que el procediment de classificació i determinació de tipologies es pot incloure com un aspecte més a tenir en compte en una estructura o model d'anàlisi més ampli. S'entén aquí aquesta observació i catalogació primera, sense ànim de ser pretensiosa. Aquesta esdevé un punt de partida i no una finalitat en ella mateixa.

285. OSTOS, P., PARDO M. L., Y RODRÍGUEZ, E. (1997). *Vocabulario de codicología*. Madrid: Arco/Libros i MUZERELLE, D. (1985) *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. Paris: Editions CEMI. És pertinent esmentar com a font d'informació el webinar impartit per la Dra. Marta Pavón (8 de maig de 2020) i, organitzat pel SEDIC, sobre *Manuscritos iluminados: descripción y análisis. Recursos y base de datos en línea*.

286. Amb aquesta elecció no volem negar el repertori gràfic de tipus ornamental també existent en les inscripcions epigràfiques perquè tal com apunten els següents autors Debiais, Favreau i Treffort: (...) la recerca decorativa es manifesta sobretot a la segona meitat del s. XII i responia a un canvi de gust, a un nou dinamisme que substituïa l'equilibri de l'època romana i que estava estretament lligat als canvis socials de l'edat mitjana. (Debiais, Favreau i Treffort, 2007, p.123) a DEBIAIS, V.; FAVREAU, R.; I TREFFORT, C. (2007). L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 165(1), 101-137.

A part dels antecedents de repertoris estilístics esmentats anteriorment, veurem a continuació aproximacions a altres catalogacions de la lletra més específiques en el context medieval i un model de catalogació més transversal, contextualitzat en un altre marc temporal, però que podem tenir present per a l'objectiu que ens ocupa, aquest és, el de trobar un model d'anàlisi de la *grafia vinculant o associativa* en el context medieval generat des de la disciplina de la comunicació visual i partint de la lletra com a objecte-subjecte d'interès gràfic.

Abans, però, esmentarem algunes referències de catalogacions basades en l'element ornamental d'algunes grafies medievals, contextualitzades aquestes en l'àmbit de la tradició miniada.

Ens trobem amb edicions monogràfiques com les del dissenyador, tipògraf i impressor Víctor Oliva qui exposa, sense intenció de ser categòric i amb prudència, possibles recursos gràfics que havien de tenir en compte els cal·lígrafs en aquella època (Oliva, 1913). A part del repertori de lletres minúscules i majúscules de l'escriptura, és interessant l'apartat que se centra en les capitals ornades i esmenta criteris organitzatius basats en les fases d'ornamentació de les grafies. Per tant s'observa com la factura ornamental, en general, pot esdevenir el nucli mateix a partir del qual la lletra és analitzada i classificada en els alfabets:

III. Las capitales para los comienzos de párrafos, que se acostumbran a pintar al margen, en color, y de tanto mayor tamaño cuanto mayor es el énfasis con que se quiere acentuar la frase inicial. Estas capitales, a su vez, tienen varias fases de ornamentación:

A. La letra pura y simple, de dibujo característico, que revela el ser ejecutada a pincel, y por lo tanto, bien distinta del trabajo de cálamo ó pluma.

B. Una primera complicación, que puede consistir:

- En el desdoblamiento de los trazos gruesos de las letras;
- En la inserción en medio de estos trazos, de unos círculos, que prestan a la letra una fisonomía muy marcada;
- En el engrosamiento general del tipo, con transformación ornamental de ciertos trazos.

C. La adición a la letra, de adornos que se funden con el dibujo esencial y se prestan a una gran variación de éste. En general, los rasgos se desdoblan y son de un color fijo, quedando entre ellos un campo, que se llena de otro color.

D. La letra en sí y los adornos que la envuelven, independientes de ella, son de distintos colores, que se combinan.

E. Las líneas generales de la letra son completamente sustituidas:

- Por motivos decorativos lineales, o foliáceos, con o sin cabecitas de animales; pre-

Catalogacions a partir de l'element ornamental de la lletra



Figura 99. Portada de l'obra de Víctor Oliva. Font: fotografia pròpia a partir de document digital.

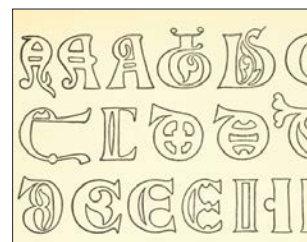


Figura 100. Detall catalogació de Víctor Oliva, p. 21. Font: fotografia pròpia a partir de document digital.



Figura 101. Detall catalogació de Victor Oliva, p. 14. Font: fotografia pròpia a partir de document digital.

dominando los entrelazados, que en el Norte de Europa llegan á constituir el tema único del arte decorativo en varias naciones;

- Por figuras zoológicas ó humanas, más ó menos forzadas para dar la línea general alfabética. Los rasgos característicos pueden ir acentuados con notas de color, ó los espacios intermedios llenos con capas lisas. Estas letras acostumbran á ser labor de pluma. (Oliva, 1913, p.11)²⁸⁷

Observem com aquesta proposta se centra en aspectes morfològics que va desglossant i derivant a partir d'un concepte específic: l'ornament de la lletra. Malgrat que aquest model s'efectua a principis de segle xx, paradoxalment, ens serveix com a sistema orientatiu per plantejar la nostra recerca. Oliva posa l'accent, també, en el desenvolupament gràfic i en les mans executores del projecte i destaca en la seva reflexió aquesta raó i noció de projecte que, precisament, destaquem:

Però no tots els copistes son així, en cadascuna de les categories enunciades poden trobar dues formes típiques de treball; el de l'artista professional que domina plenament els secrets de la seva comesa i se subjecta a certes regles i el de l'escriptor improvisat que, generalment per devoció, o bé per amor a la cultura, s'aplica a una empresa massa àrdua per les seves mans, revelant així la seva inexperiència sobretot on més hauria de sobresortir l'art, això és, en les inicials i miniatures. (Oliva, 1913, p.12)²⁸⁸

Altres criteris organitzatius esmentats per medievalistes reconeguts com ara el suec Carl Nordenfalk se centren a simplificar categories basant-se també en la tipologia de l'ornament de la cultura manuscrita: "(...) Carl Nordenfalk ha agrupat les primeres inicials en tres categories segons el seu ornament: *ornament d'ompliment*, *ornaments addicionals* i *ornaments de substitució*" (Alexander, 1978, p.8)²⁸⁹.

També l'historiador i medievalista Otto Pächt en la seva obra "La miniatura medieval" llista una sèrie de nomenclatures referents a les lletres ornades, de les quals en subratlla

287. OLIVA, V. (1913). Introducción al estudio del arte del alfabeto en Cataluña. Barcelona: Verdaguier.

288. Op. Cit. *Pero no todos los copistas son así, en cada una de las categorías enunciadas pueden encontrarse dos formas típicas de trabajo; el del artista profesional que domina plenamente los secretos de su cometido y se sujeta a ciertas reglas y el del escritor improvisado que, generalmente por devoción, ó bien por amor á la cultura, se aplica á realizar una empresa demasiado ardua para sus manos, revelando su inexperiencia sobre todo donde más debiera campea el arte, esto es, en las iniciales y miniaturas.* [Però no tots els copistes son així, en cadascuna de les categories enunciades poden trobar dues formes típiques de treball; el de l'artista professional que domina plenament els secrets de la seva comesa i se subjecta a certes regles i el de l'escriptor improvisat que, generalment per devoció, o bé per amor a la cultura, s'aplica a una empresa massa àrdua per les seves mans, revelant així la seva inexperiència sobretot on més hauria de sobresortir l'art, això és, en les inicials i miniatures]. Traducció pròpia.

289. ALEXANDER, J. J. G. (1978). *The Decorated letter*. London: Thames and Hudson. *Carl Nordenfalk has grouped the earliest initials into three categories according to their ornament, "filling ornament", "added ornament" and "substitution ornament".* [(...) Carl Nordenfalk ha agrupat les primeres inicials en tres categories segons el seu ornament: ornament d'ompliment, ornaments addicionals i ornaments de substitució]. Traducció pròpia.

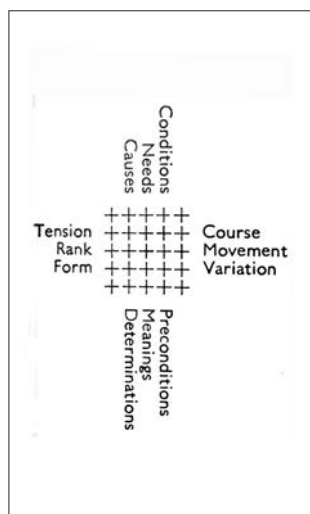


Figura 102. Eugen Nerdinger.
Font: fotografia pròpia a partir de document original (p.7)

la fantasia decorativa-artística com a qualitat rellevant (Pächt, 1987). Entre les designacions específiques²⁹⁰ que esmenta trobem la *inicial figurativa*, la *inicial historiada*, la *pàgina monograma*, la *dròlerie*, els *quadres didàctics*, etc.

Així doncs, observem en aquests darrers exemples com l'ornament, lluny d'esdevenir un afegit accidental i superficial, esdevé element cabdal, gairebé nodal, per establir les esmentades categories. Tanmateix, des de la disciplina de la comunicació visual, ens qüestionarem aquestes classificacions que no deixen de fer evident una primacia de l'enfocament sintàctic que, més o menys desenvolupat o matisat segons els autors, podrien esdevenir perspectives molt limitades de la lletra ornada. Aquesta última, precisament pel seu alt valor funcional, comunicatiu i simbòlic, pot desplegar altres lectures més transversals i àmplies en el context on s'inscriu.

Per últim, considerem adient citar una proposta de catalogació realitzada pel dissenyador i tipògraf alemany Eugene Nerdinger²⁹¹ i situada en un altre context, concretament en l'àmbit de la retolació publicitària més contemporània. Aquesta classificació ens ofereix una lectura sistematitzada i ordenada de l'ornament, entès com un element actiu, estructurador de missatges.

Des del punt de vista de la seva composició i el seu motiu, l'ornament es troba entre el signe i el fet escrit; si es considera de forma funcional, està més enllà de totes dues formes. Igual que el signe i el fet escrit, està compost per una combinació de diversos elements recurrents. (Nerdinger, 1960, p. 136)²⁹²

Malgrat que Nerdinger no se centra específicament en la lletra ornada medieval, considerem rellevants els paràmetres que se citen relatius a l'estructura formal, l'expressió, la funció i l'aplicació, els quals interactuen i es complementen i s'aproximen a una lectura més integradora de la lletra que comprèn des d'elements descriptors, valors semàntics fins a valors d'aplicació. Des d'aquesta proposta manllevem aquesta perspectiva més àmplia d'organització de la lletra per tal d'aplicar-ho al concepte general de *grafia vinculant* o *associativa* en context medieval.

Finalment, reprendrem el punt de partida inicial que es basava en una catalogació llistada de diferents glossaris, com per exemple les que recullen el *Vocabulario de codicología*²⁹³

290. Op. Cit. Vegeu p. 27-28.

291. NERDINGER, E. (1960). *Signs, Scripts+Ornaments*. München: Verlag Georg D. W. Callwey.

292. Op. Cit. *From the point of view of its composition and its motif, the ornament stands between sign and script; if regarded functionally, it stands beyond both. Like the sign and the script it is composed of a combination of various, recurring elements.* [Des del punt de vista de la seva composició i el seu motiu, l'ornament es troba entre el signe i el fet escrit; si es considera de forma funcional, està més enllà de totes dues formes. Igual que el signe i el fet escrit, està compost per una combinació de diversos elements recurrents]. Traducció pròpia.

293. OSTOS, P., PARDO M. L. Y RODRÍGUEZ, E. (1997). *Vocabulario de codicología*. Madrid: Arco/Libros. Concretament a: Capítulo 6, Aspectos Particulares. Decoración de la letra.

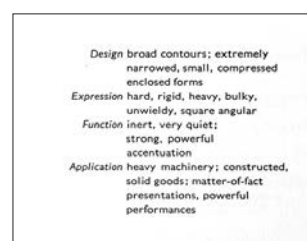


Figura 103. Paràmetres d'anàlisi. Eugen Nerdinger. Font: fotografia pròpia a partir de document original (pàgines 78).

dins de l'apartat d'aspectes particulars relatius a la decoració de la lletra o el *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*²⁹⁴, entre altres fonts²⁹⁵. L'objectiu d'aquests glossaris és proporcionar unes claus d'identificació morfològica mínimes per a la correcta datació de la lletra en el context que ens ocupa.

Aquestes propostes llistades, que distingeixen només entre inicial i lletra, ens serviran de base per veure quin enfocament tenen aquestes categories *a priori*. Què observen, valoren, inclouen o exclouen i tenen en compte per tal de classificar un tipus de lletra o inicial en un primer estadi de reconeixement morfològic. I si, des de la disciplina de la comunicació visual, també veure si aquestes són significatives o presenten recorreguts limitants.

Aquestes propostes, sovint, responen a termes breus molt generals que recauen en la comprensió de la lletra només des del seu tret específic final. Si bé és important reconèixer aquest element singular, aquest no recull una perspectiva d'arrel o de procedència ni tampoc altres enfocaments semàntics integrats. Normalment aquestes definicions es presenten desglossades però no interrelacionades ni organitzades en estructures arbòries, fet que dificulta la comprensió jeràrquica i la correcta classificació. No obstant això, s'acompanyen d'algunes imatges que fan més immediata la identificació.

Per tal d'il·lustrar aquestes referències i designacions, aquesta investigació mostra una proposta de desplegament ordenat d'aquestes categories llistades amb l'objectiu de comprendre l'estructura nodal de les mateixes que poden tenir com a referent disciplines afins a la medievalística com, per exemple, la codicologia, la paleografia o l'arxivística. Al capdavant, disciplines que analitzen de fons la producció escrita.

Per tant, recollim els termes que s'exposen en els dos manuals referenciats (glossaris) anteriorment i els ordenem²⁹⁶ per observar com interactuen entre elles aquestes categories.

294. MUZERELLE, D. (1985) *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. Paris: Editions CEMI. Altres glossaris rellevants, vegeu C. Jakobi-Mirwald i Michelle P. Brown.

295. Recuperat de "La decoración del códice 2. La escritura convertida en elemento decorativo", de Sánchez Prieto, A., (5, abril, 2019). Recuperat de <https://vocabulaire.irht.cnrs.fr/pages/vocab2>

296. Els termes exposats són els que es recullen dels glossaris de codicologia que considerem més clars, amplis i rellevants. L'aportació pròpia consisteix en la distribució i disposició visual d'aquestes denominacions per veure el grau d'interrelació que fem entre elles.

La disposició visual, amb la finalitat que sigui la més identificativa possible, l'acompanyen imatges que aquesta recerca ha anat recollint al llarg dels darrers anys i que han estat extretes de fonts documentals, arxius i biblioteques. Novament connectem amb un dels objectius definits ja en la primera part de la recerca i que discorre en paral·lel al subjecte d'estudi que ens ocupa: evidenciar i exemplificar com s'investiga des de la disciplina de la comunicació visual.

.....

**TIPOLOGIES ORGANITZADES DE LA LLETRA ORNADA DE LA TRADICIÓ
MEDIÉVAL MANUSCRITA. CLASSIFICACIÓ I EXEMPLES**

.....

TIPOLOGIES ORGANITZADES DE LA LLETRA ORNADA MEDIEVAL DE LA TRADICIÓ MANUSCRITA

Proposta ordenada visualment que recull i organitza les aportacions del *Vocabulario de codicología*²⁹⁷ i *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*²⁹⁸.

A. INICIALS

A.1 INICIAL

Lletra que inicia qualsevol part del text i que es distingeix pel seu tractament ornamental o per un mòdul més gran que la resta de l'escriptura.



A.1.1 INICIAL SIMPLE

Inicial sense enquadrament, sense fons i sense decoració. Es distingeix només per la seva mida, forma i color. [Fig. A.1.1]



A.1.2 INICIAL SECUNDÀRIA

Inicial utilitzada per començar les parts menys importants d'un text o enmig del text, amb menor càrrega decorativa i mòdul. [Fig. A.1.2]

A.1.3 INICIAL ORNAMENTADA



A.2 CAPITULAR

Inicial per a indicar inici d'un capítol o una secció important, sempre amb una major càrrega decorativa. Poden arribar a ocupar tota la pàgina. [Fig. A.2]



A.2.1 MONOGRAMA

[Fig. A.2.1]

B. LLETRES



B.1 ENCLAVADES

Combinació de lletres les quals s'inscriuen unes en les altres. Apareixen com a rúbriques encapçalant el text o com a sistema de lletres. [Fig. B.2]



B.4 PERFILADES-BUIDES

Executades per traç. Perfilades per una línia doble que delimiten el contorn i estan buides per dins. [Fig. B.4]



B.2 REALÇADES / SAFRANADES

Destaquen per un toc de color. [Fig. B.2]



B.3 PLENES

Cos de la lletra o parts plenes de color. [Fig. B.3]

297. Op. Cit

298. Op. Cit.

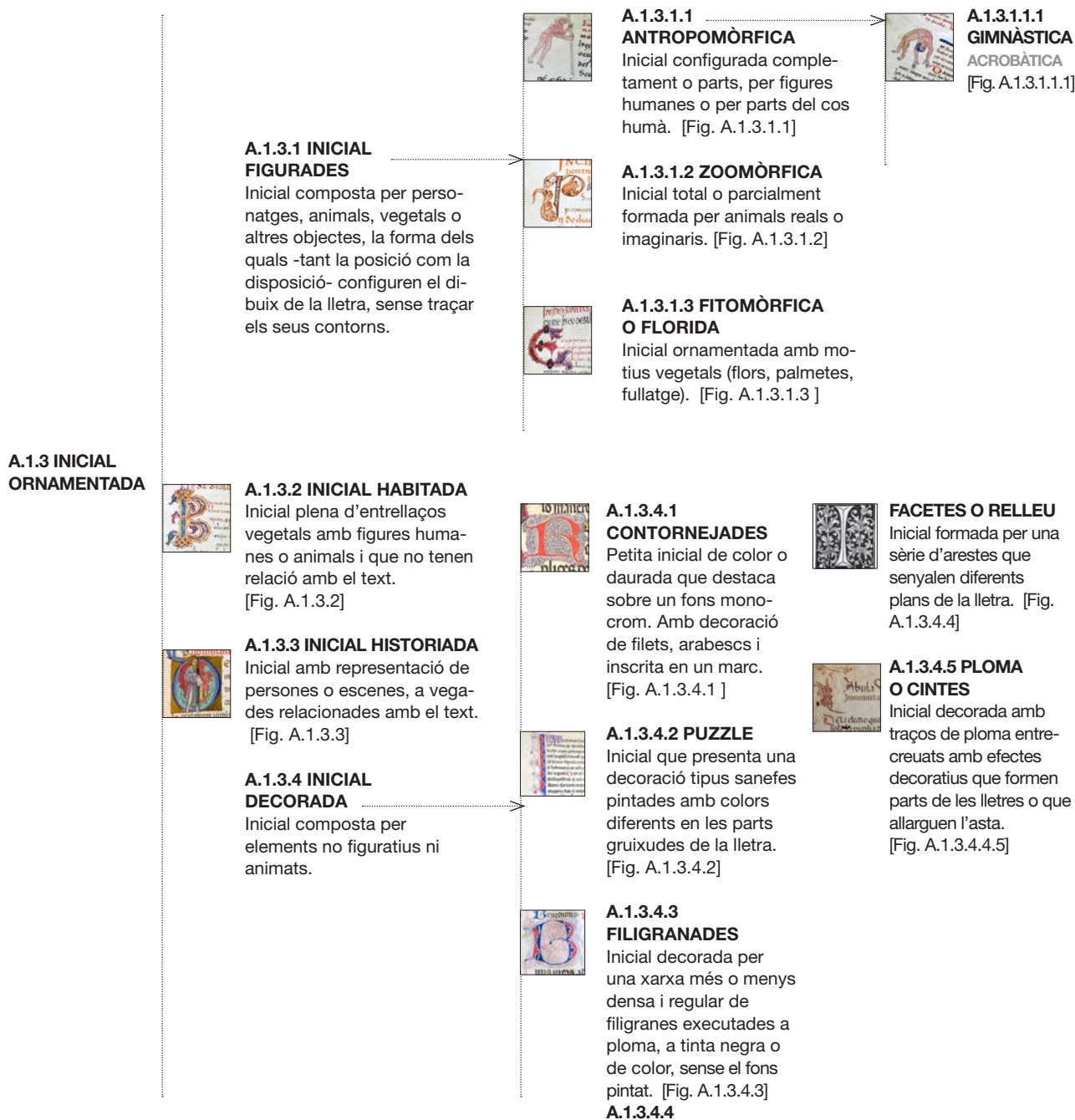
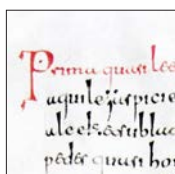


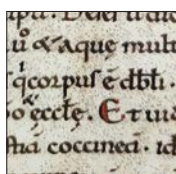
Figura 105. Organització de tipologies existents. Elaboració pròpia.

TIPOLOGIES I EXEMPLES IL·LUSTRATS

A. INICIAL



[Fig. A.1.1]



[Fig. A.1.2]



[Fig. A.2]



[Fig. A.2.1]*

INICIAL
ORNAMENTADA



[Fig. A.1.3.1.1]



[Fig. A.1.3.1.2]



[Fig. A.1.3.1.3b]



[Fig. A.1.3.2]



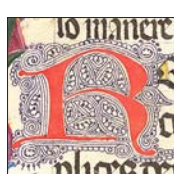
[Fig. A.1.3.3]



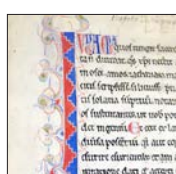
[Fig. A.1.3.1.1.1]



INICIAL
DECORADA



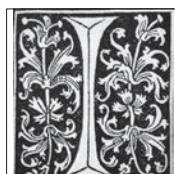
[Fig. A.1.3.4.1]



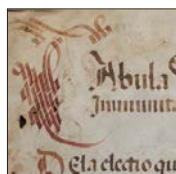
[Fig. A.1.3.4.2]



[Fig. A.1.3.4.3]



[Fig. A.1.3.4.4]*

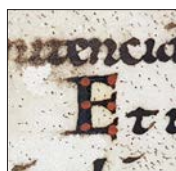


[Fig. A.1.3.4.4.5]

B. LLETRES



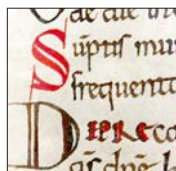
[Fig. B.1]



[Fig. B.2]



[Fig. B.3]



[Fig. B.4]

Exemples il·lustrats a partir de captures fotogràfiques pròpies d'originals i/o facsímils.

A

[Fig. A.1.1]. Ms. 7. Beat Liébana (Girona) Font: Tresor Catedral de Girona.

[Fig. A.1.2] Ms. I-II-I. Beat de Torí.

Font: Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

[Fig. A.2] Ms. 26. Beat Seu Urgell.

Font: Museu Diocesà d'Urgell.

[Fig. A.2.1]* Llibre de Kells (f.292r)

Font: <https://digitalcollections.tcd.ie>

[Fig. A.1.3.1.1.] Ms. 1355. Beat de Torí.

Font: Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

[Fig. A.1.3.1.2] Ms. 228. f1v.

Font: Fons de reserva - CRAI UB.

[Fig. A.1.3.1.3b] Ms. 7. Beat Liébana (Girona).

Font: Facsímil UB.

[Fig. A.1.3.2] Ms. 7. Beat Liébana (Girona)

Font: Facsímil UB.

[Fig. Fig. A.1.3.3] Missal Galceran de Vilanova.

Font: Museu Diocesà d'Urgell.

[Fig. A.1.3.1.1.1] Ms. I-II-I. Beat de Torí.

Font: Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

[Fig. A.1.3.4.1] M. Galceran de Vilanova.

Font: Museu Diocesà d'Urgell.

[Fig. A.1.3.4.2] Ms. 829. f1v

Font: Fons de reserva - CRAI UB.

[Fig. A.1.3.4.3] Ms. 505. f89r.

Font: Fons de reserva - CRAI UB.

[Fig. A.1.3.4.4]*

Font: *Decorative Initial Letters, collected and arranged with and introduction by A. F. Johnson* (1931). London: The Cresset Press.

[Fig. A.1.3.4.4.5] Llibre de les Usances i privilegis de la ciutat d'Urgell.

Font: Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell.

NOTA: * Mostres obtingudes d'altres fonts.

B

[Fig. B.1] Ms. 26. Beat Seu Urgell.

Font: Museu Diocesà d'Urgell.

[Fig. B.2] Ms. I-II-I. Beat de Torí.

Font: Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

[Fig. B.3] Ms. 228. f2v.

Font: Fons de reserva - CRAI UB.

[Fig. B.4] Ms. 827 Collectarium.

Font: Fons de reserva - CRAI UB.

2. 2 RECORREGUTS TIPOLÒGICS LIMITANTS VERSUS NOVES PERSPECTIVES D'ESTUDI

La proposta que es desenvolupa en aquest apartat sorgeix de la voluntat ja esmentada de trobar un model d'anàlisi integrador de la *grafia vinculant o associativa*, que ofereixi diferents nivells i plans de significació i actuació, ja que l'espectre de la lletra l'entendem com un ens plural i no reduïda tan sols a característiques morfològiques i sotmesa a una funció textual. Som conscients de la diversitat formal d'expressions escrites i funcions que poden desplegar aquestes en el seu context propi, però considerem com un punt de partida important l'acció d'aglutinar perspectives i disciplines en un model d'anàlisi que sigui transversal. La intenció integradora respon a la vegada a la necessitat i l'oportunitat de generar, des del disseny gràfic, aportacions analítiques en relació amb el conjunt de les disciplines que s'apropen a l'estudi i ús de la lletra.

Apuntem la següent reflexió de la codicòloga Elisa Ruiz:

El text transporta un missatge verbal, però aquest pot ser potenciat gràcies a la presència de certs trets addicionals, com ara el tipus d'escriptura, els elements morfològics i ornamentals del manuscrit, etc. La consideració d'aquests aspectes, en extrems interessants, han desembocat en la creació d'una semàntica històrica del signe gràfic. (Ruiz, 1988, p. 180)²⁹⁹

Entenem aquesta dimensió semàntica com un aspecte que pot enriquir la lectura del signe gràfic. Aquest signe considerem i valorem que se'ns pot presentar amb trets singulars, amb una càrrega simbòlica, amb una narrativitat pròpia explícita o codificada i amb un valor transcendent i rellevant. Així doncs, la lletra, en suports determinats, no l'hem d'entendre només com una fixació i transcripció fonètica. Ens interessa, en aquests casos, contemplar la seva realitat més plural per acollir també el transcendent que pot configurar aquesta dimensió semàntica esmentada.

En el context medieval, la tradició librària i els suports com l'orfebreria, teixits entre d'altres, despleguen un imaginari ideològic que es pot plasmar gràficament i plàsticament, reforçant el vincle text - imatge quan ambdós coexisteixen en el suport. Aquestes grafies presents en les obres no s'han d'entendre com quelcom annexat ni com un fet aïllat, sinó com a elements actius que participen de la compleció del sentit de l'obra, sigui

299. Op. Cit. *El texto transporta un mensaje verbal, pero éste puede ser potenciado gracias a la presencia de ciertos rasgos adicionales, tales como el tipo de escritura, los elementos morfológicos y ornamentales del manuscrito, etc. La consideración de estos aspectos, en extremos interesantes, han desembocado en la creación de una semántica histórica del signo gráfico.* [El text transporta un missatge verbal, però aquest pot ser potenciat gràcies a la presència de certs trets addicionals, com ara el tipus d'escriptura, els elements morfològics i ornamentals del manuscrit, etc. La consideració d'aquests aspectes, en extrems interessants, han desembocat en la creació d'una semàntica històrica del signe gràfic]. Traducció pròpia.

quina sigui la funció que desenvolupin (des de funcions identificatives fins a funcions més distintives). A vegades, el programa figuratiu de l'obra es pot veure representat, en el cas de la il·luminació anomenada globalment miniatura (Mundó, 2002)³⁰⁰, mitjançant vinyetes, figuracions, seqüències, *drôleries* que formarien part de repertoris estilístics recurrents en l'època. D'altra banda, aquesta il·lustració també es pot veure traslladada i projectada en una altra tipologia gràfica que podríem anomenar "microil·lustrada". Això és quan la il·lustració s'emplaça a les inicials / lletres distintives i ornamentades. D'alguna manera, es pot produir un efecte de translació de la il·lustració general (macroil·lustració) a la lletra (microil·lustració), per situar-nos de nou en el text i en el sentit de la narració. Referent a aquesta distinció, Mundó en l'obra "Les Bibles de Ripoll", l'autor esmenta que en la il·luminació es pot fer diferenciar entre il·lustració i decoració. D'aquesta última en diu el següent: "L'altra modalitat de la il·luminació és l'ornamental o decorativa. Aquesta decoració és la que ornamenta les inicials o caplletres grosses i mitjanes dels llibres bíblics i de certs pròlegs que els precedeixen" (Mundó, 2002, p. 131-132)³⁰¹

No obstant això i des d'aquesta perspectiva, entenem que aquestes lletres amb intenció de ser mostrades i destacades, estan pensades *a priori*, planificades, projectades per reforçar, significar, etc. i no només decorades. Perquè altrament no responen a l'estil d'escriptura de text convencional. Fixem-nos en aquesta reflexió a partir de l'exemple de les grafies utilitzades per l'epitafi del Papa Adrià I:

De la mateixa manera, l'elecció d'una forma molt "imperial" per a l'epitafi del Papa Adrià I, composta per Alcuí i gravada a Roma a petició de Carlemany, no es pot considerar sense tenir en compte la dimensió ideològica transmesa per la forma de les capitals. (Debiais, 2017, p. 175)³⁰²

Aquest discurs associat a la grafia, concretament en un suport epigràfic, no el podem separar d'una intenció vinculada a la noció de crear un projecte gràfic. Pel fet que sigui aquest mateix una expressió material d'un superior *saber fer* diví, no podem excloure que hi ha una estratègia gràfica degudament planificada per part del teòleg i/o planificador. Considerem des d'aquesta lògica que les decisions formals i d'organització no son fetes a l'atzar ni casuals sinó que formen part d'una capacitat específica per projectar i planificar.

El paleògraf, historiador i filòleg Jesús Alturo en la seva obra "El llibre manuscrit a Catalunya" esmenta aquest tret diferenciador d'aquestes lletres ornamentades respecte

300. Op. Cit.

301. Op. Cit. Vegeu Capítol V: La il·luminació de les Bibles.

302. Op.Cit. *De même, le choix d'une graphie très "impériale" pour l'épitaphe du pape Hadrien I, composée par Alcuin et gravée à Rome à la demande de Charlemagne, ne peut être envisagée sans prendre en compte la dimension idéologique transmise par la forme des capitales.* [De la mateixa manera, l'elecció d'una forma molt "imperial" per a l'epitafi del Papa Adrià I, composta per Alcuí i gravada a Roma a petició de Carlemany, no es pot considerar sense tenir en compte la dimensió ideològica transmesa per la forma de les capitals]. Traducció pròpia.



Figura 106. De dreta a esquerra: Macroil·lustració (il·lustració a tota pàgina) i Microil·lustració (caplletra ornamentada). Font: Beatus de Torí. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fotografia pròpia.



Figura 107. Epitafi pel Papa Adrià I, s. VIII. Font: <https://belosticalle.blogspot.com/2018/01/navidades-para-europa.html>.



Figura 108. Detall caplletra inacabada. Ms. 231 Opera Patristica, s. XII- XIII. Font: Fons Reserva-CRAI UB. Fotografia pròpia.

a l'escriptura de text convencional i evidencia la necessitat d'una figura especialista: "També les caplletres i les rúbriques, per la seva naturalesa i funció, es diferenciaven de l'escriptura del text. I en aquest cas hom solia recórrer a un especialista en aquesta mena de lletres" (Alturo, 2000, p. 229)³⁰³.

Si traslладem aquesta reflexió a la realitat gràfica de les lletres del brodat de la creació, que tampoc son estrictament lletres miniades, podem percebre en la distinció de la grafia una elecció intencionada que subratlla el seu valor semàntic vinculat a una narrativa exeegètica i simbòlica.

Entenem que el model d'anàlisi que contempli l'estudi de determinades grafies, en un context medieval, ha de ser suficientment més ampli i transversal perquè pugui acollir perspectives disciplinàries diferents i enfocaments paral·lels que no recaiguin només en la descripció de la forma de la lletra vinculada a un glossari estilístic ni estigui només circumscrita a la seva traducció textual. En definitiva, que es pugui reconèixer quan s'escaigui una intenció de projecte en aquest *saber-dissenyar* més plural.

Conèixer, primerament, a quina categoria corresponen les lletres-inicials i completar-les amb altres enfocaments com ara el semàntic i el pragmàtic, ens pot proporcionar el sentit de complementació i transversalitat de la mateixa lletra. Aquesta complementaritat es pot establir recíprocament en la narrativa del mateix brodat i les implicacions d'elecció que es troben subjacents en qualsevol obra dissenyada. En el cas de les grafies que es presenten com a formes úniques i distintives, com pot ser el cas de les inicials ornades en la tradició manuscrita, cal veure quin encaix tenen respecte al conjunt de la pàgina i els seus vincles semàntics amb el text.

Abans de formular la proposta d'anàlisi veurem si la classificació llistada i exposada en un inici³⁰⁴ s'ajusta a totes aquestes reflexions que anem filant. Veure, també, quin recorregut té una elecció determinada i si és complementada amb altres enfocaments. Començarem per uns suports brodats coneguts³⁰⁵ els quals presenten una morfologia de lletres que destaquen però que no es poden considerar inicials ni tampoc son lletres excessivament ornades. Per tant, observem d'entrada com aquesta catalogació donada pels manuals de codicologia pot ser excoent per segons quins suports. No obstant això, considerem apropiat fer aquesta exploració prèvia per a aquestes inscripcions més d'arrel epigràfica expositiva.

303. ALTURO PERUCHO, J. (2000). *El llibre manuscrit a Catalunya*. Barcelona: Edicions 92.

304. Vegeu apartat "Tipologies organitzades de la lletra ornada medieval de la tradició manuscrita".

305. En aquest sentit fem al·lusió a aquesta confluència de repertoris estilístics i gràfics, comuna a l'època medieval, amb la intenció d'enriquir i ampliar perspectives.

Si observem el conegut Tapís de Bayeux (finals s. XI), podem veure de nou un estudi molt detallat del programa iconogràfic³⁰⁶ les grafies del qual acompanyen les imatges, explicitant-les o intensificant-les allà on calgui. Les lletres en qüestió, si les observem més enllà d'allò que diuen i de l'anàlisi paleogràfica³⁰⁷ (la qual pot identificar les inscripcions amb un tipus d'escriptura o una altra) i si les intentem aplicar una categoria de les anteriors establertes, podem comprovar que el model ens limita perquè la classificació no acull altres possibilitats ni enfocaments. Seguint la lògica organitzativa de l'esquema anterior, les lletres s'haurien d'ubicar en una categoria inexistente, hipotèticament mixta³⁰⁸, ja que no són inicials en un sentit estricte ni presenten cap mena d'ornamentació. Aquesta catalogació presenta algunes limitacions i algunes mancances en relació amb una comprensió de la lletra més global. Es perd una observació més detallada respecte a la seva morfologia gràfica i altres condicionants instrumentals de lectura, que ens conduirien d'allò general a allò més concret. No trobem en aquesta classificació cap tret que ens pugui relacionar la forma de la lletra per exemple amb la seva funció narrativa, funció d'íctica, utilitzant la paraula gairebé com un *titvli* en algunes escenes i amb una intenció de glossa amb una cercada llegibilitat molt evident.

Tot i que no és l'objectiu de la recerca entrar a fons en l'anàlisi d'aquest suport, si que podem percebre una voluntat per part del planificador de l'obra d'exposar uns fets de forma clara, ordenada, amb unes condicions òptimes de llegibilitat que sobresurten en tot moment i que es veuran reforçades per l'elecció d'unes grafies estructuralment simples de traç prim i homogeni degudament puntuades. Referint-se precisament a la funció de la divisió de paraules, a la puntuació, i a la recepció de l'obra, l'historiador Richard Gameson en la seva anàlisi del Tapís de Bayeux diu: "El seu ús constant utilitzat en les inscripcions del Tapís, (accentuades per una forta puntuació, com hem pogut veure) és una indicació que demostra que aquests textos estaven disposats per ser llegits" (Gameson, 1997, p.185).³⁰⁹

D'altra banda, si ens aproximem a un referent més local i proper, podem citar l'Estola de Sant Narcís, un ornament d'ús litúrgic amb un programa figuratiu acompanyat d'unes ins-



Figura 109. Tapís de Bayeux (finals s. XI). Font: <https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/the-characters/>.

306. Vegeu estudi de: PAGÉS I PARETAS, M. (2015). *El tapís de Bayeux, eina política?: anàlisi de les imatges i nova interpretació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

307. Vegeu estudi de: RICHARD, G. (1997). *The study of the Bayeux Tapestry*. Woodbridge: Boydell.

308. Vegeu les definicions segons *Vocabulario de codicologia* (Op. Cit.). En aquesta obra es distingeix entre inicial i lletra. Però no hi ha cap referència a la categoria de lletres simples, només se cita el concepte d'*Inicial simple*. Les mostres d'escriptura del *Tapís de Bayeux* no les considerem inicials estrictament ja que formen part d'una forma d'escriptura contínua i, per tant, no tenen la funció d'iniciar cap part fonamental del text.

309. GAMESON, R. (1997). *The study of the Bayeux tapestry*. Woodbridge: Boydell Press. *Its consistent use in the Tapestry inscriptions, therefore, (accentuated by heavy punctuation, as we have seen) is a further indication that these texts were meant to be read.* El seu ús constant utilitzat en les inscripcions del Tapís, (accentuades per una forta puntuació, com hem pogut veure) és una indicació que demostra que aquests textos estaven disposats per ser llegits. [Traducció pròpia].



Figura 110. De dalt a baix. Detalls ornamentals de la grafia de l'Estola de Sant Narcís. Basilica de Sant Feliu de Girona. Font: fotografia pròpia.

cripcions brodades que data del s. x, aproximadament. Aquest teixit presenta, també, unes grafies capitals més aviat simples exemptes d'ornament.

A part del propi brodat, a l'estola són molt importants les inscripcions. Es poden ordenar en tres grups: el primer, el de les lletres grans del centre que semblen pintades amb or, i de les quals només queden restes esvaïdes; en el segon, les lletres de les franges voreres teixides, amb un bon contrast i ben llegibles; en el tercer, les de les peces brodades, amb un dibuix molt poc contrastat, potser perquè originalment no estaven previstes, i es van afegir, per la qual cosa algunes tapen algunes lletres de les franges voreres. Transcriurem les inscripcions en l'apartat dedicat a l'obra. (...) A l'estola es fan servir majúscules, és a dir, capitals epigràfiques, excepció feta de la Q i de la U, escrites a les franges que són lletres uncials. (Varela, 2010, p.1-3)³¹⁰

Davant d'aquest tipus d'estudi paleogràfic que tradueix i transcriu les inscripcions llatines-com es pot consultar en l'article- la referència directa a la *capital epigràfica*, que possiblement la catalogaríem com una *lletra amb certa rellevància*, ens podria limitar el discurs d'anàlisi d'entrada. Des de la disciplina de la comunicació visual, s'acolliria positivament aquestes descripcions i transcripcions que, d'una banda, fan referència a la disposició, a paràmetres escalars com ara el to, la saturació, la lluminositat (els quals formarien part de la dimensió i modulació del color) o els configuradors de la lletra com ara, el gruix, l'amplada i l'angulació, etc. Per l'altra, es trobaria a faltar una relació d'aquestes dades aportades, enteses no només com a fets empírics singulars, sinó integrades en una noció de projecte global. Per exemple, es podria fer al·lusió al concepte de sèries de grafies singulars interrelacionades entre aquestes (d'entrada se'n mostren tres) i amb un discurs de jerarquia gràfica o una semàntica cromàtica i formal volgutament planificada, tenint en compte que el dispositiu s'inscriu en un context de litúrgia i que la funció simbòlica hi és implícita.

La referència a l'estola de Sant Narcís l'entendem com un exemple per demostrar que si volem aplicar una de les categories anteriors, a priori, no en trobaríem cap d'adequada per al tipus d'anàlisi que ens ocupa. A més, en un sentit més general, aquesta peça brodada entesa només des d'aquesta perspectiva paleogràfica pot excloure la seva lectura des d'un vessant d'obra planificada amb un valor d'interès gràfic rellevant enfocat a les grafies, les quals no només activen³¹¹ un discurs textual dirigit a una funció litúrgica sinó que, a més, interpel·len a una decisió de projecte i d'elecció d'elements (i no uns

310. Recuperat de Diccionari Biogràfic de Dones, de VARELA RODRÍGUEZ, E.(28-09-2010). Recuperat de http://www.dbd.cat/fitxa_biografies.php?id=434

311. Vegeu capítol 4 de l'obra "La croisée des signes" de V. Debiais (Op. Cit.), el qual defineix un nou paradigma visual protagonitzat per la coexistència entre l'escriptura i la imatge en el context medieval, en el qual el rol de l'escriptura activarà, transformarà i modificarà la imatge. (Debiais, 2017, p. 284).

altres) prèviament planificada. Contemplar aquesta peça des d'aquest punt de vista pot semblar redundant o forçat, però subratlla la capacitat conceptualitzadora per part de la planificació i de qui fou responsable de l'obra:

El teixit i brodat de l'estola és de gran bellesa, i és la labor d'una artista que demostra una erudició remarcable –ella o qui triï els textos que s'incorporen a l'estola. La peça permet apreciar la cultura artística, litúrgica i cal·ligràfica de l'artista i també la de l'ambient en què vivia. (Varela, 2010, p.1)³¹²

Si estirem aquest fil, podem arribar a una altra reflexió que situem en el focus de la discussió. Podem apreciar com aquestes categories predeterminades no semblen que estiguin formulades des de la perspectiva o posició del planificador-ordinator, l'il·luminador o, al capdavant, de l'executor del programa gràfic, ja que la profusió de conceptes independents i excessivament atomitzats és limitant i en conseqüència ens condueix a possibles ambigüitats, lectures superficials o exclusions.

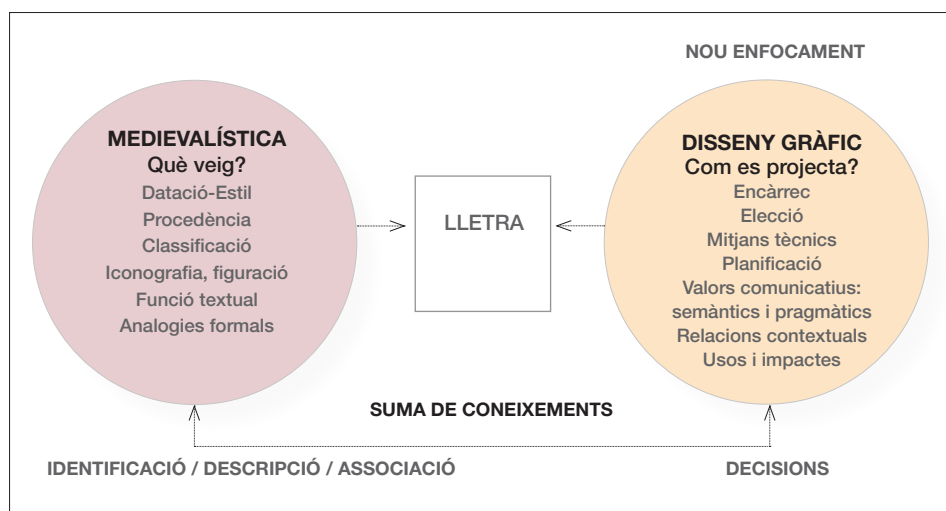


Figura 111. Esquema nou enfocament i suma de perspectives i disciplines entorn la lletra com a subjecte d'estudi. Font: elaboració pròpia.

En aquest punt plantejem una qüestió sobre el programa de l'encàrrec que, des de la disciplina de la comunicació visual, considerem fonamental.

Imaginem-nos un possible encàrrec, un planificador i un repertori de possibilitats gràfiques. La pregunta, que quan la formulem proposa un rol actiu del subjecte, seria inicialment aquesta: quina tipologia de lletra o inicial s'adequaria /representaria millor el text que s'ha copiat? A continuació sorgirien unes qüestions relatives a quina funció ha de

312. Op. Cit.

desplegar aquesta tipologia de lletra en concret dins de l'obra: pot reforçar, simbolitzar, moralitzar, destacar, advertir, indicar, protegir, narrar, etc.,? Quina realitat i quins valors transmet aquesta lletra més enllà del suport present? Quina transcendència futura han de tenir aquestes grafies seleccionades? aquestes reflexions i interrogants confereixen importància a la capacitat projectual del responsable / planificador.

L'historiador Jesús Alturo suggereix: "I també estic temptat de pensar que alguns d'aquells lletristes podien ser analfabets o semialfabetitzats, amb capacitat simplement per reconèixer la lletra que, d'acord amb un model formulari, havien de dibuixar" (Alturo, 2000, p. 249)³¹³. Precisament aquesta reflexió d'Alturo podria acompanyar els interrogants formulats anteriorment perquè l'accent recau en aquest model o formulari elaborat a partir del qual es decidirà i finalment s'executarà l'encàrrec.

Si seguim amb aquests interrogants, ens plantejem també que la figura que dissenyés la lletra hauria de poder escollir *a priori* entre una sèrie de categories intermèdies amb subcategories vinculades i especificitats singulars que projectessin a la vegada uns valors semàntics i pragmàtics reforçadors del discurs textual que s'està comunicant.

Per tant, si tenim present que l'elecció d'un tipus de *grafia vinculant o associativa* no només respon a una finalitat decorativa (el caràcter diferenciador d'aquesta implica tota una capacitat de comunicació i de desenvolupament de múltiples funcions), una altra pregunta que plantejem és per què les anàlisis que predominen d'aquestes lletres distintives i/o ornades només se centren en categories d'estil, descripcions morfològiques, datacions aproximades, traduccions textuais, etc. Analitzades³¹⁴ només des d'aquestes perspectives es pot córrer el risc de comprendre aquestes grafies només com a formes passives, simplement contenidores i transportadores de missatges. Això pot desvincular el fet d'entendre les lletres des d'un vessant de projecte gràfic i de comunicació.

En aquest sentit, pensar en una catalogació d'aquestes lletres, ornades o no, des de la perspectiva de qui planifica la lletra i com ho fa, exigeix una translació de posicions, poc sovintejada per part de medievalistes, que ens mena a pensar que aquestes lletres van ser planificades i dissenyades, no només pel seu ús textual sinó també per la funció activa que havien d'acomplir des del punt de vista, també, semàntic (significació) i pragmàtic (ús).

Per tant, serà un dels objectius d'aquesta recerca incidir en la comprensió del rol actiu de la lletra, enfocada i analitzada des de la transversalitat i l'encreuament de diferents disciplines.

313. Op. Cit.

314. Si bé és cert que hem de recórrer a monografies concretes o estudis específics per tal de copsar aquests altres enfocaments que complementen l'anàlisi descriptiva i textual. En aquest sentit, serà una de les aportacions d'aquesta recerca proposar un model analític essencial que ja contempli aquest estudi transversal de la lletra, tant si es fa una anàlisi breu com detallada, ja que la disciplina del disseny gràfic fa possible la contextualització i l'encreuament i suma de disciplines.

Exemplificarem aquestes reflexions amb una lletra de la sèrie gràfica *damassiana* que si la classifiquem³¹⁵, segons les nomenclatures mostrades, veiem que no s'ajusta d'entrada a cap categoria establerta. Primerament es tracta d'una tipologia de lletra que forma un text continuat, amb una voluntat clara de diferenciar-se, però no és de tipus inicial ni tampoc es presenta de forma aïllada.

Insitim que el model-glossari desplegat a l'inici -recull dels manuals de codicologia esmentats- se centra principalment en un enfocament molt sintàctic que desemboca en categories finals molt descriptives i atomitzades que fineixen en elles mateixes. Molt desgranades aquestes i en canvi altres amb un recorregut molt incipient i limitat, sense una estructura arbòria que reconegui categories intermèdies i evidencii les interrelacions.

Seguint l'enfocament sintàctic, observem altres característiques com per exemple un contorn perfilat i uns pics o botons que contenen les astes i que podrien participar d'altres categories més generals que acollissin també aquests trets. A més a més, de les terminacions florals-vegetals específiques.

Tanmateix, feta l'anàlisi descriptiva, hauríem de tornar a visualitzar el *mapa 1 de realitats visuals* el qual reprèn tota aquella literatura sobre allò que s'ha observat i dit de les lletres del Tapís de la Creació. Connectaríem de nou amb lectures i aportacions sincopades que se centren en diferents aspectes, molt condicionats per la disciplina a partir de la qual aquests han estat formulats. És difícil trobar una proposta de lectura i anàlisi d'aquesta tipologia de lletres des d'altres enfocaments que s'interrelacionin i que vinculin la forma de la grafia amb el programa iconogràfic del brodat ni amb el concepte de lletra dissenyada / planificada *per se*.

Per tant, des del nostre punt de vista, la catalogació determinada *in principio* per la codicologia, malgrat trobar-nos en un suport brodat, dista molt d'una perspectiva transversal que contempli altres observacions analítiques que relacionin text i imatge. Si reprenem el model dels tres enfocaments de la *cartografia* inicialment presentada, veiem que la grafia *damassiana* no ha estat analitzada des d'aquests tres eixos contemplats i formulats en una sola anàlisi. Així doncs, aquesta serà una de les principals aportacions de la recerca, la generació d'un model analític de la lletra que integri diferents realitats i aspectes interrelacionats entre ells.

315. Som conscients, que les designacions apuntades en un primer moment es contextualitzen en la tradició miniada i que les lletres del Tapís d'entrada son brodades. Tal com hem referenciat anteriorment hi son presents, en aquestes lletres reminiscències de la tradició epigràfica. No obstant això, considerem oportú desdibuixar fronteres i delimitacions -sempre que es pugui metodològicament- per tal de buscar punts en comú i transversalitats entre disciplines. Des d'aquesta perspectiva, i essent possible un entorn de permeabilitat de coneixements i de fonts en època medieval, considerem viable aplicar unes categories pròpies del món dels *scriptoria* -que tot seguit matisarem i ampliarem- en les lletres brodades del Tapís, concretament en el Capítol III.



Figura 112. Lletre A de la grafia damassiana del Brodat de la Creació de Girona. Museu Tresor de la Catedral de Girona. Font: fotografia cedida per part del Capítol de la Catedral de Girona.



Figura 113. Detalls ornamentals (elements florals i motius geomètrics) de la grafia damassiana del Brodat de la Creació de Girona. Museu Tresor de la Catedral de Girona. Font: fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona.

Si seguim amb l'exemple de la *lletra damassiana*, des de l'enfocament sintàctic observem que no participa de forma definida i categòrica d'aquestes definicions establertes, més aviat respon a una hibridació de les categories establertes pel cànon codicològic.

La seva vinculació amb el context semàntic i pragmàtic de l'obra -segons el *mapa 1*- és comentada de forma aïllada i alternada al llarg dels anys, dificultant d'aquesta manera una concepció panoràmica al llarg del temps que situï aquesta grafia en la dimensió de projecte gràfic que li correspondria, emmarcada en una obra exemplar de l'art romànic català amb una alta càrrega de significació i simbolisme. De nou, ens formulem la pregunta que condueix a pensar la lletra, de forma no habitual, entesa des del seu rol de projecte i pensada des de l'encàrrec. Quins valors volia transmetre qui va projectar aquesta grafia? Era només una formalització gràfica d'una *lletra distintiva*, producte resultant de repertoris gràfics itinerants de l'època? Té relació amb el missatge que transmet i en el context on està inscrita? L'ornament que presenta és habitual o singular? Totes aquestes preguntes poden ser extrapolables a altres suports i pel sol fet de formular-les des de la perspectiva de projecte ja implica una aportació necessària i nova.

La sèrie de la grafia *damassiana* està configurada per signes rellevants que despleguen un valor fonamental en la transmissió del coneixement i que també situen l'expectativa de la comprensió del text. No és només un tipus de capital epigràfica ornada³¹⁶ amb motius fitomòrfics (si apliquem les categories estàndards dels glossaris) sinó que té prou entitat i autonomia per interrelacionar-se en un context de projecte gràfic amb diferents plans de significació.

Des de la disciplina de la comunicació visual apreciem en aquest tipus de grafia *ex professo* una raó de projecte que respon a una conceptualització prèvia que precedirà el text. Des de la seva estructura morfològica fins a l'ornament decoratiu essencial, tot contribueix a una lectura de reforç semàntic i de realitat pragmàtica i de projecte, vinculada a funcions simbòliques. De nou, aquesta lletra de tipus epigràfic amb un caràcter publicitari és contemplada des del disseny gràfic com un tot que comunica, persuadeix, simbolitza i complementa. Estem segurs, com demostren les cites recollides del *mapa 1*, que les lletres s'han descrit, s'han llegit, s'han interpretat, però d'altra banda s'han pensat des de la perspectiva de l'encàrrec i del planificador?, aquesta serà una qüestió essencial que desenvoluparem a partir del cas d'estudi, però que es proposarà extrapolable a altres realitats patrimonials on la lletra tingui una presència rellevant sense restricció tècnica de suport i instruments.

316. Veurem en el Capítol III altres possibilitats de nomenclatura i classificació, de les quals pot participar la *lletra damassiana*.

2.3 PROPOSTA D'UN MODEL D'ANÀLISI IDEADA DES DE LA CONCEPCIÓ DISCIPLINÀRIA DEL DISSENY GRÀFIC.

Presentem a continuació una proposta d'anàlisi que s'iniciarà primerament amb un reconeixement sintàctic d'elements configuradors i amb unes categories revisades, agrupades i organitzades arborament, des de l'enfocament estructural del disseny gràfic, que ens serviran per presentar formalment l'objecte d'estudi. Seguidament s'inclourà en aquest estudi un enfocament semàntic que recollirà el discurs associat a la grafia, i finalment s'incidirà en qüestions pròpies de l'enfocament pragmàtic relatives a les funcions de l'acte de comunicació i en relació amb el seu context i realitat de projecte. A partir del reconeixement d'una *grafia vinculant o associativa*³¹⁷ es traçarà un recorregut ordenat que passarà pels tres estadis-enfocaments, incidint en una visió de conjunt que reconegui especificitats i anàlisis més concretes i que el coneixement obtingut es conjugui amb el sentit global de l'obra executada des de la peça analitzada.

Som conscients que cada disciplina sensible a la producció escrita segueix les metodologies que li son pròpies per determinar models d'estudi específics. No obstant això, és imprescindible mantenir una visió de conjunt que englobi tantes lectures i anàlisis possibles, per no caure en lectures segmentades i desvinculades o aïllades entre elles.

La nostra proposta interpel·la la hibridació de diferents disciplines científiques. Apel·la a la interdisciplinarietat i defensa una suma d'anàlisis com les paleogràfiques, epigràfiques, codicològiques, teològiques, històriques, etc., a les quals es pugui afegir la comprensió de la lletra des de la dimensió del projecte gràfic. Proposem un nou enfocament analític a partir del concepte *raó de projecte* que remet a la creació, l'ús, la comunicació d'un discurs, etc. Entès aquest des de la perspectiva de com es produeix l'encàrrec, com es construeix la lletra i com convergeix aquesta amb altres estudis realitzats. Des d'aquesta perspectiva volem traçar un espai de confluència multidisciplinari, tot i la dificultat que implica bastir una proposta integradora sense caure en redundàncies.

Algunes de les preguntes que ens formulem son: com veu el disseny gràfic aquestes lletres medievals o com les pot estudiar?, com podem analitzar la lletra dissenyada, la seva capacitat significant i la seva percepció com a imatge? Aquestes qüestions entre altres, configuren l'eix vehicular de la investigació a la vegada que guien el procés de treball.



Figura 114. Gràfic. Cartografia de la lletra. Esquema general. Font: Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, Cristina Flórez i Cristina Simon. Model desenvolupat i presentat en el III Symposium que organitza la Revista indexada *Grafica* de la Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre de 2017 (Escola la Massana, Barcelona).

317. Aquesta anàlisi no distingirà entre Inicial o Lletra i subgrups derivats de cadascuna d'elles. La nostra proposta parteix del concepte d'arrel "grafia distintiva" que anomenarem *grafia vinculant o associativa* que s'anirà desglossant i que pot incloure des de les inicials - capitulars, lletres aïllades fins a lletres que formen un sistema de sèrie gràfica, etc. Per tant, les categories no seran atomitzades i excloents sinó que seran presentades en forma de recorregut i arborament.

Pel que fa a les qüestions anteriors, esmentem la reflexió de la Dra. Entenza sobre la imatge que produeixen les paraules a propòsit de Joly i la capacitat de significació de la forma:

Les paraules tenen una significació, però aquesta significació és matisada i orientada pels elements plàstics de la mateixa manera que aquests contribueixen a la significació de la imatge visual (Joly, 1999: 121). Quan analitzem el signe lingüístic hem de valorar la imatge de les paraules, les seves tipografies, colors, textures o formes de les lletres “com una dimensió significativa completa, plena de potència expressiva”. (Entenza, 2008, p.274)³¹⁸

També, en aquest sentit, Joan Costa subratlla aquesta capacitat significant de la lletra, l'acció de la qual recau en l'acte gràfic promogut per la figura que pensa i planifica l'acció:

Hi ha, doncs, en la substància visual significant de la lletra, el resultat de l'acte gràfic: el *ductus* (traçat), la forma pròpia i distintiva de cada lletra i l'estil que el tipògraf, cal·lígraf o el retolista li infonen. (Costa, 2019, p.132)³¹⁹

Aquesta dimensió significativa, resultat d'aquest “acte gràfic”, serà la que explorarem amb el model d'anàlisi que proposem.

En un context més específicament tipogràfic, son suggeridors els quadres *sincrònics i diacrònics* que formulats des de la disciplina de la tipografia recullen paràmetres que dialoguen en tot procés de disseny tipogràfic que s'ha esdevingut al llarg del temps. Aquest treball de desenvolupament de variables visuals de la tipografia fou realitzat per Jacques Bertin en la seva obra “Semiología gráfica”(1967) i que recull Gérard Blanchard a “La Letra”(1988)³²⁰. Aquests son uns primers quadres, els quals manifesten un ordre i una disposició organitzativa de les possibles variables i combinatòries, que permeten una aproximació científica a la lletra i la seva expressió gràfica.

318. Op.Cit. *Las palabras tienen una significación, pero esta significación es matizada y orientada por los elementos plásticos del mismo modo que éstos contribuyen a la significación de la imagen visual* (Joly, 1999: 121). *Cuando analizamos el signo lingüístico hemos de valorar la imagen de las palabras, sus tipografías, colores, texturas o formas de las letras “como una dimensión significativa completa, llena de potencia expresiva”*. [Les paraules tenen una significació, però aquesta significació és matisada i orientada pels elements plàstics de la mateixa manera que aquests contribueixen a la significació de la imatge visual (Joly, 1999: 121). Quan analitzem el signe lingüístic hem de valorar la imatge de les paraules, les seves tipografies, colors, textures o formes de les lletres “com una dimensió significativa completa, plena de potència expressiva”]. Traducció pròpia.

319. Op. Cit. *Hay, pues, en la sustancia visual significante de la letra, el resultado del acto gráfico: el ductus (trazado), la forma propia y distintiva de cada letra, y el estilo que el tipógrafo, el calígrafo o el rotulista le infunden*. [Hi ha, doncs, en la substància visual significant de la lletra, el resultat de l'acte gràfic: el ductus (traçat), la forma pròpia i distintiva de cada lletra i l'estil que el tipògraf, cal·lígraf o el retolista li infonen]. Traducció pròpia.

320. BLANCHARD, G. (1988). *La letra*. Enciclopedia del Diseño. Colección dirigida por Joan Costa. Barcelona: Ed. Ceac.

Com hem anat argumentant fins ara, des de la perspectiva del disseny gràfic considerem que podem aportar un enfocament més transversal i holístic que englobi totes les especificitats però que no ens faci obviar la raó projectual subjacent a tota obra gràfica i comunicativa. Tot i que no és objectiu d'aquesta recerca desenvolupar a fons aquest model, sí que ens interessarà apuntar-lo i contextualitzar-lo per a tenir-lo present en futures línies d'investigacions. També cal esmentar que la seva condició és oberta i no absoluta, de manera que els conceptes que es despleguen, acceptant les porositats semàntiques, son susceptibles de ser ampliat i contrastats per altres aportacions i disciplines. A continuació llistarem la concreció dels principals aspectes que aquest model recull i els distribuïrem en blocs per anar-los comentant més detalladament.

Aspectes rellevants:

- Generació d'un model d'anàlisi determinat per la disciplina de la comunicació visual.
- Model integrador, aglutinador, transversal, extrapolable a altres contextos.
- Objecte i subjecte d'estudi: *grafies vinculants o associatives* entorn la producció escrita medieval i com es relacionen amb el context. Relació text i imatge. Valors i funcions.
- Enfocament analític principal: raó de projecte subjacent que revela l'acció lògica planificadora.
- Proposta de model que presenti un recorregut conceptual i aglutini tres enfocaments principals: sintàctic / semàntic / pragmàtic.

Enfocament Sintàctic: reconeixement d'elements visuals i sistemes de configuradors i les seves relacions. Categories i relacions. **Com son les grafies?**

Enfocament Semàntic: proposta de comprensió del discurs associat a la grafia/es. **Què aporta/en?**

Enfocament Pragmàtic: proposta d'ús i relació entre la imatge i el text.

Com es relacionen i es vinculen dins del projecte gràfic?

- Proposta oberta que dibuixa possibles línies d'investigació.

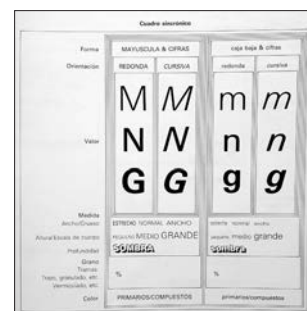


Figura 115. Quadre sincrònic de les variables visuals de la tipografia que recull Gérard Blanchard a "La Letra". Font: fotografia pròpia.

.....

PROPOSTA D'UN MODEL D'ANÀLISI DE LES GRAFIES VINCULADES O ASSOCIATIVES EN CONTEXT MEDIEVAL, IDEAT DES DE LA DISCIPLINA DEL DISSENY GRÀFIC.

.....

2.4 ENFOCAMENTS I RECORREGUTS. PROPOSTA DESGLOSSADA DELS BLOCS TEMÀTICS QUE CONFIGUREN EL MODEL D'ANÀLISI

En aquest apartat comentarem cada bloc de forma desglossada amb l'objectiu d'establir la dinàmica de funcionament i determinar el recorregut que s'estableix a partir de la mostra analitzada de la *grafia vinculant o associativa* en qualsevol suport relatiu a la producció escrita.

Se seguirà la denominació proposada per la *cartografia de la lletra* la qual es manté de forma constant en aquesta recerca. Aquest serà el punt de partida dels tres enfocaments principals: el sintàctic, el semàntic i el pragmàtic.

Per fer més entenedor l'itinerari del model, dividirem el mateix en blocs per tal de comentar-los breument de forma individual. Finalment exemplificarem el model amb unes mostres significatives que ens serviran per a demostrar les possibilitats de la proposta.

L'enfocament sintàctic abasta el bloc A i el bloc A.1 i té l'objectiu de donar resposta a la pregunta de com són les grafies³²¹, en aquest cas les de tipus vinculants o associatives relatives a tipologies de funcions que van més enllà de les funcions lingüístiques. Ens interessa fixar-nos en els elements visuals que configuren i defineixen una grafia d'aquestes característiques per comprendre tot l'univers de les seves possibilitats formals i interaccions. Prendrem com a referència de base alguns dels elements visuals que

Figura 116. Proposta de model d'anàlisi de les grafies vinculades o associatives, ideat des de la disciplina de la comunicació visual. Font: elaboració pròpia. Vegeu el desplegament en els annexos.

321. Aquesta qüestió remet a la pregunta que es formula Roland Barthes "Les paraules estan fetes de lletres, d'acord. Però, de què estan fetes les lletres?" i que Joan Costa recull en el capítol "La materia de las ideas" en el seu llibre *La forma de las Ideas* (2019). Costa desglossa i argumenta en aquest capítol cadascuna de les parts estructurals que segons aquest autor configuren la dimensió de la lletra i conclou que les lletres, de forma ontològica, no estan fetes "de" sinó "amb" i que aquest fet comporta una actitud activa i atenta de l'ésser (Costa, 2019, p.140).

la tèorica del disseny D. A Dondis³²² proposa en el seu assaig “La sintaxis de la imagen”. “Podem analitzar qualsevol obra visual des de molts punts de vista; un dels més reveladors consisteix en descompondre-la en els seus elements constitutius per comprendre’n millor el conjunt” (Dondis, 2013, p. 53)³²³.

També, Joan Costa evidencia que allò que aporta significat precisament és l’estructura: “Per tant, els traços, mínims de les lletres (*infrasignes*, perquè per ells mateixos no signifiquen) no són més que els ingredients per formar aquestes. Allò que significa és l’estructura!” (Costa, 2019, p. 128)³²⁴.

Per tant, descompondre els elements per entendre’n l’estructura general serà fonamental per articular aquest model d’anàlisi que proposem³²⁵.

Així doncs, en el cas que la mostra fos una lletra de “tipus capitular” d’un còdex, no es tractaria d’entrada de definir-la com a capitular, sinó que des del camp del disseny gràfic analitzaríem els configuradors morfològics i paramètrics que l’estructuren i que permetrien definir-la fonamentadament com una lletra capitular. Assumint que les “(...) parts que interactuen poden aïllar-se i observar-se independentment per després compondre’s en un tot” (Dondis, 2013, p. 53)³²⁶.

322. DONDIS, D. A. (2013). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

323. Op. Cit. *Podemos analizar cualquier obra visual desde muchos puntos de vista; uno de los más reveladores consiste en descomponerla en sus elementos constituyentes para comprender mejor el conjunto*. [Podem analitzar qualsevol obra visual des de molts punts de vista; un dels més reveladors consisteix en descompondre-la en els seus elements constitutius per comprendre’n millor el conjunt]. Traducció pròpia.

324. Op. Cit. *Por consiguiente, los trazos, mínimos de las letras (infrasignos, porque por ellos mismos no significan) no son más que los ingredientes para formarlas. Lo que significa es la estructura!*. [Per tant, els traços, mínims de les lletres (*infrasignes*, perquè per ells mateixos no signifiquen) no són més que els ingredients per formar aquestes. Allò que significa és l’estructura!]. Traducció pròpia.

325. També, son pertinents citar els estudis i models d’anàlisi d’Edward Johnston plantejats a *Writing & Illuminating & Lettering* a propòsit de diferents tipologies d’escriptura. En aquesta línia, la Dra. Elisa Ruiz esmenta una sèrie de paràmetres que configurarien els principals *elements constitutius del signe alfabètic*. Vegeu: RUIZ, ELISA. (1992). *Hacia una semiología de la imagen*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez

326. Op. Cit. (...) *partes interactuantes que pueden aislarse y observarse en completa independencia para después recomponerse en un todo*. [(...) parts que interactuen poden aïllar-se i observar-se independentment per després compondre’s en un tot]. Traducció pròpia.

S'inicia el recorregut amb una fitxa tècnica que pot englobar diferents tipus d'anàlisi d'altres disciplines que, tal com hem indicat anteriorment, es poden recollir en aquest model ja que s'ofereix com un espai de confluència i integració sobre allò que s'ha analitzat i s'ha dit sobre la tipologia de la lletra en qüestió. Aquesta fitxa es planteja com un mapa anatòmic bàsic d'elements operatius i transversals que precisament per aquest caràcter ampli exclou elements singulars que podrien ser, d'entrada, massa de detall o específics com serien el traç (simple, complex), el gruix, l'angulació, etc. Es comenten seguidament els següents elements visuals dins d'aquests dos blocs relatius a la forma de la grafia:

Bloc A

- Escala i grandària - Sèrie gràfica
- Marc (Dispositiu)
- Ubicació, relatiu a la superfície
- Relatiu al color
- Direcció

Bloc A.1

- Contorn: categories

Bloc A

Referent al paràmetre de l'**escala i grandària**, es determinarà mitjançant la seva proporció escalar a quina "sèrie gràfica", vinculada principalment a una funció de jerarquia, prominència i ús, correspondrà la mostra escollida. El concepte de "sèrie gràfica" que adoptem vindrà suggerit, en aquest cas, per la classificació tradicional que la disciplina de la tipografia en plom es plantejava d'acord amb les relacions tipomètriques generades pels tipus mòbils i els usos jeràrquics disposats en el suport bibliogràfic.

Sota aquesta concepció, els qualificatius remeten a franges d'ús. I, quan es necessitin aquests usos, sorgiran franges subsidiàries, o intermèdies, que es nomenaran, com a *letra de glosar* -on la referència mètrica no és explícita, però s'endevina per associació: entre la *mitjana* i la *manuda*, per sota de les que es poden glossar en els llibres. "De glosar" (o després *glosilla*) amplia l'univers mètric bàsic i quotidià, que quedava recollit en *groça*, *mitjana* i *manuda*. Al cap del temps, es replantejaren els termes comparatius, o de proporció, per considerar-se insuficients (...); al seu costat, les "noves" mesures s'especificaran amb una terminologia mètrica pròpia, derivada dels usos bibliogràfics. (Moret, 2014, p.142)³²⁷

327. MORET VIÑALS, o. (2014). Medidas tipográficas: un recuento. *InfoDesign*, 11(2), p.134-165.

Bajo esta concepción, los calificativos remiten a franjas de uso. Y, cuando se precisen estos usos, surgirán franjas subsidiarias, o intermedias, que se nombrarán, como "letra de glosar" -donde la referencia métrica no es explícita, pero se adivina por asociación: entre la "mitjana" y la "manuda", por debajo de las que se pueden glosar en los libros. "De glosar" (o luego glosilla) amplía el universo métrico básico y cotidiano, que quedaba recogido en "groça, mitjana

BLOC A

Com son les grafies?

| Nomb. | Cost. | Points |
|-------|--|--------|
| 1 | PARISIENNE. | 5 |
| 2 | NOMPARILLE. | 6 |
| 3 | MIGNONE. | 7 |
| 4 | PETIT-TEXTE. | 8 |
| 5 | GAILLARDE. | 9 |
| 6 | PETIT-ROMAIN. - 2 Parisiennes. | 10 |
| 7 | PHILOSOPHIE. = 1 Parif. 1 Nompareille. | 11 |
| 8 | CICERO. - 2 Nomp. = 1 Parisienne, 1 Mignone. | 12 |
| 9 | SAINTE-AUGUSTIN. - 2 Mignones. = 1 Nompareille, 1 Petit-texte. | 14 |

Figura 117. Taula de Fournier del *Manuel typographique utile au gens de lettres...*, Tome I, Paris, 1764. Font: <http://jacques-andre.fr/faqtypo/BiViTy/Fournier-Manuel.html>.



Figura 118. De dalt a baix: gradació de sèries gràfiques en el Beatus de Torí. S'observen Capitulars, Inicials, Inicials tipus versal i capitals-caplletres ornades. En la darrera figura s'observa l'escriptura de text. Font: Beatus de Torí. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fotografia pròpia.

Aquest concepte de “gradació escalar” no només implica una relació de proporció augmentada de la grafia sinó que es vincula amb unes relacions d'ús, context històric i de configuració de la mateixa lletra. Referint-se a l'ús d'inicials en els llibres de l'antiguitat, Pächt diu el següent:

En conseqüència, els primers exemples d'inicials que no són simplement una lletra ampliada els trobem situats al marge. Per a la resta, la inicial es diferencia clarament de l'escriptura normal mitjançant un format substancialment més gran, com si les dues correspongessin a dues categories diferents. (Pächt, 1987, p.63)³²⁸

Per tant, iniciem el recorregut amb una proposta de “gradació singular”³²⁹ de grafies que en termes de relació es conjugaran amb la resta de grafies participants en el context del suport que s'estigui analitzant. De manera que aquesta primera llista de termes específics no es defineix en termes absoluts en cap cas sinó que sempre es tindrà com a punt de partida i tenint en compte el conjunt de l'obra i les seves particularitats.

En primer lloc trobaríem el terme *Capital*, designació que no faria referència directa a la tipologia d'escriptura relativa a la “capital epigràfica” sinó a la singularitat de la seva condició primera d'alfabet en lletres majúscules. Al llarg de l'anàlisi veurem si, dins del context i suport en què se circumscriu la lletra i tenint en compte paràmetres tals com la ubicació, el dispositiu en el qual s'emmarca, el color, l'ornamentació, etc., si es podria tractar d'una *caplletra ornada* (en context de producció miniada) o d'un altre tipus de capital més simple o no tan treballada.

Seguint el concepte de gradació escalar, podríem esmentar la *Inicial*, la forma de la qual destaca en proporció però caldrà matisar-la en funció de la convivència amb altres sèries gràfiques en el mateix suport i de les categories formals. Una inicial també participa, en

y manuda”. Al cabo del tiempo, se replantearán los términos comparativos, o de proporción, por considerarse insuficientes (...); a su lado, las “nuevas” medidas se especificarán con una terminología métrica propia, derivada de los usos bibliográficos. [Sota aquesta concepció, els qualificatius remeten a franges d'ús. I, quan es necessitin aquests usos, sorgiran franges subsidiàries, o intermitges, que es nomenaran, com a letra de glosar -on la referència mètrica no és explícita, però s'endevina per associació: entre la mitjana i la manuda, per sota de les que es poden glossar en els llibres. “De glosar” (o després glosilla) amplia l'univers mètric bàsic i quotidià, que quedava recollit en groça, mitjana i manuda. Al cap del temps, es replantejaran els termes comparatius, o de proporció, per considerar-se insuficients (...); al seu costat, les “noves” mesures s'especificaran amb una terminologia mètrica pròpia, derivada dels usos bibliogràfics]. Traducció pròpia.

328. Op. Cit. En consecuencia, los primeros ejemplos de iniciales que no son simplemente una letra ampliada los encontramos puestos en el margen. Por lo demás, la inicial se diferencia claramente de la escritura normal mediante un formato sustancialmente más grande, como si ambas pertenecieran a dos categorías distintas. [En conseqüència, els primers exemples d'inicials que no són simplement una lletra ampliada els trobem situats al marge. Per la resta, la inicial es diferencia clarament de l'escriptura normal mitjançant un format substancialment més gran, com si les dues correspongessin a dues categories diferents]. Traducció pròpia.

329. Aquesta gradació singular no parteix d'entrada d'una identificació de tipus d'escriptures en termes paleogràfics sinó que proposa uns conceptes més amplis que es podran matisar i concretar en funció de l'obra a analitzar.

certa manera, del concepte general de lletra capital, però d'entrada la situem en una escala de grandària menor. Aquesta pot ser de tipus *Versal* o *Simple*:

La lletra *inicial tipus versal*³³⁰, de forma més robusta, ampla i configurada per diferents traços. Com les defineix Martin i altres autors³³¹ a la “Guía completa de la caligrafía”:

Les lletres versals són majúscules grans o petites que s'usen per a indicar el principi d'un capítol, paràgraf o vers (...) i per a remarcar fragments importants del text (...). Les versals es diferencien dels altres estils alfabètics comentats fins ara en el fet que són lletres compostes. Encara que el seu caràcter bàsic depèn del traç de ploma, fa falta més d'un traç per a crear la forma i el contrast entre fi i gruix. (Martin et al., 1996, p. 88)

També Edward Johnston, en el capítol VII de la seva obra citada anteriorment, el dedica específicament a l'estudi i anàlisi de la lletra versal o lletra tipus *built-up*³³². I concretament en feia aquesta definició:

Les majúscules escrites als inicis de llibres, capítols i paràgrafs es feien més grans i ornamentals, i allargades es feien de color i es decoraven amb floritures. Aquestes lletres, que es fan servir per marcar l'inici de versos, paràgrafs, etc., han estat anomenades “Versals”. (Johnston, 1918 p. 113)³³³

La *Inicial simple*, d'escala menor es presenta configurada per una estructura de tipus senzilla o simple (sense traços compostos). Pot presentar ornaments però aquests seran senzills en el detall o poden presentar lleugers tocs de color.

330. Vegeu, també, la definició derivada de *versaltes* en ús més actual: variant tipogràfica que té el mateix aspecte que la majúscula però la seva mida és més petita. Es pot reconèixer perquè és més ampla, robusta i oberta que les majúscules, a GÁLVEZ PIZARRO, F. (2002). *Educación tipográfica. Una introducción a la tipografía*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. També veure el capítol VII, *Versal letters and Coloured capitals*, dedicat a la lletra versal d'Edward Johnston, Op. Cit.

331. Op. Cit. *Las letras versales son mayúsculas grandes o pequeñas que se usan para indicar el principio de un capítulo, párrafo o verso (...) y para remarcar fragmentos importantes del texto (...). Las versales se diferencian de los demás estilos alfabéticos comentados hasta ahora en que son letras compuestas. Aunque su carácter básico aun depende del trazo de pluma, hace falta más de un trazo para crear la forma y el contraste entre fino y grueso.* [Les lletres versals són majúscules grans o petites que s'usen per a indicar el principi d'un capítol, paràgraf o vers (...) i per a remarcar fragments importants del text (...). Les versals es diferencien dels altres estils alfabètics comentats fins ara en el fet que són lletres compostes. Encara que el seu caràcter bàsic depèn del traç de ploma, fa falta més d'un traç per a crear la forma i el contrast entre fi i gruix.] Traducció pròpia.

332. Edward Johnston també defineix la inicial versal com una lletra de tipus *built-up* (construïdes): “Versal Letters are properly built-up” (Johnston, 1919, p.118).

333.Op. Cit. *The capitals written at the beginnings of books, chapters, and paragraphs grew larger and more ornamental, and at length were made in colour and decorated with pen flourishes. Such letters, used to mark the beginnings of verses, paragraphs, etc., have been called “Versals”.* [Les majúscules escrites als inicis de llibres, capítols i paràgrafs es feien més grans i ornamentals, i allargades es feien de color i es decoraven amb floritures. Aquestes lletres, que es fan servir per marcar l'inici de versos, paràgrafs, etc., han estat anomenades “Versals”]. Traducció pròpia.

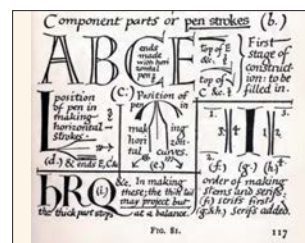


Figura 119. Construcció de les lletres versals segons Edward Johnston, el qual també en destaca la seva construcció composta *built-up*. Font: *Writing & Illuminating & Lettering* (1918). Foto: captura pròpia del capítol VII, p. 117.

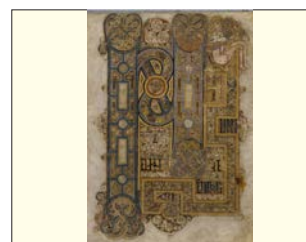


Figura 120. Lligadura de les paraules *Initium Evangelii Iesu Christi* de l'Evangeli de Sant Marc, del Llibre de Kells. f130r. Font: <https://digitalcollections.tcd.ie>.



Figura 121. Grafies emmarcades en el llibre. Pantocràtor de Sant Climent de Taüll. Font: MNAC 2015. Foto: Calvera, Mérida, Sagristà.

La *Lligadura (monograma)*³³⁴ ve determinada per aquelles lletres enllaçades i amalgamades de grans proporcions que configuren una imatge amb una ocupació gairebé total de la superfície, en el cas dels manuscrits, tot i que també podem trobar lligadures d'escala menor en altres suports. En el context medieval, la lligadura esdevinguda monograma és la que donarà el tret de sortida a tot un imaginari simbòlic de la lletra convertida ja en imatge, arribant a límits de complexitat i il·legibilitat importants. “El monograma sagrat no ha de ser desxifrat ni llegit, sinó vist de manera espontània, com el *signum crucis*” (Pächt, 1987, p. 69)³³⁵.

Referent al concepte d'enllaç i unió podríem incloure les lletres *Encaixades*³³⁶, d'escala menor que els monogrames. Normalment apareixen disposades en titulars de text (rúbriques en l'àmbit miniat) on les grafies es distribueixen de forma contínua compartint espais i enclavant-se les unes amb les altres.

Llegenda / Llegendes (titulus / tituli) faria al·lusió a aquelles grafies que es mostren breus i concises per anotar i puntualitzar una escena o personatge, sovint d'escala menor a la resta de grafies que coincideixen en el suport.



Figura 122. Conjunt de diferents grafies ubicades de forma diferent en un foli: *Incipit* com a text continuat. Capítol “P” ornada a l'inici del capítol. Inicial “S” aïllada. Font: Ms. 228, f1v. Ripoll. Codex Miscellaneus. Fotografia pròpia. Fons Reserva CRAI-UB.

Pel que fa al concepte de **marc (dispositiu)**³³⁷, podem referir-nos a les grafies en funció de si es presenten inscrites dins d'un marc que les acull o contràriament es fusionen en l'obra prescindint d'aquest marc. Dependrà de l'especificitat del suport i de les nomenclatures de cada disciplina l'ampliació d'aquest primer llistat que es proposa. En una fase posterior de l'anàlisi es tractarà de veure fins a quin punt aquest marc (màndorla, faixa, banderola, filactèria, arc, cartutx, etc.) si s'escau, activa i intensifica la grafia.

El terme **ubicació**, ens fixarem com és la disposició respecte al total de la superfície. Observarem també si la grafia apareix de forma aïllada, en cesura (a banda i banda d'una figura) o formant un text continuat, o bé si es localitza de forma dispersada o ocupant la major part de la superfície³³⁸.

334. Vegeu definició de lligadura: unió de dos o tres caràcters a través de la prolongació o modificació de traços que abans no existien entre ells. A GÁLVEZ PIZARRRO, F. (2002). *Educación tipográfica. Una introducción a la tipografía*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. Veure definició de monograma: lletres aglutinades fent servir traços comuns que representen un nom o una part d'un nom. A ARNALL, M. J., PONS I GURI, J. M. (1993). *L'escritura a les terres gironines: segles IX-XVIII*. Girona: Diputació de Girona.

335. Op. Cit. *El monograma sagrado no ha de ser descifrado ni leído, sino visto de manera espontánea, como el signum crucis*. [El monograma sagrat no ha de ser desxifrat ni llegit, sinó vist de manera espontània, com el signum crucis]. Traducció pròpia.

336. Vegeu definició de lletres encaixades: lletres encloses a l'interior d'altres amb les que formen síl·labes. A ARNALL, M. J., PONS I GURI, J. M. (1993). *L'escritura a les terres gironines: segles IX-XVIII*. Girona: Diputació de Girona. Op. Cit.

337. Vegeu el concepte *dispositif* que proposa Vincent Debais a (Debais, 2017). Op. Cit

338. En cada cas s'indicaria quina seria la proporció aproximada en termes d'ocupació de la grafia respecte a la superfície.

| IMATGES | 1. E. SINTÀCTIC COM SON? ELEMENTS CONFIGURADORS I LES SEVES RELACIONS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|--|------|--------------------|--------------|------------|-----------|-----|---------|------------|--------|-----------------------|------------|----------|----------|--------------------------------|----------|-------------|------------------------|--------|--------------------------|--------|
| | ESCALA / SÈRIE GRÀFICA | MARC | SEN- SE MARC | AMB MARC | | | | | | | | | | MONOCROM | POLICROM (DIFERENTS COLORS) | DIRECCIÓ | | | | | |
| MANDORLA | | | | FAIXA O MARC | FILACTERIA | BANDEROLA | ARC | CARTUTX | ENQUADRADA | LLIBRE | UBICACIÓ - SUPERFÍCIE | INICI TEXT | AÏLLADIS | | | | DISPERSADES | TEXT CONTINU (SISTEMA) | CESURA | % OCUPACIÓ DE SUPERFÍCIE | ALTRES |
| FITXA TÈCNICA | Lletra Capital | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Lletra Inicial | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Lletra Inicial (Versal) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Lligadura (Monograma) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Lligadura (Encaixades) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Llegenda (Titulus) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | (...) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Figura 123. Bloc A. Enfocament sintàctic. Elements visuals.
Font: Elaboració pròpia.

En aquest sentit, també caldrà veure la tipologia de suport per matisar la identificació. Per exemplificar-ho, en el cas dels còdexs, podríem trobar una gran capital ornada que ubicada a l'inici d'un capítol i ocupant una part important de la superfície ens indicaria que estem davant d'una *capitular*. O bé seguint amb el mateix context de la miniatura podríem observar un conjunt d'inicials de més o menys "gradació d'escala", disposades en text continuat i formant un conjunt coherent o sistema de grafies que funcionarien com a "titulars" d'un *Incipit* o *Explicit*.

Pel que fa a la definició cromàtica, **el color**, fem una observació simplificada d'entrada que es matisarà amb més o menys intensitat depenent de la mostra i del suport. En un primer moment ens fixarem si presenta una gamma cromàtica monocroma o policroma.

Finalment observarem la **direcció** de la mostra en relació amb el conjunt de forces direccionals (Dondis, 2013). Es tindrà en compte les direccions: horitzontal-vertical, la diagonal i la curvilínia de la mostra tant si aquesta s'inscriu en el global del suport com si no ho fa. Com expressa D. A Dondis "Cada una de les direccions visuals té un fort significat associatiu i és una eina molt valuosa per a la confecció de missatges visuals" (Dondis, 2003, p.60).³³⁹

Bloc A.1

- Contorn: Categories

Continuant amb l'enfocament sintàctic, el Bloc A.1 es configura a partir de l'element visual bàsic anomenat **contorn** que segueix la proposta formulada per Dondis. Aquest l'entendrem en aquesta recerca com una traducció d'un perfil o siluetejat que configurarà

339. Op. Cit.

BLOC A.1

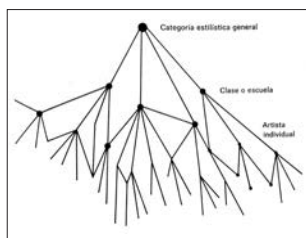


Figura 124. Estructura arbòria. Font: D. A Dondis, *La sintaxis de la imagen*, p. 153.

la grafia. A partir d'aquesta observació de la seva presència o absència es definiran diferents categories.

L'estructura general d'aquestes categories presenta una arrel arbòria que va del fet general al fet concret i que marca un recorregut procedimental i no una definició final com un fi en si mateix que podria resultar limitant de bon principi.

Per clarificar millor aquesta estructura arbòria resulta pertinent citar dues propostes metodològiques sobre l'organització jeràrquica estructurada de la lletra que segueixen un recorregut que va d'allò general a allò específic. Una és la proposta detallada pel Dr. Oriol Moret³⁴⁰ a partir de la classificació del material tipogràfic del fons de la Fundició Bauer. L'altra proposta és la formulada i ampliada pel Dr. Jesús Del Hoyo³⁴¹ també referint-se a la dimensió de realitat de projecte que condicionaria qualsevol elecció tipogràfica.

Subratllem en aquest sentit que, malgrat ser un context diferent, la dimensió teòrica d'uns conceptes fonamentals aportats per Moret, com ara *arquetip*, *tipus*, *model* i *exemple* (conceptes que s'articulen de forma gradual), ens serveixen per reforçar el discurs de la nostra classificació des del punt de vista de la metodologia del disseny gràfic i de les categories que nosaltres proposem.

En aquest àmbit teòric, els conceptes fonamentals són *exemplar*, *ejemplo*, *modelo*, *tipus* i *arquetip*, que s'encadenen segons un ordre jeràrquic d'abstracció creixent. L'exemplar esdevé exemple (quasi model) provisionalment quan se'l distingeix com a representatiu del conjunt d'exemplars semblants o idèntics. El model imposa necessàriament una distància respecte a la realitat de l'exemplar: és, de fet, una creació artificial que només recull aquelles propietats que es consideren rellevants del conjunt dels exemplars. El tipus, tanmateix, reuneix els trets comuns a un conjunt de models i, en certa mesura, s'equipara a un model de models. L'arquetip pot definir-se com resum d'allò que és comú a tots els tipus i models reals. (Moret, 2002, p.8)³⁴²

340. MORET, O. (2002). El fondo de la Fundación Tipográfica Bauer. Un modelo metodológico para la clasificación del material tipográfico. *Box*, p. 1-21

341. Dr. Jesús Del Hoyo, considera necessari ampliar aquestes categories en tant que reforcen l'ús i el missatge i confereixen valor de projecte a la classificació.

342. Op. Cit. *En este ámbito teórico, los conceptos fundamentales son ejemplar, ejemplo, modelo, tipo y arquetipo, que se encadenan según un orden jerárquico de abstracción creciente. El ejemplar deviene ejemplo (cuasimodelo) provisionalmente cuando se lo distingue como representativo del conjunto de ejemplares semejantes o idénticos. El modelo impone necesariamente una distancia con respecto a la realidad del ejemplar: es, de hecho, una creación artificial que sólo recoge aquellas propiedades que se consideran relevantes del conjunto de los ejemplares. El tipo, a su vez, reúne los rasgos comunes a un conjunto de modelos y, en cierta medida, se equipara a un modelo de modelos. El arquetipo puede definirse como resumen de aquello que es común a todos los tipos y modelos reales.* [En aquest àmbit teòric, els conceptes fonamentals són exemplar, exemple, model, tipus i arquetip, que s'encadenen segons un ordre jeràrquic d'abstracció creixent. L'exemplar esdevé exemple (quasi model) provisionalment quan se'l distingeix com a representatiu del conjunt d'exemplars semblants o idèntics. El model imposa necessàriament una distància respecte a la realitat de l'exemplar: és, de fet, una creació artificial que només recull aquelles propietats que es consideren rellevants del conjunt dels exemplars. El tipus, tanmateix, reuneix els trets comuns a un conjunt de models i, en certa

D'altra banda és pertinent esmentar una ampliació d'aquesta classificació metodològica proposada pel Dr. Jesús Del Hoyo el qual revisa i contextualitza la proposta anterior. Segons Del Hoyo, proposa nou nivells taxonòmics ordenats i jerarquitats:

- (1). Domini
- (2). Regne
- (3). Divisió
 4. Classe
 5. Ordre
 6. Família
 7. Gènere
 8. Espècie
 9. Espècimen

Pel que fa a la *classe* s'entendria com una estructura morfològica essencial i comuna, un desenvolupament formal diferenciat amb *cursus* propi. Exemple: majúscules, minúscules, versaleta, etc. Per *ordre*, refereix a la concreció morfològica que determina com és aquesta grafia.

En termes tipogràfics, l'*ordre* podria apel·lar al concepte de *família* estilística que marcaria l'orientació estilística. Una concreció específica del conjunt tipogràfic funcional, formal i semànticament diferenciat. Per exemple es podrien incloure les variacions d'estil d'una mateixa família (romana, pal sec, semi, etc.).

Seguidament trobaríem el *gènere* que fa referència al conjunt desenvolupat en totes les seves sèries gràfiques primàries, és a dir, relatives a l'ocupació de possibles espais i dissenyades segons aquest propòsit (xuclada, ampla, monoespaiada, variable, etc.).

L'*espècie* abasta el conjunt desenvolupat en totes les seves sèries gràfiques secundàries, és a dir, relatives al gruix del traç possible i dissenyades amb aquest propòsit (fina, superfina, mitjana, gruixuda, negreta).

L'*espècimen* correspondria amb la peça real exemplificadora, és a dir, una lletra concreta escollida, configurada en un cos determinat amb una sèrie d'atributs diferenciadors que se li han assignat.

A Classe: majúscula text
Ordre: Helvetica
Família: Pal sec
Gènere: Xuclada
Espècie: Negreta
Espècimen: exemplar
que es mostra

Exemple de l'aplicació dels nivells taxonòmics.

mesura, s'equipara a un model de models. L'arquetip pot definir-se com resum d'allò que és comú a tots els tipus i models reals]. Traducció pròpia



Figura 125. Anàlisi i representació del ductus per a l'estudi formal de la cal·ligrafia uncial. El ductus ordena els traços i la seqüència lògica d'aquests. Font: Claude Mediavilla. <http://indexgrafik.fr/claude-mediavilla-calligraphie/>.

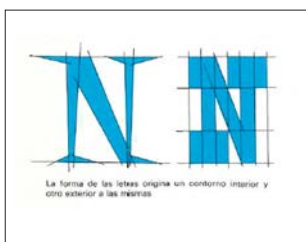


Figura 126. Contorn interior i contorn exterior segons Germani and Fabris. Font: Origen y Conocimiento de los caracteres. Barcelona: Ed. Don Bosco, 1975.

Com a conclusió d'aquestes clarificacions de les estructures presentades considerem pertinent la reflexió que fa Joan Costa a propòsit de l'estratificació de conceptes:

L'estructura formal pròpia de cada lletra és el que la tipografia ha anomenat "tipus". La paraula "tipus" designa aquí un model, arquetip o prototip i és gràcies a l'esquema bàsic particular de cada signe de l'alfabet que reconeixem les lletres (els tipus de lletres), malgrat les seves infinites variants formals i estilístiques. (Costa, 2019, p.128)³⁴³

Reprement el concepte de **contorn** incidirem en la visualització i translació d'aquest mateix terme en el suport o mostra. Contemplarem l'absència de contorn o la presència d'un contorn de tipus perfilat o siluetejat. A partir d'aquí s'exposen diferents categories.

De nou, la disciplina de la cal·ligrafia-tipografia ens pot facilitar referències per contextualitzar i vincular la idea de contorn amb dos conceptes configuradors, complementaris i fonamentals de la grafia: el *cursus* i el *ductus*³⁴⁴. Entenem el *cursus*, des d'aquesta recerca, com una representació del recorregut d'un traç, de tipus més immediat, "(...) fa referència a la configuració física-d'espai del grafisme. És quan el *cursus* actua com a paradigma formal i defineix el model tipogràfic de l'alfabet" (Tormo, Moret, Simón i Rodríguez).³⁴⁵

Quant al *ductus* l'entendem com un traç més dirigit i elaborat formalment. "En definitiva, *ductus* refereix a les possibles adjectivacions que pot tenir un *cursus*. D'aquesta manera es podran obtenir diferents nivells de formalització alfabètica partint d'un sol *cursus*" (Tormo et al.).³⁴⁶

343. Op. Cit. *La estructura formal propia de cada letra es lo que la tipografía ha llamado "tipos". La palabra "tipo" designa aquí un modelo, arquetipo o prototipo, y es gracias al esquema básico particular de cada signo del alfabeto que reconocemos las letras (los tipos de letras), a pesar de sus infinitas variantes formales y estilísticas.* [L'estructura formal pròpia de cada lletra és el que la tipografia ha anomenat "tipus". La paraula "tipus" designa aquí un model, arquetip o prototip i és gràcies a l'esquema bàsic particular de cada signe de l'alfabet que reconeixem les lletres (els tipus de lletres), malgrat les seves infinites variants formals i estilístiques]. Traducció pròpia.

344. Per entendre i ampliar els coneixements d'aquests dos conceptes vinculats a la tradició cal·ligràfica-tipogràfica son rellevants els estudis d'autors que hem referenciat al llarg de la recerca com ara: Edward Johnston, Gérard Blanchard, Stanley Morrison, Claude Mediavilla, Adrian Frutiger, Germani and Fabris, etc.

345. Tormo, Moret, Simón i Rodríguez a *Cursusductus: la letra: docencia e investigación*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperat de <http://www.ub.edu/cursusductus/cd.html>. *Hace referencia a la conformación físico-espacial del grafismo. Es cuando el "cursus" actúa como paradigma formal y define el modelo tipográfico el alfabeto.* [(...) fa referència a la configuració física-d'espai del grafisme. És quan el *cursus* actua com a paradigma formal i defineix el model tipogràfic de l'alfabet]. Traducció pròpia. En aquest sentit és essencial la referència específica dels conceptes *cursus-ductus* recollits en la tesi doctoral del dr. Enric Tormo (1986). *Tratadística caligráfica en la España del siglo XVII y sus contenidos técnico-instrumentales*. Universitat de Barcelona. També ho exemplifica en la seva tesi el dr. Jesús Del Hoyo (Op. Cit).

346. Op. Cit. *En definitiva, "ductus" atiende a las posibles adjectivaciones que puede disfrutar un "cursus". De esta manera se podrán obtener distintos niveles de formalización alfabética, partiendo de un solo "cursus".* [En definitiva, *ductus* refereix a les possibles adjectivacions que pot tenir un *cursus*. D'aquesta manera es podran obtenir diferents nivells de formalització alfabètica partint d'un sol *cursus*]. Traducció pròpia..

També l'esmentat Joan Costa especifica que: "el *ductus* és la dinàmica de l'acte gràfic de traçar i la manera com el traçat construeix la forma de cada lletra. Així és com la lletra apareix als nostres ulls"³⁴⁷. Costa, a continuació, també matisa la seva aportació:

La paraula *ductus* no només significa el moviment energètic i la ductilitat del gest modulant el traç, sinó que, al mateix temps, significa el nombre de traços que componen una lletra, l'ordre en què aquests són traçats un darrere l'altre, i el sentit o orientació dels traços en la superfície de l'espai gràfic. (Costa, 2019, p. 132)³⁴⁸

Així doncs, l'observació d'aquests dos conceptes dicotòmics ens condueix a una primera anàlisi perceptiva del traç o de la forma gràfica inscrita en el pla. Com hem esmentat en primer lloc, observarem si les grafies presenten *contorn* o apareixen *sense contorn*, i apreciarem a partir d'aquí com aquests configuradors esdevenen punt de partida per a formular les següents categories. Aquestes es poden ramificar ordenadament en diverses subcategories. A continuació s'esmenten les categories estipulades per a cadascun dels configuradors inicials.

Amb **contorn o sense contorn** les grafies poden representar-se amb:

Asta simple: quan l'asta o astes de la grafia es presenten de forma essencial, lliure de qualsevol element visual afegit. Entenem per asta el traç bàsic vertebrador que construeix la lletra.

Asta Contenidora: quan l'asta o astes de la grafia continguin motius com ara filigranes, motius geomètrics (punts, botons, sanefes, relleus, etc.), motius fitomòrfics (florals, vegetals), motius antropomòrfics, motius zoomòrfics (animals, animals mitològics, éssers *ichthyofomes*) o motius mixtos. Cada una d'aquestes subcategories es podria seguir derivant segons l'amplitud de la mostra analitzada. Per tant, insistim en el caràcter obert i transversal del model.

Entrelaçades: quan l'asta o astes de la grafia presenten entrelaços i aquests a la vegada presenten motius com ara filigranes, motius geomètrics (punts, botons, sanefes, relleus, etc.), motius fitomòrfics (florals, vegetals), motius antropomòrfics, motius zoomòrfics (animals, animals mitològics, éssers *ichthyofomes*) o motius mixtos.

347. Op. Cit. *El ductus es la dinàmica del acto gráfico del trazar y la manera cómo el trazado construye la forma de cada letra. Así es como la letra aparece a nuestros ojos.* [el ductus és la dinàmica de l'acte gràfic de traçar i la manera com el traçat construeix la forma de cada lletra. Així és com la lletra apareix als nostres ulls]. Traducció pròpia.

348. Op. Cit. *La palabra ductus no sólo significa el movimiento energético y la ductilidad del gesto modulando el trazo, sino que, al mismo tiempo, significa el número de trazos que se compone una letra, el orden en que éstos son trazados uno tras otros, y el sentido u orientación de los trazos en la superficie del espacio gráfico.* [La paraula ductus no només significa el moviment energètic i la ductilitat del gest modulant el traç, sinó que, al mateix temps, significa el nombre de traços que componen una lletra, l'ordre en què aquests són traçats un darrere l'altre, i el sentit o orientació dels traços en la superfície de l'espai gràfic]. Traducció pròpia.



Figura 127. Lletra A sense contorn amb asta simple. Font: Tapís de la Creació de Girona de la Catedral de Girona. Fotografia: Museu Tresor de la Catedral de Girona.



Figura 128. Lletra B sense contorn amb asta que conté motius geomètrics (sanefes), no entrelaçada amb el contragrafisme habitat amb filigranes. Font: Ms. 505, f.89r. Fons de reserva - CRAI UB.



Figura 129. Lletra e(t) amb contorn de tipus entrelaçada amb motius geomètrics i contragrafisme habitat amb elements zoomòrfics. Font: Ms. 7. Beat Liébana (Girona). Facsímil UB. Fotografia pròpia.



Figura 130. Lletre A amb contorn perfilat en negre, de tipus zoomòrfica -f64. Font: Beatus de Torí. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fotografia pròpia.

No entrellaçades: quan l'asta o astes de la grafia no presenten entrellaços però tanmateix es presenten motius com ara filigranes, motius geomètrics (punts, botons, sanefes, relleus, etc.), motius fitomòrfics (florals, vegetals), motius antropomòrfics, motius zoomòrfics (animals, animals mitològics, éssers *ichthyoformes*) o motius mixtos.

Contragrafisme significant: el concepte de contragrafisme significant remet als possibles motius que poblen el contragrafisme i que vehicularan el significat, de manera que poden ampliar-ne la dimensió semàntica. Aquests motius poden ser: filigranes, motius geomètrics (punts, botons, sanefes, relleus, etc.), motius fitomòrfics (florals, vegetals), motius antropomòrfics, motius zoomòrfics (animals, animals mitològics, éssers *ichthyoformes*) o motius mixtos.

Homotètiques³⁴⁹: quan l'asta o astes de les grafies presenten una raó de semblança i projecten una transformació de tipus isomòrfic per construir semblances a partir d'un *cursus* o arquetip de forma de lletra. Aquestes formes es poden construir a partir de filigranes, motius geomètrics (punts, botons, sanefes, relleus, etc.), motius fitomòrfics (florals, vegetals), motius antropomòrfics, motius zoomòrfics (animals, animals mitològics, éssers *ichthyoformes*) o motius mixtos.



Figura 131. Lletre A amb contorn perfilat en negre, de tipus homotètica antropomòrfica-acrobàtica f64v. Font: Beatus de Torí. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fotografia pròpia.

Així doncs, entenem aquestes categories com a propostes obertes que es poden derivar en funció de la complexitat de la mostra. Aquestes dibuixen un recorregut en el qual l'observació atenta dels elements visuals que configuren la grafia ens pot revelar molt més que la idea preconcebuda o etiqueta denominativa que tenim de la lletra. En context medieval les limitacions formals podien ser transgredides:

Segons tot el que sabem sobre la invenció formal de l'Edat Mitjana, la polivalència o ambigüitat era desitjada si no directament buscada. L'ambivalència de les formes és fins i tot una condició prèvia per a la composició calidoscòpica. (Pächt, 1987, p. 56)³⁵⁰

Aquestes categories es poden relacionar directament amb possibles funcions simbòliques i codificacions específiques a les quals actualment, pel fet d'ubicar-nos en un context diferent, hem perdut l'accés significatiu immediat.

349. Subratllem que el concepte d'homotècia ens interessa com a idea de transformació i com a raó de semblança respecte la forma preconcebuda. Com veiem l'exemple de la grafia de la lletra A, les seves astes estan configurades a partir de dos lleons rampants. Presenta una transformació però manté la semblança amb la forma i el *cursus* essencial de la lletra A

350. Op. Cit. *Según todo lo que sabemos sobre la invención formal del Medioevo, la plurivalencia o ambigüedad era deseada cuando no directamente buscada. La ambivalencia de las formas es incluso una condición previa para la composición caleidoscópica.* [Segons tot el que sabem sobre la invenció formal de l'Edat Mitjana, la polivalència o ambigüitat era desitjada si no directament buscada. L'ambivalència de les formes és fins i tot una condició prèvia per a la composició calidoscòpica]. Traducció pròpia.

| CONTORN / CATEGORIES | ASTA SIMPLE | | | | | ASTA CONTENIDORA | | | | | ENTRELLAÇADES | | | | | NO ENTRELLAÇADES | | | | | CONTRAGRAFISME SIGNIFICANT | | | | | HOMOTÈTIQUES | | | | |
|----------------------|-------------|------------------|-------------------|----------------------|------------------|------------------|-----------|------------------|-------------------|------------------|---------------|-----------|------------------|-------------------|------------------|------------------|-----------|------------------|-------------------|------------------|----------------------------|-----------|------------------|-------------------|------------------|--------------|--|--|--|--|
| | FLUIGRAMA | MOTUS GEOMÈTRICS | MOTUS FITOMÒRFICS | MOTUS ANTROPOMÒRFICS | MOTUS ZOOMÒRFICS | MIXTOS | FLUIGRAMA | MOTUS GEOMÈTRICS | MOTUS FITOMÒRFICS | MOTUS ZOOMÒRFICS | MIXTOS | FLUIGRAMA | MOTUS GEOMÈTRICS | MOTUS FITOMÒRFICS | MOTUS ZOOMÒRFICS | MIXTOS | FLUIGRAMA | MOTUS GEOMÈTRICS | MOTUS FITOMÒRFICS | MOTUS ZOOMÒRFICS | MIXTOS | FLUIGRAMA | MOTUS GEOMÈTRICS | MOTUS FITOMÒRFICS | MOTUS ZOOMÒRFICS | MIXTOS | | | | |
| SENSE CONTORN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| AMB CONTORN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Figura 132. Bloc A.1. Enfocament sintàctic. Categories. Font: Elaboració pròpia.

Bloc B

El Bloc B, determinat per l'enfocament semàntic, es configura per una sèrie de funcions que hem establert i que responen a una pregunta essencial: què aporten significativament *les grafies vinculants o associatives*? La proposta que desglossem pretén aprofundir en l'aportació significada de la grafia que es vol analitzar, uns valors de comprensió que ampliaran o matisaran les categories sintàctiques establertes en l'apartat anterior (bloc A i A.1) i que tindran en compte el context on s'emmarca la mostra.

Per tant, el sentit de prominència i rellevància d'aquestes grafies que, prèviament, hem analitzat sintàcticament, vindrà condicionat per un o més d'un tipus de funció semàntica que aquesta proposta formula. Els valors determinats es presenten ordenats de menys a més intensitat significativa. És a dir, parlem de grafies que aconsegueixen només una funció de crida i diferenciació visual fins a grafies que poden presentar una intenció de significació més alta, complementant el text, aportant informació d'interès, etc.

Bloc B

Funcions semàntiques (ordenades de menys a més intensitat significativa).

- Apel·lativa
- Poètica o Estètica
- Descriptiva
- Simbòlica

Agafarem com a referència general les funcions de la comunicació atribuïdes a cada agent que participa en l'acte de comunicació (emissor, receptor, missatge, codi, context,

BLOC B

Què aporten les grafies?

| 2. E. SEMÀNTIC QUE APORTEN? | | | |
|--|---------|-------------|-----------|
| FUNCIÓ DE MENYS A MÉS INTENSITAT SIGNIFICATIVA | | | |
| | | | [-] → |
| APEL·LATIVA | POÈTICA | DESCRIPTIVA | SIMBÒLICA |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

Figura 133. Bloc B. Enfocament semàntic. Funcions. Font: Elaboració pròpia.



FIGURA 134. ELISAVA ME FECIT. Lletra inicial de tipus versal, sense contorn i d'asta simple, amb funció apel·lativa i descriptiva. Estendard de Sant Ot. ca. 1095 - 1122.

Font: <https://catalag.museudeldis-seny.cat/fitxa/mtib/H301097/?results-etnav=5d153b9eb939f>



FIGURA 135. HIERVSA(EM). Grafia de tipus llegendari (titvli), amb contorn i asta simple, amb una funció apel·lativa i descriptiva. Font: Tapís de la Creació de Girona de la Catedral de Girona. Fotografia: Museu Tresor de la Catedral de Girona.

contacte)³⁵¹ formulades pel lingüista Roman Jakobson³⁵² i inscrites en el marc global de l'esquema de la comunicació. Tenint en compte que tota grafia participa d'aquest acte de comunicació des del punt de vista del significat i del significant podem extrapolar les funcions en aquest procés d'anàlisi de les grafies. Jordi Llovet, catedràtic de Teoria de la Literatura esmenta el següent:

(...) És lògic que els descobriments realitzats per la lingüística moderna es desplacessin aviat a altres camps en què, directament o indirectament, el llenguatge es troba en joc, o si més no, la significació. Doncs no és exclusiu del llenguatge que les seves unitats siguin i funcionin com a signes -també altres sistemes posseeixen tal característica. (Llovet, 1981, p. 89)³⁵³

Aquesta referència a la lingüística ens serveix per matisar i completar algunes funcions del llenguatge relatives a l'objecte d'estudi que ens ocupa. Des d'aquesta perspectiva agafem el sentit general de les funcions més pertinents per a la nostra proposta d'anàlisi. Cada mostra inscrita en un suport haurà de ser contrastada tenint en compte les seves especificitats i el seu context.

Funció apel·lativa: és la que té com a objectiu principal influir sobre el receptor, de manera que pugui comprometre'l i persuadir-lo en les seves futures accions i/o comportament. Seria una funció que implicaria una crida d'atenció, una diferenciació visual que presentaria la grafia en qüestió. També coincidiria amb l'anomenada *funció conativa* de l'esquema de Roman Jakobson.

Funció descriptiva: és la que remet al context i té l'objectiu de descriure, d'informar o de transmetre una informació contextualitzada però sense emetre valoracions. Es podria correspondre amb la *funció referencial* de l'esquema de Jakobson.

Funció poètica o estètica³⁵⁴: també podria dir-se estètica i és la que està més vinculada amb com es presenta el missatge i per tant al·ludeix a la morfologia i a l'estil d'aquest.

351. Vegeu a MAC DONALD, R. (2017). *Las funciones de Roman Jakobson en la era digital*. Universidad Rafael Landívar: C. Parens (ed.)

352. Roman Jakobson (1896 Moscú - 1982 Boston), el qual al 1959 va formular l'esquema de la teoria de la comunicació formada principalment per sis factors que estructuraven el missatge.

353. Op. Cit. *Es lógico que los descubrimientos realizados por la lingüística moderna se desplazaran pronto a otros campos en los que, directa o indirectamente, el lenguaje se halla en juego, o cuando menos, la significación. Pues no es privativo del lenguaje el que sus unidades sean y funcionen como signos -también otros sistemas poseen tal característica.* [És lògic que els descobriments realitzats per la lingüística moderna es desplacessin aviat a altres camps en què, directament o indirectament, el llenguatge es troba en joc, o si més no, la significació. Doncs no és exclusiu del llenguatge que les seves unitats siguin i funcionin com a signes -també altres sistemes posseeixen tal característica]. Traducció pròpia.

354. Tal com comenta Josep Rom "Aquesta funció també va influir en la concepció comunicativa del disseny". ROM, J. (2002). *Els fonaments del disseny gràfic*, Barcelona: Trípodos

Funció simbòlica: és la que té com a objectiu transmetre i comunicar conceptes de forma simbòlica i, per tant, aporta una alta càrrega de significació que pot completar el cicle de l'acte comunicatiu. Aquesta funció estaria vinculada amb l'acte de representació de la naturalesa de l'objecte. "En semiòtica el terme símbol, s'utilitza de forma especial per a designar literalment qualsevol signe que plantegi una relació arbitrària entre el significat i el significat" (Hall, 2007, p.18)³⁵⁵

Bloc C

Finalment, l'últim bloc correspon a l'enfocament pragmàtic que se centra al voltant de les preguntes de com es relacionen i es vinculen les grafies en el conjunt del projecte gràfic. S'entén que aquestes grafies actuen dins del projecte, dialogant amb el seu context específic que les emmarca i esdevenint elles mateixes un discurs propi.

Tal com el comunicador Joan Costa esmenta a partir de les capitals ornades, considerades per l'autor lletres-imatge:

S'inclouen en elles elements vegetals, florals, ornamentals, simbòlics, figuratius, fantàstics. La lletra esdevé així ella mateixa "discurs". Està feta també de figures i ornaments que li confereixen determinats estils, segons l'autor, el país, l'època. (Costa, 2019, p. 136)³⁵⁶

Per tant, caldrà anar un pas més enllà d'allò que aquestes grafies expressen en la seva funció textual i analitzar-les des d'altres vies. Des d'aquesta perspectiva dibuixem dos possibles horitzons:

1. Proposta de valor d'ús i de relació de la grafia entre la imatge i el text.
2. Proposta d'usos vinculats al procés de comunicació i recepció amb un valor important de transcendència en els actes de la litúrgia.

També aquest enfocament pragmàtic relaciona l'anàlisi de la grafia des del punt de vista del planificador, de com s'articula l'encàrrec i els possibles usos que se'n deriven. Finalment també veiem com aquests responen en els àmbits socials que li corresponen. Insistim en la porositat de les definicions que tot seguit enumerarem i que, lluny d'esdevenir una limitació al discurs associat a la grafia, considerem que n'amplia i n'enriqueix

355. HALL, S. (2007). *Esto significa aquello, esto significa esto*. Barcelona: Blume. *En semiòtica el término símbolo, se utiliza de forma especial para designar literalmente cualquier signo que plantee una relación arbitraria entre el significado y el significante.* [En semiòtica el terme símbol, s'utilitza de forma especial per a designar literalment qualsevol signe que plantegi una relació arbitrària entre el significat i el significat]. Traducció pròpia

356. Op. Cit. *En ellas se incluían elementos vegetales, florales, ornamentales, simbólicos, figurativos, fantásticos. La letra deviene así ella misma "discurso". Está hecha también de figuras y adornos que le confieren determinados estilos, según el autor, el país, la época.* [S'inclouen en elles elements vegetals, florals, ornamentals, simbòlics, figuratius, fantàstics. La lletra esdevé així ella mateixa "discurs". Està feta també de figures i ornaments que li confereixen determinats estils, segons l'autor, el país, l'època]. Traducció pròpia.



Figura 136. Lletres Capital E (caplletra) amb contorn i asta de tipus contenidora amb motius fitomòrfics i mixtos, amb una funció poètica. Font: Ms. 7. Beat Liébana, ca. S. X, (Girona). Facsimil UB. Fotografia pròpia.



Figura 137. Caplletra D (d) amb contorn i asta de tipus homotètica amb motius fitomòrfics, amb una funció poètica. Font: Ms 827, f6r. S. xi-xii. Fons reserva Crai-UB. Fotografia pròpia.

BLOC C

Com es relacionen les grafies i es vinculen dins del projecte gràfic?

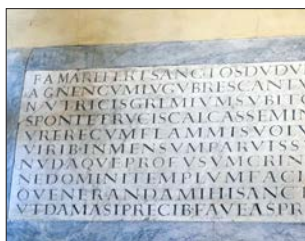


Figura 138. Lletres-inscripció Damassiana del Papa Damas I, amb un valor d'ús evocatiu. Basilica de Santa Agnese (Roma). Font: fotografia pròpia.

l'argumentació i el sentit. La nostra proposta contribueix a una categorització que agrupa i facilita la singularització de l'obra analitzada sense caure en l'excepcionalitat del mateix model com pot passar amb les propostes codicològiques i paleogràfiques.

Proposta de valors ordenats en funció de la poca relació amb el contingut textual fins a la molta relació amb el contingut textual:

Bloc C

1r. Proposta de valor d'ús i de relació entre la imatge i el text

- Identificativa
- Matis
- Evocativa
- Narrativa
- Redundància

2n. Proposta de valor d'ús i de relació de la grafia envers la societat

- Indicatiu - senyal
- Mnemotècnic
- Didàctic
- Satíric - grotesc
- Votiu
- Logotípic
- Apotropaic
- Teològic

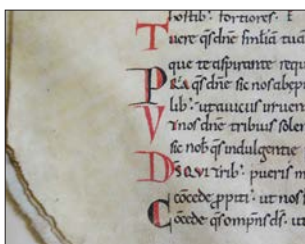


Figura 139. Lletres Inicials de tipus versals amb un valor d'ús indicatiu. Ms 827, f1v. S. xi-xii. Font: Fons reserva Crai-UB. Fotografia pròpia.

1. Proposta de valor d'ús i de relació de la grafia entre la imatge i el text

Els primers usos tenen l'objectiu de posar en relació la grafia amb el text que acompanya i poder entendre-la dins del context de prominència on aquestes *grafies vinculades o associatives* se subscriuen. El diàleg entre el text i la imatge és fonamental per comprendre aquestes relacions d'ús que poden vertebrar el conjunt del projecte gràfic. També, des d'aquesta perspectiva, es podrà veure ampliat l'enfocament semàntic que s'ha analitzat en l'apartat anterior. És objectiu d'aquesta recerca presentar uns usos i funcions no des d'una perspectiva tancada sinó com a conceptes suggerents, generadors d'interrelacions i que actuïn com a possibles interruptors d'un coneixement més ampli i plural. Aquests usos es poden relacionar i complementar-se entre ells, de manera que una mateixa grafia pot integrar diferents usos i valors.

L'ús identificació o identificativa, quan la grafia no presenta cap relació amb el contingut del text. És una forma destacada i clarament diferenciada del cos del text habitual però aplicable a qualsevol altre context textual.

L'ús de matís, la lletra té alguna relació amb el contingut textual. Si es percep separada del text en què aquesta se circumscriu, aquest vincle de comprensió / significació desapareix esdevenint així un element singular, visual i / o ornamental.

L'ús evocatiu de la lletra, presenta una clara relació amb una part del contingut textual que d'una forma convencional suggereix, situa, orienta però no descriu.

L'ús narratiu, la lletra presenta una evident relació amb el contingut del text o una part d'aquest. Emfasitza la mateixa narració del text, convertint-se ella mateixa en un ens narratiu. Seria el cas d'algunes de les caplletres de la producció manuscrita que presenten un contragrafisme significant amb motius antropomòrfics i amb escenes que reproduïxen algun passatge bíblic.

L'ús de redundància, la lletra té una total relació amb el tot o pràcticament tot el contingut del text que d'una forma convencional i visualment reproduïx.

Ens sembla pertinent esmentar com aquest ús de *redundància*, des d'un punt de vista de significació global de les lletres que construeixen una paraula, podria presentar-se quan la forma gràfica de la lletra potencia el seu valor d'imatge estretament vinculat amb el que el text està comunicant. Un exemple adient d'esmentar seria la grafia de la sèrie *damassiana* del Tapís de la Creació. Aquestes lletres configuren la paraula *CREAVIT* que s'inscriu de forma destacada en la faixa circular més externa i podrien subratllar aquesta redundància pel fet que la mateixa grafia participa de l'acte de la *Creació*, del gest i procés creatiu en un sentit teològic. Fet que tornaria a constatar aquesta porositat funcional entre usos i funcions.

2. Proposta d'usos vinculats al procés de comunicació i recepció amb un valor important de transcendència en els actes de la litúrgia

Quant a la proposta d'ús i relació de la grafia envers la societat, entenem que aquestes grafies estableixen relacions de transferència en l'acte de la comunicació i en el seu context. Per exemple en el cas del Tapís, s'aconsegueix així emfasitzar el valor transcendent en l'acte de la litúrgia en la qual s'inscriu l'objecte global analitzat. També estan ordenades en funció de la menor a la relació més gran que aquestes grafies presenten amb l'ús social que se'n fa d'aquestes.

L'ús indicatiu-senyal: aquella lletra que destaca per la modificació de la grandària i/o del color es pot vincular amb un ús de tipus més pràctic i instrumental com ara *indicar* o *assenyalar* una part del text que es volgués destacar. De fet les primeres inicials en la



Figura 140. Lletres (ALVE) amb un ús i valor narratiu i de redundància. L'escena de l'anunciació habita en la lletra i precedeix, així, al text. Missal Galceran de Vilanova, f.356, darreries del s. xiv. Font: Museu Diocesà d'Urgell.



Figura 141. Lletres de la sèrie Damassiana que formen la paraula *CREAVIT*. Subratllen el concepte de redundància. Font: Tapís de la Creació de Girona- Museu Tresor de la Catedral de Girona.



Figura 142. Miniatura on es pot apreciar una caplletra amb un grup figuratiu representat per un monjo i un grup de laics (vegeu nota al catàleg). Exemple de valor d'ús didàctic i mnemotècnic. Font: Ms. 1579, f.174r. ca. Trecento. Biblioteca Universitaria Padova. Catàleg "La Bellezza nei Libri". Cultura e devozione nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova.



Figura 143. Caplletra amb un valor d'ús satíric o grotesc. Ms. 282 *Taula per alphabet sobre tots los libres de Seneca e la exposició d'ells*. s. xv. Font: <https://bipadi.ub.edu/digital/collection/manuscripts/id/24968>. CRAI Reserva UB

tradició antiga tenien l'objectiu de complir aquesta funció. "Quan va néixer la inicial com una forma de destacar la primera lletra com ja va passar en el llibre antic, la seva funció utilitària com a signe de referència era la primera preocupació" (Pächt, 1987, p. 63).³⁵⁷ Aquesta tipologia no presenta cap relació preestablerta entre signe i societat. És més aviat una formalització singular i característica que aporta un valor jeràrquic de diferenciació sense càrrega significativa identificable.

L'ús mnemotècnic, no presenta cap relació predeterminada entre el signe i l'entorn social. Com passa amb l'ús anterior, aquest ús presenta una formalització singular que aporta un valor jeràrquic de diferenciació però amb uns atributs que faciliten i potencien la seva identificació i remarca la capacitat de pregnància de la lletra. Hall, director de la càtedra d'Estudis Contextuals del Goldsmiths College (Universitat de Londres) comenta el següent a partir d'aquest principi: "Si alguna cosa destaca pel motiu que sigui, tendirà a recordar-se" (Hall, 2007, p. 106).³⁵⁸ Aquesta voluntat de potenciar la memòria estaria vinculada, també, amb un **ús didàctic** de la grafia que podria reforçar i ampliar a la vegada un ús narratiu. En aquest cas l'ús didàctic proposa i estableix una relació entre el signe, el coneixement que genera i la funció que desenvolupa en la societat. Per exemple, una intenció d'exposar una instrucció teòrica o un aprenentatge que caldria memoritzar o aprendre. Sovint la grafia es projecta com a transportadora d'aquesta intenció.

Afegim a més que aquests éssers no són simple *divertimento* de l'il·lustrador, sinó que va unit a una doctrina i a més responen a un exercici mnemotècnic. Aquesta dada és significativa perquè inicia una relació entre la imatge i la pregnància del missatge. (Hernández, 2015, p.1)³⁵⁹

L'ús satíric o grotesc, proposa la relació entre el signe i la societat tot generant unes caracteritzacions singulars, humorístiques, grotesques, probablement descontextualitzades de la seva realitat, amb l'objectiu de fixar, mitjançant la seducció, l'humor o el rebuig, l'atenció del receptor /usuari. També es reforça el vincle entre allò que diu el text i la comprensió que en fa la societat. A més, podria estar vinculat amb l'ús mnemotècnic

357. Op. Cit. *Cuando nació la inicial como una forma de destacar la primera letra lo que ocurrió ya en el libro antiguo, su función utilitaria como signo de referencia era lo primordial*. [Quan va néixer la inicial com una forma de destacar la primera lletra el que va passar ja en el llibre antic, la seva funció utilitària com a signe de referència era la primera preocupació]. Traducció pròpia.

358. Op. Cit. *Si alguna cosa destaca por el motivo que sea, tenderá a recordarse*. [Si alguna cosa destaca pel motiu que sigui, tendirà a recordar-se]. Traducció pròpia

359. HERNÁNDEZ MUÑOZ, S. M. (2015). La tipografía y los monstruos. *I+Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño*, 10(10), 117-136. *Añadimos además que estos seres no son mero divertimento del ilustrador, sino que va unida una doctrina y además responden a un ejercicio mnemotécnico. Este dato es significativo pues inicia una relación entre la imagen y la pregnancia del mensaje*. [Afegim a més que aquests éssers no són simple divertimento de l'il·lustrador, sinó que va unit a una doctrina i a més responen a un exercici mnemotècnic. Aquesta dada és significativa perquè inicia una relació entre la imatge i la pregnància del missatge]. Traducció pròpia.

i didàctic de la lletra, la qual porta implícita mitjançant el recurs visual de la ironia, una certa crítica, amb objectius moralitzants o didàctics, d'algun aspecte o convenció social. La lletra és un missatge afegit.

Recordem que, des de l'Edat mitjana, la cosa grotesca apareix directament relacionat amb la idea de simulacre en els capitells romànics mitjançant la representació de monstres, recreant figures fantàstiques híbrides entre animals amb la intenció de causar por, i que podríem enquadrar en l'àmbit d'allò satíric. (Hernández, 2015, p.8)³⁶⁰

L'ús votiu, relacionaria directament la grafia inscrita en el suport amb l'objectiu d'exposició pública i d'ofrena de l'obra en qüestió en un context de litúrgia. Proposa, d'aquesta manera, un enllaç directe amb el signe-concepte, idea mística, etc. Estableix formalment una relació entre el signe i la funció que desenvolupa a partir d'una invocació a l'esdeveniment, o poder o capacitat que el text genera.

L'ús logotípic³⁶¹ que pot ampliar la dimensió simbòlica de la grafia vinculada al context i tanmateix configurar-se com a desencadenant de coneixement. El signe generat, la lletra en tota la seva complexitat, es fonamenta des de la indispensable necessitat de reflectir la càrrega simbòlica que li dona sentit i utilitat com a representació del text, tot passant a tenir un valor de substitució -d'aquí el concepte de logotip com a substitut dels valors associats a la marca- del contingut textual. No obstant això, en un context allunyat de l'època medieval, l'especialista en disseny i comunicació, Norberto Chaves³⁶² comenta els següents aspectes en relació a la capacitat estratificada del logotip: "A part de la seva òbvia funció verbal, la tipografia posseeix una dimensió semiòtica no-verbal, icònica, que incorpora a través de la connotació significats complementaris al propi nom" (Chaves, 2005, p. 46)³⁶³.

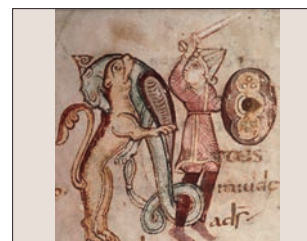


Figura 144. Lletres N i O representen una imatge de lluita entre un guerrer i unes formes animals. Grafies amb un valor d'ús de tipus apotropaic i mne-motècnic. Ms. 18. Salteri de Corbie. ca. s. IX. Font: <http://warfare2.netai.net/6C-11C/Amiens-18.htm>.



Figura 145. Representació de la paraula-imatge TE IGITUR amb un valor d'ús logotípic i teològic. Sacramentari de Drogo. Font: <https://www.wdl.org/en/item/590/view/1/17/>.

360. Op. Cit. Recordemos que, desde la Edad Media, lo grotesco aparece directamente relacionado con la idea de simulacro en los capiteles románicos mediante la representación de monstruos, recreando figuras fantásticas que son híbridos entre animales con la intención de causar miedo, y que podríamos encuadrar en el ámbito de lo satírico. [Recordem que, des de l'Edat mitjana, la cosa grotesca apareix directament relacionat amb la idea de simulacre en els capitells romànics mitjançant la representació de monstres, recreant figures fantàstiques híbrides entre animals amb la intenció de causar por, i que podríem enquadrar en l'àmbit d'allò satíric]. Traducció pròpia.

361. El terme "logotípic" és una proposta de nomenclatura formulada pel Dr. Jesús Del Hoyo al llarg del seguiment d'aquesta recerca i que al·ludeix a la noció de "logotip tipificat" referint-se a aquells elements gràfics que tenen un valor de semantització construïts a partir d'una unitat visual /textual.

362. Norberto Chaves (Buenos Aires, 1942) es considera un dels màxims exponents de la investigació de la imatge corporativa i el seu impacte en la societat.

363. CHAVES, N. (2005). *La imagen corporativa (3a edició)*. Barcelona: Gustavo Gili. *Aparte de su obvia función verbal, la tipografía posee una dimensión semiótica no-verbal, icónica, que incorpora por connotación significados complementarios al propio nombre.* [A part de la seva òbvia funció verbal, la tipografia posseeix una dimensió semiòtica no-verbal, icònica, que incorpora a través de la connotació significats complementaris al propi nom]. Traducció pròpia.

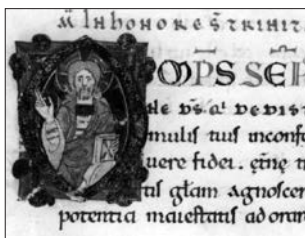


Figura 146. Caplletra amb la figura del Pantocràtor en el contragrafisme. Inici de la missa in honore sancte trinitatis. Valor d'ús de tipus teològic. Ms. 46, f110v. Font: captura fotogràfica de l'article de Marc Sureda i Miquel dels Sants Gros: *Sacramentari de Sant Felíu de Girona*.

Referent a l'ús **apotropaic** de la grafia, entès aquest amb un alt valor semàntic, representatiu i vinculant, es podria relacionar amb el receptor i amb un ús més instrumental. La lletra utilitza unes formulacions gràfiques i visuals predeterminades implicades en el text. En un context medieval les lletres ornades, en la producció miniada, amb una complexitat decorativa evident, podia esdevenir un element de protecció o advertència davant dels continguts que s'exposen en el text, segons reflexions de la historiadora Laura Kendrick: "Pot ser seria més apropiat comentar que tal animació de protecció és una advertència dirigida a les intencions del mal - o al potencial pecador- en qualsevol observador" (Kendrick, 1999, p. 119)³⁶⁴. La mateixa autora dedicarà un capítol de l'esmentada obra que encapçala amb el següent suggerent títol "Lletres sagrades com a lletres perilloses i la lectura com a lluita"³⁶⁵.

L'ús teològic, és el que mostra una representació molt clara vinculada als valors transcendents -divins- del text, de la seva orientació global. No està exempt d'un caràcter simbòlic en la representació i en les connotacions que es generen. És el que tindria una repercussió més notable des del punt de vista de la recepció estretament vinculada a l'acte de la litúrgia.

Així ho esmenta Janini respecte al valor i la incidència de l'ornamentació de les grans caplletres: "Les grans inicials romàniques, amb entrelaçats i animals fantàstics, es van fer amb més cura i grandària en les grans festivitats (Pasqua, Ascensió, Pentecosta) i al principi de les diverses parts del llibre" (Janini, 1983, p.58).³⁶⁶

Així doncs, aquest últim bloc posa en relleu la relació entre el text i la imatge i com ambdós es relacionen en un possible context de litúrgia. També el vinculem des de la formalització de l'encàrrec i, per tant, farà referència als criteris que hauria de tenir en compte el planificador de l'obra davant de la ideació /elecció d'una lletra, grafia o inscripció amb una càrrega narrativa important.

364. Op. Cit. *Perhaps it would be more accurate to say that such protective animation is a warning addressed to the evil intentions -or the potential sinner- in any viewer.* [Pot ser seria més apropiat comentar que tal animació de protecció és una advertència dirigida a les intencions del mal - o al potencial pecador- en qualsevol observador]. Traducció pròpia.

365. Vegeu capítol 4 amb el títol original "Sacred letters as dangerous letters and reading as struggle" de KENDRICK, L. (1999). *Animating the letter: the figurative embodiment of writing from late antiquity to the Renaissance*. Columbus: Ohio State University Press

366. JANINI, J. (1983). El sacramentari de San Félix de Gerona. *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. 2, 57-72. *Las grandes iniciales románicas, con entrelazados y animales fantásticos, se hicieron con mayor esmero y tamaño en las grandes fiestas (Pascua, Ascensión, Pentecostés) y al principio de las diversas partes del libro.* [Les grans inicials romàniques, amb entrelaçats i animals fantàstics, es van fer amb més cura i grandària en les grans festivitats (Pasqua, Ascensió, Pentecosta) i al principi de les diverses parts del llibre"]. Traducció pròpia.

| 3. E. PRAGMÀTIC PROJECTUAL | | | | | COM ES RELACIONEN? | | | | | | | | | |
|----------------------------|-------|-----------|-----------|-------------|------------------------------------|--------------|----------|-------------------|-------|-----------|-----------|----------|--|--|
| USOS - RELACIÓ IMATGE-TEXT | | | | | USOS - ACTE COMUNICACIÓ - LITÚRGIA | | | | | | | | | |
| [-] | | | | | [-] | | | | | | | | | |
| [+] | | | | | [+] | | | | | | | | | |
| IDENTIFICATIVA | MATIS | EVOCATIVA | NARRATIVA | REDUNDÀNCIA | INDICATIU - SENYAL | INMEMOTÈCNIC | DIDÀCTIC | SÀTIRIC O GROTESC | VOTIU | LOGOTÍPIC | APOTRÒPIC | TEOLÒGIC | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |

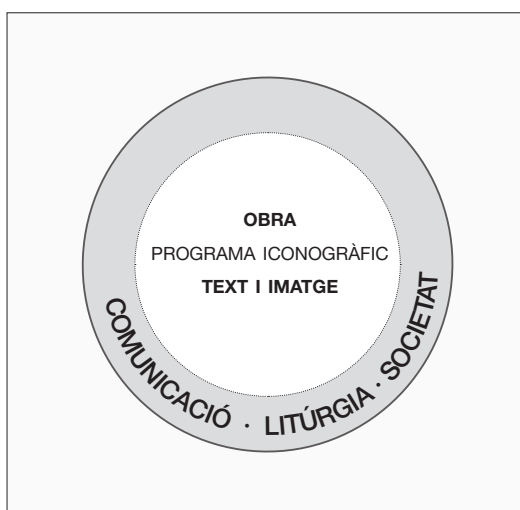


Figura 147. Bloc C. Desglossament de l'enfocament pragmàtic. Funcions i usos. A la dreta: esquema dels principals conceptes representats. Font: Elaboració pròpia.

Com explica Kendrick és important destacar aquest rol més suggerent que pot tenir la lletra, amb un component decoratiu important, perquè pot esdevenir porta d'entrada a tot un imaginari conceptual i sensorial que podríem considerar notable en un entorn medieval.

Com a lectors, immersos en una llarga cultura de la impremta, tendim a veure els dissenys pictòrics dels manuscrits medievals com a “decoració” o com a il·lustracions en el sentit literal de les paraules; ens hem convertit en impermeables a la màgia de la imatge en el terreny de la inscripció alfabètica (...). (Kendrick, 1999, p. 190)³⁶⁷

367. Op. Cit. *As readers in a long established print culture, we tend to see the pictorial designs of medieval manuscripts pages either as “decoration” or as illustrations of the literal sense of the words; we have become impervious to image magic in the realm of alphabetic inscription (...).* [Com a lectors, immersos en una llarga cultura de la impremta, tendim a veure els dissenys pictòrics dels manuscrits medievals com a “decoració” o com a il·lustracions en el sentit literal de les paraules; ens hem convertit en impermeables a la màgia de la imatge en el terreny de la inscripció alfabètica (...)]. Traducció pròpia.



Figura 148. Diferents detalls del model d'anàlisi que es pot consultar en els annexos. Font: Elaboració pròpia.

2.5 CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL II

Al llarg d'aquest capítol hem exposat de forma desglossada cadascun dels apartats que configuren la proposta de model d'anàlisi de les grafies vinculants o associatives i hem subratllat, a més a més, el seu caràcter obert i transversal.

Hem vist que diferents disciplines properes a la medievalística aborden l'estudi de la producció escrita i la lletra mitjançant el reconeixement d'influències, estils, escoles, èpoques, cronologia-datació, etc. La nostra aportació se centra a associar unes característiques que ens situen davant l'obra, tot entenent la seva gènesi, els seus interessos i les seves intencions, sense perdre -és clar- tot el que aporten altres disciplines. Principalment, entendre i reconèixer el valor projectual del suport analitzat i el valor d'estructura i dimensió significant de les grafies dites vinculants o associatives. Entendre com s'articulen els diferents components i paràmetres que configuren les lletres ens condueix a una idea de projectació de la lletra que va més enllà de la forma o superfície d'aquesta. Tal com apuntava Joan Costa: "La Forma no és l'aparença física de les coses, sinó l'efecte global de la seva estructura" (Costa, 2019, p.120)³⁶⁸

Des d'aquesta perspectiva proposem les següents conclusions:

- Un model d'anàlisi i de determinació morfològica clarament parametritzat amb descripcions, elements i rangs jerarquitzats que sumen.
- Una de les principals conclusions que aportem és el plantejament d'un enfocament més plural que pugui admetre altres lectures de *les grafies de tipus vinculant o associativa* i que permeti traspasar la funció textual més utilitària o d'anàlisi estrictament sintàctica, facilitant un coneixement essencial més global.

• També evidenciem una perspectiva generada des de la disciplina de la comunicació visual que implica i situa el punt de vista del planificador i dels possibles criteris que hauria de tenir en compte aquest planificador davant d'un projecte. Ens podríem preguntar quin repertori gràfic, suggerit possiblement per llibres de models, tindria al davant un planificador en l'edat mitjana? Quins criteris el guiarien per a l'execució de l'encàrrec?.

Considerem rellevant aquestes preguntes perquè quan les formulem atorguem un pensament projectual vinculat a l'encàrrec i a la planificació de l'obra des d'un bon principi. Un punt de vista que sovint ha quedat en un últim pla o poc considerat per alguns investigadors.

³⁶⁸Op. Cit. *La Forma no es la aparença física de las cosas, sino el efecto global de su estructura.* [La Forma no és l'aparença física de les coses, sinó l'efecte global de la seva estructura]. Traducció pròpia.

- Hem vist al llarg del capítol I com, en algunes de les descripcions que es fan de les grafies, es prioritza un enfocament majoritàriament sintàctic i poques vegades es veu complementat per altres enfocaments i disciplines. I és per això que plantejem un model estructurat que recull aportacions rellevants el qual permet crear dades de manera que faciliti un coneixement holístic, no disgregat ni dispersat.
- Pensem aquest model de síntesi com una eina d'investigació i deixem plantejada aquesta estructura per a noves vies que puguin desenvolupar-se des de la perspectiva de la transversalitat i des de la percepció de la planificació que comprèn tot projecte gràfic.
- Evidenciem que l'anàlisi de la lletra, la comprensió morfològica-estructural i l'essència cal·ligràfica són fonamentals per entendre el programa iconogràfic que s'articula en el conjunt de les obres medievals, concretament, en el cas del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona.

A continuació, exemplificarem amb tres exemples³⁶⁹ l'aplicació d'aquest model d'anàlisi de la *gràfica vinculant o associativa* i podrem veure d'entrada un recorregut més ampli i transversal, susceptible de ser enriquit i complementat per altres criteris i aportacions d'altres disciplines.

Mostra 1³⁷⁰: Lletra A. Sèrie Damassiana del Tapís de la Creació de Girona. ca.1096-1101

Mostra 2³⁷¹: Lletra A. Sèrie Logos Christi del Tapís de la Creació de Girona. ca.1096-1101

Mostra 3³⁷²: Lletra A. Sèrie Titvuli (Vera Creu) del Tapís de la Creació de Girona. ca.1096-1101

Mostra 4: ME FECIT i franja superior de l'Estola de Sant Narcís. ca. s.X

Mostra 5: Lletra E, inicial, del Beat romànic de Torí. s. XI

Aquest model ens servirà com a punt de partida per abordar l'estructura d'anàlisi més específica i tècnica de les lletres del Tapís, o sigui, aquella que incideix en el vessant projectual i tipogràfic.

369. Vegeu la proposta desplegada dels tres exemples en els annexos.

370. El desplegament comentat d'aquest anàlisi es pot veure al capítol III, apartat 3.1.

371. El desplegament comentat d'aquest anàlisi es pot veure al capítol III, apartat 3.1.

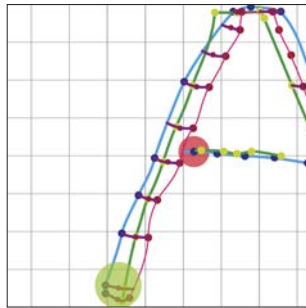
372. El desplegament comentat d'aquest anàlisi es pot veure al capítol III, apartat 3.1.

CAPÍTOL III

“Antes de explicar cada forma de letra en particular, se ha de advertir, que todas la obras, así liberales, como mecánicas para estar arregladas a los preceptos del Arte deben constar de las justas medidas, y proporción: y no haciéndose así, podremos decir que son obras hechas sin fundamento. No faltan reglas para disponer, trazar y escribir todas estas formas de letras”

(Fray Luis de Olot, 1766)

FRAY LUIS DE OLOT. (1766). *Tratado del origen y arte de escribir bien*. Girona.



CAPÍTOL III

**Les lletres del Tapís de la Creació.
L'anàlisi de la lletra: la comprensió morfològica
i estructural d'un brodat medieval**

CAPÍTOL III

**Les lletres del Tapís de la Creació.
L'anàlisi de la lletra: la comprensió
morfològica i estructural d'un brodat
medieval.**

HIPÒTESI III
Formulada des de l'anàlisi
i el desenvolupament II

La lletra respon a un projecte de disseny perfectament articulat per part del planificador en el conjunt global de l'obra. S'evidencien sistemes a partir de l'anàlisi morfològica i estructural de la lletra. Elements, estructures i relacions.

3. LES LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ: UN PROJECTE DE DISSENY (TIPO)-GRÀFIC

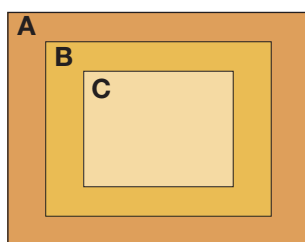
El següent capítol se centra en l'estudi i anàlisi de les lletres del Tapís de la Creació que formen part del repertori iconogràfic i temàtic del brodat i que aquesta recerca considera d'entrada com a *grafies de tipus vinculants o associatives*. Tal com esmentàvem en la introducció plantejem l'obra medieval com un suport que integra diferents projectes³⁷³ i realitats gràfiques planificades. A partir d'una sèrie de fases determinades en la Part I d'aquesta investigació situem els principals nuclis de coneixement que es desenvoluparan. Establim un recorregut que anirà d'aspectes generals fins a parts més específiques. Un apartat (A) que se centrarà en la ideació del text. Un altre (B) que incidirà en el concepte de projecte de disseny gràfic (configuració visual) i un darrer (C) que abordarà el projecte de disseny tipogràfic (gràfic) estratègicament definit (concreció del suport textual). Desglossem a continuació el context al qual ens referim:

Primerament, cal esmentar que entenem el cas d'estudi com un projecte de comunicació global. A partir d'aquí assumim el concepte "projecte" com un conjunt de decisions preses i parametritzades, que no son arbitràries, i que ens condueixen a una plasmació o representació final. Per tant, la referència que fem de projecte i més concretament de "projecte de disseny gràfic" la relacionem atenent que el suport resultant del procés projectual és una plasmació visual i gràfica que hom pot contemplar i interpretar visualment. En aquest cas ens centrem en el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona.

També ens interessa matisar la diferència que existeix entre projecte i execució perquè des de la nostra perspectiva entenem que l'obra medieval concebuda com a projecte de disseny gràfic pot transcendir el pla final de l'execució. El fet de vincular, a priori, el tapís amb una realitat de projecte planificat comporta entendre una generació d'instruccions i una coordinació per part del planificador que donaria com a resultat una obra perfectament articulada i finalment materialitzada. Els verbs projectar i executar son dues accions que en el context de la disciplina de la comunicació visual, la del disseny gràfic, es poden interrelacionar però no originen ni desencadenen necessàriament el mateix resultat.

Seguidament definim "projecte de disseny (tipo)-gràfic", aplicat en aquest cas a les lletres del Tapís, com el context que vincula el projecte planificat i ordenat amb una realitat gràfica concreta com son les lletres estudiades. Aquestes lletres, analitzades des de l'enfocament de la disciplina de la comunicació visual -la qual es desenvolupa de forma complementària a la comunicació textual- configuren l'eix temàtic d'aquest capítol de la

³⁷³. En la primera part de la investigació proposem una dimensió de *multiprojectes* integrats que l'obra medieval recull i en la qual es pot incloure la noció del projecte (tipo)-gràfic. Vegeu apartat 6.1 de la Part I.



A. PROJECTE
(Ideació text)
B. PROJECTE DISSENY GRÀFIC
(Configuració visual)
C. PROJECTE DISSENY (TIPO)-GRÀFIC
(Concreció del suport textual)

Figura 149. Proposta de desglossament de conceptes. Font: elaboració pròpia a partir d'un gràfic de Mena, M. P. (2017). *La creación tipográfica a través de la noción proyecto de diseño de la tipografía EHU*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.

recerca. El concepte “tipogràfic” fa referència precisament a aquesta dimensió del projecte gràfic que comprèn més específicament l'estudi de les lletres i els signes gràfics i que al·ludeix directament als coneixements fonamentals de la tipografia³⁷⁴. La disciplina de la tipografia pot anar més enllà de les connotacions relacionades amb els sistemes d'impressió tradicionals i gaudir, com veiem en aquest cas, d'una consideració més àmplia. La tipografia esdevé fonamental per a la disciplina de la comunicació visual tal com ho fan palès José Luís Martín Montesinos i Montse Mas Hurtuna, ambdós investigadors i docents de la UPV:

L'acord més universal sobre la tipografia és aquell que la relaciona amb les lletres, amb les paraules, amb el text; i aquest és el punt de partida que permet considerar la tipografia com el concepte clau de la comunicació visual. (Martín i Mas, 2001, p.17)³⁷⁵

D'altra banda considerem escaient la cita de Stanley Morison, malgrat que s'emmarqui en un context més tècnic. Aquesta referència ens proporciona unes especificitats que ens seran rellevants per a remarcar la importància de la tipografia dins del projecte gràfic. Referent a la tipografia, aquest autor comenta els següents aspectes i ens proporciona la següent definició tenint en compte el vincle entre construcció i lectura de la lletra:

Art de disposar correctament el material d'imprimir, d'acord amb un propòsit específic: el de col·locar les lletres, repartir l'espai i organitzar els tipus amb l'objectiu de prestar al lector la màxima ajuda per a la comprensió del text. (Morison, 1929)³⁷⁶

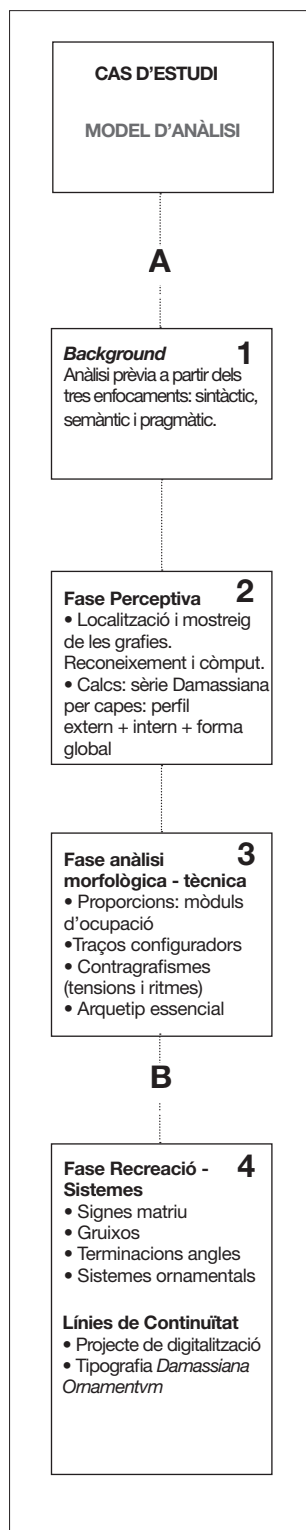
Aquests propòsits específics o principis operatius (Martín i Mas, 2001) es poden vincular amb les decisions parametritzades i ordenades a les quals anteriorment al·ludíem. Entenem les eleccions relatives a una obra gràfica com a fets planificats i coordinats. I, concretament, referint-nos a les lletres del Tapís, fem evident que els sistemes i relacions estructurals que les configuren prenen tot el seu sentit i potencial gràfic si les analitzem des de la perspectiva de la disciplina de la tipografia.

Per tant, ens centrarem en l'anàlisi de les lletres del Tapís des d'aquest context que entén

374. Una definició del concepte tipografia ens la proporciona J.L. Martín Montesinos i M. Mas Hurtuna. En aquest sentit en subratllem el sentit més general i no només aquell vinculat amb les connotacions més tècniques que comporten la reproducció del signe gràfic.

375. MARTÍN MONTESINOS J. L., MAS HURTUNA, M. (2001). *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. Valencia: Campgràfic. *El acuerdo más universal sobre la tipografía es el que la relaciona con las letras, con las palabras, con el texto; y éste es el punto de partida que permite considerar la tipografía como el concepto clave de la comunicación visual.* [L'acord més universal sobre la tipografia és aquell que la relaciona amb les lletres, amb les paraules, amb el text; i aquest és el punt de partida que permet considerar la tipografia com el concepte clau de la comunicació visual]. Traducció pròpia.

376. MORISON, S. (1929). *Principios fundamentales de la tipografía*. Madrid: Ediciones del Bronce. Cita recollida a l'obra de J.L. Martín Montesinos i M. Mas Hurtuna (p. 17). Op. Cit. *Arte de disponer correctamente el material de imprimir, de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto.* [Art de disposar correctament el material d'imprimir, d'acord amb un propòsit específic: el de col·locar les lletres, repartir l'espai i organitzar els tipus amb l'objectiu de prestar al lector la màxima ajuda per a la comprensió del text]. Traducció pròpia.



les lletres i els signes gràfics com una realitat de projecte (tipo)-gràfic circumscrites en el macroprojecte que esdevé el Brodat de la Creació de la Catedral de Girona. Aquestes grafies ens serviran com a model per exemplificar el desenvolupament d'una estructura d'anàlisi tipogràfica³⁷⁷ que proposem i organitzem en diferents fases.

A partir de la identificació de les lletres del Tapís, en aquest capítol desenvolupem tota una estructura analítica que exemplificarem exhaustivament a partir de les sèries gràfiques que reconeixem en aquest brodat. La *sèrie gràfica Damassiana*³⁷⁸ que és la grafia més complexa present. També comprovarem la validesa del corpus analític en la *sèrie Logos christi*³⁷⁹ i en les subsèries gràfiques que se'n deriven del desenvolupament d'investigacions i de possibles línies de continuïtat. Per tant, aquest model d'anàlisi que seguirà pautes i models analítics ja plantejats en la primera part introductòria de la recerca, se centrarà de ple en la grafia principal del brodat, la *lletra damassiana*.

Un cop establert el marc conceptual de referència enumerarem les fases a partir de les quals abordarem l'estudi i l'anàlisi de les lletres del Tapís. Aquestes fases s'estructuren en dos grans blocs-eixos (A i B) i cadascun d'aquests es concreta en diferents accions metodològiques. Es generen per a cada fase una sèrie de documents, fitxes d'anàlisi complementàries, arxius gràfics documentals i altres dades que es poden consultar en els annexos³⁸¹. També, al llarg d'aquest capítol, mostrarem imatges d'arxiu que documenten la tradició cal·ligràfica i tipogràfica i que reforçaran i ampliaran els conceptes que estem analitzant. Els principals enfocaments d'anàlisi són:

Bloc A: basat en els fonaments de la tradició cal·ligràfica

Aquest bloc tindrà en compte el context de la tradició cal·ligràfica i els fonaments principals per tal de determinar un marc de coneixement que permeti desenvolupar

377. Tal com comentàvem en la part introductòria (Part I), la línia de recerca i el marc disciplinari que seguim en aquesta investigació és hereva de les línies de recerca de tipus projectista. Una de les quals és formulada en la tesi doctoral realitzada pel Dr. Jesús Del Hoyo Arjona (Op. Cit.), director, també, de la present tesi.

378. En primer lloc el terme de "sèrie gràfica", tal com esmentem en el Capítol I, és un concepte intencional que implica elecció del tipus de lletra i que respon a una voluntat de jerarquitzar la informació textual. També, com hem esmentat anteriorment, el concepte de *damassiana* és una denominació que apliquem per analogia amb el projecte cal·ligràfic de les inscripcions -epigrames del Papa Damas I- fetes per Furi Dionisi Filòcal al s. IV. També aquesta denominació l'esmenta el Dr. Palol (1986) i el Dr. Manuel Castiñeiras (2011), tal com es demostra en el Cronograma 1 a elaborat a partir del treball del Mapa 1 de Realitats Visuals (vegeu Capítol I).

379. El terme de *Sèrie gràfica Logos Christi*, és una proposta de denominació que fem en aquesta investigació pel fet que les lletres d'aquesta categoria emmarquen la figura del Cosmocràtor (Crist Logos) en el centre del Tapís.

380. El terme de *Sèrie gràfica dels Titlvi* i les subsèries que designarem són una proposta de denominació que fem en aquesta investigació pel fet que les lletres que es disposen en el brodat configuren grups de llegendes puntuals que acompanyen les imatges.

381. Aquest material que recull fitxes tècniques s'ordena i s'organitza tenint en compte criteris d'eficàcia comunicativa i també d'interès gràfic pel que fa a la representació i visualització de continguts.

una anàlisi rigorosa i exhaustiva. Les accions que es generen tenen l'objectiu de conceptualitzar i sistematitzar les decisions que s'aniran definint en aquest apartat.

3.1 FASE 1. Documentació, *backgrounds* i enfocaments.

3.2 FASE 2. Anàlisi perceptiva: determinació de les sèries gràfiques interrelacionades. La lletra damassiana com a sèrie principal.

3.3 FASE 3. Anàlisi morfològica-tècnica: elements, estructures i relacions. Determinació de l'alfabet arquetípic.

Bloc B: basat en els fonaments de caràcter projectual i tècnic

Aquest bloc tindrà present la noció de projecte a partir del qual generem aplicacions de caràcter tècnic-projectual. També plantejem futures línies de treball que se'n derivin d'aquesta anàlisi més específica. Les accions que es generen tenen l'objectiu de conceptualitzar la seqüència de fases i operacions que es portaran a terme en les aplicacions de tipus més tècnic.

3.4 FASE 4. Sistemes existents i articulació de la sintaxi. Recreació i desenvolupament aplicat. Línies de desenvolupament i continuïtat: digitalització de la sèrie *damassiana ornamentvm*. Un projecte de digitalització integral.

.....

FASE 1: DOCUMENTACIÓ, *BACKGROUNDS* I ENFOCAMENTS

.....

3.1 FASE 1: DOCUMENTACIÓ, *BACKGROUNDS* I ENFOCAMENTS

En aquesta fase considerem els resultats exposats en el Capítol I, concretament les dades relatives mostrades al mapa 1. La qüestió que plantejàvem en el seu inici girava al voltant d'allò que es coneix sobre les lletres del Tapís: què diuen de les lletres del Tapís de la Creació els diferents autors consultats? Com les descriuen i com es refereixen a aquestes lletres? Les dades que s'obtenen³⁸² permeten determinar l'enfocament principal així com les diferents disciplines acadèmiques que han analitzat les lletres a través dels anys. També es detecten les mancances que aquestes accions presenten. Ens referim, principalment, a la manca general d'una lectura integradora de la lletra que englobi els tres enfocaments esmentats en aquesta recerca des d'una perspectiva del disseny gràfic. Entesa aquesta com una disciplina transversal que relaciona la totalitat amb les especificitats i que té com a objectiu la transmissió del missatge cap als seus destinataris de forma entenedora i clara.

Aquest recorregut parteix de la proposta d'anàlisi que formulem en el Capítol II, el *model d'anàlisi de la grafia vinculant o associativa* des de la disciplina de la comunicació visual. Per tant, en aquest punt els resultats del Capítol I i del capítol II convergeixen i ens porten a analitzar unes mostres representatives de les grafies que existeixen en el brodat segons els paràmetres determinats en la proposta d'anàlisi anterior.

D'entrada prenem com a mostres tres tipus de grafies, en concret tres lletres A³⁸³ prou diferenciades i que considerem de *tipus vinculants o associatives*. Aquestes ens permetran en una fase posterior considerar-les exemples representatius d'unes possibles sèries gràfiques. Aquest concepte el desenvoluparem en la següent fase 2.

Les tipologies de grafies que detectem en el brodat son morfològicament diferents i constatem d'entrada que es presenten estretament interrelacionades. Cada una de les mostres les analitzem tenint en compte la proposta d'anàlisi presentada en el capítol anterior. A continuació exposem els resultats de forma sintetitzada³⁸⁴. Els resultats obtinguts de cada mostra ens serviran com a punt de partida per a tot el desenvolupament posterior. És en aquest sentit que es presenta com a novetat el fet d'observar les tres tipologies de grafies des de tres enfocaments que convergeixen en una lectura global. A partir de la globalitat anirem aprofundint en lectures més detallades i específiques de cada cas.

382. Vegeu les conclusions del Mapa 1, Capítol I.

383. Prenem de referència les lletres A dels diferents suports com a mostra il·lustrativa del conjunt. Aquesta lletra és la primera lletra de l'alfabet que marca les angulacions dels traços i esdevé un primer punt de partida. En el desenvolupament de la investigació també es tindrà en compte la lletra M, la qual es relaciona estretament amb la disciplina de la tipografia. Vegeu Fase 3, apartat 3-B del present capítol.

384. Correspondrà al capítol de les conclusions elaborar una proposta més detallada per a cadascuna de les sèries gràfiques.

Bloc A: Fonaments tradició cal·ligràfica



Figura 150. Gràfic Mapa 1 de realitats visuals. Font: Elaboració pròpia.

Mostra 1: Lletra A.
Sèrie Damassiana

Mostra 2: Lletra A.
Sèrie Logos Christi

Mostra 3: Lletra A.
Sèrie Tituli (Vera Creu)

Vegeu el desenvolupament en els annexos documentals

Sèrie Damassiana **Mostra 1: Sèrie Damassiana**

A partir d'aquesta primera anàlisi que exposa els aspectes contemplats des dels tres enfocaments principals, anirem anotant característiques de forma objectiva i que els principals paràmetres inscrits en el model d'anàlisi ens proporcionen:

Aquesta mostra (grafia A, MARE) és representativa del text que s'inscriu en el cercle gran del brodat i que textualment recull el versicle (GN 1,1) (Castiñeiras, 2011, p.41)³⁸⁵ + IN PRINCIPIO CREAT DEVS CELVM ET TERRAM · MARE ET OMNIA QVA IN EIS SVNT · ET VIDIT DEVS CVNCTA QVE FECERAT ET ERANT VALDE BONA³⁸⁶. Tal com hem referit anteriorment, el nom de *damassiana* és una designació que fan alguns autors per analogia amb la lletra que va dissenyar Filòcal al s. IV per encàrrec del Papa Damas per als seus epigrames. Aquesta investigació pretén fer èmfasi en aquesta semblança des del punt de vista de la generació del projecte gràfic. Un tipus de lletra, la *damassiana*, projectada per unes finalitats concretes i per a subratllar un poder teocràtic. Si avancem en el temps, en el brodat medieval, aquesta lletra *ex professo* descrita de tipus capital quadrada³⁸⁷, singularment caracteritzada i que s'exposa esponerosament en el cercle gran, mostra una clara raó de projecte i fa evident la importància del text que comunica a partir de l'ús i d'una intenció clarament jeràrquica. És en aquesta dimensió de projecte i pensament projectual que entenem l'ús del terme de *lletra damassiana* i la seva pervivència en èpoques posteriors³⁸⁸. Des d'una lectura integradora dels tres eixos que considerem fonamentals per l'estudi de la lletra destaquem de forma sintetitzada:

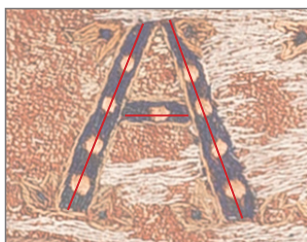


Figura 151. Lletres A (TERRAM) amb els traços configuradors compostos marcats. Inicial tipus versal. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona.

Enfocament sintàctic: la mostra (lletra A) es caracteritza, a priori, per ser una lletra de tipus *Capital* (lletres en majúscula), emmarcada per una faixa de tipus circular prou ampla. Aquesta lletra en concret presenta una barra central, però altres lletres A de la mateixa sèrie prescindeixen d'aquest traç emulant d'alguna forma la *capital elegans*³⁸⁹. En una primera aproximació apuntem a un tipus de lletra *Capital* però precisament serà a partir de l'estudi dels seus traços configuradors, la majoria compostos, que suggerirem un altre tipus de catalogació a tenir present: una lletra *Inicial* de tipus *Versal*.

385. Op. Cit.

386. Hem marcat amb un color gris les lletres elidides i la lletra de la mostra ressaltada en negreta.

387. Vegeu les referències en el mapa 1. És pertinent anotar el caràcter formal ambivalent que presenta aquesta grafia i que al llarg d'aquest capítol analitzarem. D'entrada, la podríem classificar com una lletra capital de tipus epigràfic i de proporció quadrada, tal com suggeríem en el capítol II. Però també constatem el caràcter de lletra inicial de tipus versal o *built-up*, precisament per la seva construcció composta dels traços que la configuren. Ho detallarem, específicament, en la fase 2 perceptiva.

388. Vegeu article de DE RUBEIS, F. (2010). La capitale damasiana a Tours: esperimenti ed effimere primavere, *SCRIPTA*, vol. 3. pp.57-72.

389. El terme *capital elegans* a BATELLI, G. (1949). *Lezioni di Paleografia*. Città del Vaticano: Pont. Scuola Vaticana di Paleografia e Diplomatica. L'autor refereix a la *capital elegans* com un tipus d'escriptura dins de la capital llibraria que presenta aquesta particularitat en el còdex: "(...) così nei codici, a differenza delle iscrizioni, la A è quasi sempre senza traversa" (Batelli, 1949, p.56).

La lletra inicia un text de tipus continuat formant, lletra a lletra, un sistema gràfic que podríem considerar predominant en relació amb les altres mostres de lletres, precisament per la grandària i la ocupació més gran de superfície. Es presenta visualment amb diferents colors que oscil·len entre blavosos, verds, ocres i groguencs. Les lletres presenten un contorn perfilat de tipus més groguenc o ataronjat tot separant la figura de la grafia del fons. El contorn o el perfil també fa visible l'estructura composta de les astes que configuren els traços. Presenta un tipus d'asta contenidora de color que mostra motius de tipus fitomòrfic a les extremitats (florals) i de tipus geomètric (uns piquets o botons que destaquen i ressalten cromàticament sobre la superfície de l'asta). Evidenciem que les quatre lletres "O", les dues lletres "Q" i la lletra "B" presenten unes figures que podem reconèixer com a flors de lis inscrites en el seu contragrafisme. La seva direcció de lectura es presenta circular en el sentit de les agulles del rellotge.

Enfocament semàntic: pel que fa a aquest enfocament es destaquen unes funcions semàntiques que es troben ordenades jeràrquicament segons la seva intensitat significativa de gran poder evocador i simbòlic. Aquesta grafia respon a unes funcions semàntiques que potencien el discurs textual. Concretament ens referim a la *funció apel·lativa*, la *funció poètica* i la *funció simbòlica*. La primera connota una voluntat clara de destacar, tant per la seva morfologia com per la diferenciació visual singular (els motius geomètrics interns, l'ornamentació floral, etc). La funció poètica subratllaria aquesta singularització relativa a la presentació i disposició circular d'aquestes lletres en la superfície del brodat i la seva finalitat semàntica que n'amplia el significat. Finalment, destaquem tot el potencial simbòlic (present en els motius florals i l'ornament en general) i evocador que es pot desprendre d'aquest tipus de grafia. Aquesta lletra que actuaria com a "imatge" l'hem definida de tipus vinculant o associativa i reforçaria un discurs de gran transcendència. A més a més, a partir d'aquestes descripcions es podrien reforçar les comparacions que altres autors han presentat al llarg de la bibliografia consultada. Ens referim a conceptes com per exemple: "aparença d'ornades amb gemmes o pedres precioses" (Mundó, 1980, p. 157), "lletres plenes de pedreria" (Palol, 1986, p. 103) que poden potenciar, també, aquesta dimensió semàntica³⁹⁰ que presenta valors de transcendència, riquesa, lloança, tribut i ofrena.

Enfocament pragmàtic: si tenim present primer la proposta de valor d'ús i de relació entre la imatge i el text formulada, destaquem que la grafia es pot fer ressò de tot el potencial que l'ús de *matís* genera respecte al sentit del text que aquesta grafia transmet.

390. En el decurs d'aquesta recerca i en concret en el procés d'anàlisi de la grafia damassiana, el Dr. Joaquim Garrigosa (UAB), medievalista i musicòleg, va suggerir una idea, durant una entrevista personal mantinguda amb qui escriu aquest treball, sobre els piquets i l'ornament d'aquesta lletra. Segons Garrigosa podria tractar-se d'una reminiscència del treball de forja. Aquest aspecte s'observa en els forrellats de les portes romàniques d'esglésies catalanes. En aquest sentit, agraïm i acollim l'observació que pot ampliar el repertori d'analogies formulades a propòsit d'aquesta sèrie gràfica.



Figura 152. Lletre R.
Sèrie Damassiana. Font: Fotografia
cedida pel Capítol-Tresor de la Cate-
dral de Girona.



Figura 153. Detall lletra O.
Sèrie Damassiana. Font: Fotografia
cedida pel Capítol-Tresor de la Cate-
dral de Girona.

Si es desvincula d'aquest sentit, la grafia es percep com a quelcom ornamental o superficial. En canvi si s'activa el seu rol de matís en funció del discurs textual, en aquest cas l'acte de la Creació, la grafia n'amplia el significat. També el seu *ús evocatiu*³⁹¹ presenta una clara relació amb una part del contingut textual que d'una forma convencional suggereix, situa, orienta però no descriu. Pel que fa a la proposta de valor d'ús i de relació de la grafia envers la societat podem destacar l'*ús teològic*, ja que l'elecció de la forma de la grafia es podria usar per establir vincles importants amb el valor transcendent que té precisament pel fet d'evocar, associar i vincular. S'aconsegueix així, subratllar el valor transcendent de la lletra en l'acte de la litúrgia en la qual s'inscriu el Tapís i, també, es destaca en aquest aspecte l'*ús indicatiu* (de senyalitzar i remarcar). L'*ús mnemotècnic* que reforçaria la capacitat de pregnància podria vincular-se amb la possibilitat de concebre aquesta grafia pròpiament com una imatge amb tot el seu potencial significat dirigida als seus receptors.

Sèrie Logos Christi

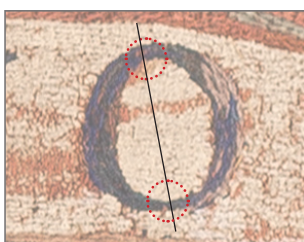


Figura 154. A dalt: A (FIAT).
A baix: lletra O amb els traços gruixos i primos contrastats. Es mostra una inclinació de l'eix interior del contragrafisme. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona.

Mostra 2: Sèrie Logos Christi

Aquesta mostra (lletra A, FIAT) és representativa de les lletres que configuren el text que envolta el pantocràtor o Logos Christi. Aquestes exposen el següent text (GN 1,3) (Castiñeiras, 2011, p.41)³⁹²: + DIXIT QVOQVE DEVS FIAT LVX ET FACTA EST LVX³⁹³. Aquesta tipologia de lletres es diferencia morfològicament de la capital analitzada anteriorment i des dels tres enfocaments observem el següent:

Enfocament sintàctic: la mostra es caracteritza per ser una lletra de tipus *Inicial simple* (de lletres majúscules) que forma, lletra a lletra, un sistema gràfic que podem dir que és d'una escala menor pel que fa a la *grafia damassiana* esmentada abans. La considerem un tipus de lletra *Inicial Simple* per la configuració de les seves astes no compostes, d'alçada compactada i regular i d'absència d'ornament. Es mostra emmarcada per una faixa de tipus circular. Les lletres inicien un text de tipus continuat i ocupen una posició central en la imatge. Es presenten aquestes lletres de forma monocromàtica (predomini de tonalitats fosques). La seva direcció de lectura es presenta circular en el sentit de les agulles del rellotge. Pel que fa a la configuració de les astes, observem que aquestes són simples i sense contorn. Remarquem, però, un contrast evident entre els traços gruixuts i els traços primos i, en algunes lletres com ara la O i la Q, detectem una inclinació de l'eix interior del contragrafisme fet que fa pensar en un coneixement propi de la tradició cal·ligràfica, tal com suggereix el paleògraf Anscari Mundó: "Les lletres del cercle petit

391. S'especifica la descripció de l'ús evocatiu al capítol 2: bloc C, 1. Proposta de valor d'ús i de relació de la grafia entre la imatge i el text.

392. Op. Cit.

393. Hem marcat amb un color gris les lletres elidides i la lletra de la mostra ressaltada en negreta.

son contrastades, és a dir, que observen els gruixos i prims que produeix una ploma tallada de biaix” (Mundó, 1980, p. 157).³⁹⁴

Enfocament semàntic: quant a aquest enfocament es destaquen unes funcions semàntiques que es troben ordenades de més a menys intensitat significativa tal com detallàvem en el capítol 2. Les funcions més destacades d'aquesta tipologia de grafia serien la *funció apel·lativa*, la *funció descriptiva* i la *funció simbòlica*. La primera funció seria la que, a través d'aquestes lletres, es fa una crida d'atenció al lector que ve determinada per una diferenciació visual. La funció descriptiva, en canvi, remetria al context i específicament lletra a lletra s'inscriurien en un discurs referencial *que pronuncia* el Pantocràtor. Finalment, la funció simbòlica d'alta càrrega significativa seria, també, atribuïda a aquesta grafia. La seva disposició circular i la seva composició estratègicament planificada, ampliaria i relacionaria aquesta dimensió semàntica i simbòlica que també es transfereix a la imatge. Aquestes lletres singulars connoten contundència, autonomia, claredat i autoritat.

Enfocament pragmàtic: pel que fa al valor d'ús i de relació entre la imatge i el text podem comentar que aquesta tipologia tindria un *ús evocatiu* en consonància amb el text perquè precisament el situa i el suggereix. I respecte al valor d'ús i de relació de la grafia envers la societat tindria un *ús indicatiu* (de senyal i crida d'atenció) i també *teològic*. El discurs que transmeten les lletres reforcen l'acte de la litúrgia, un acte col·lectiu i de caràcter ecumènic i universal.

Mostra 3: Sèrie Titvli (la mostra és de la subsèrie Vera Creu)

La sèrie que anomenem *Titvli* està configurada per diferents subsèries³⁹⁵ o conjunts de grafies que es troben inscrites en el brodat en diferents ubicacions i que narren escenes diferents. Per les seves característiques morfològiques, més o menys regulars i pel tipus de narració que relaten, les hem agrupades per a poder-les analitzar millor. Abans d'entrar en el comentari general dels tres enfocaments que comparteixen aquestes subsèries, volem destacar una apreciació formal que presenta en aquest cas la lletra E del mot *GEON* de la subsèrie *titvli menologi*. Aquesta lletra no té una aparença de majúscula com les de la resta de lletres dels *titvli* i per tant és l'única grafia que es distingeix morfològicament de la resta d'aquestes lletres.³⁹⁶ La mostra de referència que ens ocupa correspon a la subsèrie situada a la franja inferior que narra la història de la Vera Creu. La mostra en concret correspon a la lletra A (del mot *HIERUSALEM*).³⁹⁷

394. Op. Cit.

395. Les especificacions de les subsèries s'expliquen en les següents fases del treball d'investigació.

396. Aquesta observació es fa evident en la fragmentació que efectuem a partir de les fotografies que el Capítol-Tresor de la Catedral de Girona ens facilita el març de 2013. Aquest detall també l'observarà V. Debiais (2018). “Totes les lletres brodades són capitals, només les G i les O -amb forma de llançadora- de *GEON* i la R de *HIERUSALEM* podrien ser considerades uncials” (Debiais, 2018, p. 247).

397. Hem marcat amb un color gris les lletres elidides. En aquest cas la lletra última la L presenta una fórmula gràfica



Figura 155. Lletre D. Sèrie Logos Christi. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona.

Sèrie Titvli (Vera Creu)



Figura 156. E del mot *GEON*, de la subsèrie *Titvli menologi*. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona.



Figura 157. A dalt: lletra A (HIERVSALEM)
A baix: lletres E- I de la sèrie *titvli*
(Vera Creu). Presenten les astes
perfilades amb un contorn enfosquit.
Font: Fotografia cedida pel Capítol-
Tresor de la Catedral de Girona.

Enfocament sintàctic: Aquest tipus de grafia correspon a la sèrie *titvli*. És una lletra d'escala menor i de tipus *Llegendada (titulus)* si les comparem amb les dues sèries abans citades tal com es veuria en una gradació d'escala. Son lletres de tipus majúscula, amb regularitat i robustesa en les astes. Es presenten sense marc, disposades horitzontalment-verticalment i es distribueixen en alguns casos de forma dispersa en el brodat i també en cesura (a banda i banda de l'objecte o figura a la qual faci referència). Des d'aquesta perspectiva el seu percentatge d'ocupació és considerable, ja que es distribueixen per tota la superfície de la franja inferior. Es mostren en una gamma de colors blancs i algunes amb el perfil resseguit de blau marí³⁹⁸. Això marca una subsèrie de grafies que hem descobert al llarg d'aquest estudi. Pel que fa a la configuració de l'asta, aquesta es presenta de forma simple i pot anar perfilada amb contorn o sense, depenent del tipus de registre a on estiguin disposades.

Enfocament semàntic: Per la seva morfologia de tipus compacte i visualment diferenciades, a aquestes lletres se'ls poden atribuir unes funcions de *tipus apel·lativa* i també la *funció descriptiva*. Tindrien per una banda la funció de crida d'atenció visual i, per una altra part, descriurien i destacarien parts rellevants del text, complementàries i subsidiàries de les imatges. Per exemple, trobem aquests *titvli* que completen, reiteren, especifiquen allò que transmeten les imatges. Aquestes lletres connoten contundència, claredat, solidesa, robustesa, etc.

Enfocament pragmàtic: Respecte al valor d'ús i de relació entre el text i la imatge aquest tipus de grafia tindria també un valor d'ús *de redundància* i de reiteració ja que la seva presència quedaria estretament vinculada al sentit narratiu i textual. En referència a la relació que s'estableix entre la grafia i la societat (acte comunicatiu), aquesta presentaria un ús *indicatiu de senyalització* i direccionament de la mirada. També podríem apuntar un ús *teològic* perquè la manifestació d'aquestes grafies, segons indicàvem en l'enfocament semàntic, podrien participar-hi del sentit transcendent del mateix acte de comunicació del brodat.

de contracció amb un guió que travessa l'asta de la L i que substitueix a les lletres em.

398. Les especificacions cromàtiques s'apunten en l'estudi tècnic relatiu a les últimes accions de restauració per part del CRBMC.

Conclusions de la Fase 1: Documentació, *backgrounds* i enfocaments.

Amb aquesta informació, sintetitzada i agrupada dels tres enfocaments principals, a partir dels quals hem analitzat prèviament tres grafies que reconeixem com a sèries gràfiques, determinem les següents conclusions:

- El fet d'analitzar prèviament aquestes tres lletres (mostres de les lletres A) ens proporciona un *background* inicial des de la perspectiva de la comunicació visual que agrupa les característiques principals d'aquestes mostres en una lectura del signe més global i transversal i no tan atomitzada o fragmentada. Observar el context general ens permetrà descobrir i constatar les especificitats en fases posteriors.
- Analitzar i documentar, mitjançant un model estructurat i uns paràmetres objectivables, aquests trets singulars de les grafies del brodat. Aquest model ens ofereix una visió més concreta i una noció de context a partir del qual es podrà seguir analitzant les grafies.
- El *background* obtingut ens serveix de punt de partida per seguir analitzant de forma més detallada i específicament les grafies i, per tant, permet sumar perspectives d'altres disciplines acadèmiques. De fet, tot i que aquest model d'anàlisi s'ha generat des del disseny gràfic, no exclou altres enfocaments, ans al contrari, s'ofereix a altres disciplines amb objectes d'estudi similars com una eina més a tenir present.
- Per últim, i a partir de l'observació d'aquests tipus de lletres distribuïdes i categoritzades en diferents registres, podem determinar que totes aquestes són majúscules, de morfologies i mides diferents que deixen entreveure un denominador comú de fons: la capital de proporció quadrada clàssica. Aquesta capital s'ha desenvolupat diferenciadament, amb trets i atributs propis, tal com observem en les lletres del brodat que reconeixem com a sèries gràfiques que assoleixen uns usos determinats, jeràrquicament diferenciats, amb valors i vincles específics.

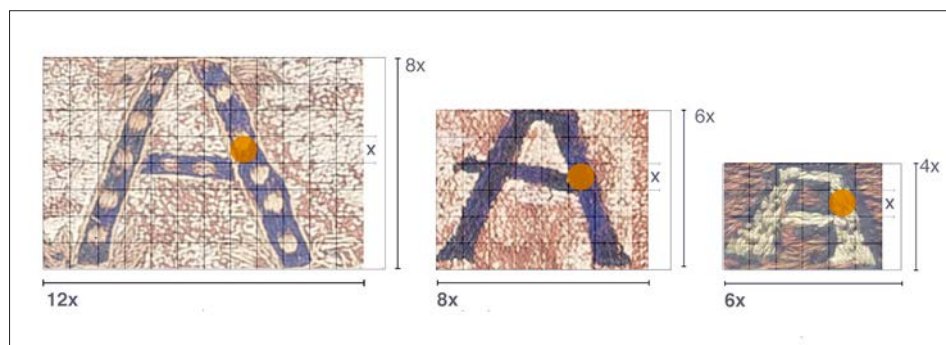


Figura 158. Jerarquia de les sèries gràfiques a partir del mòdul base x establert amb l'ampla de l'asta. Gradacions: les modulacions relatives a l'altura: $8x-6x-4x$ i l'amplada respectivament: $12x-8x-6x$ ens proporcionen el concepte d'escala i de sèries gràfiques i també una relació amb el concepte del cos tipogràfic mesurat sense la interlínia. Font: fotografies pròpies. Elaboració pròpia.

.....

**FASE 2: ANÀLISI PERCEPTIVA: DETERMINACIÓ DE LES SÈRIES
GRÀFIQUES INTERRELACIONADES. LA LLETRA DAMASSIANA COM
A SÈRIE PRINCIPAL**

.....

3.2 FASE 2: ANÀLISI PERCEPTIVA: DETERMINACIÓ DE LES SÈRIES GRÀFIQUES INTERRELACIONADES. LA LLETRA DAMASSIANA COM A SÈRIE PRINCIPAL

En aquesta segona fase de diagnosi que anomenem anàlisi perceptiva s'explora la superfície del brodat per a localitzar, catalogar i quantificar les diferents grafies que s'inscriuen en aquest suport per posteriorment centrar-nos en la sèrie que anomenem *damassiana* del Tapís. Pel que fa al procés de percepció, acte amb una forta càrrega subjectiva, aquest permet, malgrat tot, organitzar la informació obtinguda per tal de processar-la i analitzar-la. Així ho esmenta la professora Beatriz Gallardo, del departament de teoria dels llenguatges i ciències de la comunicació de la Universitat de València: "L'enfocament perceptiu té en compte sempre la simultaneïtat de les dades, i l'empra (la simultaneïtat) per a l'anàlisi" (Gallardo, 1996, p.15)³⁹⁹.

Aquesta percepció activa⁴⁰⁰ (Zunzunegui, 1995) implica una atenció minuciosa envers el conjunt de les lletres que es mostren en el Tapís. Primerament, percebem i reconeixem les lletres. En segon lloc, amb el dibuix-calc de la lletra -acció de caràcter més empírica- captem la seva dimensió més gràfica, tant en el detall com en la seva globalitat. Del Hoyo en destaca el següent: "No podem perdre de vista que la comprensió de la lletra ens ve donada per i des de la seva globalitat de visió i d'ús" (Del Hoyo, 2001, p.90).⁴⁰¹

Per tant, mitjançant una percepció i observació atenta d'aquesta grafia podem apreciar i determinar tres tipologies de sèries gràfiques i tres subsèries gràfiques, tal com adjuntem en els esquemes dels annexos. Aquestes les anomenem de la següent manera:

• 1. Sèrie Damassiana

Per la referència ja esmentada de tipus analògic i de caràcter projectual amb el projecte cal·ligràfic del Papa Damas I executat per Furi Dionisi Filòcal al s. IV. Aquestes lletres es disposen en eix radial narrant els versicles de l'inici del Gènesi.

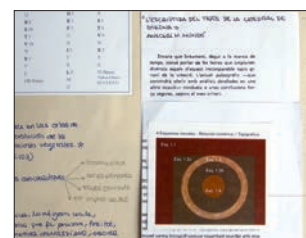


Figura 159. Documentació que mostra el treball de localització de les sèries gràfiques del Tapís. Font: fotografies pròpies. Elaboració pròpia.



Figura 160. Documentació que mostra el treball de selecció de les grafies del Tapís. Font: fotografies pròpies. Elaboració pròpia.

399. GALLARDO PAÚLS, B. (1996). *Análisis conversacional y pragmática del receptor*. Valencia: Ed. Episteme. *El enfoque perceptivo tiene en cuenta siempre la simultaneidad de los datos, y la utiliza para el análisis.* [L'enfocament perceptiu té en compte sempre la simultaneïtat de les dades, i l'empra (la simultaneïtat) per a l'anàlisi]. Traducció pròpia.

400. En referència a la subjectivitat de l'enfocament perceptiu, vegeu també Santos Zunzunegui: "Des del moment en que la percepció es concep com un procés actiu en el qual s'implica la globalitat de la persona, no pot deixar-se de costat la relació existent entre les estructures cognoscitives plantejades pel subjecte i el marc en el qual aquestes exerceixen" (Zunzunegui, p. 43, 1995). ZUNZUNEGUI, S. (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. Universidad del País Vasco.

401. Vegeu tesi: Del Hoyo, J. (2001). *Aproximaciones a su conocimiento contemplado desde la comprensión, el estudio, el análisis y la catalogación sistemática de la obra de Juan Trochut Blanchard*. Universitat de Barcelona, Barcelona. *No podemos perder de vista que la comprensión de la letra nos viene dada por y desde su globalidad de visión y de uso.* [No podem perdre de vista que la comprensió de la lletra ens ve donada per i des de la seva globalitat de visió i d'ús]. Traducció pròpia.



• 2. Sèrie Logos Christi

Aquesta sèrie remet a la disposició radial de les lletres que emmarquen la figura del *Logos Christi* en el centre del brodat.

• 3. Sèrie Titvli

Configuren els grups de llegendes disposades, majoritàriament de forma horitzontal-vertical, entorn de les escenes figuratives. I en funció, de la ubicació i narració, es subdivideixen en subsèries:

• 3.1 Subsèrie Menologi

Les llegendes que s'ubiquen en el cicle cosmològic, als laterals del brodat.

• 3.2 Subsèrie Creació

Les llegendes ubicades entorn del cicle de la Creació (interiors i exteriors de les faixes circulars).

• 3.3 Subsèrie Vera Creu

Les llegendes que s'ubiquen en la franja inferior del brodat i que narren el cicle de la Invenció de la Vera Creu.



Aquestes grafies, com hem esmentat en el *background* i en l'enfocament sintàctic, presenten morfològicament unes diferències significatives en la seva estructura i en la seva configuració que permeten agrupar-les en sèries gràfiques. També, les anomenarem d'aquesta manera en funció d'allò que expliquen i de la seva disposició en el suport del brodat. Per aquesta segona fase d'anàlisi perceptiva que s'inicia amb aquest reconeixement de jerarquies visuals diferenciades establim unes accions metodològiques concretes⁴⁰²:

2-A. Localització del conjunt de les sèries gràfiques en la superfície del brodat mitjançant la realització d'uns mapes segmentats.

2-B. Catalogació fragmentada i mostreig inicial.

2-C. Càlcul de les grafies a partir del mostreig (captures fotogràfiques).

2-D. Elecció de la sèrie damassiana com a grafia principal que centrarà l'anàlisi d'aquesta recerca, precisament per ser la *grafia de tipus vinculant o associativa* més representativa del conjunt. La capital damassiana, un tipus gràfic dissenyat.

2-E. Anàlisi perceptiva: lletres originals i lletres recreades. Accions de restauració de la sèrie gràfica damassiana.

2-F. Anàlisi perceptiva a partir de la realització de calcs: perfils externs, interns i forma global de la grafia.

Figura 161. De dalt a baix: Disposició de les sèries gràfiques: sèrie Damassiana (eix radial), sèrie Logos Christi (eix radial que emmarca la figura del Cosmocràtor) i sèrie Titvli (eix horitzontal). Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona.

402. Vegeu el conjunt d'accions concretades i desenvolupades de (A-F) en els annexos finals.

2-A. Localització del conjunt de les sèries gràfiques en la superfície del brodat mitjançant la realització d'uns mapes segmentats.

L'estudi i anàlisi de les lletres continua amb un enfocament metodològic que correspon a la fase perceptiva i a partir del qual ens formulem la pregunta següent: què observo en el Tapís de la Creació?

Prenem com a referència una reflexió del citat Joan Costa, comunicòleg i especialista en disseny:

Això ens porta a la idea que hi ha “nivells d'observació” davant de qualsevol organisme o fenomen. Aquests nivells es troben en qualsevol que sigui l'escala des de la qual s'observa: podem observar un text i d'aquest passar a les paraules. O podem partir de les paraules i d'aquestes passar a les lletres. Seguint aquesta lògica, els nivells d'estructura, de superestructura i d'infraestructura es revelen universals. I podem desplaçar-los a qualsevol nivell d'observació per explicar-nos la jerarquia d'una organització i les característiques de les parts que la integren. (Costa, 2019, p. 127)⁴⁰³

Aquesta cita relaciona l'acte de la percepció i apreciació d'estructures gràfiques les quals conviuen en un programa iconogràfic amb el concepte de jerarquia. Entenem la jerarquia, segons la definició que ens facilita el diccionari de l'IEC: “la relació de subordinació entre conceptes, basada en certs trets o característiques pròpies”⁴⁰⁴. En el Tapís, en concret, observem aquesta relació de grafies presentades en una gradació escalar diferent i una singularització morfològica evident, relacionada amb la seva disposició en el conjunt de l'obra. Això implica una noció o idea d'arquitectura gràfica prevista.

Per una banda, ens trobem amb la grafia que anomenarem principal, disposada en el cercle més gran. Seguidament, apreciem una grafia de menor escala que encercla la figura central del Pantocràtor i, finalment, identifiquem unes grafies d'escala més petita que per la seva ubicació en diferents zones formen subcategories o subsèries. Aquestes són les lletres que acompanyen les escenes del menologi, les quals es troben en la narració de la Creació. Per últim les lletres que es disposen en la franja inferior de l'obra formen part de la narració de la Vera Creu.

403. Op. Cit. *Esto nos lleva a la idea de que hay “niveles de observación” ante cualquier organismo o fenómeno. Estos niveles se encuentran en cualquiera que sea la escala desde la que se observa: podemos observar un texto y de éste pasar a las palabras. O podemos partir de las palabras y de éstas pasar a las letras. Siguiendo esta lógica, los niveles de estructura, de superestructura y de infraestructura se revelan universales. Y podemos desplazarlos a cualquier nivel de observación para explicarnos la jerarquía de una organización y las características de las partes que la integran.* [Això ens porta a la idea que hi ha “nivells d'observació” davant de qualsevol organisme o fenomen. Aquests nivells es troben en qualsevol que sigui l'escala des de la qual s'observa: podem observar un text i d'aquest passar a les paraules. O podem partir de les paraules i d'aquestes passar a les lletres. Seguint aquesta lògica, els nivells d'estructura, de superestructura i d'infraestructura es revelen universals. I podem desplaçar-los a qualsevol nivell d'observació per explicar-nos la jerarquia d'una organització i les característiques de les parts que la integren]. Traducció pròpia.

404. Definició del diccionari en línia de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC). (17 octubre, 2019). Recuperat de <https://dlc.iec.cat/results.asp>.

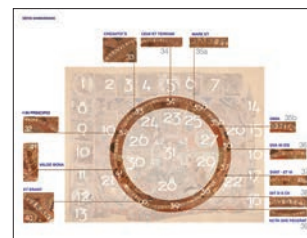


Figura 162. Mapes segmentats: Sèrie Damassiana i Sèrie Logos Christi. Font: Elaboració pròpia.

Figura 163. Localització inicial de les sèries gràfiques:

1. Sèrie *Damassiana* (disposades en eix radial)
2. Sèrie *Logos Christi* (disposades en eix radial que emmarquen la figura del Logos Christi)
3. Sèrie *Titvli* (disposades en eix horitzontal-vertical principalment)

3.1 Subsèrie Menologi

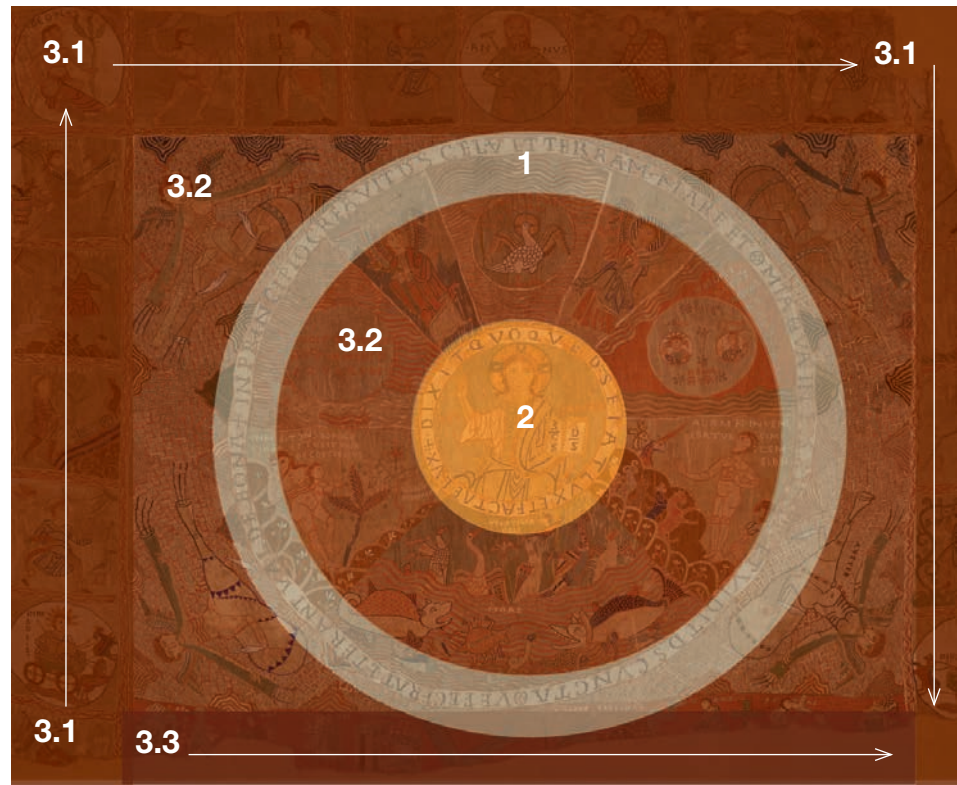
3.2 Subsèrie Creació

3.3 Subsèrie Vera Creu

Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedida per part del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona.



Figura 164. Mapes segmentats: Sèrie Titvli (subsèries). Font: Elaboració pròpia.



Aquestes grafies formen part del programa iconogràfic⁴⁰⁵ del brodat i s'interrelacionen formant un sistema de grafies plenament integrat en el conjunt de les imatges.

En aquesta fase, la qual respon a diferents nivells d'observació, es fa palesa la presència d'un discurs textual estructurat i jerarquitzat que comunica i transmet conjuntament amb el repertori de les imatges.

La relació entre les formes de les diferents sèries gràfiques del brodat i les seves disposicions de jerarquia poden obrir una via de recepció de l'obra medieval en termes de consideració de les lletres enteses aquestes com a subjectes moduladors del discurs i de l'acte comunicatiu oral. Segons Castiñeiras: "(...) la lectura a l'Edat Mitjana significava una recitació de les paraules en veu alta i no pas, com ara, una lectura "sorda" (Castiñeiras, 2015, p. 23).⁴⁰⁶

És pertinent la cita de la historiadora de l'art Suzanne Lewis recollida en la seva obra d'anàlisi del discurs retòric del Tapís de Bayeux: "Sobretot, les lletres són formes que evocuen veus (...) sovint expressen silenciosament les paraules d'aquell que no hi és" (Lewis, 1999, p. 11)⁴⁰⁷. La forma de la lletra equiparada amb els sons vocals és una idea que pot indicar intensitat, to, modulació, gestualitat⁴⁰⁸ i que es pot traduir gràficament en diferents tipologies de grafies.

Quant a la jerarquia i més concretament en el context de la miniatura, l'historiador i paleògraf Jesús Alturo comenta el següent respecte l'interès, la funció i la capacitat de generar discurs:

Les caplletres, ultra la finalitat decorativa, tenien una funcionalitat textual ben jerarquitzada, i bàsicament eren de dos tipus: les que encapçalaven un llibre, de mida més gran i de millor decoració, i les que iniciaven un capítol, de grandària i de característiques més modestes en relació a les primeres, és a dir, hi havia una jerarquització segons les seves funcions en el text. (Alturo, 2000, p. 253)⁴⁰⁹

En aquesta primera acció ens centrem en l'observació i la localització d'aquestes estructures diferenciades mitjançant la realització d'uns mapes segmentats. A partir de les fotografies facilitades pel Capítol Tresor de la Catedral de Girona⁴¹⁰ es procedeix a enumerar



Figura 165. Procés de treball de la fragmentació del material.
Font: Elaboració pròpia.

405. Les lletres formen part d'allò que anomenem programa iconogràfic i es un dels punts rellevants que aquesta recerca defensa.

406. Op. Cit.

407. LEWIS, S. (1999). *The rhetoric of power in the Bayeux Tapestry*. Cambridge University Press. *Fundamentally letters are shapes indicating voices (...) frequently they speak voicelessly the utterances of the absent.*[Sobretot, les lletres són formes que evocuen veus (...) sovint expressen silenciosament les paraules d'aquell que no hi és]. Traducció pròpia.

408. Vegeu nota 49 del capítol II de l'obra de Kendrick (Op. Cit), en la qual es subratlla la funció teatral (performative function) de la miniatura tardana.

409. Op. Cit.

410. Vegeu Annexos: fragmentació elaborada a partir de les imatges cedides pel Capítol Tresor de la Catedral de Girona corresponents a les sèries gràfiques. En aquesta primera acció les imatges de les tres sèries gràfiques ens les faciliten en qualitat mitjana i amb les incipcions visibles i el fons borrós. Imatges cedides el març de 2013.

les captures i localitzar-les en la superfície del Tapís⁴¹¹. Es dissenyen quatre mapes, un per cada sèrie i subsèrie gràfica, amb la distribució del material fotogràfic per tal de fer més visible el conjunt de les inscripcions. Seguidament anotem al costat de cada imatge la corresponent lletra/-es⁴¹². Finalment, correspondrà les fases següents establir vincles de funcionalitat, tal com Alturo destaca sobre la cultura de producció llibraria i que ja podem intuir d'entrada com una estratègia plausible en el cas que ens ocupa.

2-B. Catalogació fragmentada i mostreig inicial.

Localitzades les tres sèries gràfiques i subsèries es realitza un mostreig del material d'imatges cedit per part del Capítol del Tresor de la Catedral de Girona. Aquesta acció consisteix en la fragmentació lletra a lletra⁴¹³ de les sèries gràfiques més rellevants: la *sèrie damassiana* i la *sèrie logos christi* per tal de facilitar l'observació i el còmput total de les grafies en l'acció posterior. De la *sèrie tivli*, només es recullen algunes mostres significatives. Es dissenyen unes fitxes - dossier per tal de recollir tota la fragmentació fotogràfica amb les imatges enquadrades a partir del material original facilitat. Cada lletra es disposa en una retícula base, la qual s'ha determinat a partir de la mateixa observació i anàlisi inicial de les lletres i ha permès organitzar les sèries de forma ordenada.



Figura 166. Detall de la fragmentació sèrie Logos Christi. Font: Elaboració pròpia.



Figura 167. Detall de la fragmentació sèrie Damassiana. Font: Elaboració pròpia.

411. Vegeu Annexos: mapes segmentats en funció de les sèries gràfiques.

412. Per tal de ser curosos en les transcripcions textuais ens ajudem de les transcripcions fetes per Manuel Castiñeras (2011) i Vicent Debiais (2017). Op. Cit.

413. Vegeu Annexos: creació d'un arxiu documental gràfic que inclou la fragmentació, enquadrament i disposició de la lletra a lletra corresponents a les sèries gràfiques més representatives. En aquesta primera acció les imatges de les tres sèries gràfiques son facilitades pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona, amb una qualitat mitjana-baixa i amb les inscripcions destacades i el fons desenfocat.

2-C. Còmput de les grafies a partir del mostreig - captures fotogràfiques.

A partir del reconeixement de les sèries gràfiques i la seva localització en el suport, es fa necessari realitzar un còmput exacte dels signes i grafies que s'inscriuen en el Tapís medieval. L'objectiu és percebre què observem i quantificar-ho. Aquest fet, entre d'altres, ens permetrà analitzar les categories formals i les relacions específiques de jerarquia que s'estableixen entre aquestes sèries i el conjunt projectat. És una aportació d'aquesta investigació identificar, determinar i catalogar, de forma clara i exhaustiva, les lletres i signes existents per a possibles anàlisis futures⁴¹⁴.

Pel que fa al còmput total⁴¹⁵ l'hem desglossat en una taula tenint en compte les sèries gràfiques detectades: (*Damassiana*, *Logos Christi* i *Titvli* amb les tres subsèries corresponents: *Menologi*, *Creació* i *Vera Creu*). També es contemplen una sèrie de paràmetres que ens permetran ser més específics en el càlcul.

El desglossament detallat dels signes es faria per assolir un còmput més ajustat. Aquests signes es poden desglossar en:

- Signes alfabètics simples.
- Conjunt de signes alfabètics que per sistema d'abreviatura⁴¹⁶ formen una lligadura.
- Conjunt de signes alfabètics que per sistema d'abreviatura, per contracció⁴¹⁷ o suspensió⁴¹⁸, elideixen signes alfabètics i inscriuen una línia de gruix mitjà entre els signes.
- Signes de puntuació: punt.
- Signe de contracció o suspensió: línia de gruix mitjà.
- Signes de tipologia simbòlica.
- Altres.



Figura 168. Signes de tipologia simbòlica a la Sèrie Damassiana i a la Sèrie Logos Christi. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona.

414. No obstant això, ens centrem en l'estudi de la sèrie principal que anomenem *damassiana*. Apuntem futures línies d'investigació pel que fa al conjunt de les altres sèries que reconeixem en el brodat medieval.

415. El còmput total de signes alfabètics, 662 en total, es realitza entre març i abril de 2013. El març de 2014, amb motiu de l'exposició "Les lletres del Tapís" a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona, es mostren aquests resultats. Amb la present investigació revisem el còmput inicial i n'afegim la versió esmenada.

416. ARNALL I JUAN, M. J. (2002). *El llibre manuscrit*. Barcelona: Editorial Eumo i Edicions Universitat de Barcelona. Vegeu definició d'abreviatura a: Representació d'un mot per alguna o algunes de les seves lletres, normalment reemplaçades per un signe convencional, que permet d'economitzar l'espai o el temps necessaris per escriure una paraula completa.

417. Vegeu definició d'abreviatura per contracció a Arnall i Juan, Op. Cit.: Abreviatura obtinguda per la supressió d'una o més lletres a l'interior d'un mot.

418. Vegeu definició d'abreviatura per suspensió a Arnall i Juan, Op. Cit.: Abreviatura obtinguda per la supressió de l'última o les últimes lletres d'una paraula (abreviatura per suspensió simple, o de les últimes lletres de cada sil·laba (abreviatura per suspensió sil·làbica).

.....

CÒMPUT DE LES GRAFIES A PARTIR DEL MOSTREIG OBTINGUT

.....

Com esmentàvem a l'inici del capítol, la identificació i el còmput del patrimoni gràfic del qual participen les grafies del Tapís es farà a partir de totes aquestes lletres. Seguidament es definirà tota una estructura analítica que permetrà un coneixement exhaustiu de la lletra i que s'exemplificarà plenament amb la grafia més rica del brodat, la *grafia damassiana*⁴¹⁹. Un cop validat el model es plantejaran altres vies de desenvolupament i continuïtat que inclourà l'aplicació d'aquesta estructura analítica en les *sèries logos i titvli*.



Figura 169.: Plafó expositiu "Sèries gràfiques" de l'exposició *Lletres d'Ahir i d'Avui de la Catedral de Girona* (Març-juliol 2014). Font: Elaboració pròpia.

| LLETRES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ | | |
|--|--|--|
|  |  |  |
| Sèrie Damassiana | Sèrie Logos Christi | Sèrie Titvli |
| 95 | 31 | 468 |

Figura 170. Taula-resum del còmput total de lletres a partir de les sèries gràfiques. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona.

419. El còmput general de les grafies es farà a partir de totes les lletres. No obstant això, destaquem que l'estructura analítica i els principals enfocaments s'aplicaran en la *lletra damassiana*. Les sèries gràfiques *Logos i Titvli*, plenament interrelacionades amb la sèrie principal, formaran part d'estudis posteriors que reforçaran el model que plantejarem en aquesta recerca.

| GRAFIES I SIGNES DEL TAPÍS DE LA CREACIÓ | | | | | | | | |
|--|----------------------------|--|---|---|--|---|-------------|-----------------------------|
| SÈRIES GRÀFIQUES | A ALFABÈTICS SIMPLES | B CONJUNT SIGNES ALFABÈTICS ABREVIATS FORMANT UNA LLIGA- DURA | C CONJUNT SIGNES ALFABÈTICS AMB SISTEMA D'ABREVIATURA PER CONTRACCIÓ / SUSPENSIO AMB LÍNIA | D SIGNE DE PUNTUACIÓ PUNT [·] | E SIGNE DE CONTRACCIÓ / SUSPENSIO LÍNIA [-] | F SIGNE TIPOLOGIA SIMBÒLICA [+] | G ALTRES | TOTAL SIGNES VISIBLES |
| 1. DAMASSIANA | 90 | 1 | 2 2 | 2 | 2 | 1 | - | 100 |
| 2. LOGOS CHRISTI | 28 | - | 1 2 | 3 | 2 | 1 | - | 37 |
| 3. TITVLI | | | | | | | | |
| 3.1 MENOLOGI | 134* | - | | 13 | - | - | - | 147 |
| 3.2 CREACIÓ | 228 | 1 1 1 1 | 3 3 2 2 1 2 8 1 1 2 8 3 6 3 3 1 1 | 17 | 19 | - | - | 315 |
| 3.3 VERA CREU | 45 | 1 | 6 3 | 5 | 3 | - | - | 63 |
| TOTAL | | | | 40 | 26 | 2 | - | 662 |

*Aquest còmput es fa sense comptar la paraula HERCVLES (visible al revers de l'obra) ni algunes de les lletres que s'han recuperat de les estacions "Hivern" i "Primavera" amb la darrera intervenció de restauració a càrrec del CRBMC (2011-2012), ja que han sigut elements poc referenciats fins avui dia.

*L'elemen gràfic I serveix per a fer evident diferents conjunts de signes.

Taula 4

Taula Grafies i Signes del Tapís de la Creació. Elaboració pròpia.

Seguidament comentem els resultats obtinguts:

Especifiquem fora de la taula els conjunts de signes alfabètics que per sistema d'abreviatura (per contracció o suspensió) elideixen signes alfabètics i també anotem aquells conjunts de signes que formen lligadures.

Així doncs, **la sèrie Damassiana** està formada per 90 signes alfabètics simples **(A)**. Del conjunt de signes alfabètics que formen una lligadura **(B)** n'observem una de forma fusionada. Aquesta està configurada per la lletra V i una ratlla col·locada a la part dreta de l'asta obliqua indicant la suspensió d'una lletra de tipus nasal al final del mot CAELV(M), en aquest cas la M.

Del conjunt de signes alfabètics amb sistema d'abreviatura per contracció o suspensió amb línia, destaquen dos *nomina sacra* D(EV)S formats per dues lletres, la D i la S, en un dels casos es disposa la ratlla o línia a la part superior del mot i enmig de les dues lletres. A la taula **(C)** ho expressem així, 2 | 2: dos conjunts de 2 signes alfabètics cadascun. Presenta 2 signes de puntuació **(D)**, 2 signes de contracció - suspensió amb ratlla **(E)** i 1 signe de tipus simbòlic **(F)**. No presenta cap altre signe. El total suma 100 signes representatius.

La sèrie Logos Christi està formada per 28 signes alfabètics simples **(A)**. No té cap lligadura. Presenta el verb E(ST) amb una abreviatura formada per la lletra E amb una ratlla ubicada a la part superior. També el *nomina sacra* D(EV)S format per les lletres D i S amb la ratlla al bell mig dels dos caràcters i ubicada a la part superior. A la taula **(C)** ho expressem així, 1 | 2: un signe alfabètic amb abreviatura i un conjunt de dos signes alfabètics. Presenta 3 signes de puntuació **(D)**, 2 signes de contracció - suspensió amb ratlla **(E)** i 1 signe de tipus simbòlic **(F)**. No presenta cap altre signe. El total suma 37 signes representatius.

La sèrie Titvli es presenta desglossada. La **subsèrie del Menologi** consta de 134 signes alfabètics simples **(A)**, sense comptar el nom HERCVLES tal com hem esmentat anteriorment. No té cap lligadura. Presenta 13 signes de puntuació **(D)** i cap signe de contracció - suspensió ni de cap altre tipus. El total de la sèrie suma 147 signes representatius.

Les llegendes de la **subsèrie Creació** consta de 228 signes alfabètics simples **(A)**. Mostra tres lligadures **(B)**: la primera que es forma amb la N i la lletra T del verb ERA(NT), una segona formada per la lletra P i una ratlla que travessa l'asta de la lletra P, del mot SUP(ER). Per últim aquesta mateixa lligadura present en el mot SUP(ER) també es repeteix en una altra escena. A la taula **(B)** ho expressem així, 1 | 1 | 1: tres lligadures en tres ubicacions diferents.



Figura 171. Signes d'abreviatura per suspensió CAELV(M), (a dalt) i per contracció DS, (a baix) a la Sèrie Damassiana. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona.



Figura 172. Signe d'abreviatura. Sèrie Logos Christi. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona.

GRAFIES I SIGNES

- (A) Signes Alfabètics simples.**
- (B) Conjunt de signes alfabètics abreviats formant una lligadura.**
- (C) Conjunt de signes alfabètics amb sistema d'abreviatura per contracció /suspensió amb línia.**
- (D) Signe de puntuació punt.**
- (E) Signe de contracció / suspensió línia.**
- (F) Signe tipologia simbòlica.**
- (G) Altres.**

Figura 173. Codi alfabètic de la taula de Grafies i Signes del Tapís de la Creació Font: Elaboració pròpia.



Figura 174. Lletres del mot CVORAS amb una ratlla damunt de la lletra V del verb que substitueix a la nasal M. Sèrie Titlvi: subsèrie del cicle de la Vera Creu. Font: Elaboració pròpia apartir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona.

Pel que fa al conjunt de signes alfabètics amb sistema d'abreviatura per contracció o suspensió **(C)** que s'ubiquen en aquest registre de la Creació es presenten de forma nombrosa en els grups nominals. Aquests conjunts presenten la ratlla com a indicació de l'abreviatura corresponent. Els llistem a continuació:

3 lletres SCS que formen el *nomina sacra* s(AN)c(TV)s I 2 lletres DS del *nomina sacra* d(EV)s I 3 lletres SPS del *nomina sacra* SP(IRITV)s I 2 lletres DI del *nomina sacra* d(E)I I 2 lletres DS del *nomina sacra* d(EV)s I 8 lletres FIRMAMTV del mot FIRMAM(EN)TV(M) I 1 lletra N del mot N(ON) I 2 lletres DS del *nomina sacra* d(EV)s I 8 lletres FIRMAMTV del mot FIRMAM(EN)TV(M) I 3 lletres DNS del *nomina sacra* d(OMI)n(V)s I 6 lletres SOPORE del mot SOPORE(M) I 3 lletres ADA del mot ADA(M) I 3 lletres UNA del mot UNA(M) I 1 lletra del mot LIGNV(M) I 1 lletra del mot POMIFERV(M). A la taula **(C)** ho expressem així: 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 8 | 1 | 1 | 2 | 8 | 3 | 6 | 3 | 3 | 1 | 1. Presenta 17 signes de puntuació **(D)**, 19 signes de contracció - suspensió amb ratlla **(E)**. No presenta cap altre signe. El total suma 315 signes representatius.

Finalment en la **subsèrie del cicle de la Vera Creu** es mostra 45 signes alfabètics simples **(A)**. Destaquem una lligadura formada per la lletra L i una ratlla que travessa la seva asta vertical indicant la suspensió de les lletres E i M del mot HIERVSAL(EM). A la taula **(B)** ho expressem indicant una lligadura. Referent al conjunt **(C)** està format per sis lletres CVORAS amb una ratlla damunt de la lletra V del verb que substitueix a la nasal M del mot cv(M)ORAS. També el conjunt que formen les tres lletres SCA del mot s(AN)c(T)A ELENA, amb la supressió de lletres i la ratlla ubicada a la part superior de la lletra C. A la taula **(C)** ho expressem així, 6 | 3: un conjunt de sis signes alfabètics amb abreviatura i un conjunt de 3 signes alfabètics amb abreviatura. Presenta 5 signes de puntuació **(D)**, 3 signes de contracció - suspensió amb ratlla **(E)**. No presenta cap altre signe. El total suma 63 signes representatius.

Així doncs, a partir d'aquest desglossament, podem especificar que el total de grafies i signes que s'inscriuen en el Tapís de la Creació és de **662 signes** completament. Dels quals **594** corresponen a signes alfabètics (lletres), totes aquestes majúscules i destaca una única lletra E de tipus uncial ubicada en el mot GEON.

A més a més, a partir de les fitxes amb la fragmentació i la catalogació de les sèries gràfiques s'organitza una taula per enregistrar el còmput de signes alfabètics que inclou també les lligadures, i que configuren cada una de les sèries gràfiques percebudes. Aquesta acció ens permet verificar quins tipus de signes alfabètics podem percebre així com quantificar el nombre de lletres per cada sèrie.

Esmentem que en aquest còmput desglossat no es compta el mot *HERCVLES* visible, només en el revers de l'obra a partir dels treballs de restauració realitzats pel CRBMC.

(...) es va poder destapar la inscripció del penúltim quadre de la dreta on figura el personatge que, per haver-se gastat la inscripció per l'anvers, ha suscitat més controvèrsies quant a la seva identificació. A la part superior, a banda i banda del cap de la figura, en sentit horitzontal i també brodat en color verd, es va veure que hi constava el nom *HERCVLES*. (Morata-Masdeu, 2013, p. 76)⁴²⁰

Hem d'aclarir que amb la darrera intervenció de restauració a càrrec del CRBMC, concretament en els treballs del revers de l'obra, es van poder verificar lletres i inscripcions malmeses. En aquest còmput de la subsèrie del menologi no es tenen en compte aquestes lletres poc visibles de la franja superior corresponent a les estacions de l'hivern i la primavera. Ens referim a les lletres que formen la paraula *HIEMPS*, ni la lletra *G* del conjunt *GLV*, ni el conjunt *FRI*. Al costat, a la figura de la primavera, tampoc es computen les lletres *VER* ni el conjunt *FRI* ni les lletres de la paraula *CALIDA*. "Totes elles brodades amb color verd" (Morata-Masdeu, 2017, p. 87).⁴²¹

Veiem a continuació la taula desglossada de cada grafia amb el nombre de lletres.



Figura 175. El mot *Hercvles* descobert en el revers de l'obra. CRBMC. Foto: <https://www.flickr.com/photos/patrimoniencat/6807298433>.

662 signes*

594 lletres*

Figura 176. Aquestes taules presentades no tenen en compte aquests darrers mots i lletres localitzades en el revers de l'obra, que en total sumen 30 lletres més. Si es tinguessin en compte sumarien: *692 signes, dels quals hi ha *624 lletres.

420. Informe de restauració de Carmen Masdeu i Luz Morata (CRBMC) facilitat pel Bisbat de Girona en el transcurs del comissariat i execució de l'exposició de les "Lletres d'ahir i d'avui" en el claustre de la Catedral de Girona (juliol 2014).

421. Op. Cit.

| SIGNES ALFABÈTICS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|----|---|---|----|----|---|---|---|----|---|---|----|----|----|----|---|---|----|----|----|----|---|---|---|------------|------------|-------|
| SÈRIES GRÀFIQUES | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | V | W | X | Y | Z | LLIGADURES | TOTAL |
| 1. DAMASSIANA | 10 | 1 | 6 | 4 | 14 | 1 | - | - | 10 | - | - | 2 | 3 | 7 | 3 | 2 | 2 | 7 | 4 | 11 | 7 | - | - | - | - | 1 | 95 |
| 2. LOGOS C. | 3 | - | 1 | 2 | 3 | 2 | - | - | 3 | - | - | 2 | - | - | 1 | - | 2 | - | 1 | 4 | 4 | - | 3 | - | - | - | 31 |
| 3. TITVLI | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3.1 MENOLOGI | 11 | 1 | 4 | 2 | 6 | 2 | 5 | - | 17 | - | - | 9 | 3 | 10 | 9 | 3 | - | 6 | 25 | 2 | 17 | - | 2 | - | - | - | 134 |
| 3.2 CREACIÓ | 29 | 8 | 7 | 12 | 26 | 7 | 2 | 1 | 35 | - | - | 10 | 13 | 14 | 10 | 5 | 4 | 17 | 30 | 18 | 26 | - | 2 | - | - | 3 | 279 |
| 3.3 VERA CREU | 8 | - | 2 | 5 | 6 | - | - | 1 | 7 | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | - | - | 2 | 9 | 1 | 9 | - | - | - | - | 1 | 55 |
| TOTAL | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 594 | | |

Taula 5
Taula del Càmput del signes alfabètics del Tapís de la Creació. Elaboració pròpia.

2-D. Elecció de la sèrie Damassiana com a grafia principal que centrarà l'anàlisi d'aquesta recerca per ser la grafia de tipus vinculant o associativa més representativa del conjunt. La capital damassiana, un tipus gràfic dissenyat.

A partir del resultat del còmput es decideix prendre la grafia de la sèrie damassiana com a tipus de lletra principal per treballar en l'anàlisi del seu conjunt. Entenem i captem les seves relacions específiques amb les altres sèries i el seu valor de grafia de tipus vinculant o associativa. També, és la grafia més representativa en termes morfològics i de disposició respecte a les altres formes alfabètiques representades. A la vegada que exemplifica, a partir dels seus signes configuradors, cadascun dels apartats específics que hem determinat a la taula anterior.

En aquest punt reprenem la literatura generada en el mapa 2 de realitats visuals del Capítol I d'aquesta investigació quan formulàvem la pregunta quant a la *lletra damassiana*, els seus fonaments i genealogia i el seu vincle amb el brodat romànic. En relació aquest fet subratllàvem que, per la seva singularitat formal i ornamental, aquesta s'exposava com una grafia diferenciadora. La lletra anomenada damassiana, ideada per Filòcal, presentava en el seu origen aquesta arrel de distinció projectual. És per aquesta analogia projectual, amb la raó de projecte *ex professo* que es troba subjacent en la sèrie del Tapís, que ens permet determinar la seva nomenclatura com a *sèrie gràfica damassiana*.

Recordem aquí les cites extretes del mapa 2 en el qual diferents historiadors i paleògrafs apunten a una semblança de tipus estilístic i formal entre la lletra principal del Tapís i la *lletra damassiana* de Filòcal. Relacions de semblança, però, que no aprofundeixen amb escriure en la motivació projectual.

La primera d'aquestes cites prové de l'historiador i paleògraf Palol:

És evident, per la lletra més rica, la del gran cercle, una molt clara tradició clàssica que fa pensar, fins i tot en la lletra famosa anomenada damassiana, creada pel cal·lígraf Fil·lòcal que modifica la vella capital quadrada imperial, amb finals de les extremitats amb temes fins corbats, quasi vegetals, molt discrets. (Palol, 1986, p. 102)⁴²²

La segona és de l'historiador Castiñeiras:

Finalment, la lletra damassiana que apareix en les orles de les rodes de la Creació, una evolució de la quadrada romana amb terminacions vegetals, va ser també una invenció del cal·lígraf Fil·lòcal i es troba així mateix en l'esmentat còdex de Ripoll. (Castiñeiras, 2011, p. 64)⁴²³

422. Op. Cit.

423 Op. Cit. Finalmente, la letra damasiana que aparece en las orlas de las ruedas de la Creación, una evolución de la cuadrada romana con terminaciones vegetales, fue también una invención del calígrafo Filócalo y se encuentra asimismo en el mencionado códice de Ripoll. [Finalment, la lletra damassiana que apareix en les orles de les rodes de

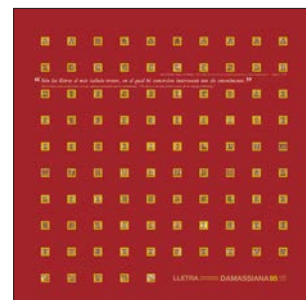


Figura 177. Plafó expositiu "Lletra Damassiana" de l'exposició *Lletres d'Ahir i d'Avui de la Catedral de Girona* (juliol 2014). Font: Elaboració pròpia.



Figura 178. Inscripció Damassiana a la Basilica de Santa Agnese (Roma), s. IV. Font: fotografia pròpia in situ.

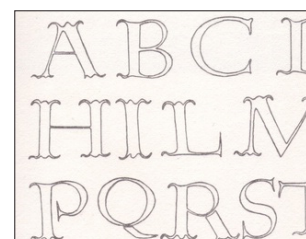


Figura 179. Dibuix dels perfils d'una inscripció damassiana. Font: <http://www.comitatocatacombedigenerosa.it/dblog/fotografia.asp?fotografia=671>.



Figura 180. Inscrició amb l'escriptura de tipus Capital Quadrada Imperial. Base de la Columna Trajana (Roma). Font: <http://www.tipografos.net/escrita/letra-dos-romanos-1.html>.

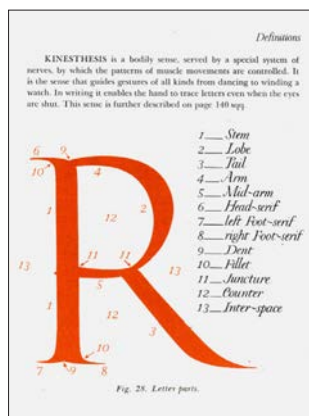


Figura 181. Descripció de les parts d'una lletra capital per part de Rev. Edward M. Catich. Font: *The Origin of the Serif: Brush Writing and Roman Letters*. Davenport, Iowa: The Catfish Press, St. Ambrose College, 1968. Extret de: <https://typejournal.ru/en/articles/The-Trajan-Letter-in-Russia-and-America>.

A partir de la referència d'aquestes analogies de la *lletra damassiana* epigràfica amb la lletra brodada del Tapís, les quals destaquen específicament per la morfologia i estil de la lletra, aquesta recerca, a més a més, aprofundirà en el sentit de prominència i de jerarquia formal i funcional de la lletra del brodat. Ambdós són factors implícits en la raó de projecte d'aquesta sèrie gràfica del Tapís de la Creació.

Aquesta distinció projectual i les al·lusions a un sistema gràfic planificat i executat expressament pel Papa Damas I, s'evidencien en aquestes referències a la lletra de Filòcal. A continuació recollim algunes cites o conceptes de diferents estudiosos⁴²⁴: l'historiador G. B. de Rossi l'anomena "sistema de lletra o alfabet damassià" (Rossi, 1864)⁴²⁵ reconeixent en aquest sistema una estructura reconeguda i plenament configurada. L'esmentat Stanley Morison es refereix a "un disseny de lletres generat després d'una atenta consideració" (Morison, 1972)⁴²⁶. Flavia De Rubeis, la qual va estudiar el fenomen de la recuperació de la grafia damassiana a Tours, també coincideix amb el terme "sistema gràfic ben precís partint de la capital epigràfica" (Rubeis, 2010)⁴²⁷. El paleògraf Armando Petrucci es referirà a aquest projecte com "un veritable programa d'exposició gràfica articulada" (Petrucci, 1995)⁴²⁸. Totes aquestes referències, entre d'altres, remarquen la dimensió de projecte i sistema gràfic dissenyat a partir d'una planificació i estratègia conceptual prèvia per aconseguir uns objectius i una producció adequada.

Per tant, aquest tipus de *lletra damassiana* o alfabet damassià, de tipus *vinculant* o *associativa*⁴²⁹ que connectava amb tot un discurs retòric i conceptual, es va dissenyar amb l'objectiu de distingir-se dels altres sistemes d'escriptura com ara la capital clàssica que existia en l'època romana del s. IV. Diversos autors afirmaven aspectes de similitud entre la lletra del papa Damas I i l'escriptura capital imperial però amb diferències evidents, tal com es pot llegir en la referència de S. Morison "La forma bàsica de l'alfabet és la

la Creació, una evolució de la quadrada romana amb terminacions vegetals, va ser també una invenció del cal·lígraf Fil·lòcal i es troba així mateix en l'esmentat còdex de Ripoll]. Traducció pròpia.

424. Vegeu mapa 2 de realitats visuals del capítol 1.

425. ROSSI, G. B. DE. (1864). *La Roma sotterranea cristiana / descritta ed illustrata dal cav.* Pubblicata per ordine della santità di n. s. papa Pio Nono. Roma: Cromo-litografia pontificia (p.119). Vegeu la cita 2 del mapa 2.

426. Op. Cit. Morison, S. (1972). *Politics and Script: Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from Sixth Century B.C. to Twentieth Century A.D.* Oxford University Press (p. 93). Vegeu la cita 8 del mapa 2.

427. Op. Cit. De Rubeis, F. (2010). La capitale damasiana a Tours: esperimenti ed effimere primavere, *SCRIPTA*, vol. 3, (p. 57). Vegeu la cita 16 del mapa 2.

428. Op. Cit. Petrucci, A. (1995). *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*. Turin: Einaudi Ed. (p. 45). Vegeu la cita 18 del mapa 2.

429. Hem definit aquesta sèrie gràfica de tipus vinculant o associativa per tot el poder i connotació semàntica que desencadena. Vegeu argumentació de la nomenclatura en el capítol 2.

Capital Quadrada amb traços contrastats” (Morison, 1972)⁴³⁰. També, en la cita anterior de P. Palol es posava èmfasi en el fet que “la lletra famosa anomenada damassiana, creada pel cal·lígraf Filòcal que modifica la vella capital quadrada imperial” (Palol, 1986). Per altra banda N. Gray especificava el següent: “Filòcal va crear una nova neo-clàssica escriptura tot intentant fer reviure, en una nova versió, l’escriptura de l’època d’August” (Gray, 1986)⁴³¹.

Per entendre àmpliament el concepte de *capital*, Giulo Battelli, arxiver i paleògraf italià, en la seva obra *Lezioni di paleografia*, situa la capital⁴³² arcaica (de naturalesa epigràfica i formada per majúscules) com una de les formes més antigues de l’escriptura llatina, la qual marcaria l’inici de l’evolució d’altres tipologies d’escriptures posteriors en altres suports:

De les formes més antigues de l’escriptura llatina, testimoni de les inscripcions (capital arcaica), se’n deriven directament dos tipus: la capital llibraria (en el tipus normal de l’anomenada *rústica* o en l’altre tipus més rar dita *elegant*) i la capital cursiva, utilitzada especialment en la redacció de cartes i documents. (Battelli, p. 45, 1949)⁴³³

També en el sentit de desenvolupament de les formes d’escriptura a partir de la forma matriu de la capital arcaica és de referència la tesi d’Edward M. Catich “The Origin of the Serif” (1968)⁴³⁴ que atorgava importància a l’instrument del pinzell de punta quadrada i plana, tipus *spathula* (Mediavilla, 1993)⁴³⁵ en la gènesi de la forma de les capitals dites imperials. Una obra més recent de Paul Shaw, “The Eternal Letter” (2005),⁴³⁶ recopila diferents estudis, articles i posicionaments a partir de la capital imperial i la seva evolució formal.



Figura 182. A partir de les formes capitals epigràfiques s’esdevenen transformacions fins arribar a la lletra manuscrita. S’observa el ductus i la seqüència lògica dels traços. Font: Joan Costa, a la *Forma de las ideas* (Op. Cit).

430. Op. Cit. Morison, S. (1972). *Politics and Script: Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from Sixth Century B.C. to Twentieth Century A.D.* Oxford University Press (p. 94). Vegeu la cita 9 del mapa 2.

431. Op. Cit. Gray, N. (1986) *A History of Lettering*. Oxford: Phaidon Press, (p.32) Vegeu la cita 15 del mapa 2.

432. BATELLI, G. (1949). *Lezioni di Paleografia*. Città del Vaticano: Pont. Scuola Vaticana di Paleografia e Diplomatica. Battelli en la seva obra especifica amb una nota a peu de pàgina el concepte de “capital”. *Questo nome fu introdotto per indicare la scrittura maiuscola dalle forme diritte che figura di solito nelle intestazione dei libri e dei capitoli, cioè nei capitoli, in contrapposizione ad uno altro tipo maiuscolo dalle forme rotonde detto onciale*. [Aquest nom es va introduir per indicar les majúscules amb formes rectes que solen aparèixer als encapçalaments de llibres i capitols, en contraposició a un altre tipus majúscules amb formes rodones anomenades uncials]. Traducció pròpia.

433. Op. Cit. Dalle forme più antiche della scrittura latina, attestate solo da iscrizioni (capitale arcaica), derivano direttamente due generi: la capitale libraria (nel tipo normale della cosiddetta rustica o nell’altro più raro dell’elegante) e la capitale corsiva, che si svolge specialmente come scrittura d’affari nelle lettere e nei documenti. [De les formes més antigues de l’escriptura llatina, testimoni de les inscripcions (capital arcaica), se’n deriven directament dos tipus: la capital llibraria (en el tipus normal de l’anomenada rústica o en l’altre tipus més rar dita elegant) i la capital cursiva, utilitzada especialment en la redacció de cartes i documents]. Traducció pròpia.

434. CATICH, E. (1968). *The Origin of the Serif: Brush Writing and Roman Letters*. Davenport, Iowa: The Catfish Press, St. Ambrose College.

435. Op. Cit.

436. SHAW, P. (2015). *The Eternal Letter: Two Millennia of the Classical Roman Capital*. Mitt Press

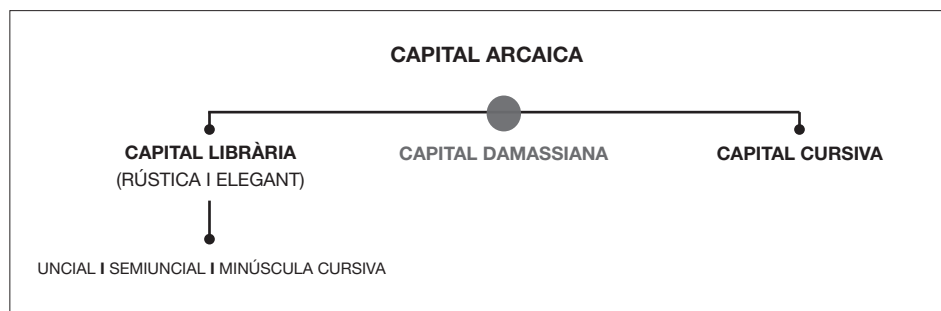


Figura 183. Lletra capital procedent d’Ostia Antica (Roma). S’aprecia el relleu de la incisió així com les proporcions de la capital. Font: fotografia pròpia *in situ*.

Figura 184. Esquema general de l'origen i desenvolupament de l'escriptura llatina. D'esquerra a dreta: representació del primer període: *L'escriptura en el centre de la cultura romana* (s. I-VIII).

Introduïm en aquest esquema, com a incorporació pròpia, en l'eix evolutiu la capital damassiana de Filòcal.

Font: Elaboració pròpia a partir de l'esquema de Giulio Battelli.



En aquest context general d'arguments i tesis sobre el desenvolupament i evolució d'escriptures a partir d'un alfabet matriu, capital de tipus epigràfic, podríem situar la grafia damassiana com un projecte de singularització i personalització amb tota una càrrega simbòlica rellevant. A partir del model de les formes d'escriptura normatives o més habituals es buscava potenciar tot un imaginari simbòlic mitjançant la seva personalització. Stanley Morison esmentava el següent: "el *lettering* de Damas efectivament simbolitzava una completa independència de l'església respecte a l'Estat" (Morison, 1972, p. 93). És des d'aquesta perspectiva que ens interessa situar la *lletra damassiana* com un referent projectual i conceptual a tenir en compte per a la sèrie principal del Tapís que ocupa el cas d'estudi d'aquesta investigació.



Figura 185. A dalt, estudi i procés de fragmentació de fotografies.

Figura 186. A baix, disseny d'un gran format que recull les lletres del brodat i les exposa de forma conjunta. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona.

Podem afirmar que ambdues grafies, la del Papa Damas i la del brodat gironí, malgrat la distància cronològica que les separa, foren escollides, planificades i dissenyades amb tota una intenció narrativa *ex professo*. Tota una estratègia comunicativa fou concebuda i projectada en aquestes singulars lletres. Així ho expressa Adrian Frutiger en aquesta cita: "En la forma de la lletra es reflecteix l'esperit de cada època" (Frutiger, 2007, p. 24)⁴³⁷. Aquesta serà una idea que confirmarà la rellevància dels projectes tipogràfics entesos com a grans vehicles transmissors de cultura, de poder i de conquesta. Així ho van ser el projecte cal-ligràfic de l'*escriptura carolina* per part de l'emperador Carlemany, la *lletra damassiana* per part del Papa Damas I i la tipografia de la *Roman du Roi* pel rei Lluís XIV, que més endavant esmentarem.

2-E. Anàlisi perceptiva: lletres originals i recreades. Accions de restauració de la sèrie gràfica damassiana.

Ens centrem novament en la sèrie del cercle gran del Tapís amb l'objectiu de percebre la totalitat dels seus signes i comprendre, en aquesta fase, el valor que aporta aquesta observació més atenta. Per a fer-ho disposem tots els signes de la sèrie principal en

437. FRUTIGER, A. (2007). *Reflexiones sobre signos y caracteres*. Barcelona: Gustavo Gili.



Figura 187. Document de gran format A1 amb la disposició de la sèrie gràfica damassiana. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona.

un gran format de tal manera que puguem captar totes les especificitats morfològiques d'aquestes lletres de forma singular i així apreciar el seu conjunt global.

Aquesta disposició alineada ens permet una observació més atenta de la morfologia visible de les lletres de la sèrie gràfica damassiana. Per exemple, en aquesta fase de percepció hom observa lletres amb unes certes irregularitats⁴³⁸ i també s'aprecien altres signes alfabètics amb una forma molt ben recreada i amb un cromatisme molt viu⁴³⁹ que destaquen notòriament respecte a la resta del conjunt. En una fotografia d'arxiu de l'Institut Amatller d'Art Hispànic⁴⁴⁰ (ca.1952) que documentava el resultat de la tercera intervenció que es duagué a terme l'any 1952, observem que, pel que fa a les lletres del cercle gran,

438. Ens referim a les deformacions, desgast i tensions que presenten algunes de les grafies produïdes pel pas del temps i d'altres accions.

439. Ens referim aquelles lletres que per la seva forma i presentació cromàtica destaquen clarament respecte al conjunt de lletres. Tot i que no és l'objectiu de la present investigació fer una recerca detallada de les accions de restauració del brodat (vegeu en aquest sentit la tesi doctoral presentada per la Dra. Roser Piñol, 2016. Op. Cit. També l'informe del CRBMC de les restauradores Carmen Masdeu i Luz Morata publicat en el llibre de l'ed. Carles Mancho. Op. Cit.), si que destacarem aquelles evidències més rellevants que podem observar quan comparem documentacions diverses.

440. Fotografia (1952-1975) cedida per l'Institut Amatller d'Art Hispànic en concepte de drets d'exposició i drets d'imatge en motiu del comissariat i execució de l'Exposició *Lletres d'Ahir i d'Avui* al claustre de la Catedral de Girona (juliol 2014). Exposició que vam portar a terme membres del grup de recerca, coordinats i dirigits pel Dr. Jesús Del Hoyo, i amb el suport i col·laboració del CODIG, Capítol Catedral de Girona i Bisbat de Girona. En un dels plafons de l'exposició s'explicava de forma sintetitzada i gràfica les diferents intervencions de restauració del brodat així com es mostrava la fotografia esmentada.



Figura 188. Plafó expositiu "Restauració" de l'exposició *Lletres d'Ahir i d'Avui* de la Catedral de Girona (juliol 2014). Font: Elaboració pròpia.



Figura 189. A dalt lletra T (40 Creació 18) reconstruïda.

Figura 190. A baix, lletra T (34 Creació 12) no recreada. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona.

aquestes presentaven encara una sèrie de buits, també visibles en la resta d'inscripcions. Posteriorment, aquests buits es van esmenar en l'actuació de restauració següent que es féu el 1975. Concretament aquesta quarta intervenció que es va realitzar l'any 1975⁴⁴¹ és la que es coneix com l'acció de caràcter il·lusionista (Piñol, 2017)⁴⁴² a càrrec de les monges adoratrius de Girona. La Dra. Roser Piñol, en la seva tesi doctoral centrada principalment en les intervencions de restauració del brodat, esmentava el següent:

Va ser una intervenció massa radical i el que és pitjor, indocumentada. Els colors van quedar resplendents i brillants, com l'admiraven els que el van apreciar, però en realitat el que es va fer va ser una invenció que no va tenir cap respecte envers l'original. (Piñol, 2016, p. 376)⁴⁴³

Les restauradores Carmen Masdeu i Luz Morata (CRBMC), en l'informe que recull la seva última intervenció de restauració efectuada entre el novembre de 2011 i el març de 2012, destacaven la poca rigorositat en el procediment de la quarta acció i feien palesa que aquella acció fou la que va completar les parts mancants:

Altrament es van ocupar de completar les decoracions de totes les parts mancants i gastades, sense seguir cap criteri, a partir del que hi havia i de manera il·lusionista, valguin-se del seu domini en l'art de brodar, com es feia antigament. (Masdeu i Morata, 2013, p. 56)⁴⁴⁴

Per tant, seria aquella acció de restauració la que va fer possible completar aquests buits i llacunes que presentava la grafia principal⁴⁴⁵. Piñol esmenta: "i es van inventar les parts desaparegudes (...), i de la mateixa manera es van repassar inscripcions i es van eliminar alguns detalls" (Piñol, 2017, p. 51)⁴⁴⁶.

Fins i tot Palol dedicava en la seva obra de 1986 una reflexió sobre aquesta quarta intervenció: "En algunes parts, però, aquesta restauració ha estat excessiva, en completar algunes figures o lletres dels textos que acompanyaven les escenes" (Palol, 1986, p. 13).⁴⁴⁷

En les següents imatges establim la comparativa entre les grafies que presenten detalls no completats (fotografia del 1952) i aquelles grafies i fragments que es van recrear *a posteriori* en la quarta intervenció (1975) tal com es fa evident en aquesta fotografia a color de 2011. En algunes imatges, es pot apreciar com aquesta restauració-recreació és molt contrastada sobretot pel que fa al perfilat de les lletres i el canvi de cromatisme visible.

441. Vegeu estudis específics sobre les accions de restauració del Tapís de la Creació. Op. Cit.

442. Op. Cit.

443. Op. Cit.

444. Op. Cit.

445. En l'esmentat informe de restauració es poden veure diferents cartografies amb els fragments restituits. Op. Cit.

446. Vegeu capítol 3 en la publicació (ed. Carles Mancho) de la Dra. Roser Piñol. Op. Cit.

447. Op. Cit. També vegeu mapa 1 de realitats visuals (capítol I), cita 19.

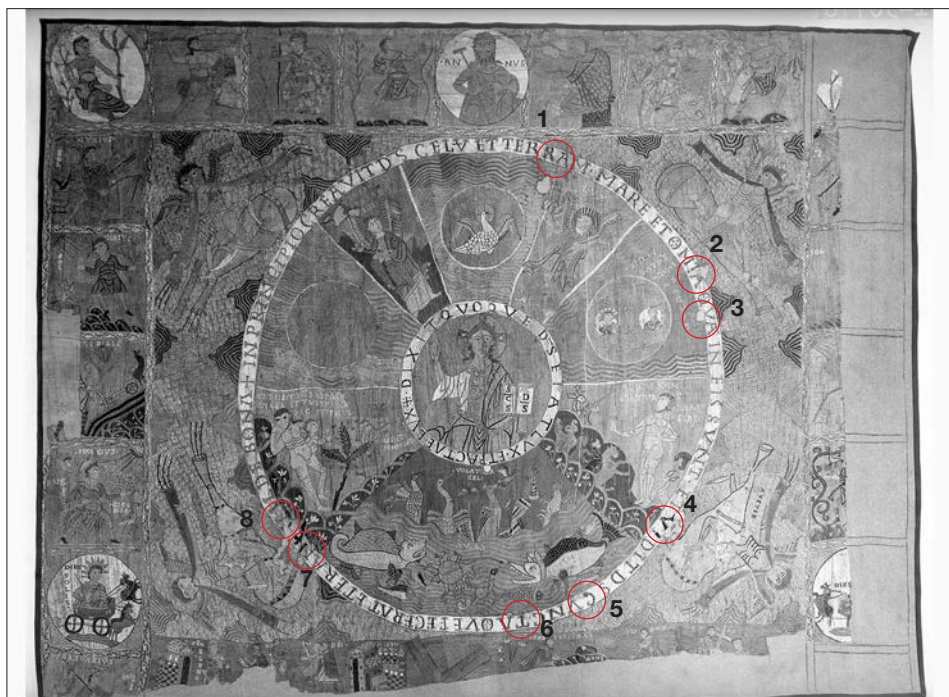


Figura 191. Buits marcats de la sèrie principal damassiana. Font: Elaboració pròpia a partir de la fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (1952). Plafo: Accions de Restauració, exposat a les Lletres d'Ahir i d'Avui. Claustre Catedral de Girona (juliol 2014).

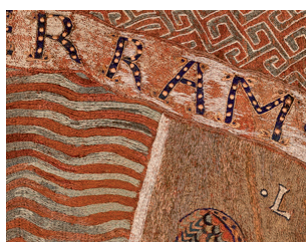


Figura 192. Núm. 1. Esquerra, lletra amb llacunes. Dreta, lletra restaurada. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona i Institut Amatller d'Art Hispànic.

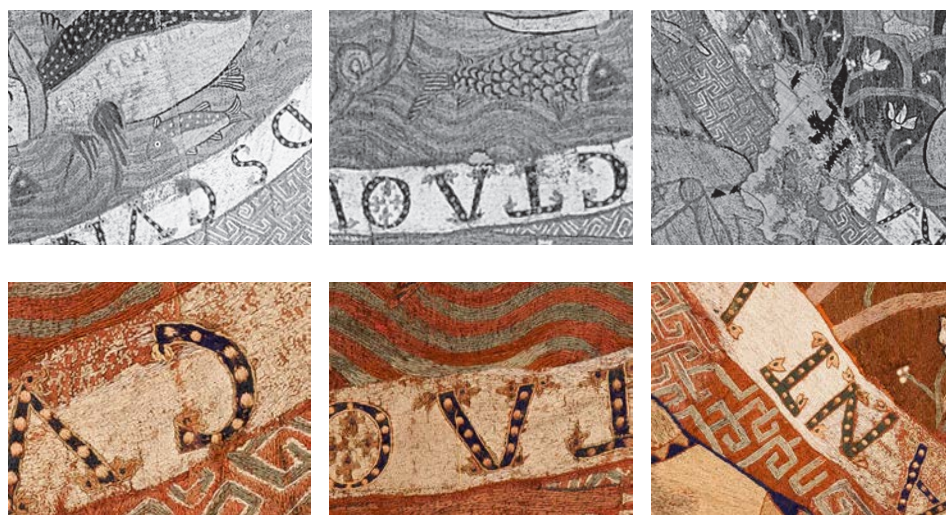


Figura 193. Núm. 4. Esquerra, lletres amb llacunes. Dreta, lletres restaurades. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona i Institut Amatller d'Art Hispànic.

Figura 194. Llacunes restaurades marcades de la sèrie principal damassiana. Font: Elaboració pròpia a partir de la fotografia cedida pel Capítol Catedral de Girona (2011). Plafó: Accions de Restauració, exposat a les Lletres d'Ahir i d'Avui. Claustre Catedral de Girona (juliol 2014).



Figura 195. Per ordre d'esquerra a dreta: Núm. 5, 6, 7. A dalt, lletres amb llacunes. A baix, lletres restaurades. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona i Institut Amatller d'Art Hispànic.



2-F. Anàlisi perceptiva a partir de la realització de calcs: perfils externs, interns i forma global de la grafia.

La fase perceptiva no només condueix al reconeixement de l'aparença externa de les formes gràfiques sinó que ens permet entendre les relacions de gènesi dels traços configuradors, inherents a l'estructura de les grafies així com a la seqüència lògica del traç. En l'esmentada obra d'Edward Johnston, concretament en el capítol IV, el cal·lígraf i tipògraf va proporcionar un mètode d'anàlisi general⁴⁴⁸ amb una sèrie de paràmetres a tenir presents en una anàlisi de tipus perceptiva i morfològica i que reproduïm a continuació en la cita del text i en la imatge annexa. Aquest mateix model serà el que farà servir més endavant, en el capítol VII, concretament en l'anàlisi general de la lletra versal⁴⁴⁹. Els paràmetres que seran objecte d'observació per part de Johnston són els següents:

1. Tipus de lletra / escriptura: caràcter general, doble o línia solta, rodona o angular, vertical o inclinada, junta o separada.
2. Traços primis: horitzontals o oblics.
3. Traços gruixuts: negreta, normal i fina.
4. Terminacions i remats.
5. Astes (ascendents, descendents): curtes, mitjanes o llargues.
6. Espaiat (lletres, paraula, línia): tancat o ample.
7. Composició-disposició: text -bloc o en columnes.
8. Mesures: amplada del gruix, alçada de la o i de la d, línies.
9. Parts - Components: nombre de formes.

(Johnston, p. 72, 1918)⁴⁵⁰

Aquesta anàlisi de tipus morfològica i tècnica, efectuada a partir d'una observació i percepció directa de la grafia, podria complementar de forma específica l'enfocament sintàctic del model d'anàlisi general sobre la *lletra de tipus vinculant i associativa* que plantejàvem en el capítol II d'aquesta investigació. Reprendrem aquest model de Johnston en la fase 3 d'aquest capítol complementant i contrastant aquelles informacions recollides en la fase perceptiva de la *lletra damassiana*.

Concretament, durant aquesta fase generem l'acció dels calcs i ens preguntem, específicament, per les formes configuradores i estructurals d'aquesta *grafia damassiana*. Referent a la seva morfologia i estructura, ens formulem les següents qüestions: què percebo en la forma i estructura de la *grafia damassiana*?, i com s'articulen aquestes formes en el seu conjunt global?

D'entrada observem que aquestes lletres, tal com podem extreure del model d'anàlisi

| Acquiring a Formal Hand: (1) Models | A METHOD OF ANALYSIS | EXAMPLE: Analysis of Script 1, (see pp. 90, 91) |
|-------------------------------------|---|---|
| 1. THE WRITING (Rating) | general character: Double or single lines. Not (see pp. 254, 255). Round or angular? Upright or slanted? Horizontal or oblique? (see figs. 74-77) | Medieval Hand. Double line (see figs. 19-23). round. upright. angular. horizontal. |
| 2. THIN STROKES | horizontal or oblique (see figs. 74-77) | medium. |
| 3. THICK STROKES | heavy, medium, or light (see fig. 78) | medium. |
| 4. "HEADS" & "FEET" | character (see fig. 79) | wide, triangular, etc. |
| 5. STEMS (ascending or descending) | short, medium, or long (see fig. 80) | medium. |
| 6. SPACING (Letters, Words, Lines) | close or wide (see fig. 81) | fairly close (see figs. 24-25). |
| 7. ARRANGEMENT | in mass (of equal lines), or in columns (of unequal lines) (see fig. 82) | in mass of equal lines (see fig. 82). [in columns, very variable, depending on the style of the letters.] |
| 8. MEASUREMENTS | width of stroke (if measured on a line of equal height) (see pp. 254, 255). height of a set of writing lines, distance apart (see p. 84) | in about 4/5 width. as in 1/2 high. etc. = 1/2 high. Lines 1/2 apart. |
| 9. COMPONENT PARTS | number and forms (see pp. 254-255, 84) | as in 1 stroke. 2 = 1 = 2 and so on (see fig. 83). |

Figura 196. Mètode d'anàlisi general de les lletres segons Edward Johnston. Font: Writing & Illuminating & Lettering (1918). Foto: captura pròpia del capítol IV, p.72.



Figura 197. Captura del procediment del treball de calcs. Fase Perceptiva. Font: Elaboració pròpia.

448. Op. Cit. Vegeu el model general d'anàlisi segons Edward Johnston. Capítol IV p.72.

449. Op. Cit. En el capítol VII, (p. 115), Johnston aplica aquest model general d'anàlisi concret en la lletra de tipus versal.

450. Op. Cit. Vegeu el model general d'anàlisi segons Edward Johnston. Capítol IV p.72. Vegeu imatge annexa al text.



Figura 198. De dalt a baix, captures del procediment del treball de calcs. Fase Perceptiva. Font: Elaboració pròpia.

format en el capítol II i basat en l'enfocament sintàctic, presenten un contorn o perfil extern. Conceptes que remetien a la tradició cal-ligràfica-tipogràfica del binomi *cursus-ductus*⁴⁵¹. Una tipologia d'asta de tipus contenidora amb motius geomètrics a l'interior i uns elements fitomòrfics ubicats a les extremitats. A més a més, en els contragrafismes de les formes circulars, apreciem unes figures florals distintives. L'aproximació sistemàtica a la comprensió d'aquestes formes ens condueix primer a emprendre un treball de calcs per tal d'aprofundir més endavant en l'estudi d'aquestes estructures. El calc ens ajuda a captar la realitat complexa, policromàtica i multitexturada (línies, fons texturats) i traduir-la a la seva configuració lineal i essencial. Emprem el calc com un estudi directe, exacte i minuciós per a representar el perfil de la lletra. Ens permet situar la direcció lògica i la ubicació de les línies configuradores en els traços que son clars i en aquells traços més desdibuixats pel desgast o la manca de contrast.

Aquesta darrera acció de la fase perceptiva consisteix a realitzar uns calcs manuals en paper vegetal que desglossem en: calc del perfil extern (1), calc del perfil intern (2) i calc de la forma global (3). A partir del material fragmentat que s'ha realitzat en l'acció anterior s'executen un total d'uns 285⁴⁵² calcs dels 95 signes alfabètics que configuren la sèrie principal i que organitzem en un arxiu documental a part (vegeu annexos).

- El calc del perfil extern (1) se centra en el contorn extern del signe, tot resseguint la seva forma més externa i sense entrar en la captació dels detalls. N'apreciem el ritme i les tensions de la mateixa grafia.
- El calc de l'estructura interna (2) es basa a aïllar el contorn extern i centrar-se en l'estructura interna sense el contorn / perfil. Aquesta acció ens permet captar els detalls ornamentals que les astes de la grafia tenen.
- En el calc de la forma global (3), es ressegueix la totalitat de la forma (perfil extern i intern) de manera que la forma obtinguda és la morfologia final de la lletra tal com la percebem.

Mitjançant aquests procediments podem fer una lectura més atenta i detallada de les lle-

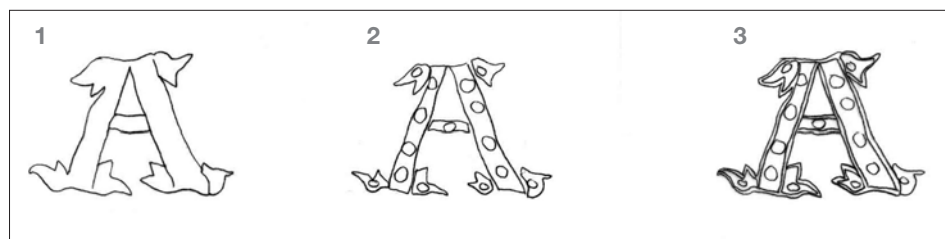


Figura 199. D'esquerra a dreta: fases del treball de calcs. Determinació de paràmetres:
Contorn: llapis punta 2HB
Suport: Paper vegetal
Escàner + Resolució: 300 dpi
Font: Elaboració pròpia.

451. Vegeu la relació complementària dels conceptes *cursus-ductus* plantejada en el capítol II, concretament en la definició dels paràmetres del model analític proposat.

452. Vegeu en els annexos el material dels calcs (arxiu gràfic documental) obtinguts en aquesta fase.

tres i de les seves estructures. Apreciem les diferents terminacions, irregularitats, ritmes, ornamentacions⁴⁵³ i manufactures que presenten els signes gràfics, és a dir, les lletres. En la fase tercera es determinaran quins seran els calcs que ens serviran per a dissenyar les fitxes procedimentals. Aquestes darreres fitxes esdevindran instruments d'anàlisi que permetran treballar en la fase de tipus morfològica i tècnica.

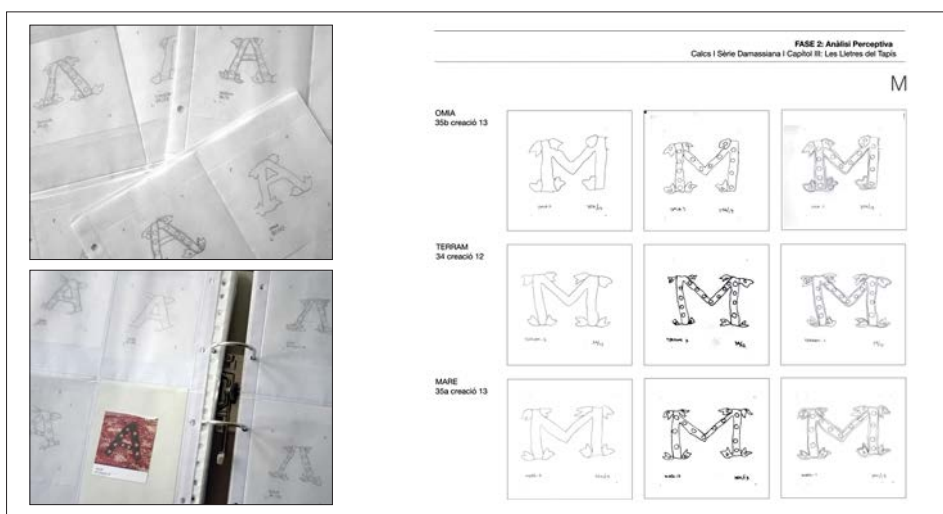


Figura 200. D'esquerra a dreta: fitxes de tipus instrumentals que recullen el treball dels calcs realitzats. En total es van realitzar 285 calcs. Fotografies que mostren el procés de classificació dels calcs realitzats. Font: Elaboració pròpia.



Figura 201. Procés de percepció de les formes en la fase d'anàlisi perceptiva. No es tracta d'una captació immediata directa sinó d'una percepció des de l'anàlisi i la lògica per tal de reconèixer exhaustivament la lletra i poder-la entendre. Font: Elaboració pròpia.

453. Els elements ornamentals seran analitzats en les següents fases.

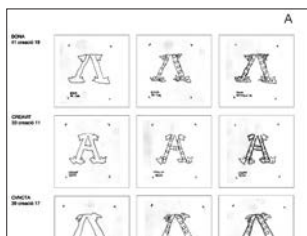


Figura 202. Fragment d'una fitxa instrumental del procés de la fase perceptiva. Font: Elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals.

Conclusions de la Fase 2: Anàlisi perceptiva: determinació de les sèries gràfiques interrelacionades. La lletra damassiana com a sèrie principal.

Finalment aquesta segona fase perceptiva apunta les següents conclusions:

- Ens fixem en la forma i estructura de les grafies existents en el brodat, totes elles majúscules a excepció de la lletra E del mot GEON. Determinem anomenar-les pròpiament sèries gràfiques, cadascuna amb una nomenclatura específica: *sèrie Damassiana*, *sèrie Logos Christi*, *sèrie dels Titvli* i subsèries derivades (*Menologi*, *Creació* i *Vera Creu*).

- En aquesta fase de diagnosi es realitza un càlcul molt detallat i exacte del total de les grafies que es troben en el Tapís, mostrant el conjunt i el detall de cada sèrie gràfica. Es revisen i es proporcionen dades actualitzades.

- Aquestes sèries gràfiques es troben estretament interrelacionades i organitzen el discurs textual que l'obra comunica. Aquestes grafies presenten una relació de jerarquia formal i funcional que palesen la capacitat organitzadora, planificadora i d'elecció per part del planificador del brodat.

- Escollim la *sèrie damassiana* de tipus *vinculant* o *associativa* com a sèrie principal a partir de la qual es farà una anàlisi més profunda en fases posteriors. No obstant això, l'anàlisi detallada de les altres sèries gràfiques catalogades i reconegudes en aquesta fase es tindran en compte en línies futures de la recerca⁴⁵⁴.

- També en aquesta fase perceptiva ens fixem en la morfologia que presenten algunes lletres. Ens referim sobretot a aquells signes que foren recreats per accions de restauració precedents, concretament la quarta intervenció datada del 1978. Mitjançant la contrastació de registres de tipus fotogràfic identifiquem aquestes recreacions realitzades.

- A partir del treball dels calcs i del desglossament de la forma aprofundim en la percepció i captació de l'estructura configuradora d'aquestes lletres, de les seves singularitats i dels elements comuns. Observem irregularitats, tensions, ritmes i detalls ornamentals. En definitiva, paràmetres que son inherents a cada lletra i que s'aniran documentant en fases posteriors. Apuntem el model d'anàlisi general de la lletra d'Edward Johnston com una proposta a tenir present, entre d'altres, per al desenvolupament de la fase 3, que és l'anàlisi de tipus morfològica i tècnica.

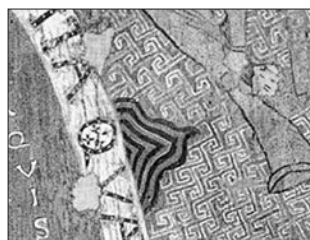


Figura 203. A dalt: Núm. 3. Lletra V de la paraula OVA amb llacunes. A baix: lletra restaurada. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona i Institut Amatller d'Art Hispànic.

454. En aquest sentit apuntem a línies futures de treball a mig i llarg termini destacant l'abast i impacte que pot tenir aquesta recerca en la comunitat acadèmica. És un dels objectius d'aquesta investigació - tal com apuntàvem en la primera part- proposar línies de treball que puguin ser recollides posteriorment i esdevenir continuadores de tot el model d'anàlisi que s'ha generat des de la disciplina del disseny gràfic i que s'ha concretat en una proposta de treball transversal i multidisciplinari.

- A partir del treball dels calcs observem les proporcions de les lletres i seleccionem tres proporcions en la seva dimensió d'amplada: ampla / normal / estreta. Fem una marca visual en el treball dels annexos.

- Totes aquestes accions ens permeten una observació minuciosa del traç de la lletra per tal d'entendre l'essència de la seva construcció així com la lògica de la morfologia i l'estructura física dels signes alfabètics. No només observem i captem la forma externa sinó que relacionem estructures específiques intrínseques en les lletres.

- Aquesta observació detallada ens porta a reconèixer una clara influència de la tradició cal-ligràfica en la *lletra damassiana* de tipologia versal. Com hem comentat en el capítol anterior, també fa palès el caràcter epigràfic i expositiu general que pot presentar aquest tipus de grafia.

- Determinem la tipologia d'ornaments que presenta la sèrie damassiana: motius geomètrics a l'interior de les astes, ornaments de tipus fitomòrfics a les extremitats de les astes i reconeixem unes figures de *flor de lis* a l'interior de les lletres B, O i Q,⁴⁵⁵ fins ara no documentades. Amb la documentació fotogràfica i avaluació perceptiva *in situ* percebem que aquests ornaments són propis de la lletra i no afegits⁴⁵⁶. També observem que la seva elecció, disseny i configuració no és casual i respon a una funció d'entrada estructural i també de tipus simbòlica que comentarem més endavant a propòsit del caràcter prominent de la *lletra damassiana*. En aquest sentit i en referència a aquesta apreciació de característica estructural, Johnston també apuntava una reflexió de tipus tècnica pel que fa als contragrafismes ornamentats de les lletres de traços corbats: "Això (referint-se a l'ornament) ajuda a preservar la planitud general de la lletra, el rerefons i l'ornament i li atorga un interès addicional" (Johnston, 1918, p. 192)⁴⁵⁷.

- Aquesta anàlisi té com a punt de partida l'anàlisi més transversal de la *lletra de tipus vinculant o associativa*. Proposem una estructura d'anàlisi parametrizable, més específica i tècnica de la lletra, que es detallarà en els apartats següents i que prendrà com a model principal la *sèrie gràfica damassiana*. Aquest coneixement obtingut en aquestes fases determinaran futures línies de continuïtat per a la recreació lògica d'altres grafies i d'altres elements relacionats.

455. Vegeu la cita de Víctor Oliva, mapa 1, capítol I. Cita núm. 6.

456. Tenint en compte la qüestionada quarta intervenció de restauració, de tipus més il·lusionista i de recreacions excessives (Palol, 1986) que ocasionaren confusions i dubtes (Piñol, 2017) en les reconstruccions de fragments, la present investigació es va preguntar sobre l'*originalitat* d'aquestes flors de lis existents en els contragrafismes de les lletres B, O i Q.

457. Op. Cit. *This helps to preserve the general flatness of the letter, background, and ornament, and gives additional interest.* [Això ajuda a preservar la planitud de la lletra, el rerefons i l'ornament i li atorga un interès addicional]. Traducció pròpia.



Figura 204. Lletres A de la paraula (CREAVIT) que presenten proporcions estretes en comparació a altres lletres A. Font: Elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals.

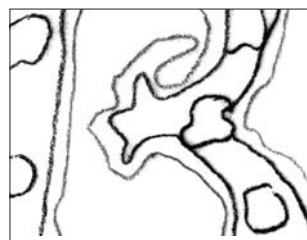


Figura 205. Detall del motiu ornamental de la lletra B que reconeixem com un motiu de la flor de lis. Font: Elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals.

.....

**FASE 3: ANÀLISI MORFOLÒGICA-TÈCNICA: ELEMENTS, ESTRUCTURES
I RELACIONS. DETERMINACIÓ DE L'ALFABET ARQUETÍPIC**

.....

3.3 FASE 3. ANÀLISI MORFOLÒGICA-TÈCNICA: ELEMENTS, ESTRUCTURES I RELACIONS. DETERMINACIÓ DE L'ALFABET ARQUETÍPIC

La següent fase 3 l'anomenem d'anàlisi de tipus morfològica-tècnica i configura l'últim apartat del bloc A (basat en els fonaments de la tradició cal·ligràfica). Aquesta fase es concreta en una sèrie d'accions procedimentals⁴⁵⁸ i tècniques amb l'objectiu de determinar els principals elements, estructures i relacions que s'originen en la sèrie principal del brodat, és a dir, entendre morfològicament la sèrie *damassiana*. A partir dels resultats obtinguts en la fase perceptiva anterior, es procedeix a elaborar una sèrie de fitxes d'anàlisi de caràcter instrumental⁴⁵⁹ que aprofundiran en el reconeixement morfològic dels signes gràfics fins a la determinació de l'arquetip essencial de la lletra del brodat de manera sistemàtica. És en aquesta fase on es determinen quins són els elements comuns i els elements aïllats-diferenciats del conjunt de les lletres. La recerca dels traços configuradors ens situen davant de l'arquetip ideal de la forma gràfica d'aquests signes. Aquest fet permetrà la interpretació fonamentada, en una fase posterior, de la concreció d'uns sistemes que determinaran i validaran la raó de ser del projecte tipogràfic⁴⁶⁰.

És objectiu d'aquesta investigació evidenciar la visibilitat dels procediments tècnics i seqüenciar-los per entendre la gènesi, estructura i desenvolupament del projecte tipogràfic que esdevé, al capdavant, la lletra principal del brodat. Per tant, ens interessa subratllar aquest coneixement obtingut per tal de reconèixer-lo científicament i establir possibles vincles i línies de continuïtat en un futur.

3-A. Reconeixement i elecció dels principals traços configuradors a partir del treball dels calcs.

3-B. Determinació del constructor general dels signes alfabètics: proporcions, àrees d'ocupació i contragrafismes.

3-C. Formalització de l'alfabet arquetípic a partir del reconeixement de les estructures subjacents en els traços configuradors: tensions i ritmes.

3-D. Generació de les formes neutres.

3-E. Disseny de les fitxes instrumentals (vegeu annexos).

458. Vegeu el conjunt d'accions concretes i desenvolupades de (A-D) en els annexos finals.

459. Tal com hem esmentat anteriorment, posem l'interès en el disseny acurat d'aquestes fitxes, les quals recullen i organitzen el material de tipus tècnic i instrumental generat en aquesta investigació. Una de les finalitats de la recerca és potenciar, també, aquesta estratègia visual de mostrar la documentació de manera que es comuniqui el coneixement de forma visual, didàctica i gràfica.

460. Una de les vies que es va desenvolupar, a partir del treball d'investigació, fou la digitalització de la *lletra damassiana* del brodat per mitjans tècnics i de *software* pertinents, propis de la disciplina tipogràfica. No obstant això, no és objectiu d'aquesta tesi especificar els aspectes tecnològics i digitals de generació de la tipografia Damassiana *Ornamentvm* -referim-nos aquí a l'arxiu tipogràfic-. D'altra banda, sí que són objectius d'aquesta recerca especificar aquells criteris i decisions que es poden assumir des dels fonaments de l'estudi de la lletra original del brodat. Totes aquestes decisions són necessàries per a la creació d'un futur treball digital basat en criteris epistemològics propis de disciplines acadèmiques ja consolidades i no sols en funció de la simple aplicació tècnica d'un programari actual (*software*) de digitalització i recreació tipogràfica.

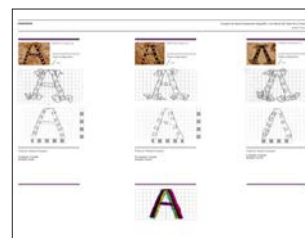


Figura 206. Fitxa de treball de tipus morfològic-tècnic. Font: Elaboració pròpia a partir del material dels annexos.

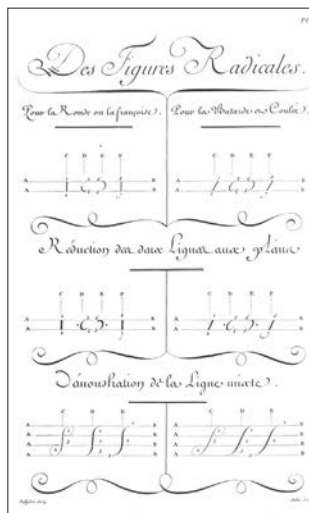


Figura 207. Plate VI, Figures Radicales. Font: "Ecritures," Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. 2 (plates). Paris, 1763. "Writing." The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2010. <http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.403>.

Amb l'objectiu de documentar gràficament aquests apartats, es realitzen captures i mostres de detall de tot el treball instrumental que precedeix a la narració d'aquesta investigació. La finalitat és exemplificar els principals conceptes que es desglossen amb la voluntat de mantenir el fil del discurs ininterromput i de forma ordenada. La totalitat d'aquest material d'arxiu de tipus documental es podrà consultar en els annexos. Es faran referències, així mateix, a documents propis de la tradició cal-ligràfica i tipogràfica per tal d'ampliar i puntualitzar els continguts que s'expliquen. Son aportacions que incideixen en la importància de la metodologia projectual aplicada a qualsevol procés de disseny i de desenvolupament de projectes cal-ligràfics-tipogràfics.

3-A. Reconeixement i elecció dels principals traços configuradors a partir del treball dels calcs.

A partir de la fase perceptiva anterior, concretament amb el treball dels calcs, aprofundim en la raó estructural de les formes a partir dels principals traços configuradors d'aquestes. Entenem per traços configuradors tota la literatura que recull la tradició cal-ligràfica a propòsit dels radicals cal-ligràfics i dels principals eixos que configuren les formes de les lletres. D'aquesta manera ho esmentava el cal-ligraf i arxiver Torcuato Torío de la Riva en el seu *Arte de escribir por reglas y con muestras, según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales*:

En l'acció d'escriure es tenen en compte particularment els traços i les línies de la ploma, que és la finalitat de l'escriptura; però per dirigir els traços en un principi, amb l'ordre i perfecció que requereix l'Art, es necessita l'ajuda de diferents figures geomètriques que es componen de la unió de les línies. (Torío de la Riva, 1798)⁴⁶¹

En el volum de *La Letra de la Enciclopedia del Diseño*, coordinat per Gérard Blanchard, el dissenyador i tipògraf José de Mendoza Almeida especificava en un dels capítols el següent: "El dibuix de les lletres de l'alfabet llatí comporta una sèrie de traços verticals, horitzontals, diagonals i curvilinis, oberts o tancats" (De Mendoza, 1988, p. 92).⁴⁶²

Reconèixer aquestes formes bàsiques en l'estructura de les lletres ens permet obtenir una percepció més acurada de l'esquelet fundacional d'aquestes estructures gràfiques. Aquest factor, entendre la genealogia dels traços configuradors aplicats en la sèrie gràfi-

461. TORÍO DE LA RIBA, TORCUATO. *Arte de escribir por reglas y con muestras, según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales*. Madrid, 1798. *En la acción de escribir se consideran particularmente los trazos y las líneas de la pluma, que es el objeto de la escritura; pero para dirigir los trazos en un principio con el orden y la perfección que requiere el Arte, se necesita el auxilio de varias figuras geométricas que se componen de la unión de las líneas*. [En l'acció d'escriure es tenen en compte particularment els traços i les línies de la ploma, que és la finalitat de l'escriptura; però per dirigir els traços en un principi, amb l'ordre i perfecció que requereix l'Art, es necessita l'ajuda de diferents figures geomètriques que es componen de la unió de les línies]. Traducció pròpia.

462. Op. Cit. Vegeu el capítol que signa l'autor en el mateix volum, "La creación de caracteres tipográficos": *El dibujo de las letras del alfabeto latino comporta una serie de trazos verticales, horizontales, diagonales y curvos, abiertos o cerrados*. [El dibuix de les lletres de l'alfabet llatí comporta una sèrie de traços verticals, horitzontals, diagonals i corbats, oberts o tancats]. Traducció pròpia.

ca de la *damassiana* del brodat, serà una de les fases important per seguir derivant formes de lletres. Per exemple, en el cas que volguéssim reproduir algunes grafies inexistentes en aquest. Sempre recreades des de la lògica de la tradició cal·ligràfica i no només a partir de la simple recreació formal. És des del coneixement d'aquestes estructures primeres que s'obté el reconeixement essencial i *distintiu* de la lletra (Martin, 1996), en el seu conjunt i en les seves especificitats. Judy Martin et al., en la seva *Guía completa de la caligrafía*, subratlla precisament que: "El caràcter distintiu d'una lletra depèn de si s'escriu amb traços rectes o curvilinis, de si els traços rectes són verticals, horitzontals o oblics, i de si les parts corbes són obertes o tancades" (Martin, 1996, p.90)⁴⁶³. Per altra banda el dissenyador i tipògraf suís, Willi Kunz també subratllava que "La comunicació tipogràfica es fonamenta, en primer lloc, en l'estructura de les lletres" (Kunz, 2001, p. 24)⁴⁶⁴.

A partir d'aquestes referències, reconeixem el conjunt dels traços configuradors en una sèrie de lletres que escollim com a elements representatius que responen a formes arquetípiques geomètriques simples (el triangle, el quadrat i el cercle), les quals es poden descompondre i combinar. Aquestes lletres també esdevindran punts de partida per a les accions que seqüenciem al llarg d'aquesta Fase 3. Lletres seleccionades que responen als traços configuradors principals: **A / B-P / E / I / M / O / V**.⁴⁶⁵



463. El carácter distintivo de una letra depende de si se escribe con trazos rectos o curvos, de si los trazos rectos son verticales, horizontales u oblicuos, y de si las partes curvas son abiertas o cerradas. [El caràcter distintiu d'una lletra depèn de si s'escriu amb traços rectes o corbats, de si els traços rectes són verticals, horitzontals o oblics, i de si les parts corbes són obertes o tancades]. Traducció pròpia.

464. KUNZ, WILLI. (2001). *Tipografía: Macro y Microestética*. Barcelona: Gustavo Gili. *La comunicación tipográfica se fundamenta, en primer lugar, en la estructura de las letras*. [La comunicació tipogràfica es fonamenta, en primer lloc, en l'estructura de les lletres]. Traducció pròpia.

465. Designem un codi cromàtic, que es pot veure en les fitxes instrumentals, per a cada conjunt de traços configuradors. Vegeu Annexos Fase 3.



Figura 208. Làmina 29. Detalls i pautes de la construcció del *Alfabeto Redondo* i les seves *Figuras Radicales*. Font: Torcuato Torío de la Riva, *Arte de escribir por reglas y con muestras, según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales* (1798). Arxiu particular de Dr. Jesús Del Hoyo.

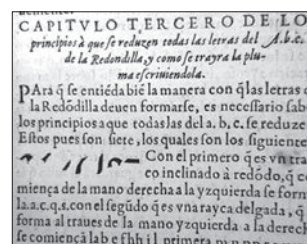


Figura 209. Trazos configuradores de la letra Redondilla, *Arte de escribir* de Francisco Lucas, 1580. Font: Arxiu particular de Dr. Jesús Del Hoyo.

Figura 210. Visualització dels principals traços configuradors en les lletres seleccionades.

Font: elaboració pròpia a partir de les fotos cedides pel Capítol Tresor Catedral de Girona.

| | |
|-------|---------|
| - ● | EFHILT |
| / ● | MNKY |
| / ● | VWX |
| / - ● | ZA |
|) ● | BDGJPRU |
|) - ● | COQS |

L'esquema d'estructures fonamentals desglossades que inclou Willi Kunz en la seva obra *Tipografia: Macro y Microestética*, ens proporciona una idea clarificadora de les formes arquetípiques de les formes geomètriques implícites en les lletres així com dels eixos configuradors, la combinació d'aquests i les lletres que se'n deriven. Kunz afirmava: "Cada lletra és un codi que deriva el seu significat a partir d'una combinació específica de traços verticals, horitzontals, inclinats i curvilinis" (Kunz, p. 25, 2001)⁴⁶⁶.

Aquest concepte de descomposició i combinatòria de traços fonamentals, molt present en la tradició cal·ligràfica-tipogràfica també el veiem en una primera anàlisi que feia el tipògraf alemany Weigel i que apareixia en el seu tractat *Arte de la Escritura*, publicat a Nuremberg el 1716. En aquesta línia és pertinent citar el treball dels investigadors Tubaro, Antonio i Ivana Tubaro, que en la seva obra *Tipografía: estudio e investigaciones, 1994*⁴⁶⁷ recullen els postulats de Weigel i l'apliquen en un estudi modern d'una tipografia de pal sec de tipus lineal⁴⁶⁸.

Figura 211. Esquema-codi de les formes bàsiques de les lletres, de Willi Kunz. Font: *Tipografia. Macro y Microestética* (2001), p. 25. Designem un codi cromàtic per a cada conjunt de traços configuradors (elaboració pròpia). Fotografia pròpia.

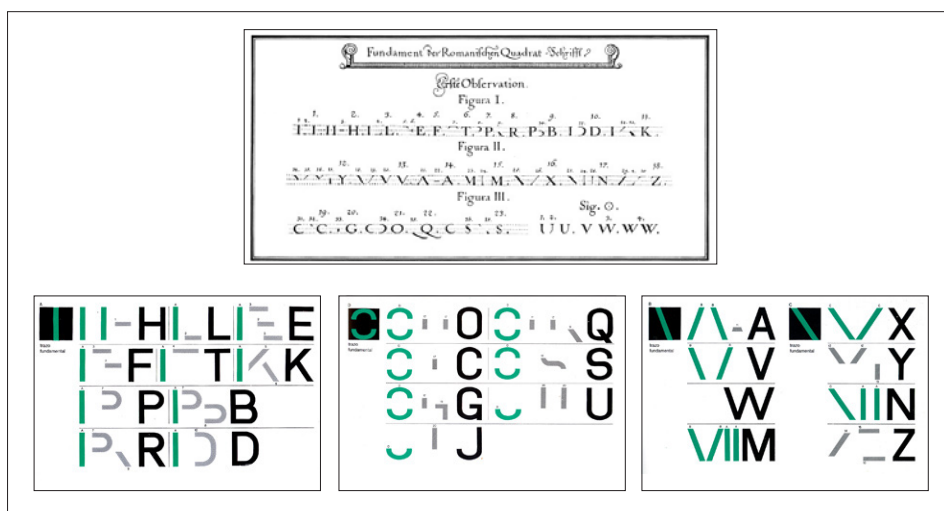


Figura 212. De dalt a baix: Esquema de descomposició de la lletra Romana Quadrata de Christoph Weigel (1716). Construcció mitjançant traços verticals, oblics i curvilinis, Antonio i Ivana Tubaro. Tipografia: estudio e investigaciones, p. 48-49 (1994). Composició del quadre: elaboració pròpia a partir de captures fotogràfiques.

466. Op. Cit. *Each letter is a code that derives its meaning from a specific combination of vertical, horizontal, slanted and curvilinear strokes*. [Cada lletra és un codi que deriva el seu significat a partir d'una combinació específica de traços verticals, horitzontals, inclinats i curvilinis]. Traducció pròpia.

467. TUBARO, ANTONIO E IVANA. (1994). *Tipografía: estudio e investigaciones*. Buenos Aires, Universidad de Palermo.

468. Aquesta relació entre el gravador Christoph Weigel i el treball dels germans Tubaro és recollida per Jesús Del Hoyo en la seva tesi doctoral (2001), Op. Cit., concretament en el capítol *Criterios de análisis* de la tipografia *Juventud* de Juan Trochut. Roberto Gamonal Arroyo en un article *La comprensión y construcción de la Tipografía a través de la Retórica* publicat, online a la Revista Monográfica 2012, estableix les anteriors relacions. <http://www.monografica.org/Proyectos/6980>. Consultat 14/ 11/ 19.

Per a l'anàlisi morfològica de la *lletra damassiana* tindrem present el model de Johnston⁴⁶⁹, el qual va determinar una sèrie de paràmetres per a l'observació i estudi de les grafies.

La *lletra damassiana* del brodat, contextualitzada en un entorn d'*scriptoria* medieval, es feia ressò de tot uns procediments de generació i execució cal·ligràfica tot i que, com hem comentat anteriorment, aquesta grafia també s'emparava en la tradició epigràfica. Com hem suggerit en les conclusions de la Fase 2 perceptiva, considerem que aquest tipus de grafia podria correspondre a un tipus de lletra *versal*. Prenent de referència alguns dels paràmetres més específics de l'anàlisi de la *lletra versal* que proposa Johnston (capítol VII de la seva obra), aquests també els podem aplicar en l'estudi de la *lletra damassiana*, concretament aquells aspectes que desglossen més l'enfocament sintàctic. Així doncs, obtenim les següents observacions que ens poden servir com a síntesi de les informacions recollides fins aquí:

| LLETRA DAMASSIANA | |
|--|--|
| 1. Tipus de lletra | Capital - Inicial tipus Versal de proporció quadrada |
| 2. Traços primis: horitzontals o oblics | Contrast d'asta entre gruixos i primis |
| 3. Traços gruixuts: (negreta, normal i fina) | Normal-Negreta |
| 4. Terminacions i remats | Terminacions florals als extrems + Flors de Lis als contragrafismes de les lletres O i Q |
| 5. Astes (ascendents, descendents) | No presenta astes ascendents ni descendents |
| 6. Espaiat (lletres, paraula, línia): tancat o ample | Espaiat ample entre lletres |
| 7. Composició-disposició | Disposició circular dins d'una faixa |
| 8. Mesures | Proporció 1/8 a partir de l'amplada de l'asta |
| 9. Parts - Components | Algunes lletres estan formades per parts |

Taula 6
Taula Grafies i Signes del Tapís de la Creació. Elaboració pròpia.

Des d'aquest enfocament morfològic esmentem les aportacions de l'especialista en paleografia i codicologia Elisa Ruiz qui, en la seva obra *Hacia una semiología de la imagen* detalla aquells paràmetres i factors variables a propòsit dels principals elements constituents del signe alfabètic que cal tenir en compte en qualsevol anàlisi de documentació gràfica binària: "Substància: lletra / Configuració: forma / Delineació: traçat / Relació: proporció / Mida: mòdul / Dimensió: ampla / Calibre: gruix / Mode: ductus / Sistema de posició: pauta matriu / Orientació: variabilitat geomètrica / Direcció: el grau d'inclinació /

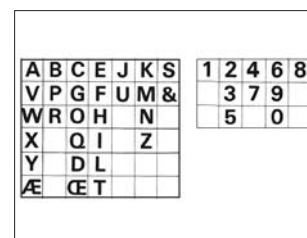


Figura 213. Retícula de similitud de les formes en la caixa alta-majúscules i números. José de Mendoza, mitjançant una retícula gràfica, també incideix en les relacions de similitud de les lletres majúscules, un cop percebudes i reconeguts els eixos configuradors i matrius en les lletres. Font: *La Letra* de Gérard Blanchard (1988), p. 104. Fotografia pròpia a partir de l'obra.



Figura 214. Plafó expositiu "Traços configuradors" de l'exposició *Les Lletres del Tapís, Girona* (Març, 2014). Font: elaboració pròpia.

469. Vegeu apartat 2-F.



Figura 215. Documentació i apunts anotats durant el procés de treball. Font: elaboració pròpia.

Ornamentació: les terminacions / Espai: organització de la superfície” (Ruiz, 1992, p. 93).⁴⁷⁰

Per una altra banda, des de la disciplina específica de la tipografia, el tipògraf Adrian Frutiger proposava una sèrie de paràmetres per a l'estudi, en aquest cas, d'un alfabet d'estil pal sec per a la seva òptima llegibilitat. “Paràmetres com la proporció del color tipogràfic entre traços horitzontals i verticals i curvilinis, l'amplada, el centre òptic, les corbes, les transicions en els traços, traços inicials i terminals, etc.” (Frutiger, 2005, p. 88)⁴⁷¹

Tots aquests precedents demostren la importància dels principals aspectes que poden configurar una anàlisi morfològica de grafies o alfabetes. Amb aquests estudis, obtenim un context de referència de tipus exhaustiu que va més enllà de la simple percepció dels signes gràfics.

3-B. Determinació del constructor general dels signes alfabètics: proporcions, àrees d'ocupació i contragrafismes.

En aquest apartat busquem l'estructura⁴⁷² concreta que ens permetrà definir les formes arquetípiques de la lletra, el denominador comú, i recrear altres formes a partir de la traducció modular de l'espai. No tenim l'element canònic real de referència amb relació al dibuix de la lletra que ens proporcionaria el coneixement específic d'aquest model de grafia singular. No consten restes de cap material que puguin fer pensar en un esbós preliminar en el teixit de base tot i que sostenim la tesi que aquest existia o que hi havia documents preparatoris que constataren l'activitat planificadora i conceptual prèvia per tractar-se d'una obra de grans dimensions. Així ho constaten, també, les restauradores del CRBMC: “(...) també indicaria la necessitat d'un dibuix preparatori per a la seva execució, encara que sobre el teixit no s'ha vist cap traça del dibuix. Val a dir que la seva producció neix en un àmbit intel·lectual tot i que la seva factura és senzilla i relativament ràpida.” (Masdeu i Morata, 2013, p. 38)⁴⁷³

No obstant això, sí que disposem de models i precedents estàndards propis de la tradició cal·ligràfica que ens poden ajudar a visualitzar, per exemple, la gènesi, les relacions de les proporcions i la morfologia específica de la lletra capital o de la quadrata romana que subjau a les lletres damassianes. D'altra banda, unes relacions perfectament coordinades i calculades per part de planificadors que no deixaven a l'atzar ni a criteris de gust personal.



Figura 216. Pauta i modulació cal·ligràfica. Baürenfeind, Michael (1680-1753). Vollkommene Wiederherstellung der bißher sehr in Verfall gekom[m]enen gründlich & zierlichen Schreibkunst [...]. Michael Baürenfeind Caes. Publ. Not.1716. Folio 14. Font: Fotografia a partir de la col·lecció particular de Dr. Jesús Del Hoyo Arjona.

470. Esmentàvem aquesta referència d'Elisa Ruiz en el capítol II, a propòsit del *model analític transversal de la grafia de tipus vinculant o associativa* que plantejàvem i els paràmetres que se'n deriven d'aquests. Més específicament, dels paràmetres i factors variables que proposa Ruiz, vegeu capítol IV de la mateixa autora, *La morfologia del signo alfabético* (Op. Cit.).

471. Op. Cit.

472. En aquest apartat s'il·lustren les explicacions a partir d'imatges que hem extret del treball de les fitxes instrumentals. Concretament ho evidenciem amb l'exemple de la lletra "M" per ser mòdul canònic en la tradició cal·ligràfica-tipogràfica com veurem més endavant. En els annexos adjunts es pot consultar tot el material documental desenvolupat en aquest apartat.

473. Op. Cit.

“L'aplicació del principi proporcional es pot apreciar clarament en les majúscules del tipus d'escriptura anomenada *capital elegant*” (Ruiz, 1992, p. 95)⁴⁷⁴. Respecte al concepte de proporció, aquest queda expressat en el *Timeu* de Plató que encapçala, al mateix temps, el capítol II *De la proporció*, de Matila Ghyka⁴⁷⁵:

Però és impossible combinar dues coses sense una tercera: cal que existeixi entre elles un vincle que les uneixi. No hi ha millor vincle que el que fa de si mateix i de les coses que uneix un tot únic i idèntic. Ara bé, és tan gran la naturalesa de la proporció que realitza perfectament això. (Plató, 1876, p. 167)⁴⁷⁶

A partir d'aquestes relacions que s'estableixen en la proporció de la lletra podrem reconstruir la forma essencial i arquetípica intrínseca en qualsevol alfabet. Segons Johnston: “Es poden definir les formes essencials com a parts necessàries. Aquestes constitueixen l'esquelet o pla estructural d'un alfabet” (Johnston, 1918, p. 240)⁴⁷⁷. Si prenem com a punt de partida les formes de la capital romana, per ser aquesta un referent directe, tindrem en compte la geometria implícita en aquestes formes essencials. Judy Martin en la *Guía completa de la caligrafía* també fa referència a aquestes formes subjacents:

Les majúscules romanes es basen en un sistema geomètric simple, encara que alguns efectes òptics s'han d'ajustar lleugerament a l'hora d'escriure les lletres per a crear un equilibri visual. No obstant això, en termes estructurals, les proporcions de cada lletra de l'alfabet romà es basen en relacions fixes d'altura i amplada, determinades en últim terme per l'O circular. (Martin, 1996, p. 91)⁴⁷⁸

Cal veure en un sentit més ampli l'impacte que tingué la influència de la geometria en el context medieval. Un flux de teories i tractats basats en coneixements de geometria, de simetria i de proporció oferien un coneixement continuat en els principals centres monàstics (Ghyka, 1983).

474. Op. Cit.

475. GHYKA, M. (1953). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidon

476. Platón. *Obras completas*. Madrid: edición de Patricio de Azcárate (1876), tomo 6.

Pero es imposible combinar dos cosas sin una tercera: es preciso que exista entre ellas un vínculo que las una. No hay mejor vínculo que el que hace de sí mismo y de las cosas que une un todo único e idéntico. Ahora bien, tal es la naturaleza de la proporción que ella realiza perfectamente esto. [Però és impossible combinar dues coses sense una tercera: cal que existeixi entre elles un vincle que les uneixi. No hi ha millor vincle que el que fa de si mateix i de les coses que uneix un tot únic i idèntic. Ara bé, és tan gran la naturalesa de la proporció que realitza perfectament això]. Traducció pròpia.

477. Op. Cit. *The essential forms may be defined as the necessary parts. They constitute the skeleton or structural plan of an alphabet.* [Es poden definir les formes essencials com a parts necessàries. Aquestes constitueixen l'esquelet o pla estructural d'un alfabet]. Traducció pròpia

478. Op. Cit. *Las mayúsculas romanas se basan en un sistema geométrico simple, aunque algunos efectos ópticos tienen que ajustarse ligeramente al escribir las letras para crear un equilibrio visual. No obstante en términos estructurales, las proporciones de cada letra del alfabeto romano se basan en relaciones fijas de altura y anchura, determinadas en último término por la O circular.* [Les majúscules romanes es basen en un sistema geomètric simple, encara que alguns efectes òptics s'han d'ajustar lleugerament a l'hora d'escriure les lletres per a crear un equilibri visual. No obstant això, en termes estructurals, les proporcions de cada lletra de l'alfabet romà es basen en relacions fixes d'altura i amplada, determinades en últim terme per l'O circular]. Traducció pròpia

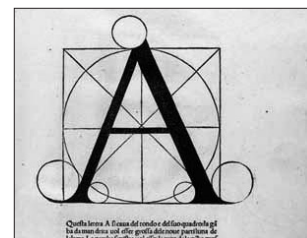


Figura 217. Construcció geomètrica de la lletra A. De *Divina Proportione* escrit per Luca Pacioli i il·lustrat per Leonardo da Vinci, compost al voltant de 1498 a Milà i imprès per primer cop el 1509. Font: Museo Correr (Venècia). Captura fotogràfica pròpia a partir de l'obra original.



Figura 218. Representació de la mà cal·ligràfica i la mà geomètrica. Portada del *Thesavro de Scrittori* d'Ugo da Carpi, s. XVI. Font: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_TypW_525.35.260_-_Thesavro_de_scrittori.jpg.

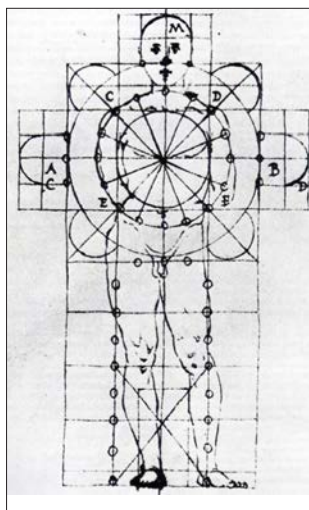


Figura 219. Planimetria de la planta d'una basílica feta a la imatge d'un home, 1475. Francesco di Giorgio (Florència, Biblioteca Nazionale). Font: http://aparences.net/wp-content/uploads/digiorgio_proport1.jpg.

Així ho expressava el Dr. Santiago Tarrío, professor d'*Expressió gràfica arquitectònica* de la Universitat Da Coruña en un capítol de la seva tesi dedicat als fonaments de la geometria medieval: “Els arquitectes i mestres d'obres de l'Edat Mitjana, hereus d'estudis de l'antiguitat clàssica, tracten de trobar la proporció harmònica utilitzant procediments en els traçats dels edificis -planta, alçat, secció- subjectes a figures i raons geomètriques” (Tarrío, 2012, p.165)⁴⁷⁹

Com si es tractés d'una lectura especular, hom podria traslladar aquestes relacions i procediments de proporcions que s'establien en l'arquitectura a la realitat modular de les lletres, doncs aquestes s'amaraven també de tot el pensament simbòlic i del context arquitectònic que les projectava.

Des d'aquest enfocament és pertinent citar l'article del Dr. Curt Wittlin, catedràtic de literatura romànica i especialista en literatura medieval, que va dedicar alguns estudis a la geometria implícita en el Tapís de la Creació. L'autor descriu, entre altres arguments, les proporcions específiques de l'obra i reconstrueix hipotèticament les fases de construcció del pla gràfic del brodat. Wittlin destaca la idea de la planificació i del càlcul que subjau en l'obra en la qual no es deixa res a la casualitat ni a l'atzar: “Uns pocs —saben que cap obra d'art religiosa, escrita o pintada, es limita al simple nivell descriptiu— s'hauran posat a buscar un sentit anagògic. Les línies de la proporció divina els haurà conduït tant a Déu, el Creador, com a la Creu de la redempció” (Wittlin, 1991, p. 49)⁴⁸⁰.

En aquest sentit, podem generar una translació de plans i situar les *lletres damassianes* del brodat en aquest context de geometria i pensament simbòlic que es proposava. Aquestes, les lletres, també responien, al capdavant, a unes relacions de geometria i proporció perfectament dissenyades per part del planificador de l'obra. Les grafies del brodat, en concret la lletra principal, es feia ressò de tota aquesta dimensió planimètrica i simbòlica del context medieval.

El treball que recrearà aquesta matriu i que ens permetrà fonamentar les relacions de proporció i altres vincles que s'estableixen en la *lletra damassiana*, seran desenvolupats i determinats a partir dels traços configuradors amb els següents apartats:

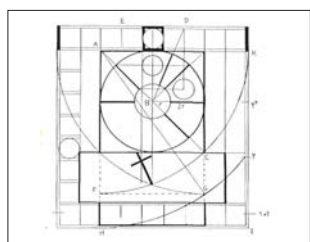


Figura 220. Geometria implícita en el Tapís de la Creació de Girona. Font: Imatge creada per Curt Wittlin (1991). La geometria secreta del tapís de Girona. *Revista de Girona*, núm. 147. p. 384-389.

479. TARRÍO CARRODEAGUAS, SANTIAGO. (2012). *La arquitectura de las órdenes mendicantes en Galicia. Análisis gráfico de los templos franciscanos*. Universidad de A Coruña, A Coruña. *Los arquitectos y maestros de obras de la Edad Media, herederos de estudios de la antigüedad clásica, tratan de hallar la proporción armónica utilizando procedimientos en los trazados de los edificios -planta, alzado, sección- sujetos a figuras y razones geométricas*. [Els arquitectes i mestres d'obres de l'Edat Mitjana, hereus d'estudis de l'antiguitat clàssica, tracten de trobar la proporció harmònica utilitzant procediments en els traçats dels edificis -planta, alçat, secció- subjectes a figures i raons geomètriques]. Traducció pròpia

480. WITTLIN, C. (1991). La geometria secreta del tapís de Girona. *Revista de Girona*, núm. 147. p.384-389. Vegeu nota de l'autor: aquest article és la traducció, amb revisions fetes per l'autor, a *The Secret Geometry of the Girona Tapestry*, publicat a "Catalan Review" 1(1986), pp. 125-143.

- Generació d'una pauta modular a partir de la descomposició de traços harmònics.
- Percepció dels mòduls d'ocupació de la grafia damassiana a partir dels quals es determinaran tres possibles subsèries gràfiques de la mateixa família: ampla, rodona o normal i estreta.
- Representació dels contragrafismes de les formes escollides.

Per trobar la pauta generadora inicial, agafarem tres lletres **M** de la sèrie *damassiana* que es disposaran posteriorment en una retícula. Escollirem les seves formes amb relació als mòduls d'ocupació pensant en una escala horitzontal (quant a l'amplada) la qual ens definirà futures capacitats d'expressió o variacions dins de la mateixa família gràfica. El fet de recollir variants diferents dins de la mateixa lletra ens permetrà trobar un valor mitjà de la forma neutra. Martin ho indicava d'aquesta manera pel que fa al principi de proporció de les lletres de l'alfabet romà: "(...) sol servir d'ajuda classificar mentalment les lletres en amples, mitjanes i estretes" (Martin, 1996, p. 92).

Seleccionem les tres lletres M que manllevem de la inscripció i sempre que sigui possible farem l'elecció pensant en aquest principi: una lletra M que atengui a una proporció ampla, una lletra M que respongui a una proporció estreta i finalment escollirem una lletra M amb uns valors intermedis que confereixi una proporció normal, o també anomenada rodona o regular. En el cas que ens ocupa trobem tres lletres M: dues lletres M amb una proporció normal o rodona i una lletra M de proporció ampla.

La lletra M es converteix en mòdul canònic en la tradició cal·ligràfica i tipogràfica, ja que aquesta forma recollia les proporcions essencials quan la lletra capital romana s'inscrivía en un quadrat. En la tipografia de plom, la lletra M representada en aquest bloc de plom, esdevé el quadrat a partir del qual es regeixen les modulacions i submodulacions i les mesures tipomètriques en la composició tipogràfica.⁴⁸¹

3-B. 1 Proporcions i àrees d'ocupació.

El calc de la forma de la lletra M essencial, entesa aquesta sense el seu contorn o perfil extern, ens servirà per a disposar-lo en una retícula tenint en compte la modulació que ens proporciona el gruix de l'asta més regular, sense desviacions. Aquest mòdul serà el d'una unitat -representada pel gruix d'asta- reproduïda 8 vegades (1/8) en la seva alçada.

A partir d'aquesta retícula de (8/16) es disposaran i s'ajustaran el conjunt de les lletres que seleccionarem.

481. Aquesta argumentació la comparteix la Dra. M. Luz Rangel: "La fixació de la m com a mòdul generador de les proporcions espacials de la composició tipogràfica té la seva principal transcendència perquè representa l'origen del quadrat tipogràfic que ha perdurat fins avui". (Rangel, 2009, p.21). Vegeu a: RANGEL, M. LUZ. (2009). El origen de la modulació tipogràfica: la Bíblia de 42 línies. *Boletín del IIB*, vol. XIV, núms. 1 y 2, México, primer y segundo semestre.

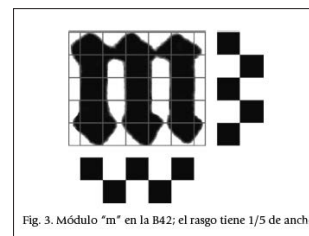


Figura 221. Representació del mòdul "m" en la B42. Generador de les proporcions i de l'espai en la composició tipogràfica. Font: M. Luz Rangel a *El origen de la modulació tipogràfica: la Bíblia de 42 línies*. Boletín del IIB, vol. XIV, núms. 1 y 2, México, primer y segundo semestre de 2009.

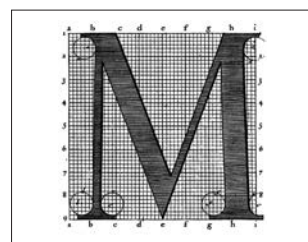


Figura 222. Representació de la retícula emprada per generar la tipografia de la *Roman du Roi* per al rei Lluís XIV. Quadrícula que permetria el disseny de la lletra M. Font: <https://ilovetypography.com/2008/01/17/type-terms-transitional-type/>.

Figura 223. Selecció de les 3 lletres M del brodat i superposició dels traços estructurals, sense el contorn o perfil extern. Determinació de la pauta modular (8/16) a partir del gruix d'asta més regular que no presenta desviacions ni deformacions. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

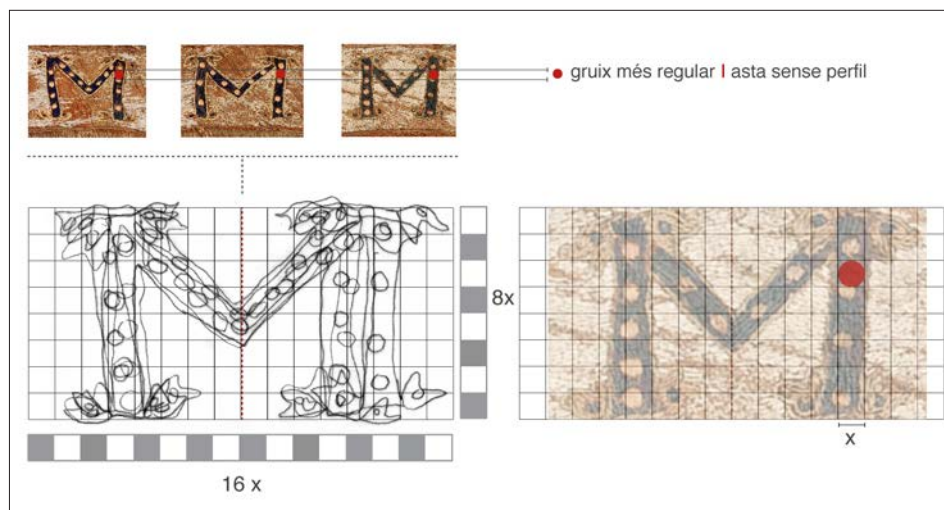


Figura 224. Documentació i apunts anotats durant el procés de treball de la recerca del constructor. Font: elaboració pròpia.

Es contemplaran 16 mòduls d'amplada d'entrada per tal de tenir present en fases posteriors els elements i ornamentacions que conformen el conjunt global de la lletra.

A continuació disposarem les lletres que tenim⁴⁸² en la pauta modular i centrades en l'eix vertical: **A / B / C / D / E-F / I / L / M / N / O / P / Q / R / S / T / V**. Escollirem les formes que responguin a proporcions diferents, sempre que sigui possible, pel que fa als mòduls d'ocupació de l'amplada. Hem de tenir en compte les variants: ampla / estreta / normal, rodona o dit també regular⁴⁸³. Aquestes ens serviran posteriorment per localitzar una forma neutra que es basarà en uns valors mitjans. La selecció d'aquestes tres lletres es farà a partir de criteris morfològics que permetran localitzar lletres determinants en les seves variants. En aquest procediment observem i detectem variacions⁴⁸⁴ en el traç que ens fan suposar diferents mans en la seva manufactura, amb diferents cursos, diferents interpretacions de forma, etc. També constatem que ens trobem davant d'una mostra singular de més de 800 anys que, tot i ser projectada des d'un entorn d'*scriptoria* (un tipus de lletra canònica) és traduïda a un suport teixit, específicament un brodat. Aquests trasllats de plans també acabaran determinant una morfologia final i unes particularitats essencials

482. Vegeu el còmput de les lletres que conformen la *sèrie gràfica damassiana*. D'aquestes lletres, es manllevan tres mostres de proporcions diferents, sempre que sigui possible o el mostreig ho permeti.

483. El reconeixement de les lletres seleccionades segons la proporció de l'amplada es realitza i es remarca visualment en el treball dels calcs amb un senyal gràfic visible. Vegeu annexos relatius a la Fase Perceptiva 2.

484. Evidenciem que estem davant d'un suport brodat on la mateixa manufactura, el pas del temps i els processos de restauració han pogut modificar les formes originals de les grafies. Hem de tenir presents les deformacions del teixit, algunes, com indiquen les restauradores del brodat, són de caràcter intrínsec (les pròpies tensions del teixit i de la manufactura) i altres de caràcter extrínsec (generades pels sistemes d'exposició i accions de restauració). (Morata i Masdeu, 2013, p. 64). Op. Cit.

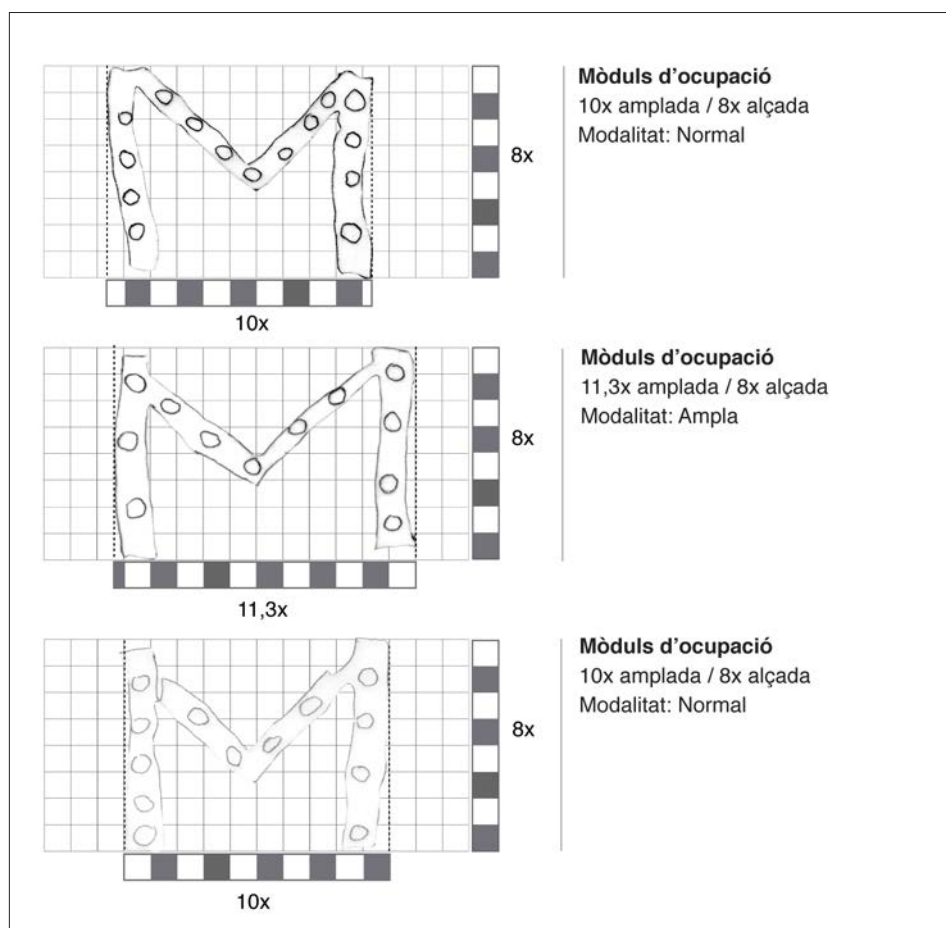


Figura 225. De dalt a baix, superposició dels calcs estructurals (sense el perfil o contorn) en la pauta modulada. Determinació dels mòduls d'ocupació de l'amplada que prefiguren futures sèries gràfiques dins de la família tipogràfica: ampla i normal o regular. Fixem la retícula de 8/10 per a la sèrie normal o regular. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

de la *grafia damassiana* del Tapís que, malgrat els efectes del pas del temps, permeten reconèixer un origen canònic i ideat pel planificador.

3-B. 2 Contragrafismes.

En el desenvolupament d'aquest estudi també es tindrà en compte la percepció del blanc i la captació del contragrafisme o dels contragrafismes de les lletres com a resultat de desglossar els principals elements constitutius d'aquestes. Alguns d'aquests elements son exposats pel cal·lígraf holandès Gerrit Noordzij en la seva obra *El trazo. Teoría de la escritura*, el qual entén la relació entre el blanc i el negre com un principi de percepció fonamental: "Una lletra és un conjunt de dues formes, una clara i l'altra fosca. (...) La re-

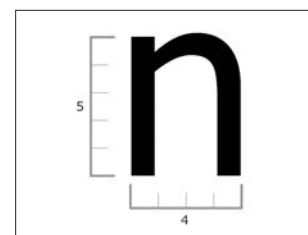


Figura 226. A dalt: Proporción normal o regular expressada mitjançant la relació entre alçada / amplada a partir de la lletra "n" de les minúscules.

Figura 227. A baix: Imatges didàctiques que documenten la proporció de l'amplada (escala horitzontal) i que fan referència a les variables d'expansió o condensació de la lletra. La variable de l'alçada no varia ja que correspon a la mesura del cos tipogràfic. Font: <https://tiposformales.com/category/formacion/page/3/>.



Figura 228. Documentació i apunts anotats durant el procés de treball del desenvolupament dels contragrafismes. Fitxes documentals. Font: elaboració pròpia.

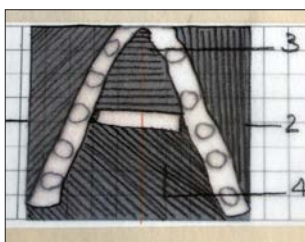


Figura 229. Treball del desglossament dels contragrafismes. Fitxes documentals. Font: elaboració pròpia.

lació entre forma i contraforma que en l'escriptura es tradueix com la relació entre blanc i negre, constitueix la base de la percepció" (Noordzij, 2009, p. 11-13).⁴⁸⁵

La percepció del blanc i negre de les lletres, arrelada primer en la tradició cal·ligràfica⁴⁸⁶ i traslladada posteriorment com a concepte de "contragrafisme" en la disciplina de la tipografia, relaciona aquesta dualitat en la superfície on aquestes lletres es generen. Aquestes relacions d'equilibri visual entre la forma i la contraforma es forjaren i es fonamentaren sobretot en l'ofici de tallador de punxons, propi de la tradició de la tipografia en plom durant els inicis de la impremta. Fred Smeijers, tipògraf holandès, autor de l'obra *Counterpunch*, detalla l'evolució del disseny tipogràfic a partir del segle XVI i esmenta aquesta perspectiva específica que adopta el punxonista quan percep la lletra: "Nosaltres veiem un caràcter com una forma general, mentre que el tallador de punxons divideix aquest caràcter en dues parts: una interior i una exterior. Aquesta concepció ve seguida o interactua amb la tècnica del punxonista" (Smeijers, 1996, p. 126)⁴⁸⁷.

Precisament ens interessarà adoptar aquest fonament per treballar la captació dels contragrafismes, entesos com a parts constituents de la lletra. Hem captat la forma, l'hem calcada de forma seqüenciada, l'hem disposada en una pauta modular per veure les proporcions i els mòduls d'ocupació i finalment estudiem la seva relació entre el blanc i el negre. Per a portar-ho a terme hem delimitat un marc entorn de la lletra, tangent a la forma en alçada i amplada. D'aquesta manera es poden apreciar tant els contragrafismes externs com els interns que la mateixa lletra genera. Aquest treball dels contragrafismes ens permetrà una lectura atenta del signe gràfic i un reconeixement de les formes, així com de les tensions i els ritmes que s'hi produeixen.

485. NOORDZIJ, G. (2009). *El Trazo. Teoría de la escritura*. València: Campgràfic.

Una letra es un conjunto de dos formas, una clara y la otra oscura. (...) La relación entre forma y contraforma, que en la escritura se traduce como la relación entre blanco y negro, constituye la base de la percepción. [Una lletra és un conjunt de dues formes, una clara i l'altra fosca. (...) La relació entre forma i contraforma que en l'escriptura es tradueix com la relació entre blanc i negre, constitueix la base de la percepció]. Traducció pròpia.

486. Vegeu també la tesi doctoral sobre la tradició cal·ligràfica d'Enric Tormo Ballester, Catedràtic del departament de Disseny i Imatge de la Universitat de Barcelona, a TORMO, E. (1986). *Tratadística caligráfica en la España del siglo XVII y sus contenidos técnico-instrumentales* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.

487. SMEIJERS, FRED. (1996). *Counterpunch*. London: Hyphen Press. (2nd edition). *We see a character as a whole forme, whereas the punchutter divided it into two consistent parts: the inner and the outer. This conception followed from -or interacted with- the technique of punchcutting.* [Nosaltres veiem un caràcter com una forma general, mentre que el tallador de punxons divideix aquest caràcter en dues parts: una interior i una exterior. Aquesta concepció ve seguida o interactua amb la tècnica del punxonista]. Traducció pròpia.

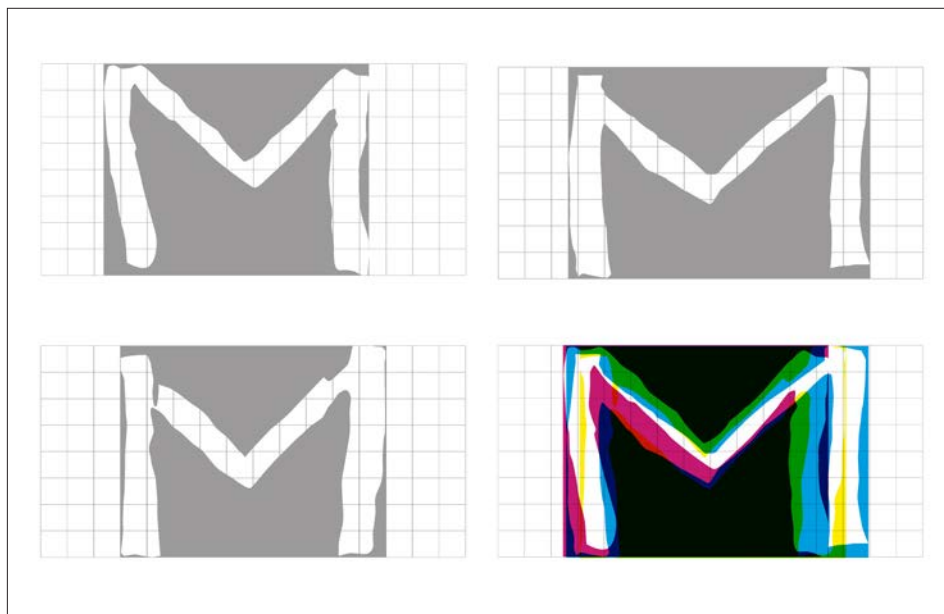


Figura 230. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: s'obtenen els contragrafismes de les tres lletres M seleccionades en la fase anterior a partir d'un quadre delimitador de la forma. Es destaca la taca de gris de cada lletra amb una opacitat del 75% que deixa entreveure la pauta modular. Se superposen els tres contragrafismes resultants. Per a realitzar la superposició s'assigna un color a cada taca per poder fer visible el treball de la superposició i percebre l'esquelet comú dels contragrafismes de les tres lletres. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

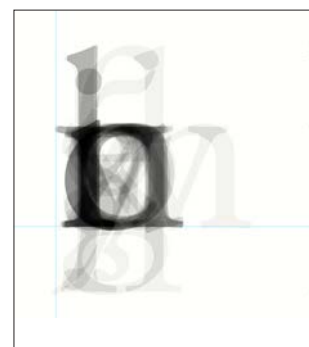


Figura 231. Sèrie de cartells "Archetypes" dissenyat per l'estudi *Tres Tipos Gráficos* amb la col·laboració de Manuel Sesma. Mitjançant la superposició de les lletres minúscules s'obté una forma comuna i essencial, l'arquetip modèlic. Treball i procediment que recull Frutiger. Font: <http://galerias.bid-dimad.org/bid12/2014/03/31/tres-tipos-graficos/>.

3-C. Formalització de l'alfabet arquetípic a partir del reconeixement de les estructures subjacents en els traços configuradors. Tensions i ritmes.

Totes aquestes accions precedents ens condueixen a la recerca d'unes formes arquetípiques neutres que tindran com a principal objectiu reconstruir, des de les accions més instrumentals i resultats obtinguts, l'origen o el model canònic⁴⁸⁸ de la *lletra damassiana*. Per a portar-ho a terme seleccionem les tres formes de lletres, que responen a variants diferents en relació amb l'amplada, i mitjançant la superposició d'aquestes, en capes translúcides i colors contrastats, podem visualitzar la forma essencial i neutra dels traços comuns (l'esquelet comú) així com les possibles desviacions i distorsions produïdes en la forma.

3-C.1 Formalització de l'arquetip.

En el desenvolupament d'aquestes accions seguim l'esquema plantejat pel tipògraf Adrian Frutiger, el qual especificava que:

Un estudi sobre les formes més comunes de les tipografies clàssiques avui més llegides, va llançar el diagrama "ane". Aquest va ser el resultat de la superposició de diferents formes de lletres corresponents a diferents tipografies (...). L'esquema resultant

488. La recerca de l'arquetip permet entendre la genealogia de la lletra i a partir d'aquest coneixement exhaustiu de la grafia es poden desenvolupar altres línies de treball com per exemple la recreació de signes que manquen en projectes de digitalització tipogràfica.

Figura 232. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: assignació d'un color a cada lletra (el calc de l'estructura interna). Superposició d'aquestes damunt de la pauta modular amb una opacitat del 75% per tal de poder evidenciar l'esquelet comú de les tres lletres. La part més fosca reforçaria la percepció d'aquesta imatge o denominador comú. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

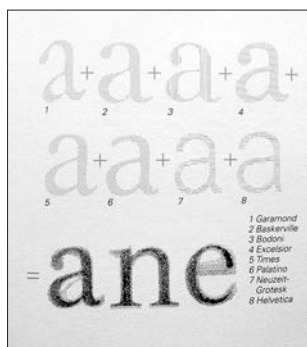
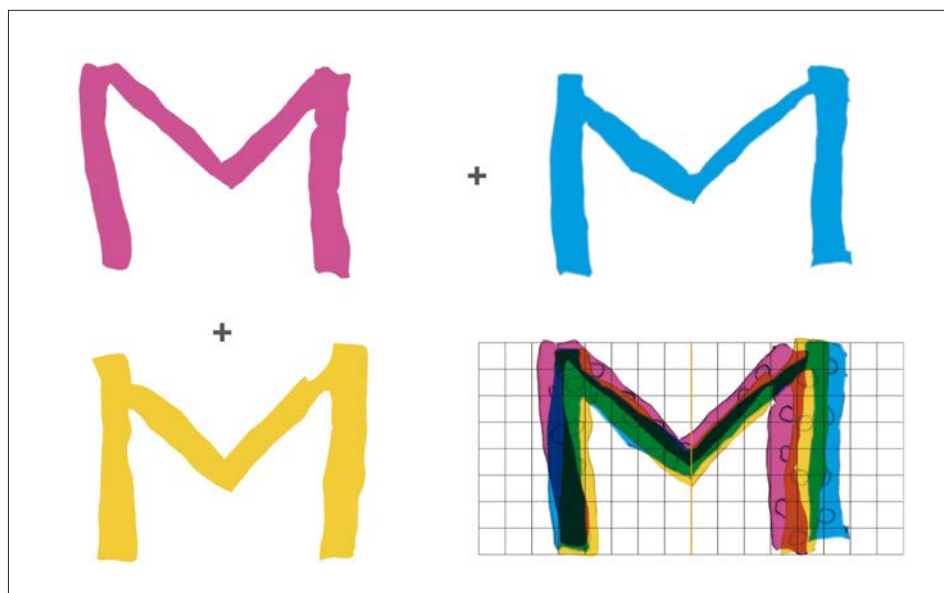


Figura 233. Diagrama "ane" d'Adrian Frutiger on es visualitza l'esquelet comú a partir de la superposició de diferents tipografies (les més llegides del món). Aquest esquema fa visible un esquelet comú. Font: captura fotogràfica pròpia a partir d'A. Frutiger (2007). *Reflexiones sobre signos y caracteres*.

de la superposició de les diferents formes de la "a" correspon a la forma d'una matriu que el lector porta en el seu subconscient. En el cor de l'esquema hi ha un ferm esquelet que s'ha anat forjant al llarg de cinc-cents anys d'evolució de les tipografies emprades en llibres i diaris. (Frutiger, 2007, p. 87)⁴⁸⁹

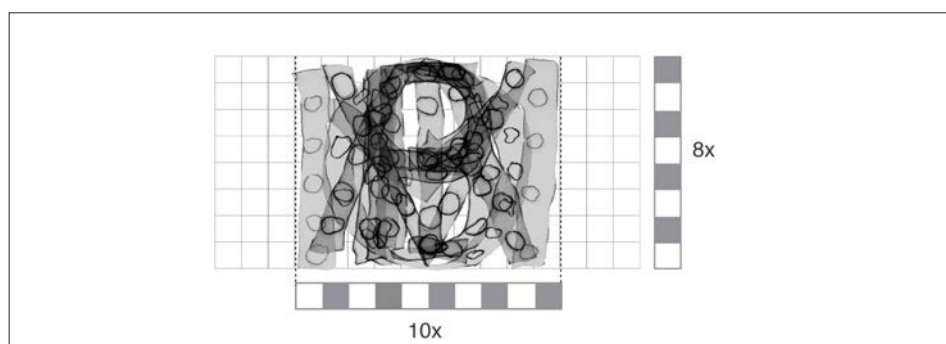
Trobar aquest esquelet comú, ens permetrà derivar les formes des de l'eficàcia de l'anàlisi i no a partir d'una simple captació d'aquestes lletres. D'aquesta manera Judy Martin exposava:

Qualsevol forma alfabètica, encara que sigui molt elaborada, es pot reduir a un simple esquelet que mostri la construcció bàsica de cada lletra, la proporció correcta de les seves parts components, i les proporcions de cada lletra en relació amb les altres, en termes d'alçada i amplada. (Martin et al., 1996, p. 90)⁴⁹⁰

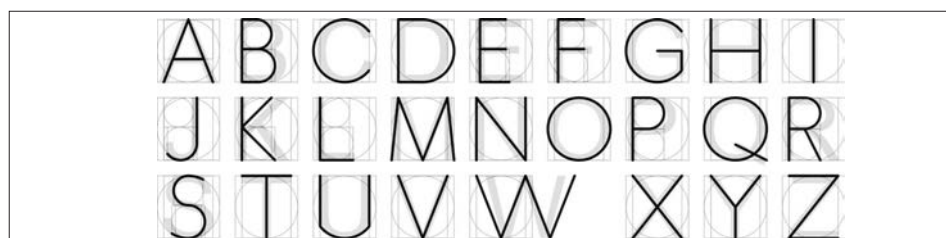
489. Op. Cit. Un estudio sobre las formas más comunes de las tipografías clásicas hoy más leídas arrojó el diagrama "ane". Éste fue el resultado de la superposición de distintas formas de letras pertenecientes a distintas tipografías (...). El esquema resultante de la superposición de las distintas formas de la "a" corresponde a la forma de una matriz que el lector porta en su subconsciente. En el corazón del esquema hay un duro esqueleto que ha ido forjándose a lo largo de quinientos años de evolución de las tipografías empleadas en libros y periódicos. [Un estudi sobre les formes més comunes de les tipografies clàssiques avui més llegides, va llançar el diagrama "ane". Aquest va ser el resultat de la superposició de diferents formes de lletres corresponents a diferents tipografies (...). L'esquema resultant de la superposició de les diferents formes de la "a" correspon a la forma d'una matriu que el lector porta en el seu subconscient. En el cor de l'esquema hi ha un ferm esquelet que s'ha anat forjant al llarg de cinc-cents anys d'evolució de les tipografies emprades en llibres i diaris]. Traducció pròpia.

490. Op. Cit. *Cualquier forma alfabética, aunque sea muy elaborada, se puede reducir a un simple esqueleto que muestre la construcción básica de cada letra, la proporción correcta de sus partes componentes, y las proporciones*

Per entendre aquestes relacions subjacents en les lletres, ubiquem totes les formes: **A / B / C / D / E-F / I / L / M / N / O / P / Q / R / S / T / V** les quals responen a la sèrie normal o regular en la pauta modulada de (8/10), per entreveure mitjançant les capes i les opacitats aquest esquelet comú o arquetip ideal que els diferents traços configuradors ens mostren.



També en aquest punt ens fem ressò de les pautes o retícules arquetípiques que es recullen des de la tradició epigràfica i cal·ligràfica per a la construcció de la lletra de tipus capital. Aquelles que plasmen com a estructura de base una circumferència inscrita i encaixada en un quadrat. En el treball posterior de recreació de les formes neutres partirem d'aquest constructor modèlic.



3-C. 2 Tensions i Ritmes.

Una altra acció derivada de la formalització de l'arquetip essencial és el treball que se segueix a partir del qual es definiran les tensions i els ritmes de les lletres. Aquest procediment ens servirà per a la determinació del caràcter de les formes neutres de les lletres de la sèrie *damassiana*. Partirem del treball localitzat dels contragrafismes, és a dir, aquelles

de cada letra en relación con las demás, en términos de altura y anchura. [Qualsevol forma alfabètica, encara que sigui molt elaborada, es pot reduir a un simple esquelet que mostri la construcció bàsica de cada lletra, la proporció correcta de les seves parts components, i les proporcions de cada lletra en relació amb les altres, en termes d'alçada i amplada]. Traducció pròpia.

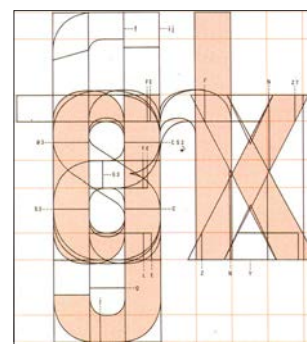


Figura 234. Estudi d'un sistema comú de retícules d'Adrian Frutiger. "Dins d'un alfabet les lletres mostren trets afins. La majoria d'elles poden construir-se en un sistema comú de retícules" (Frutiger, 2017, p. 210). Font: captura fotogràfica pròpia a partir d'A. Frutiger (2007). *Reflexiones sobre signos y caracteres*.

Figura 235. A l'esquerra, arquetip ideal de la sèrie *damassiana*.

Figura 236. Determinació de les formes essencials. La construcció de l'esquelet de l'alfabet modèlic basat en el cercle i el quadrat ens dona la noció de proporció bàsica per a la formació de les lletres. Font: <http://luc.devoyre.org/fonts-74428.html>.

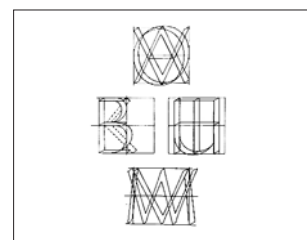


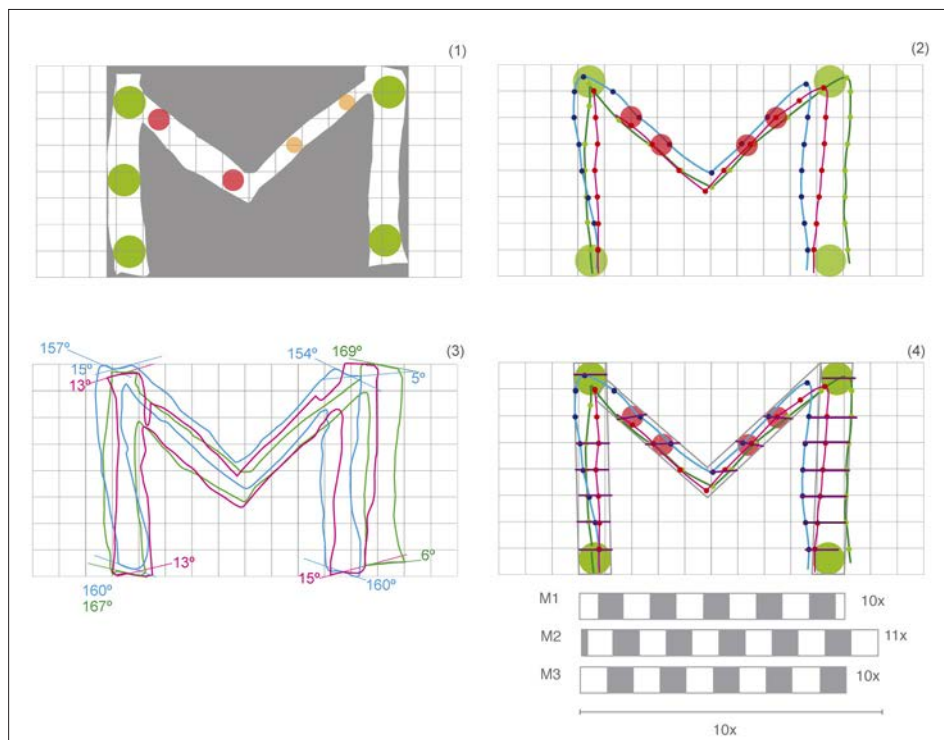
Figura 237. Estudi de proporcions de la lletra capital. Esquelet i construcció. Font: captura fotogràfica, *Caligrafia* de Claude Mediavilla.



Figura 238. Documentació i apunts anotats durant el procés de treball de la recerca de l'arquetip. Superposició de les principals lletres que responen als traços configuradors determinants amb l'objectiu de fer visible el denominador comú de la grafia damassiana. Font: elaboració pròpia.

Figura 239. D'esquerra a dreta: representació seqüenciada de la recerca de les tensions i els ritmes en les fitxes instrumentals.

La primera imatge (1) correspon a la determinació dels gruixos de l'estructura interna (vegeu estudi de determinació dels gruixos en els annexos). En la següent captura (2) se superposen els ritmes interns de cada lletra ubicant els gruixos representatius de l'asta. S'obtenen les tensions i les inclinacions de les lletres a partir de la superposició i l'apunt dels angles de les terminacions (3). Finalment se situa en el constructor una proposta de lletra neutra a partir dels valors mitjans de les ocupacions, tensions i els ritmes. La lletra neutra (4) obtinguda es col·loca damunt de la pauta i s'evidencia l'àrea d'ocupació mitjana màxima de 10 mòduls en l'amplada. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



És pertinent citar la referència de Martin Solomon que esmenta el Dr. Jesús Del Hoyo en la seva tesi doctoral a propòsit del treball d'anàlisi dels ritmes i tensions de la tipografia

491. L'estudi dels sistemes de gruixos s'explicarà i s'exemplificarà en la fase 4, concretament en el treball del desenvolupament dels sistemes.

Juventud: “És una forma d’energia que divideix, penetra, tanca i defineix espais. No sols comunica formes, sinó també estabilitat, moviment, acció i direcció” (Solomon, 1988).⁴⁹² Així doncs, aquestes accions que determinen les tensions i els ritmes de les lletres ens proporciona una idea de personalitat a partir de la qual se’n deriva el valor simbòlic i l’estabilitat associats, podríem dir, a un concepte de la deïtat creadora. Aquest caràcter ve propiciat per les torsions del teixit, el pas del temps i també per la projecció i translació del recorregut del traç en un suport com ara el brodat. Aquests valors singulars que es despendran de les grafies són els que marcaran la personalitat dels principals elements que participen en la construcció de l’arquetip de la *lletra damassiana*.

3-D. Generació de les formes neutres

Aquestes accions que conformen la Fase 3 conclouen en la generació d’unes lletres neutres, podríem dir arquetípiques, les quals subratllen una forma essencial o esquelet inicial que sustenta les formes reconegudes. Quant a aquesta essencialitat és pertinent citar la reflexió novament de Del Hoyo en un dels apartats de la seva investigació: “Les formes de les lletres, perquè puguin denominar-se així han de poder ser llegides amb una certa facilitat i per aquest motiu han de respondre amb un cert ajustament a l’arquetip que les sustenta” (Del Hoyo, 2001, p.75).⁴⁹³ Johnston argumentava que: “La correcta proporció de les lletres ajudarà a preservar les formes essencials i els components característics” (Johnston, 1918, p. 252)⁴⁹⁴.

D’altra banda, la cal·lígrafa Ann Camp en la seva obra de caràcter didàctic *Pen Lettering* feia, en la introducció, una dissecció de les proporcions de les lletres basada en formes geomètriques així com recomanacions per reproduir de forma orientativa l’esquelet essencial d’aquestes formes:

L’esquelet de l’alfabet esdevé com una clau per a la proporció de la forma i com una base per donar una imatge clara de com aquestes lletres estan vinculades, però aquesta base geomètrica és només una guia de treball i l’esquelet de les lletres hauria de ser escrit lliurement i directament amb un llapis tou. (Camp, 1984, p. 12)⁴⁹⁵

492. SOLOMON, M (1988). *El Arte de la Tipografía*. Madrid: Tellus. *Es una forma de energía que divide, penetra, encierra y define espacios. No sólo comunica formas, sino también estabilidad, movimiento, acción y dirección.* [És una forma d’energia que divideix, penetra, tanca i defineix espais. No sols comunica formes, sinó també estabilitat, moviment, acció i direcció]. Traducció pròpia.

493. Op. Cit.

494. Op. Cit. *The right proportioning of letters entails the preservation of their Essential Forms and their Characteristic Parts (...)*. [La correcta proporció de les lletres ajudarà a preservar les formes essencials i els components característics (...)]. Traducció pròpia.

495. CAMP, ANN. (1984). *Pen Lettering*. London: A&C Black Publishers. *The skeleton alphabet is given here as a key to proportion form, and the basis to give a clear picture of the way in which letters are related, but this geometrical basis is only a working guide and skeleton letters should be freely and directly written with a soft pencil.* [L’esquelet de l’alfabet esdevé com una clau per a la proporció de la forma i com una base per donar una imatge clara de com aquestes lletres estan vinculades, però aquesta base geomètrica és només una guia de treball i l’esquelet de les lletres hauria de ser escrit lliurement i directament amb una llapis tou]. Traducció pròpia.



Figura 240. Superposició de formes amb l’objectiu de visualitzar l’esquelet comú de la lletra Grondona de Gotardo Grondona. Font: *Policaligrafia ó sea el pendolista moderno*. Barcelona, 1832 con 40 láminas. Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo.



Figura 241. Platfó expositiu “A la recerca de l’arquetip” de l’exposició *Les Lletres del Tapís*, Girona (Març, 2014). Font: elaboració pròpia.

Ubiquem les lletres en la retícula arquetípica, determinada pel quadrat i una circumferència inscrita. Mitjançant el dibuix del perfil, reconstruïm la morfologia de la lletra neutra. A partir de totes les operacions sistematitzades en l'estudi precedent, farem evident que les lletres responen a una modulació i a una sèrie de sistemes parametritzats que relacionen la seva estructura actual amb la seva projectació inicial.

Figura 242. D'esquerra a dreta: representació seqüenciada del desenvolupament de les lletres neutres. A partir del constructor generat per la pauta modular es comença a construir la forma neutra de la lletra (1). Seguidament es disposen les formes bàsiques del quadrat i la circumferència en la pauta i ubiquem la lletra M neutra (2). Una forma arquetípica que ens permetrà seguir evolucionant la forma posteriorment. Acotem l'àrea d'ocupació de l'amplada que per a la sèrie regular o normal serà de 8/10 i fem visible el contragrafisme neutre que es genera (3). Finalment, obtenim la forma o la taca neutra de la lletra M (4). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

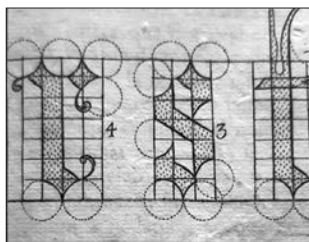
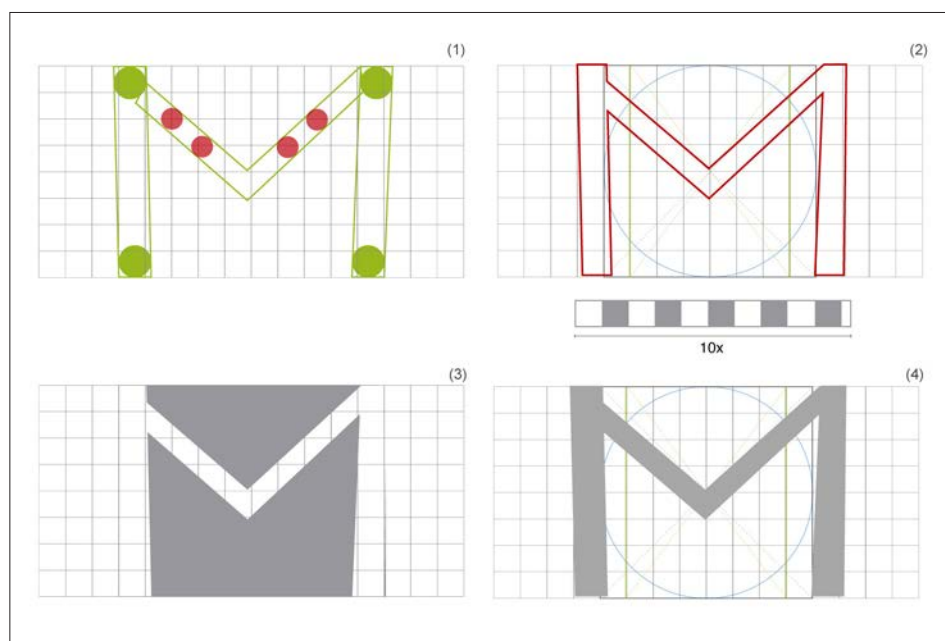


Figura 243. Construcció de la pauta de la lletra Gòtica Antigua de Juan Claudio Aznar de Polanco. Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas. Madrid, 1719. Font: Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo.

Per a dur a terme la generació de la resta de lletres neutres partirem de la retícula pauta de 8/10, 8 mòduls en l'escala vertical que es manté fixa i 10 mòduls estimats en l'àrea d'ocupació de l'amplada que pot variar en funció de la forma de la lletra. Per a la configuració de la sèrie normal o regular de la *lletra damassiana* s'estipularà la relació 8/10 tal com determina el model arquetípic.

Recreem les lletres des del reconeixement d'aquestes tenint en compte els diferents elements i relacions que s'estableixen des de la forma, els traços o eixos configuradors, la proporció, els contragrafismes, les desviacions, els ritmes i les tensions fins a la interrelació d'aquests elements.

Mitjançant les dades obtingudes tindrem en compte una sèrie d'operacions per tal de reconstruir les lletres que tenim en el brodat. Aquests sistemes, també ens permetran re-

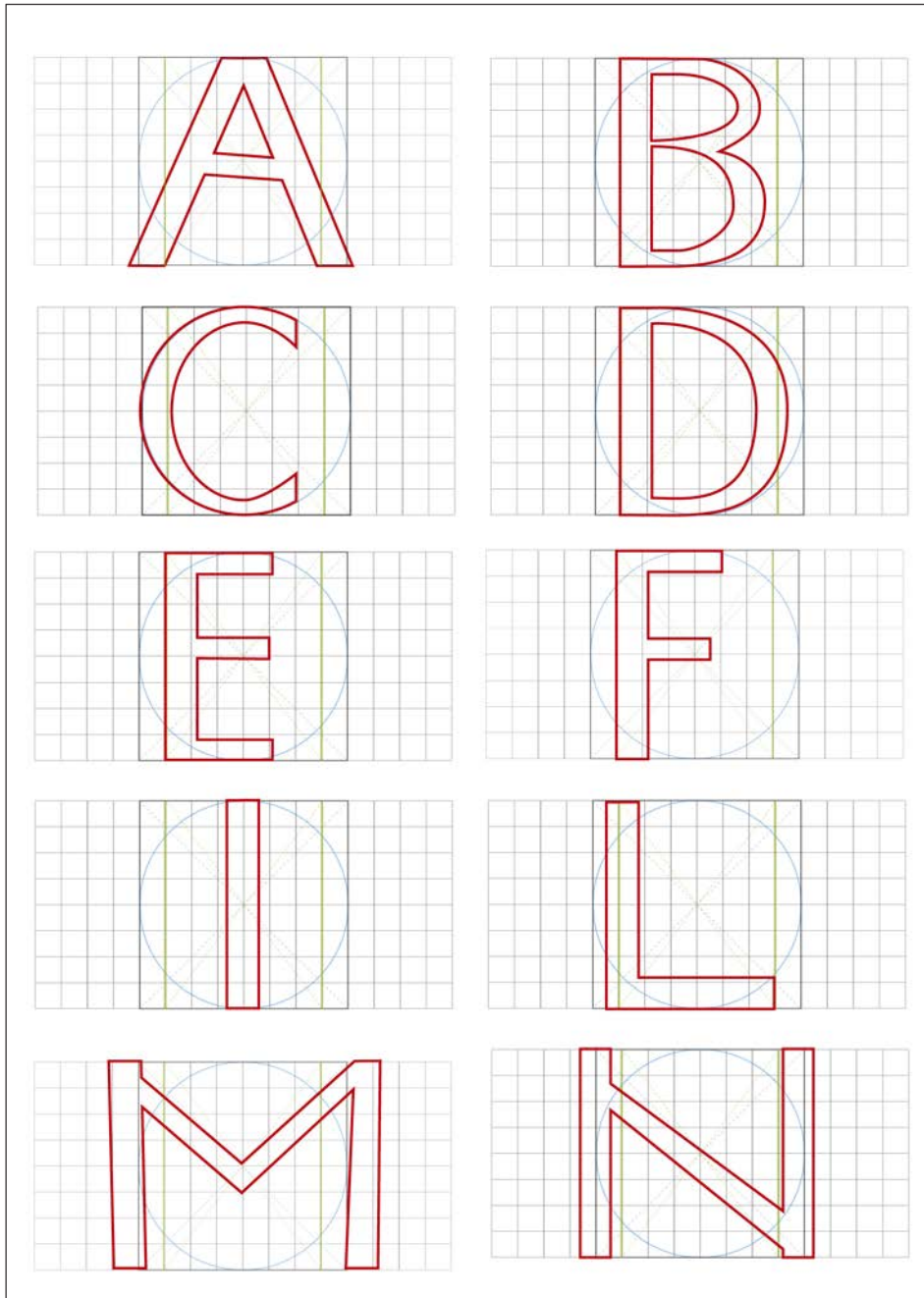
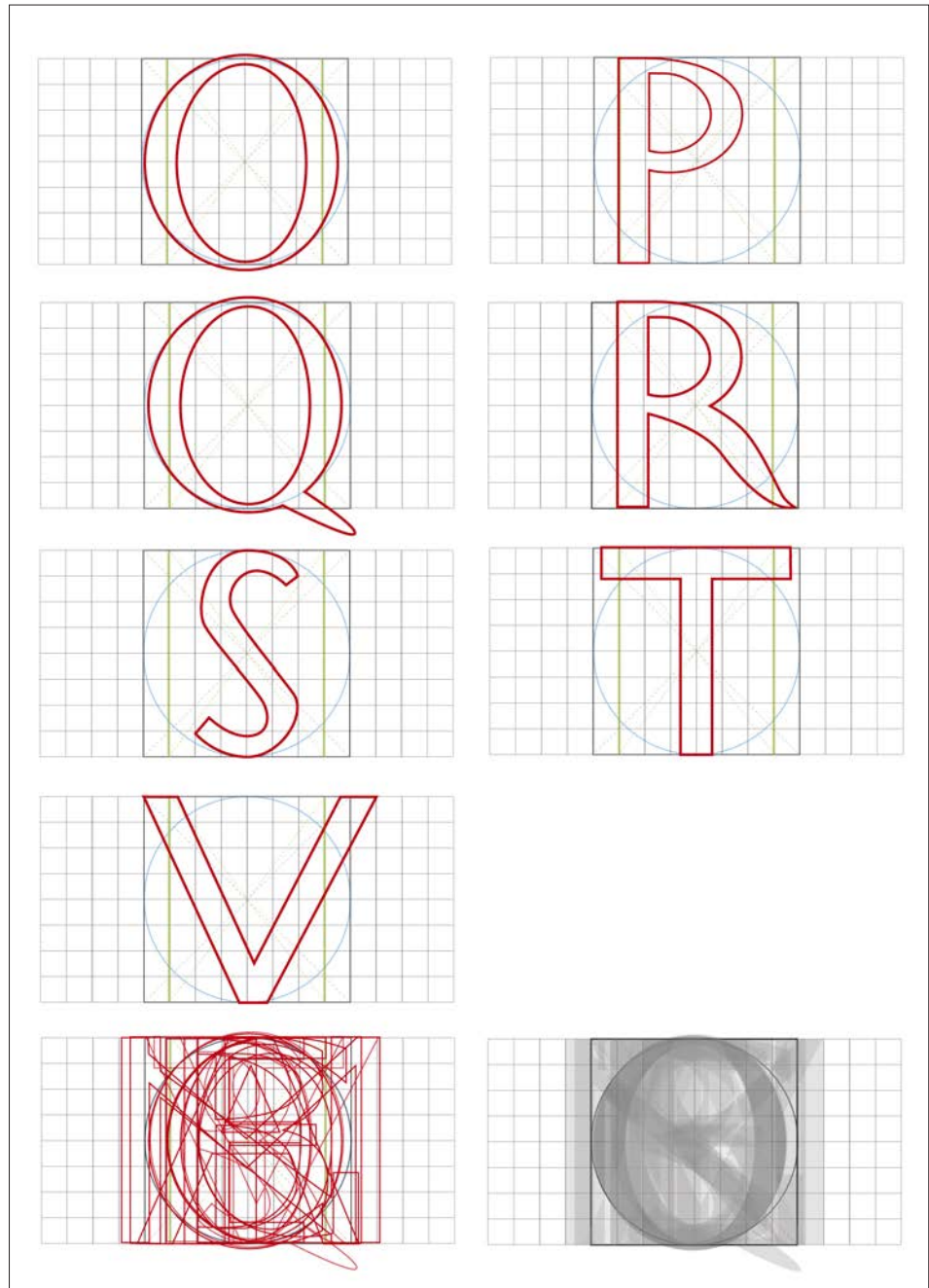


Figura 244. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: generació a partir de l'estudi de les lletres representatives del Tapís de la Creació, de totes les lletres neutres. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Figura 245. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: generació a partir de l'estudi de les lletres representatives del Tapís de la Creació, de totes les lletres neutres. Visualització de la superposició de totes les lletres neutres per tal d'apreciar-ne i comprendre la forma arquetípica resultant. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



produir altres lletres i signes inexistents en el Tapís que faran possible obtenir un sistema sintàctic derivat d'aquest treball analític. Des del coneixement i la lògica de les fases que hem analitzat recrearem altres lletres que falten i al mateix temps reafirmarem la noció de projecte que subjau en aquesta grafia.

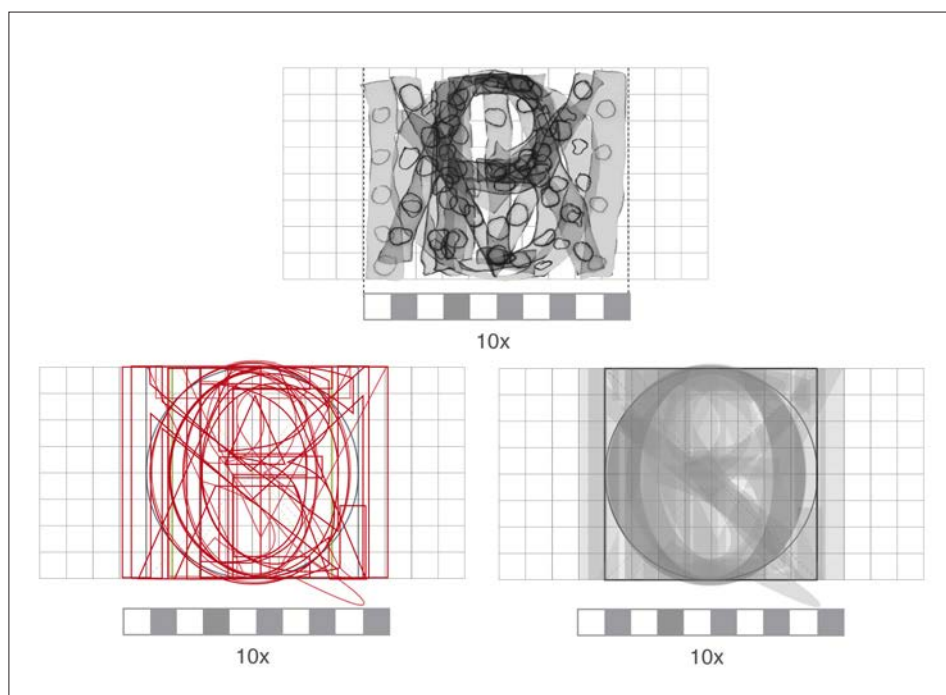


Figura 246. A dalt: visualització del constructor de la lletra damassiana, sèrie rodona o regular. Àrea d'ocupació 8/10. A baix i d'esquerra a dreta: visualització dels constructors amb les lletres neutres obtingudes, perfils i taca de color. Àrea d'ocupació 8/10. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Podem dir que existeix un tipus d'abstracció geomètrica darrere la *grafia damassiana* que porta implícit un esquelet estructural essencial, sense desviacions ni discordances. Aquest és un enfocament important que permet dotar de sentit el treball de reconstrucció posterior de les lletres.

Figura 247. D'esquerra a dreta: generació de les formes neutres de nova creació a partir dels traços configuradors de les lletres neutres, extreptes del brodat. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals.

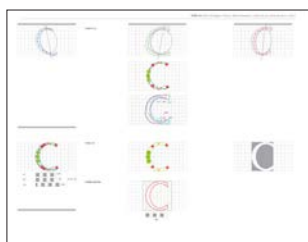
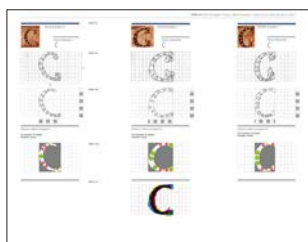
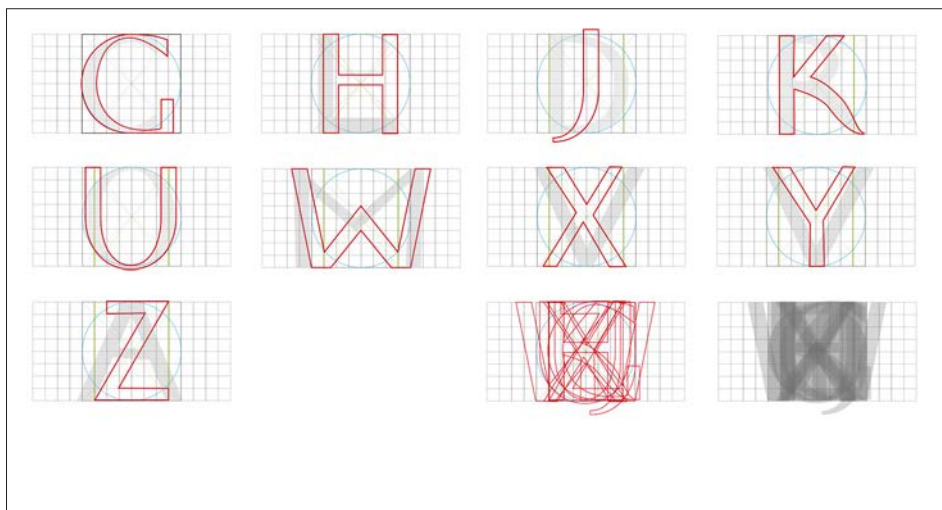


Figura 248. A dalt: generació de les fitxes instrumentals amb els procediments i les fases. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Figura 249. A baix: generació de les fitxes instrumentals amb els procediments i les fases. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

3-E. Disseny de les fitxes instrumentals.

Els enfocaments detallats es disposen en una sèrie de fitxes que es dissenyen⁴⁹⁶ al llarg d'aquesta investigació. La informació documental generada es pot consultar en els annexos, els quals il·lustren tots els processos i enfocaments analítics que s'han desenvolupat en aquest Bloc A.

Aquestes fitxes recolliran els punts específics els quals hem al·ludit en el corpus textual:

- **Fase 3-A.** Selecció de tres lletres de la *grafia damassiana* que responen a l'exemplificació dels traços configuradors. Elaborem les fitxes documentals a partir de les lletres representatives del brodat: **A / B / C / D / E-F / I / L / M / N / O / P / Q / R / S / T / V.**
- **Fase 3-B.** Selecció de tres proporcions en la seva dimensió d'amplada: ampla / normal / estreta que prèviament hem detectat en el treball dels calcs.
- **Fase 3-B.1.** Selecció i ajustament de les formes essencials (calc de l'estructura interna) damunt de la retícula modular de 8/16 per tal d'obtenir els mòduls d'ocupació de les lletres (relació amplada / alçada).
- **Fase 3-B.2.** Obtenció i desglossament dels contragrafismes. Testatge del sistema de gruixos.

⁴⁹⁶ Tal com hem esmentat a l'inici d'aquest capítol, el treball de les fitxes instrumentals que s'han desenvolupat segueixen els procediments i criteris plantejats i executats en el *model d'anàlisi de la lletra* desenvolupat i especificat a la tipografia *Juventud*, corpus que forma part de la tesi doctoral del Dr. Jesús Del Hoyo Arjona.

- **Fase 3-C.1.** Superposició de les tres formes obtingudes (mòduls d'ocupació) en diferents capes i colors per tal de visualitzar l'estructura essencial i neutra. Visualització de l'arquetip i de la pauta constructora.
- **Fase 3-C.2.** Reconeixement dels ritmes, els gruixos i les tensions.
- **Fase 3-D.** Generació de les formes de les lletres neutres i la visualització del mòdul d'ocupació mig.

Conclusions de la Fase 3: Anàlisi morfològica-tècnica: elements, estructures i relacions. Determinació de l'alfabet arquetípic

Aquesta fase conclou amb una sèrie d'aportacions que apuntem a continuació:

- En aquesta anàlisi hem treballat a partir de la lletra concebuda com a forma estructural i essencial, és a dir, sense el perfil o contorn ni els elements ornamentals que també la configuren. Aquests ornaments que participen dinàmicament de la construcció de la lletra els analitzarem en la fase següent que serà la dels desenvolupaments sintàctics. Així doncs, en aquesta anàlisi de tipus morfològica i tècnica, hem organitzat una sèrie d'operacions sistematitzades que ens proporcionen un coneixement essencial i ampli de la *grafia damassiana*.

- Constatem que la *lletra damassiana* i, per extensió lògica, la resta de grafies que hi ha en el brodat, participen de l'ordre i la raó geomètrica degudament planificats i implícits en l'obra medieval segons hem recollit i documentat al llarg d'aquesta recerca. Les lletres reforcen aquest concepte de planificació i construcció que hom pot contemplar i apreciar en una obra d'aquestes dimensions. Totes les grafies responen també a una modulació i a unes operacions explícites i implícites en les seves relacions. No són només portadores d'un missatge textual. Assumint que hi ha un projecte inherent a aquestes lletres es pot entendre la seva participació en un ordre i en un pla gràfic molt més ampli, com és el cas concret de la planificació i el disseny del brodat medieval. La creació d'aquestes lletres palesen allò que les imatges projecten en aquest ordre: concepte - planificació - ordre - construcció.

- La recerca del model canònic de la lletra, és a dir, el dibuix original implícit en les formes que hem reconegut, permet localitzar una estructura arquetípica. No obstant això, cal matisar que les lletres són testimoni d'aquell caràcter singular i propi que presenten actualment com a resultat de factors com el pas del temps i d'accions internes pròpies com ara les torsions del propi teixit, les condicions ambientals, etc. Ens trobem davant d'un suport on la lletra ha estat brodada i, per tant, el gest cal·ligràfic, és a dir, el gest



Figura 250. Lletre M (MARE) on es poden observar les irregularitats de les formes. Font: Tapís de la Creació. Fotografies cedides a partir de les fotografies cedides pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona.

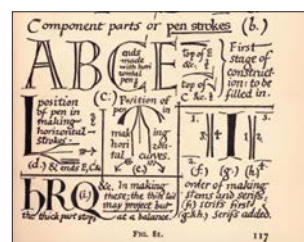


Figura 251. Construcció canònica de les lletres versals segons Edward Johnston. Font: *Writing & Illuminating & Lettering* (1918). Foto: captura pròpia del capítol VII, p. 117 i p. 242.

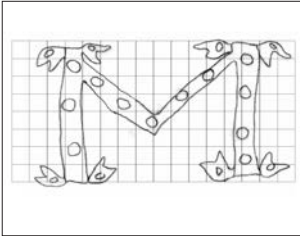


Figura 252. Disposició de la lletra M damunt del constructor per tal d'analitzar-ne l'estructura i la configuració. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

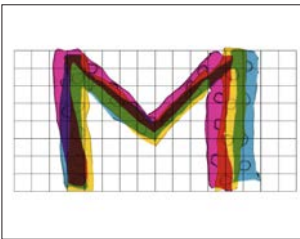


Figura 253. Es demostren unes estructures subjacents comunes a la lletra M. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

generador de la forma gràfica, habitualment traçat amb ploma i tinta damunt del pergamí, ha sigut plasmat i traduït en un suport tèxtil.

Aquest treball de reconeixement de les tensions i irregularitats que apreciem en les lletres actuals, ens allunya de la captació d'una imatge ideal d'aquesta lletra canònica. Aquestes singularitats -deformacions i imperfeccions- no pretenen incidir en una lectura pejorativa de la forma actual que presenta la *lletra damassiana*, ans al contrari. Permeten, totes aquestes, fer evident que ens trobem davant d'una realitat d'anàlisi de les lletres molt poc habitual en l'estudi de les mostres de les grafies. Aquestes normalment no s'han estudiat des de l'enfocament disciplinari del disseny gràfic.

• Pel que fa a l'estudi específic que hem desenvolupat podem establir que:

1. Es demostren unes estructures subjacents o un substrat modular existent entre el conjunt de les lletres i les seves parts mínimes.
2. Es reconeixen uns eixos o traços configuradors propis de la tradició cal·ligràfica en aquestes lletres, els quals permetran l'obtenció de les formes arquetípiques de les lletres i altres derivacions posteriors. Aquestes línies de continuïtat que es desenvoluparan més endavant incidiran en les jerarquies i, consegüentment, en les diferents sèries gràfiques que impliquen variacions estilístiques per a cada sèrie.
3. S'obtenen unes relacions mètriques-proporcionalen en les lletres.
4. Es reconeixen els vincles entre les formes essencials basades en les figures del cercle i el quadrat presents en la *lletra damassiana* del brodat.

L'ENTORN CAL·LIGRÀFIC,
L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA
I EL TAPÍS DE LA CREACIÓ
DE LA CATEDRAL DE GIRONA

CAPÍTOL III
LES LLETRES DEL TAPÍS

Cristina Simon Pascual

.....

**FASE 4: SISTEMES EXISTENTS I ARTICULACIÓ DE LA SINTAXI.
RECREACIÓ I DESENVOLUPAMENT APLICAT.
LÍNIES DE DESENVOLUPAMENT I CONTINUÏTAT: DIGITALITZACIÓ
DE LA SÈRIE DAMASSIANA ORNAMENTVM. UN PROJECTE
DE DIGITALITZACIÓ INTEGRAL**

.....

3.4 FASE 4: SISTEMES EXISTENTS I ARTICULACIÓ DE LA SINTAXI. RECREACIÓ I DESENVOLUPAMENT APLICAT.

Les accions de caràcter tècnic desenvolupades a partir d'una metodologia analítica específica que hem exposat anteriorment, ens condueixen a la Fase 4 que se centrarà concretament en l'entorn del projecte tipo-(gràfic) de la *lletra damassiana* del Tapís de la Creació. Els coneixements obtinguts a partir del cas d'estudi que ens ocupa, ens aporten una comprensió de la lletra de tal manera que també podran ser extrapolables en altres casos d'estudi semblants. Les accions descrites i degudament seqüenciades ens situen davant la idea del projecte tipogràfic que es troba implícit en la *lletra damassiana*. A partir de la conceptualització de les operacions generades es fonamenta i es reforça el pensament projectual del qual aquestes lletres participen. En aquest apartat es localitzen uns sistemes implícits en la *lletra damassiana* del brodat que, articulats i vinculats a la idea de projecte, generen estructures de relacions sintàctiques, entre altres interaccions. Aquests sistemes que hem trobat, configuradors de patrons de sintaxi, determinen uns elements de continuïtat i unes línies futures de coneixement aplicat. Entenem aquests sistemes com a configuradors fonamentals del projecte de la *lletra damassiana* que reforcen en tot moment el discurs que s'associa a la grafia i es vincula amb el conjunt del brodat medieval. Això demostra el seu paper transcendental respecte els nivells de significació del conjunt de l'obra.

Des d'aquests enfocaments es poden generar des de projectes de digitalització i recreació tipogràfica fins a l'aplicació d'aquesta estructura analítica a altres realitats susceptibles de ser analitzades. Aquestes aportacions específiques provenen de l'enfocament del disseny gràfic en el marc de la investigació acadèmica. Aquesta Fase 4 anirà acompanyada d'imatges relatives a una de les línies de continuïtat que proposa la present investigació, concretament la digitalització de la *sèrie damassiana* del brodat (vegeu desenvolupament a l'apartat 4-D).

Al llarg d'aquesta fase mostrarem els sistemes que es troben implícits en la *lletra damassiana*. Aquests els organitzem d'aquesta manera:

- 4-A. Sistema de gruixos dels principals traços configuradors.
- 4-B. Sistema de terminacions: desplaçaments i transicions.
- 4-C. Sistema ornamental. Ornaments dinàmics:
 - 4-C1. Sistema del contorn o del perfil extern.
 - 4-C2. Sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics.
 - 4-C3. Sistema d'ornamentació de les terminacions superiors i inferiors.
 - 4-C4. Altres sistemes: flors de lis.
- 4-D. Línies de desenvolupament i continuïtat: el projecte de digitalització de la *sèrie Damassiana Ornamentvm*.

Bloc B: Fonaments de caràcter projectual i tècnic

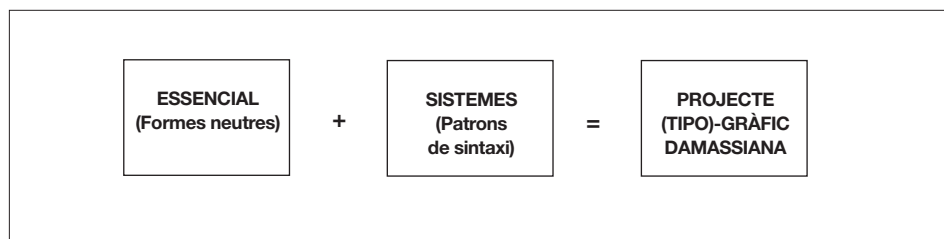
HIPÒTESI IV
Formulada des de l'aplicació dels
sistemes de sintaxi.

La lletra significa també pel seu discurs formal, no només des d'un punt de vista textual. Es demostra que hi ha una intenció projectual, una consciència d'elecció de jerarquies gràfiques. El discurs formal associat a la grafia de les lletres (enteses com a forma i contingut i com a projecte de disseny) és tant o més important que el desplegament de les imatges del Tapís.

A partir de les lletres neutres⁴⁹⁷ obtingudes en la Fase 3, descobrirem una sèrie de sistemes gràfics⁴⁹⁸ que acabaran definint l'estructura final de la *lletra damassiana*.

Entenem que la *lletra damassiana* del brodat forma part d'un tot projectat la suma d'estructures de la qual generen una morfologia final amb una càrrega semàntica i simbòlica rellevant. Desglossar i entendre aquestes estructures és un dels objectius d'aquest apartat. Per a portar-ho a terme, partirem de les formes essencials per tal d'entendre com s'articula aquest esquelet vertebrador des del seu origen. A partir d'aquí s'aniran integrant relacions de sintaxi amb l'objectiu de configurar la forma final d'aquesta lletra. No obstant això, ens cal puntualitzar que ens trobem davant d'una realitat brodada on s'aprecien, tal com hem esmentat anteriorment, una sèrie d'irregularitats i desviacions formals en els traços. El gest i el traç cal-ligràfic s'intueixen però en la superfície del brodat no apareixen concretats. Es perd el concepte de pressió de l'instrument en el teixit i el resultat és el d'unes formes de lletres més tosques en la superfície. Amb el treball de desenvolupament dels sistemes reconeixem unes irregularitats formals i recreem unes adaptacions que no reproduïxen amb exactitud el model canònic de la lletra capital-versal sinó que fonamentalment localitzem i identifiquem aquest model per fer-lo evident. Tot el treball en aquest apartat dels sistemes es pot consultar en els annexos⁴⁹⁹-arxiu documental de la present investigació.

Figura 254. Síntesi de les accions que es realitzen en aquest apartat del desenvolupament dels sistemes. Operativitat i lògica seqüenciada. Font: elaboració pròpia.



4-A. Sistema de guixos.

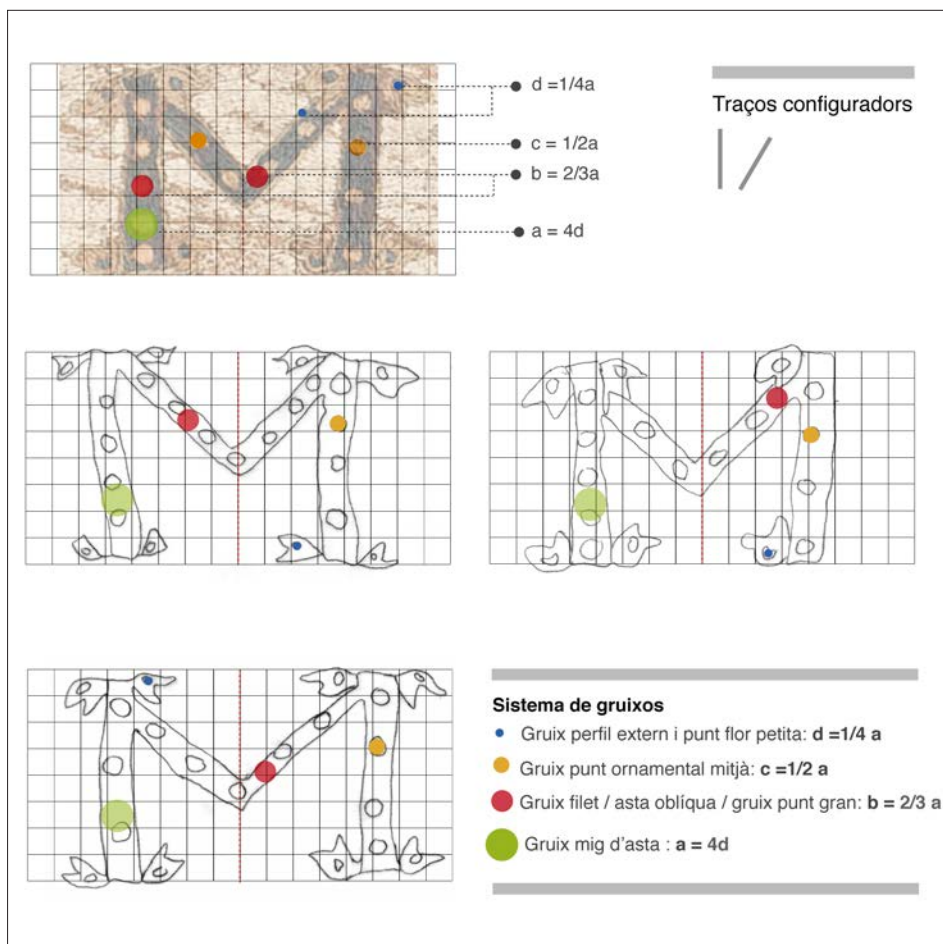
L'articulació del sistema de guixos es genera tenint en compte la relació entre el guix més petit que apreciem en l'estructura de la *lletra damassiana*, és a dir, el guix del perfil o el contorn brodat extern (el qual també coincidirà amb el guix mitjà de l'ornament petit del punt de flor) i el guix mitjà de l'asta. Prenem com a mòdul base aquesta relació i articulem el sistema de guixos a partir de les seves relacions i gradacions.

Ho apliquem a la lletra M i obtenim quatre guixos estimats (a,b, c i d) . El resultat està vin-

497. Entenem amb aquesta expressió que les lletres arquetípiques i neutres mostren la forma essencial, és a dir, el tipus de pal sec que hi ha darrere de la *lletra damassiana*.

498. Entenem un sistema com un conjunt d'elements (estructura de paràmetres i regles sintàctiques) i fases de relació que s'apliquen per desenvolupar productes en sintonia formal i semàntica.

499. Vegeu annexos del capítol III, Fase 4.



culat a l'observació i a l'acotació sintàctica. Aquesta unitat es reconeix com a intersecció o mesura d'ancoratge o patró:

- El gruix del perfil extern i l'ornament petit del punt de flor: el mòdul més petit (d).
- El gruix del punt ornamental mitjà (c).
- El gruix del filet horitzontal, el de l'asta obliqua o traços més primers, el del punt ornamental més gran (b).
- El gruix mitjà de l'asta: a partir del valor estimat del gruix de les astes que recull paràmetres regulars i desviacions (a).

Figura 255. Sistema de gruixos. De dalt a baix i d'esquerra a dreta. Relació dels diferents tipus de gruixos a partir de la lletra M. Exemplificació de les mostres obtingudes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

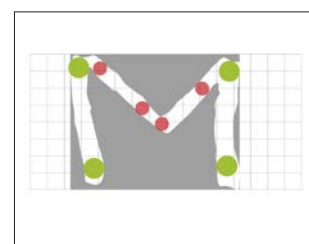


Figura 256. Sistema de gruixos. Estudi / testatge dels gruixos de les astes en la lletra M, corresponent a la Fase 3-B.2 (obtenció i desglossament dels contragrafismes) que es recullen en les fitxes tècniques documentals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

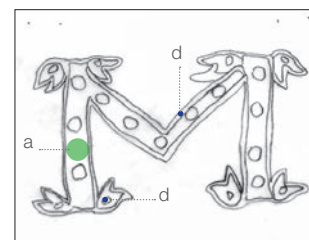


Figura 257. A partir del càlcul global de la lletra M, exemplifiquem els mòduls de base a partir dels quals s'estableix la relació dels gruixos. El mòdul (a) que parteix del gruix mitjà de l'asta i el mòdul (d) que correspon al gruix del punt petit de la flor i el gruix del perfil extern. Font: elaboració pròpia.

Figura 258. Sistema de gruixos i testatge inicial d'aquest sistema en algunes de les lletres que representen els principals traços configuradors: A / E / D. De dalt a baix i d'esquerra a dreta. Relació dels diferents tipus de gruixos. Exemplificació de les mostres obtingudes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

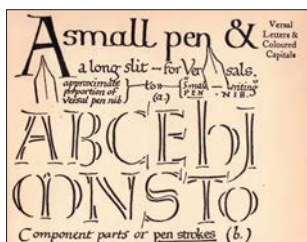
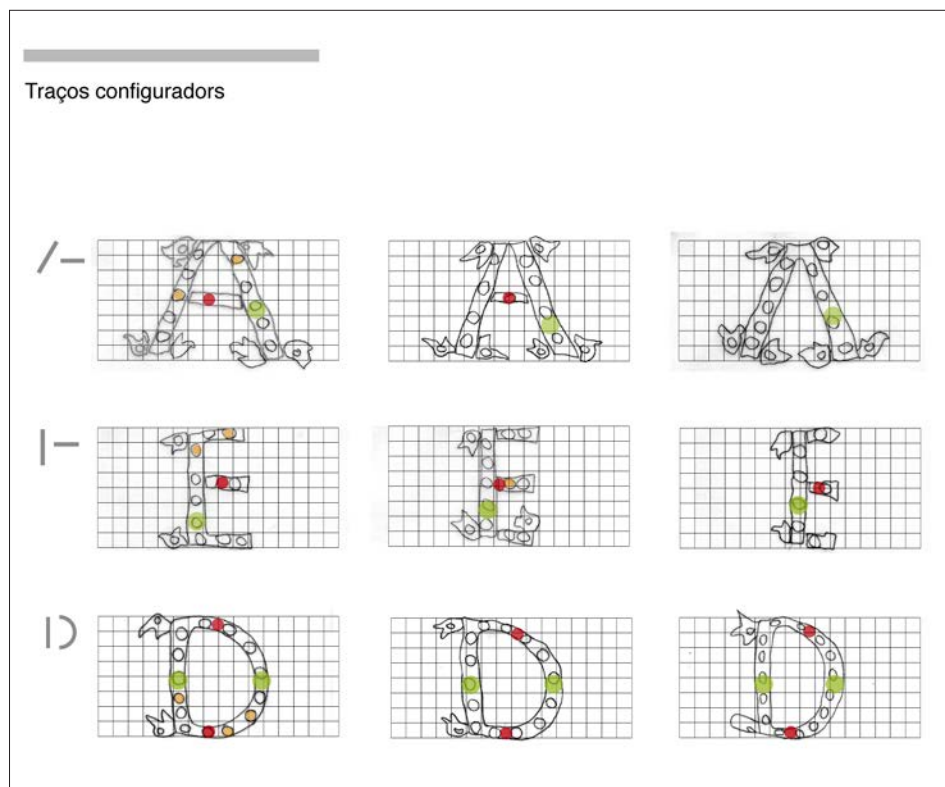


Figura 259. De dalt a baix: construcció de la capital quadrada i de les lletres versals segons Edward Johnston. Font: Writing & Illuminating & Lettering (1918). Foto: captura pròpia del capítol vi, p. 117 i p. 242.



Segons l'esquema anterior, les relacions generades serien:

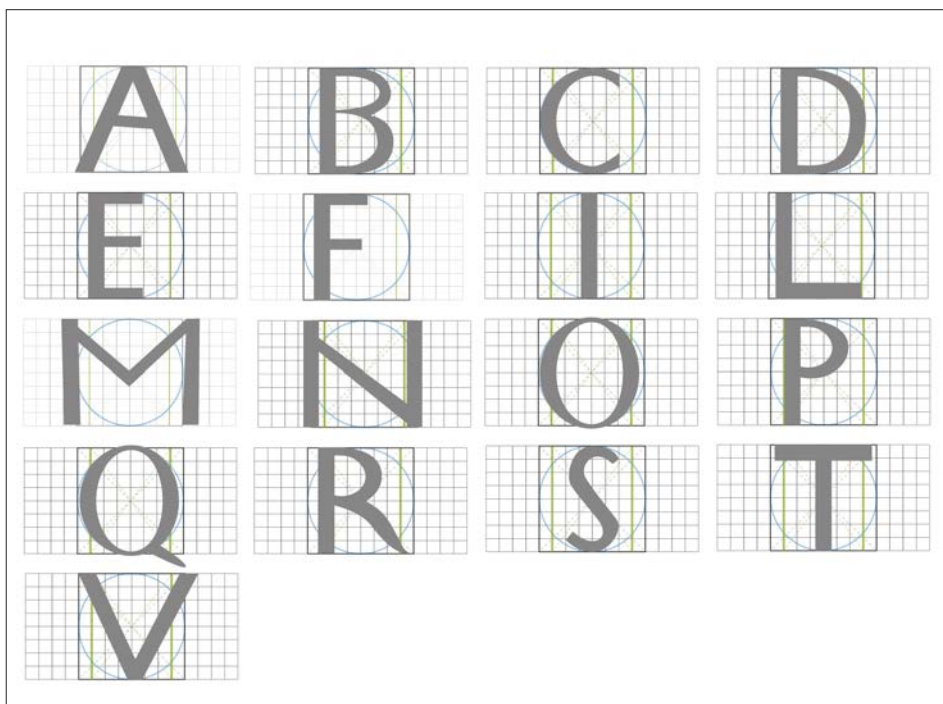
- El gruix del perfil extern i l'ornament petit del punt de flor: el mòdul més petit (**d= 1/4a**).
- El gruix del punt ornamental mitjà (**c= 1/2a**).
- El gruix del filet horitzontal, el de l'asta obliqua o traços més primers, punt ornamental més gran (**b= 2/3a**).
- El gruix mitjà de l'asta: a partir del valor estimat del gruix de les astes que recull paràmetres regulars i desviacions (**a= 4d**).

Aquests gruixos es testegen en les lletres⁵⁰⁰ per comprovar l'efectivitat del sistema i extrapol·lar aquesta gradació a altres sistemes implícits com ara el sistema dels ornaments dinàmics. Els sistemes de gruixos apelen la tradició cal·ligràfica com ara el model de capital-versal de la qual participen aquestes lletres. No obstant això, en aquest cas determinem uns valors mitjans que permeten recrear la singularitat de la *lletra damassiana* amb les seves irregularitats i desviacions, sense sotmetre la seva forma final a uns cànons rígids.

500. Vegeu fitxes tècniques, concretament la Fase 3-B.2: obtenció i desglossament dels contragrafemes. Testatge del sistema de gruixos.

4-B. Sistema de terminacions. Desplaçaments i transicions.

A partir del sistema de gruixos entenem la forma essencial i arquetípica de la lletra, la seva estructura interna i la configuració modular dels seus traços. Amb l'objectiu de reproduir i recrear aquest aspecte morfològic i comprendre la traducció final del traç i el gest cal-ligràfic, analitzarem les seves terminacions finals. Estudiarem la base del lliurament de la lletra, tant pel que fa a les terminacions verticals com les horitzontals. Per a fer-ho, tornarem a revisar el material obtingut en la Fase perceptiva, concretament les fotografies de les lletres de la sèrie *damassiana* disposades en un format gran (A1). Tenir present les formes de les lletres ens proporciona una percepció directa constant així com una referència fidel del model.



Es genera una pauta constructora subdividint un dels mòduls de la retícula en diferents submòduls per tal que els desplaçaments⁵⁰¹ que es realitzin en les terminacions quedin registrats, controlats i vinculats a la retícula. Aquests moviments que recreem tenen l'objectiu de proporcionar en les lletres l'aspecte tosc i irregular que les caracteritza.

501. El concepte de desplaçament fa referència al moviment d'inici de la ploma quan genera el traç d'entrada i sortida de la lletra.



Figura 260. Terminacions irregulars i tosqueres de les lletres E (braç central) i N (terminació superior) de la sèrie damassiana del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona.
Font: elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona.

Figura 261. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: totes les lletres neutres o arquetípiques obtingudes amb representació de taca del 60% de gris. Lletres damunt de la retícula constructora modèlica. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

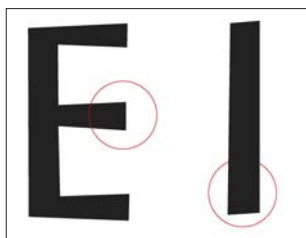


Figura 262. Terminacions irregulars i tosques de les lletres E (braç central) i I (base inferior) de la sèrie estructural obtinguda. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

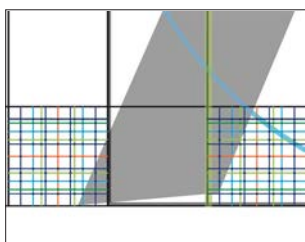
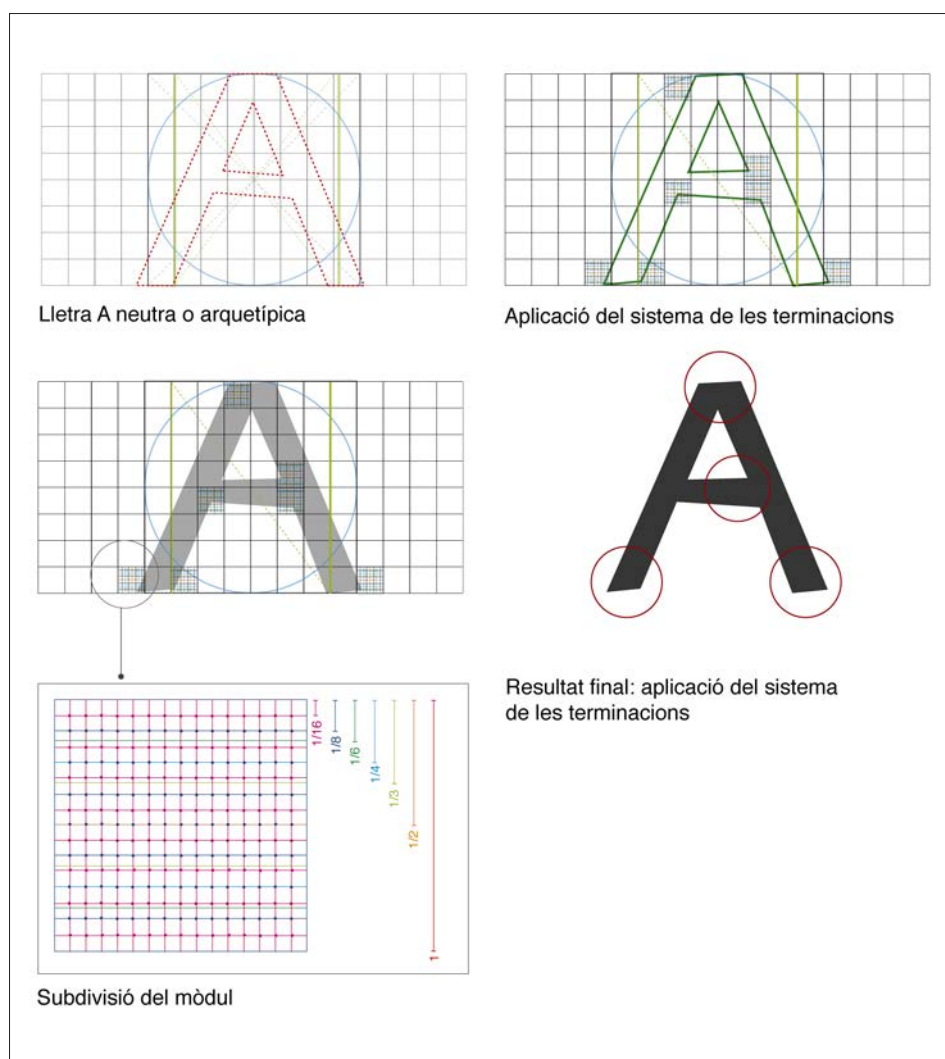


Figura 263. Ampliació-detall de la dinàmica operacional del sistema de les terminacions. La terminació s'ajusta a les subdivisions dels mòduls contemplats en la retícula (1/6 i 1/8). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Figura 264. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: dinàmica del sistema de terminacions. Primer es parteix de la forma de la lletra neutra i se li aplica el sistema de terminacions. Es visualitza la lletra obtinguda en taca de gris, resultat de les torsions i desviacions aplicades a partir dels submòduls subdividits a 1/6 i 1/8. Finalment es presenta el resultat final. En la imatge es marquen els punts on s'han generat les modificacions. Aquest procés s'aplica en totes les lletres neutres obtingudes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Amb aquestes accions, les quals ens condueixen a revisions i correccions continuades de les formes de les lletres, realitzem un treball de percepció i testatge visual que finalment acotem i determinem en la pauta constructora. Ubiquem aquests submòduls en les terminacions superiors i inferiors així com en els vèrtexs d'algunes formes i realitzem els desplaçaments respecte al pla horitzontal. En aquest apartat el treball de les fases precedents convergeixen per tal de realitzar una recreació respectuosa i coherent amb el model cal·ligràfic, evitant en tot moment adaptacions fictícies i recreacions superficials.



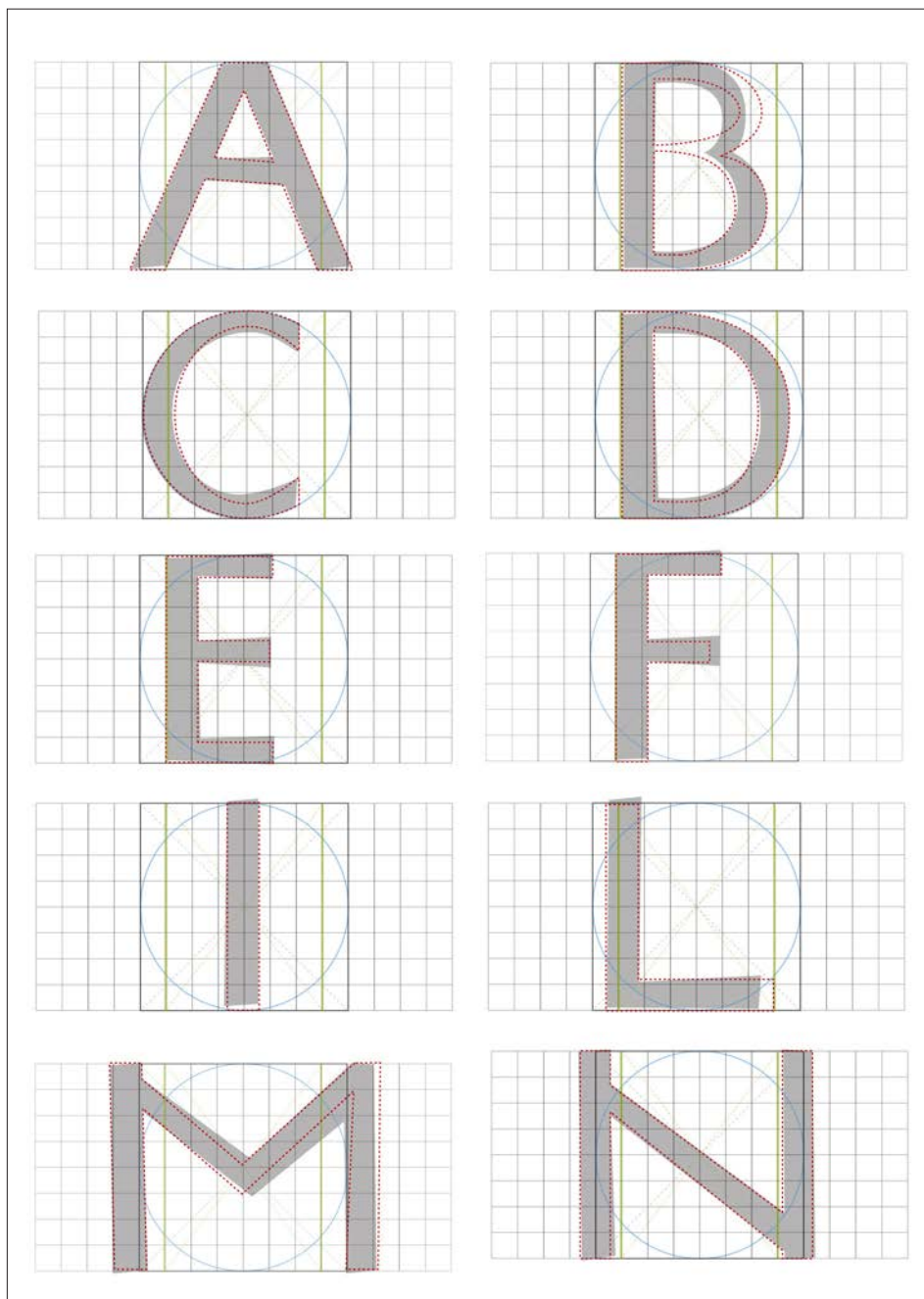


Figura 265. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres neutres obtingudes en la Fase 3 (perfilades amb línia discontinua vermella). Superposició de les lletres (taca en gris amb una opacitat del 60%) a les quals se li ha aplicat el sistema de les terminacions. Aquesta superposició permet entendre l'evolució del procés de les operacions efectuades. Per exemple observem en la lletra B aquesta evolució i correcció del traç fins a trobar la forma adequada. També es pot veure un desplaçament de la corba en la lletra C. Aquestes operacions de redisseny de les formes de les lletres remetent a un treball de correccions visuals que tenen en compte l'estudi tècnic previ. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

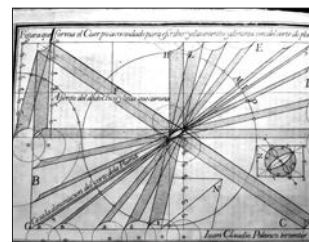


Figura 266. Sistema de tall de la ploma i la projecció de les angulacions del traç. Juan Claudio Aznar de Polanco. *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*. Madrid, 1719. Font: Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo.

Figura 267. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres neutres obtingudes en la Fase 3 (perfilades amb línia discontinua vermella). Superposició de les lletres (taca en gris amb una opacitat del 60%) a les quals se li ha aplicat el sistema de les terminacions. Aquesta superposició permet entendre l'evolució del procés de les operacions efectuades. Per exemple observem en la cua de la lletra R aquesta evolució i correcció del traç fins a trobar la forma adequada. També es pot veure el desplaçament esmenat de l'espina de la lletra S. Aquestes operacions de redisseny de les formes de les lletres remetien a un treball de correccions visuals que tenen en compte l'estudi tècnic previ. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

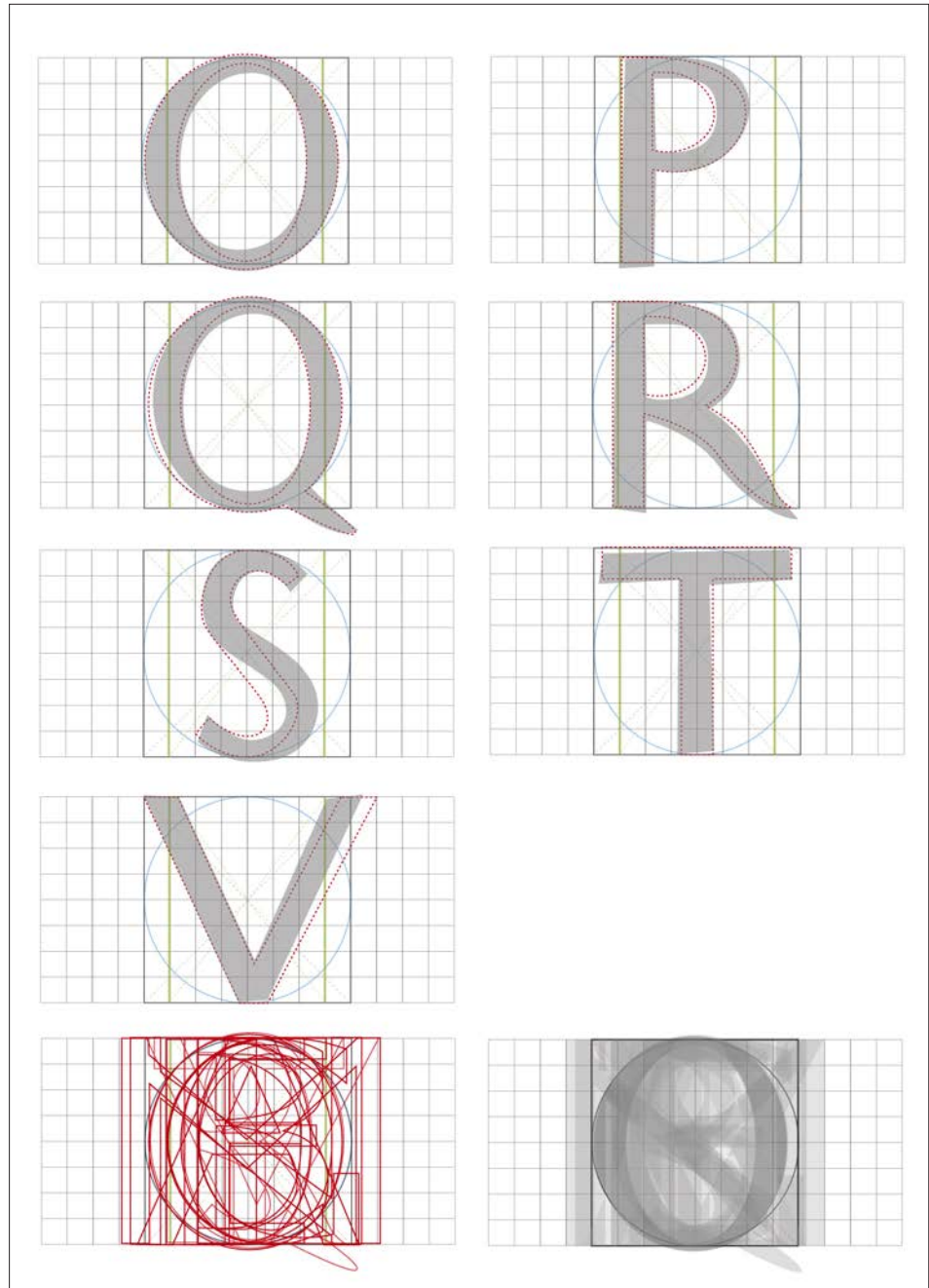
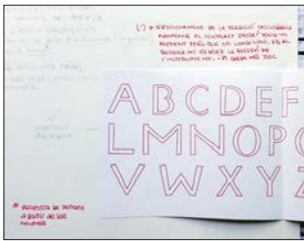


Figura 268. Treball continuat de revisions i correccions de les lletres. En la imatge s'observen altres lletres que no estan presents en el brodat medieval. Aquest fet es comentarà i desenvoluparà en fases posteriors. Font: elaboració pròpia.

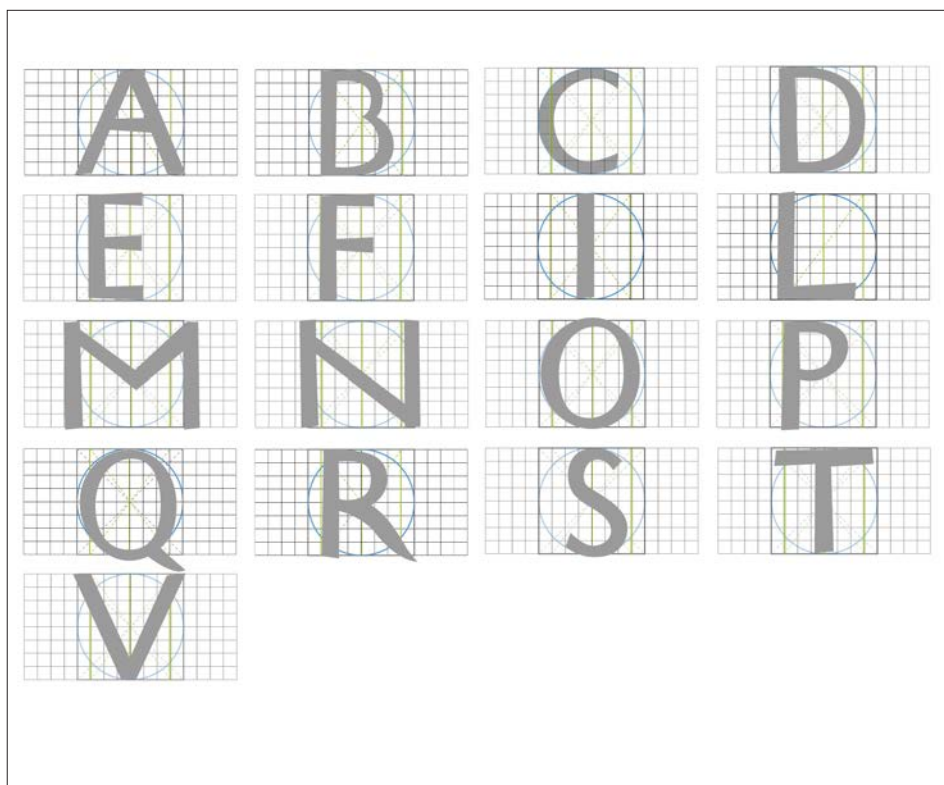


Figura 269. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres finals obtingudes, després de l'aplicació i correcció del sistema de terminacions (taca de gris del 60%). S'observen les lletres finals damunt de la pauta constructora. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

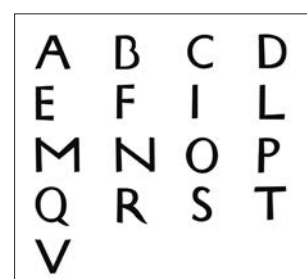


Figura 270. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres finals obtingudes, després de l'aplicació i correcció del sistema de terminacions (taca de negre 100%). S'observen les lletres finals sense la pauta constructora. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

En aquest punt revisem els resultats obtinguts en la fase d'anàlisi morfològica, i ens centrem, novament, en l'estudi dels contragrafismes de les lletres i les noves formes obtingudes. Classifiquem aquests contragrafismes en funció de la direcció dels traços configuradors (rectes, diagonals, corbats) i destaquem aquells blancs de formes singulars. Entendre que el blanc tipogràfic és un generador de forma com esmenten altres autors⁵⁰² ens permetrà ser més coherents en les accions d'ajustaments i correccions que efectuem en les terminacions de les lletres. També ens serviran per a recrear altres formes de lletres necessàries per a completar una font tipogràfica que presentarem i exemplificarem en la fase 4D de la present investigació.



Figura 271. Treball continuat de revisions i correccions de les lletres finals. En la imatge s'observen altres lletres que no estan presents en el brodat medieval. Aquest fet es comentarà i es desenvoluparà en l'apartat 4D. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals.

502. Vegeu Gerrit Noordzij: *Las formas blancas determinan el lugar de las formas negras* (Noordzij, 2009, p.18). Op. Cit. També vegeu a Fred Smeijers i la seva obra *Counterpunch* (Op. Cit).

Figura 272. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: classificació dels principals contragrafismes de les lletres resultants. Entesos aquests contragrafismes com a blancs generadors que ens serviran per acabar de fer ajustaments i per continuar derivant altres formes de lletres encara inexistents (vegeu fase 4D).
Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

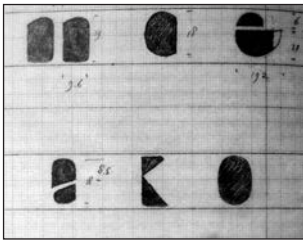


Figura 273. Estudi i detall dels contragrafismes de la lletra romana de caixa baixa. Font: Captura fotogràfica de *Counterpunch* (1996), Fred Smeijers.

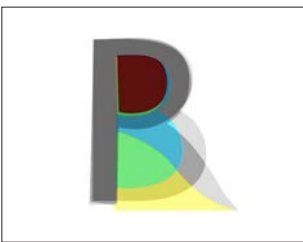
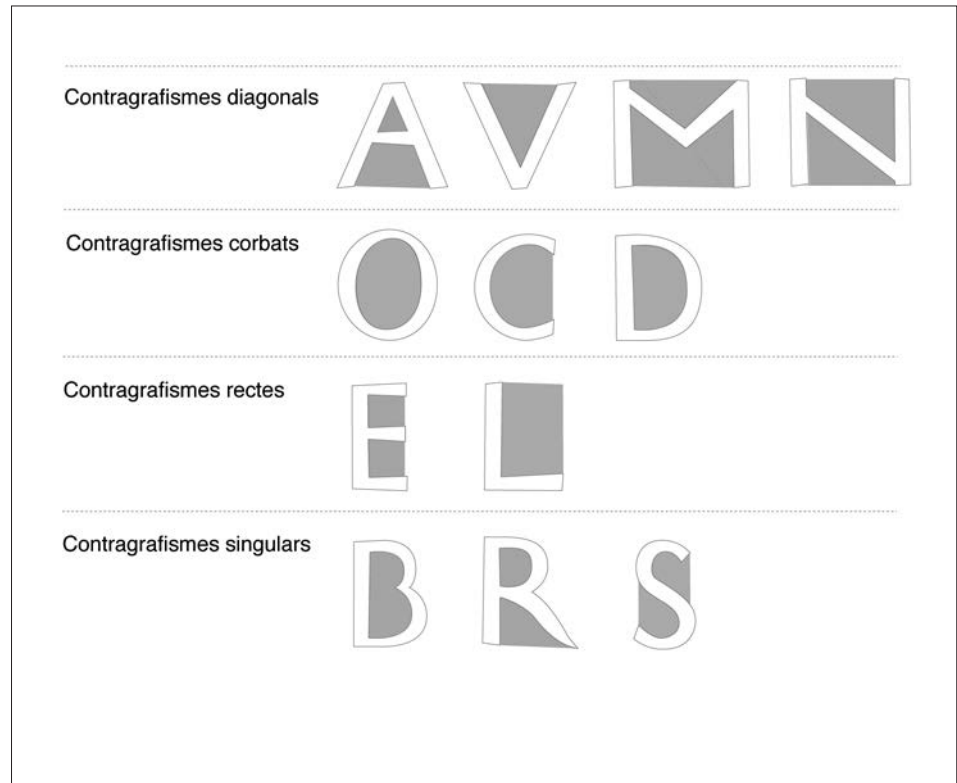


Figura 274. Estudi dels contragrafismes superposats en les lletres B / P / R. S'evidencia el contragrafisme comú a les tres lletres. Font: elaboració pròpia.

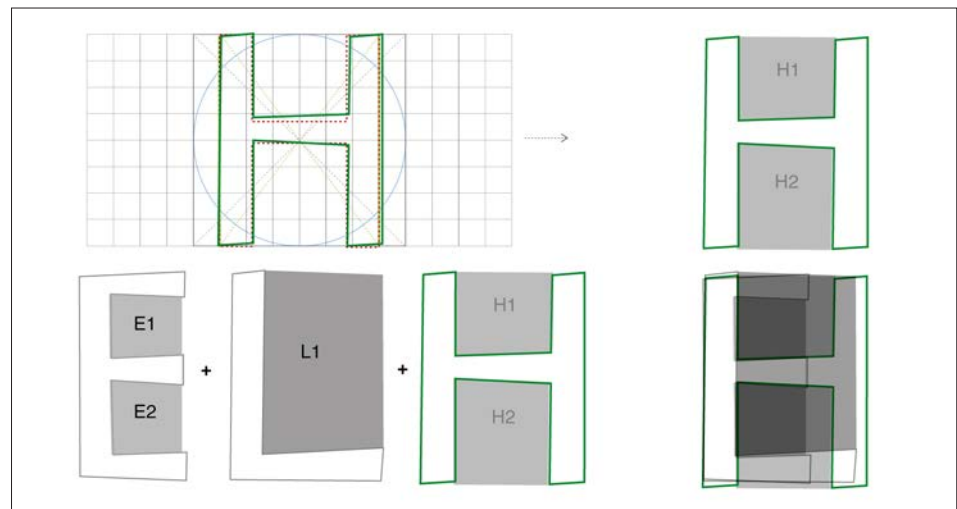


Figura 275. Generació de noves formes (lletra H) a partir de la comprensió morfològica dels contragrafismes rectes. Font: elaboració pròpia.

4-C. Sistema ornamental. Ornaments dinàmics.

La interrelació entre les diferents estructures sintàctiques que conformen el sistema ornamental de la lletra damassiana és l'objecte d'estudi d'aquest apartat. Aquest sistema, i concretament en aquesta *grafia damassiana*, està configurat per una sèrie d'elements dinàmics estretament relacionats entre ells. D'entrada, aquests, els determinem dinàmics per la varietat de formes que componen aquest sistema tot proporcionant a la *lletra damassiana* un dinamisme morfològic ric i divers on cada lletra presenta una singularització ornamental característica.

Aquests els desglossem d'aquesta manera per tal d'analitzar-los detingudament i comprendre la seva dinàmica i els seus fonaments:

Sistema ornamental desglossat. Ornaments dinàmics:

- 4-C1. Sistema del contorn o del perfil extern.
- 4-C2. Sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics.
- 4-C3. Sistema d'ornamentació de les terminacions superiors i inferiors.
- 4-C4. Altres sistemes d'ornamentació: flors de lis.

Les estructures esmentades, lluny de considerar-les com uns afegits o com uns detalls anecdòtics, les hem d'entendre com un conjunt perfectament articulat i vinculat a una realitat projectual determinada i, prèviament, conceptualitzada. Analitzarem com es configura aquesta realitat singular de la *lletra damassiana* per entendre que el sistema ornamental dinàmic que hi observem incorpora, també, tota una càrrega semàntica i conceptual significativa que contribueix al valor del conjunt del brodat.

Els principals elements i estructures ornamentals s'organitzen a partir de les lletres anteriors, les quals exemplifiquen el sistema de gruixos i de terminacions aplicades. El resultat son unes lletres essencials on es percep l'estructura i la configuració de les astes. Prenent com a punt de partida aquesta realitat gràfica, recreada des de l'anàlisi tècnica, n'ampliem la seva dimensió estructural. El sistema ornamental basat en el contorn, els motius geomètrics i les terminacions florals, entre altres elements, ens permet una lectura detallada i una comprensió d'aquests mateixos elements des de la seva integració en una realitat estructural més àmplia.

És pertinent esmentar la reflexió que fa la historiadora de l'art M. Assumpta Garcia a propòsit del conjunt organitzat ornamental del Tapís de la Creació:

Generalment hom confon l'ornamentació amb la decoració, però, encara que formalment puguin semblar el mateix, ambdues són molt diferents. La finalitat de la decoració és de complaure els sentits. En canvi, l'ornamentació és el símbol del món còs-



Figura 276. Detall ampli d'una lletra "C" del Tapís de la Creació on es pot percebre el sistema del contorn que perfila la lletra. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona.

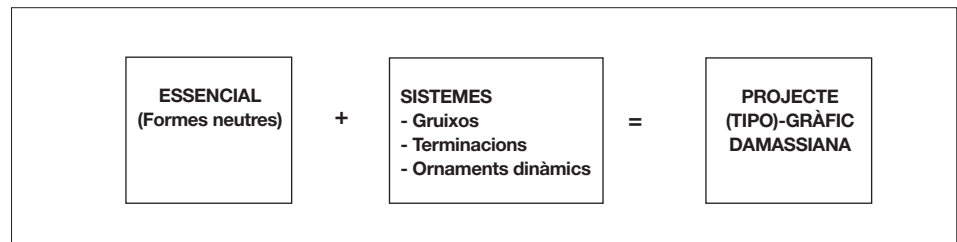


Figura 277. Caplletra del Beat de Torí on es pot percebre el sistema del contorn que perfila la lletra i motius ornamentals. Font: Beat de Torí, f24v. Font: Fotografia pròpia. Biblioteca Nazionale Universitaria de Torino.

mic. Com recorda Escot Eriúgena el mot grec *Kosmos* significa “ordre”, però també “ornament”. Mitjançant la geometrització i la repetició rítmica dels elements, el món és plasmat com una estructura organitzada, com un Cosmos. (Garcia, 1993, p. 19)⁵⁰³

Per tant, des d'aquest enfocament compartit, percebem el sistema d'ornamentació dinàmica en la *lletra damassiana* com un conjunt d'elements perfectament organitzats en un ordre que ens condueixen a la seva comprensió, és a dir, com una realitat significant que participa en l'elaboració semàntica del discurs i en les determinacions funcionals d'aquesta singular grafia.⁵⁰⁴

Seguidament desglossarem cadascun d'aquests elements per tal de proporcionar una lectura parametrizada de l'ornament i de la seva dinàmica d'aplicació.



4-C1. Sistema del contorn o del perfil extern.

Com apuntàvem en la primera fase perceptiva de la *lletra damassiana*, mitjançant l'aplicació del model d'anàlisi de les grafies vinculants o associatives⁵⁰⁵ i des dels tres enfocaments principals, apreciàvem que aquesta grafia presentava, en una primera lectura sintàctica, un contorn o perfil extern.

A partir del treball dels calcs, vam observar que aquestes lletres mostraven un contorn que les perfilava i les destacava del seu fons. Concretament, aquest contornejat de la lletra es fa visible amb un canvi de color del fil que permet un reconeixement immediat del signe al llarg de la seva disposició en la faixa circular principal.

503. GARCIA RENAU, M. A. (1993). *El Tapís de la Creació, símbol del sagrat*. Barcelona: La llar del llibre.

504. És escaient recordar en aquest punt el mapa 3 de realitats visuals i cites i les conclusions obtingudes en una primera aproximació a la lletra ornada des dels tres enfocaments determinats: l'enfocament sintàctic, l'enfocament semàntic i l'enfocament pragmàtic.

505. Vegeu Capítol II.

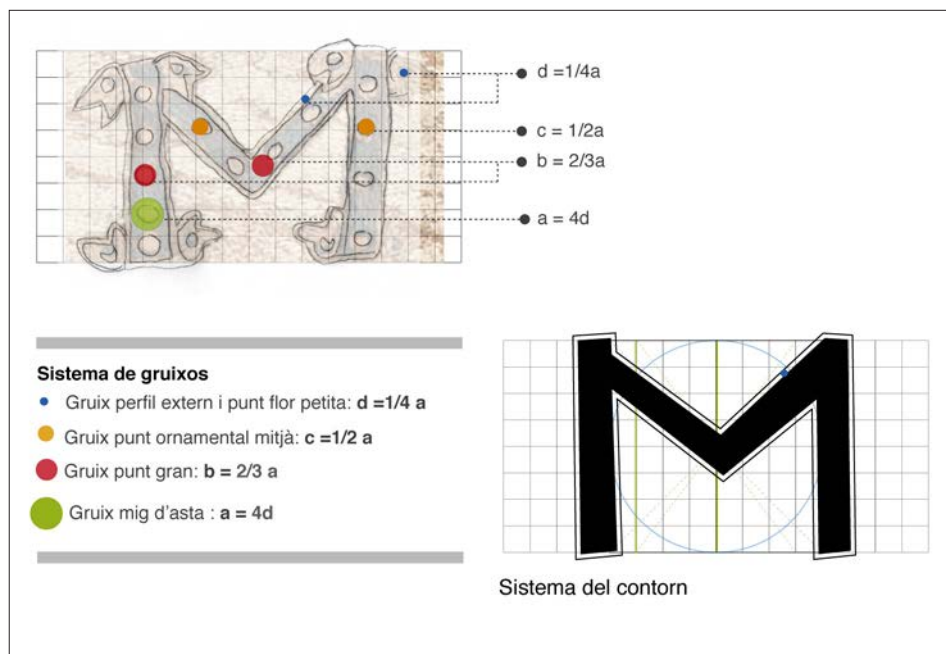


Figura 278. De dalt a baix i d'esquerra a dreta. Sistema de gruixos per a l'estudi del contorn extern de les lletres. Relació dels diferents tipus de gruixos a partir de la lletra M. Exemplificació de les mostres obtingudes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



Figura 279. Lletre M que presenta el gruix del contorn amb una taca de color del 40% de negre (gris clar) i l'interior de l'asta amb un 90% de taca de color negre (gris més fosc). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

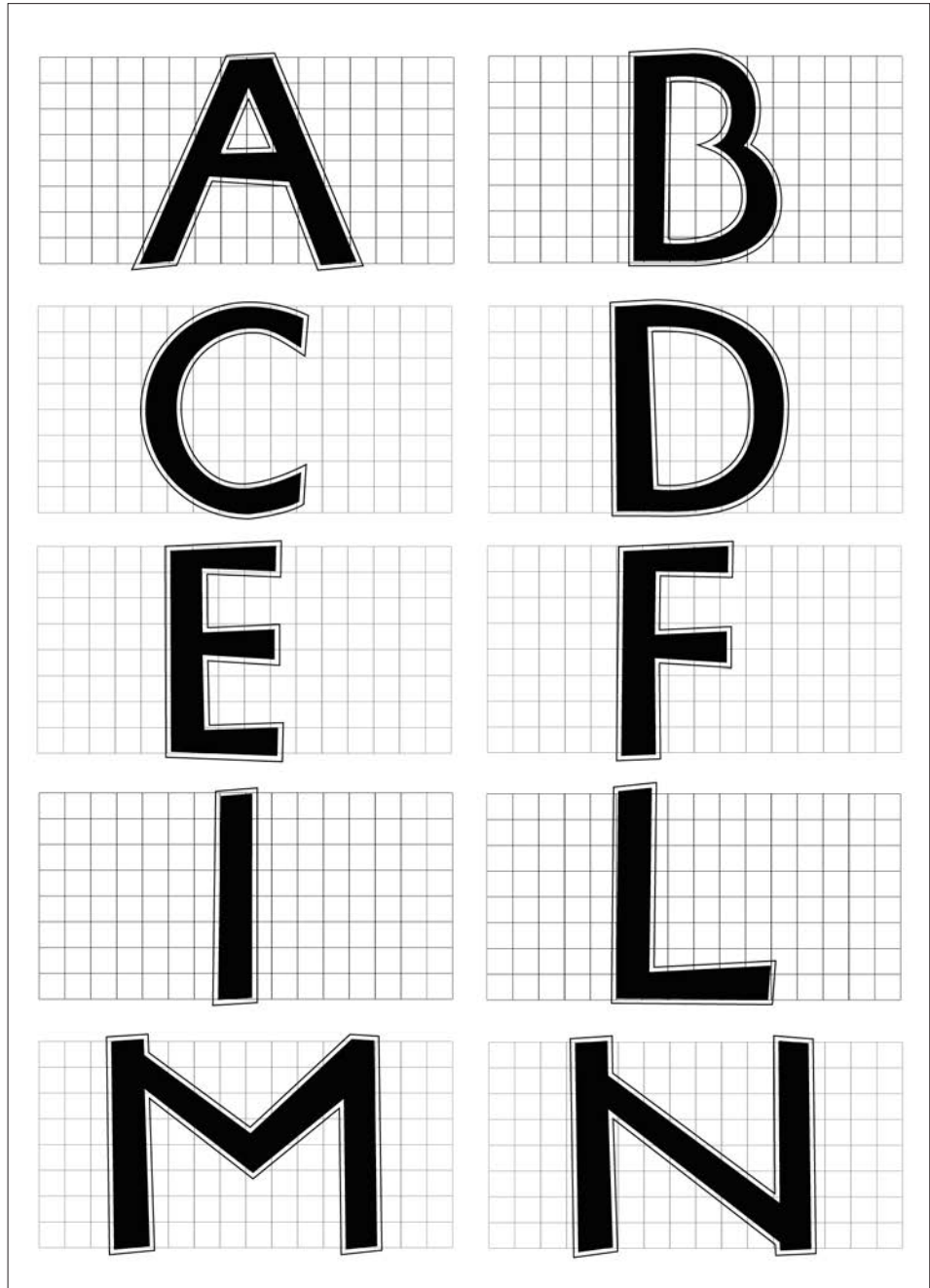
Per tal de seguir amb el treball de recreació del model canònic de la *lletra damassiana*, reconeixem el gruix del perfil extern, ja determinat en el sistema de gruixos, el qual equival, també, al gruix mitjà de l'ornament petit del punt de flor: el mòdul més petit (d). A partir d'aquí, configurarem aquest tret característic en les lletres essencials fins ara obtingudes, entenent que aquest tret forma part de la seva singularitat i personalitat.

La recreació d'aquesta sèrie gràfica s'efectua per fases mitjançant el treball acurat d'ajustaments i correccions de les formes progressivament. Amb una acció primera d'ajustament visual dels pesos de les astes, es determina la percepció de la taca de color del gruix del contorn extern amb un 40% de negre. Després, per a l'estudi analític d'aquest perfil⁵⁰⁶ reproduïm la seva delimitació externa sense mostrar la taca de color del gruix del contorn, ja que en la fase de desenvolupament aplicat, i per tal d'optimitzar millor la forma de la lletra inscrita en el software de digitalització, es treballarà amb els perfils sense la taca de color visible.

A continuació exemplifiquem l'aplicació d'aquest sistema en les lletres neutres fins ara obtingudes.

506. Com es pot apreciar, el perfil o contorn extern sobresortirà lleugerament de la pauta constructora, ja que l'estudi primer de les formes neutres s'ha fet des de la seva essencialitat estructural sense aquest configurador extern.

Figura 280. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, en les quals s'ha aplicat el sistema del contorn extern sense taca de color en el seu gruix. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



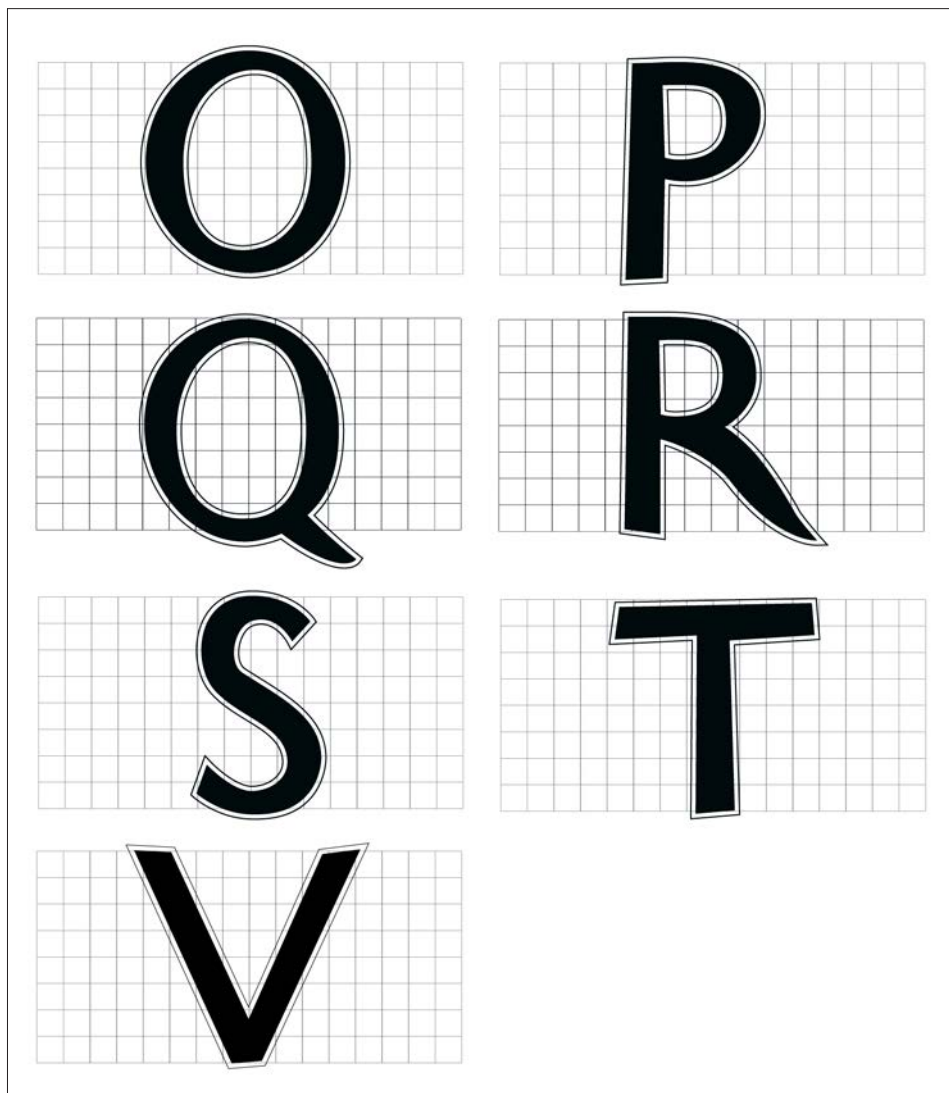


Figura 281. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, en les quals s'ha aplicat el sistema del contorn extern sense taca de color en el seu gruix. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

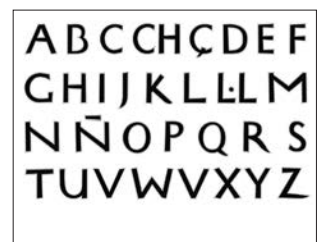


Figura 282. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres finals obtingudes, després de l'aplicació del sistema de contorn (taca de negre visible 100%). S'observen les lletres finals sense la pauta constructora. En la imatge s'observen altres lletres que no estan presents en el brodat medieval. Aquest fet es comentarà i es desenvoluparà en l'apartat 4D. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

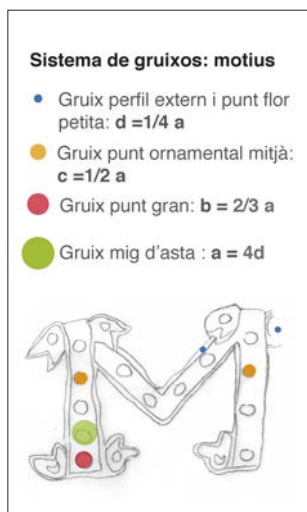


Figura 283. A partir del sistema de gruixos i les relacions generades entre aquests, es determinen les relacions amb els motius ornamentals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

4-C2. Sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics.

Entenem els ornaments no com una repetició decorativa sense cap més intenció projectual que aquesta repetició, sinó com un conjunt de regles i instruccions que s'ajusten a cada element en funció de les seves característiques. En el *model d'anàlisi de les grafies vinculants o associatives* i, des de l'enfocament sintàctic, observem que aquesta grafia presenta un tipus d'asta amb un contorn extern i és contenidora de motius geomètrics⁵⁰⁷. Generem per a l'estudi d'aquesta tipologia d'ornament unes fitxes de tipus documental que es podran consultar en els annexos⁵⁰⁸ i on determinarem una sèrie d'accions procedimentals:

- Estudi preliminar dels motius geomètrics a partir del sistema modular dels gruixos. Diferents tipologies escalars de motius: testatge dels punts, ornamental mitjà i punt ornamental gran en les lletres representatives dels traços configuradors: A / D / E / I / M / O / S / V
- Còmput dels diferents punts presents en cada lletra.
- Mitjana dels punts distribuïts i organitzats en les lletres representatives dels traços configuradors de la *lletra damassiana*.
- Predomini dels punts (punt ornamental mitjà i punt ornamental gran) en les lletres representatives: A / D / E / I / M / O / S / V
- Distribució i posició d'aquests punts en les lletres representatives dels traços configuradors de la *lletra damassiana*.

Totes aquestes accions ens permetran una recreació modèlica i ajustada de la *lletra damassiana* del Tapís de la Creació a partir de criteris lògics i degudament sistematitzats.

Per iniciar aquestes accions recuperarem el sistema de gruixos i les relacions generades entre aquests. Seguidament en determinarem la seva relació amb els punts ornamentals:

- El gruix del perfil extern i ornament petit del punt de flor: el mòdul més petit ($d = 1/4a$).
- El gruix del punt ornamental mitjà ($c = 1/2a$).
- El gruix del filet horitzontal, el de l'asta obliqua o traços més primers que coincidirà amb el punt ornamental més gran ($b = 2/3a$).
- El gruix mitjà de l'asta: a partir del valor estimat del gruix de les astes que recull paràmetres regulars i desviacions ($a = 4d$).

En el testatge inicial observem aquests gruixos en algunes de les lletres essencials i representatives dels traços configuradors: A / D / E / I / M / O / S / V. Aquestes lletres

507. Vegeu el Mapa 1 del capítol I. Autors com A. Mundó es refereixen a aquest tret característic com a "piquets blancs a l'interior dels pals" (Mundó, 1980). També, P. Palol en fa una descripció "Els cercles de color clar-blanc o groc que tenen les lletres en el seu interior, volen representar incrustacions de pedreria" (Palol, 1986). Les restauradores del CRBMC, L. Morata i C. Masdeu també fan referència a aquesta singularitat: "(...) estan decorades amb botons de color beix rosat" (Morata i Masdeu, 2013).

508. Consultar les fitxes documentals en els annexos del Capítol III, Fase 4.

es disposen en la pauta modular, més específicament en l'estructura que contempla el quadrat i el cercle inscrit. A més a més, afegim en el primer quadrant del cercle l'anotació dels angles pertinents de 15°, 30°, 45°, 60° 75° i 90°. Aquests ubicats en el constructor de base ens serviran de guia per a les accions següents.

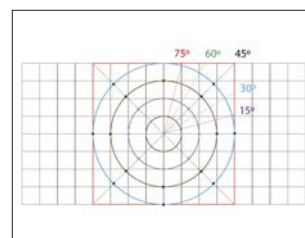


Figura 284. Detall pauta modular. En el primer quadrant del cercle s'anoten els angles pertinents de 15°, 30°, 45°, 60° 75° i 90°. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

A continuació, anotem en una taula els resultats del còmput dels motius geomètrics presents en les lletres per tal d'estipular-ne un nombre mitjà per a cada lletra. A partir del còmput de cada lletra present en el brodat calculem la mitjana de punts que presenten les lletres. Per exemple, si prenem les lletres A que trobem en el Tapís, en total 10, calculem els punts que tenen i el resultat en aquesta mostra ofereix un total de 92 unitats. Seguidament dividim aquesta suma per les unitats de les lletres (92:10) la qual ens proporciona un valor mitjà que arrodonirem. El resultat obtingut és de 9 punts o cercles, la mitjana que presentaran aquestes lletres en una possible recreació sistematitzada. S'aplica aquest procediment a la resta de les mostres de les lletres (vegeu la següent taula).

| CÒMPUT DELS PUNTS ORNAMENTALS DE LA LLETRA DAMASSIANA | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|----|---|----|----|-----|---|---|---|----|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|-----------|-------|
| DAMASSIANA | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | V | W | X | Y | Z | LLIGADURA | TOTAL |
| UNITATS LLETRES | 10 | 1 | 6 | 4 | 14 | 1 | - | - | 10 | - | - | 2 | 3 | 7 | 3 | 2 | 2 | 7 | 4 | 11 | 7 | - | - | - | - | 1 | 95 |
| SUMA DE PUNTS | 92 | 9 | 61 | 53 | 111 | 6 | - | - | 42 | - | - | 12 | 40 | 90 | 41 | 21 | 23 | 82 | 29 | 86 | 57 | - | - | - | - | 10 | 865 |
| MITJANA DE PUNTS | 9 | 9 | 10 | 13 | 8 | 6 | - | - | 4 | - | - | 6 | 13 | 13 | 14 | 11 | 12 | 12 | 6 | 8 | 8 | - | - | - | - | 10 | |

Taula 7
Taula del còmput del punts ornamentals de la Lletra Damassiana

D'aquesta manera es genera una fitxa en la qual s'organitzen els traços configuradors de la *lletra damassiana* amb el seu valor mitjà de punts que presenten les astes. A més a més, es visualitza quina és la tipologia de punt que predomina en les lletres:

- Punt ornamental gran (b).
- Punt ornamental mitjà (c).

Finalment analitzarem la distribució i la posició d'aquests punts en les lletres representatives dels traços configuradors de la *lletra damassiana*.

Figura 285. Gràfic que primerament identifica els principals eixos configuradors amb les lletres representatives (amb assignació cromàtica). Seguidament es visualitza el càlcul de la mitjana de punts en les astes així com la tipologia de punts predominant. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

| TRAÇOS CONFIG. | LLETRES EXISTENTS | MITJANA DE PUNTS EN LES ASTES | PREDOMINI DEL TIPUS DE PUNT ORNAMENTAL |
|----------------|-------------------|-------------------------------|--|
| /- ● | A | 9 | (b) |
|) ● | D P B R | 11 | (b) |
| - ● | E F L T | 7 | (b) |
| / ● | M N | 13 | (c) |
|) ● | C O Q | 12 | (b) |
| ● | I | 4 | (b) |
| / ● | V | 8 | (b) |
|)- ● | S | 6 | (c) |

A partir dels sistemes de guixos relacionats amb el sistema ornamental de punts o cercles (concretament el punt b i el punt c), es generen unes fitxes individuals que recullen la posició i la distribució d'aquests punts interns en les astes de les lletres, analitzant les equidistàncies i les ubicacions. Ho exemplifiquem a continuació amb la lletra M i després continuarem aquesta dinàmica amb la resta de lletres representatives.

Aquest treball permet entendre i interpretar de forma sistemàtica les relacions de configuració i disposició del sistema ornamental dels motius geomètrics.

Amb aquestes dades obtingudes podem recrear el motiu geomètric intern de les astes d'una forma coherent amb els sistemes desenvolupats fins ara. Per tal de no mecanitzar la forma dels punts en el moment d'aplicar el sistema en les lletres essencials anteriors, apliquem unes lleugeres irregularitats en la forma circular, respectant la proporció i l'àrea d'ocupació dels punts per tal de reproduir les esmentades imperfeccions del brodat. Amb aquest procediment s'evidencien criteris i decisions que incidiran en la recreació d'aquesta *lletra damassiana* modèlica, la qual cosa permetrà projectar les irregularitats

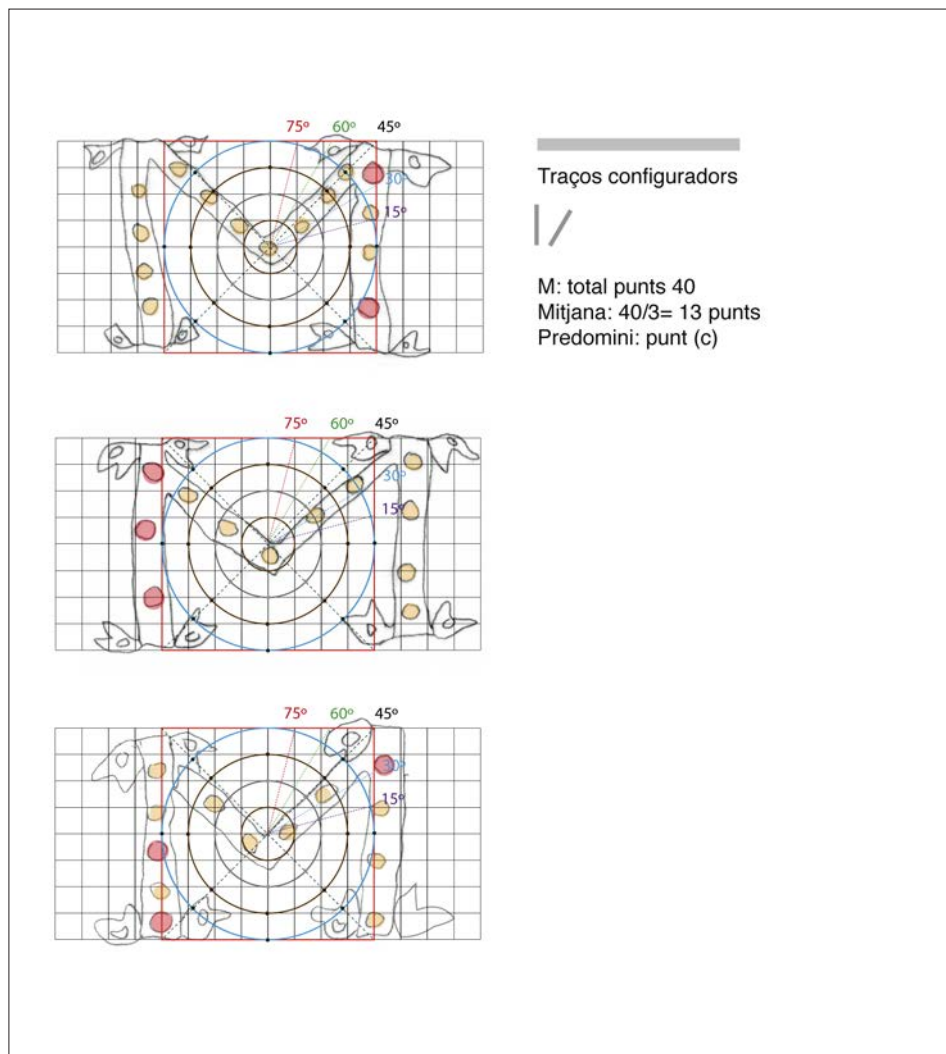


Figura 286. De dalt a baix: estudi del sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics. Exemple lletra M situada damunt de la pauta modulada amb el quadrant dels angles. Estudi d'ubicació del sistema de punts en la lletra M. Càlcul i mitjana de punts en les astes.
Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

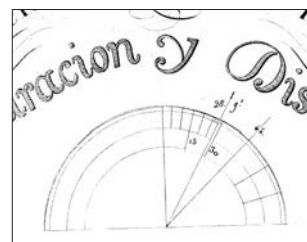


Figura 287. Visualització de l'instrument de mesura dels angles a la *Configuración y Distancias de la Bastarda Española* de Gotardo Grondona. Font: Policaligrafía ó sea el pendolista moderno. Barcelona, 1832 con 40 láminas. Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo.

Figura 288. De dalt a baix: exemplificació de l'estudi de la posició i distribució dels punts interns en les astes de la lletra M. S'analitzen les equidistàncies i ubicacions a partir del sistema de gruixos i les seves relacions derivades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

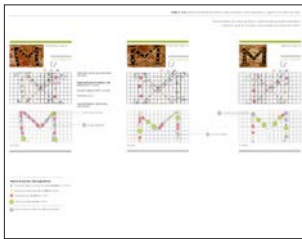
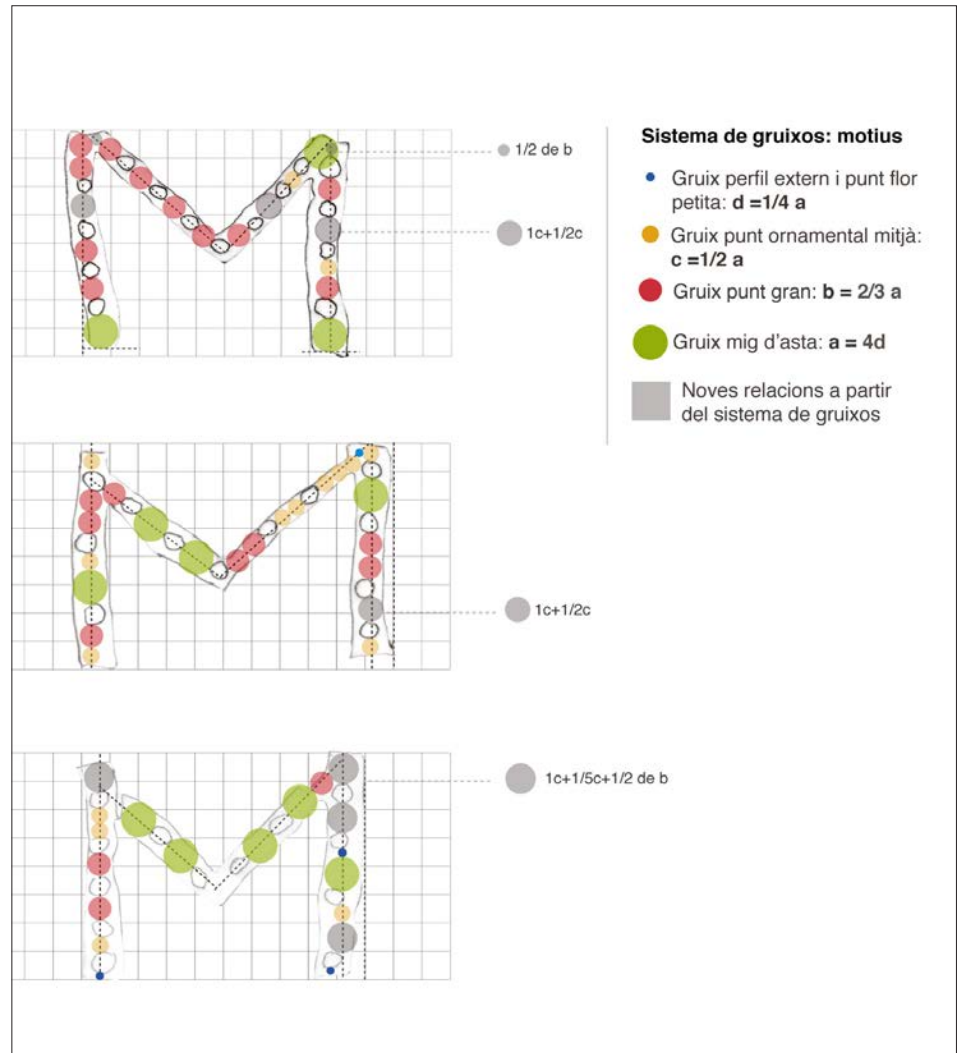


Figura 289. Fitxa instrumental de la lletra M. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



que el mateix teixit proporciona. Tot i reconèixer l'empremta modular i geomètrica subjacent en aquestes lletres constatem, també, les irregularitats produïdes pel pas del temps, les distorsions i les tensions del teixit, entre altres factors.

Des d'aquesta mateixa perspectiva però situats en el context digital, la reflexió del tipògraf alemany Erik Spiekermann, a propòsit del disseny de la font tipogràfica *Meta*, ens pot recordar aquesta mateixa acció que apliquem als motius ornamentals geomètrics de la lletra *damassiana*:

Ara hem d'afegir calidesa a les nostres lletres, però no ho podem fer mitjançant la impremta. Per tant, faig la meua tipografia no massa perfecta (...). No ho faré matemàticament, per tal que pugui semblar inacabada i manual (...). I aquest és el repte per a tots nosaltres: crear calidesa en un món digital. (Spiekermann, 2011, p.187)⁵⁰⁹

Amb l'objectiu de fer palès aquest sistema ornamental en les mostres de les lletres paudem una sèrie de normes i instruccions d'aplicació dels punts ornamentals:

1. Apliquem una irregularitat en la forma circular dels punts (b) i (c).
2. Trenquem amb la linealitat i la centralitat de la distribució dels punts al llarg de l'asta.
3. Tindrem en compte de no repetir més de tres tipologies de punts ornamentals ubicats consecutivament.
4. Intentarem no disposar més de dos espais iguals entre els punts ornamentals de manera que dinamitzem les equidistàncies.

Finalment l'aplicació del sistema dels motius geomètrics o punts ornamentals en les astes internes de les lletres, ens permet entendre la dinàmica establerta en la configuració dels traços fonamentals de les formes. Ens apropem així a una lectura morfològica des de la comprensió i l'argumentació basada en criteris racionals i científics que difereixen de recreacions de tipus més casual o intuïtives.

És significatiu en aquest apartat esmentar l'analogia que presenta aquest sistema ornamental, amb motius geomètrics o punts, amb altres mostres de lletres que també presenten aquest tret singular, encara que inscrites en diferents suports. Pel que fa a aquest motiu ornamental present en les lletres brodades els autors de la bibliografia consultada destaquen el seu caràcter ornamental a partir de descripcions com: "pics blancs a l'interior dels pals, que els donen una aparença d'ornades amb gemmes o pe-

509. GARFIELD, SIMON. (2011). *Just my Type*. London: Profile Books. *Now we have to add warmth to our letters, but we can't do it through the printing. So I add it by not making my type too perfect (...). I won't make it mathematically, so it can look unfinished and handmade (...). And that's the challenge for all of us -to create warmth in a digital world. [Ara hem d'afegir calidesa a les nostres lletres, però no ho podem fer mitjançant la impremta. Per tant, faig la meua tipografia no massa perfecta (...). No ho faré matemàticament, per tal que pugui semblar inacabada i manual (...). I aquest és el repte per a tots nosaltres: crear calidesa en un món digital.]* Traducció pròpia.

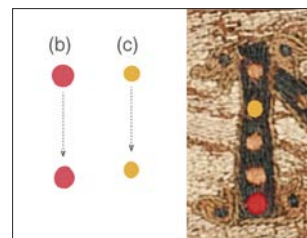


Figura 290. Determinació de les irregularitats que apliquem al sistema de punts per tal de mecanitzar la forma final de les lletres. Aquest ajustament es realitzarà juntament amb l'aplicació del sistema ornamental de flors. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



Figura 291. Detall d'una vitrina d'exposició on s'exposa la recreació brodada i en seqüència de la forma de la lletra per tal d'entendre la configuració i gènesi de l'ornament, entre altres elements promocionals. Font: brodats originals recreats per la Sra. Antònia Paredes. Exposició "Les lletres del Tapís" (Casa de Cultura-Diputació de Girona, 2014).

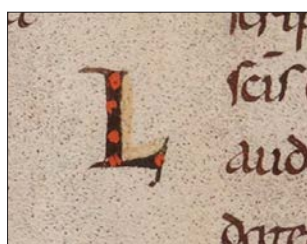


Figura 292. A dalt: Incipit als Galatas. Bíblia de Ripoll (Vaticà, Lat.5729) f446v. Font: fotografia pròpia a partir de l'edició facsimil propietat del Dr. Joaquim Garrigosa.

Figura 293. A baix: Bíblia de Rodes (París, BNF, lat.6.II). f179v. Font: captura pròpia de l'edició en línia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538801s.image>.



Figura 294. Detall de la lletra D amb motius geomètrics interns o clipeus que contenen escenes. Bíblia de Carles el Calb, (s. ix), f8r. Font: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b.image>.

dres precioses” (Mundó, 1980, p. 157), “els cercles de color clar -blanc o groc- que tenen les lletres en el seu interior, volen representar incrustacions de pedreria” (Palol, 1986, p. 103) o “estan decorades amb botons de color beix rosat” (Morata i Masdeu, 2013, p. 6).

A partir d'aquests descriptors, alguns dels autors esmentats suggereixen possibles relacions semàntiques que vinculen aquest ornament específic de la lletra amb evocacions gairebé simbòliques d'emulacions de materials preciosos procedents de l'art de l'orfebreria. No és gratuït el fet que s'enriquessin alguns brodats medievals amb elements preuats com per exemple fils d'or i plata, perles, esmalts, tota mena de pedres i camafeus (Fernández, 1996).⁵¹⁰

Tot i que no és el nostre objectiu principal incidir en un discurs diacrònic ni fer una recerca exhaustiva d'aquest motiu ornamental present en altres tipologies de lletres, sí que en volem destacar la seva pertinença i vinculació, així com la seva porositat compartida amb altres mostres⁵¹¹ semblants que hem localitzat al llarg de la investigació.

La pregunta que ens formulem entorn d'aquest motiu-ornament de les lletres del brodat té a veure amb la seva manufactura original. Observem similituds gràfiques, per exemple, amb altres suports com ara les Bibles de Ripoll, en concret la Vat. Lat. 5729 i la Bíblia de Rodes, la Gramàtica de Priscià (Ms. 59) o fins i tot en el Beat de Torí (Ms. 1355) entre d'altres⁵¹². Més enllà de la funció distintiva i de rellevància visual que pugui conferir aquest element a la forma textual, obrim una altra perspectiva relativa a la seva manufactura i presència. En aquest cas ens preguntem sobre la genealogia estilística del mateix motiu i la identificació d'aquest tret comú en altres suports, més enllà de la càrrega semàntica que pugui desenvolupar o les evocacions a materials preciosos que pugui emular. Ens qüestionem sobre l'impacte visual d'aquest element geomètric i dinàmic, present en el context de la codicologia, i traslladat a unes lletres brodades en un suport teixit.

510. Vegeu referència a: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1996). El artesano medieval y la iconografía en los siglos del románico: la actividad textil. *Medievalismo*, 6, 63-119. Además de la variada gama de modalidades de puntos el bordado se enriqueció con el añadido de hilos de oro y plata, perlas, esmaltes, todo tipo de piedras y camafeos, así como placas de oro que captaban la luz, como la famosa mitra de Minden. Esta es la razón por la cual los bordadores se asociaban con los orfebres.

511. Aquest tret distintiu present a la *lletra damassiana*, també serà esmentat en l'apartat de les conclusions finals ja que podria obrir diferents vies d'investigació que vinculin aquest motiu ornamental amb una tendència gràfico-estilística més local.

512. Vegeu el recull de mostres fotogràfiques en l'apartat de les conclusions finals. Concretament a l'apartat B: Altres propostes d'interès i futures línies de continuïtat. Vegeu annexos, apartat: Bibliografia_F Documentació fotogràfica.

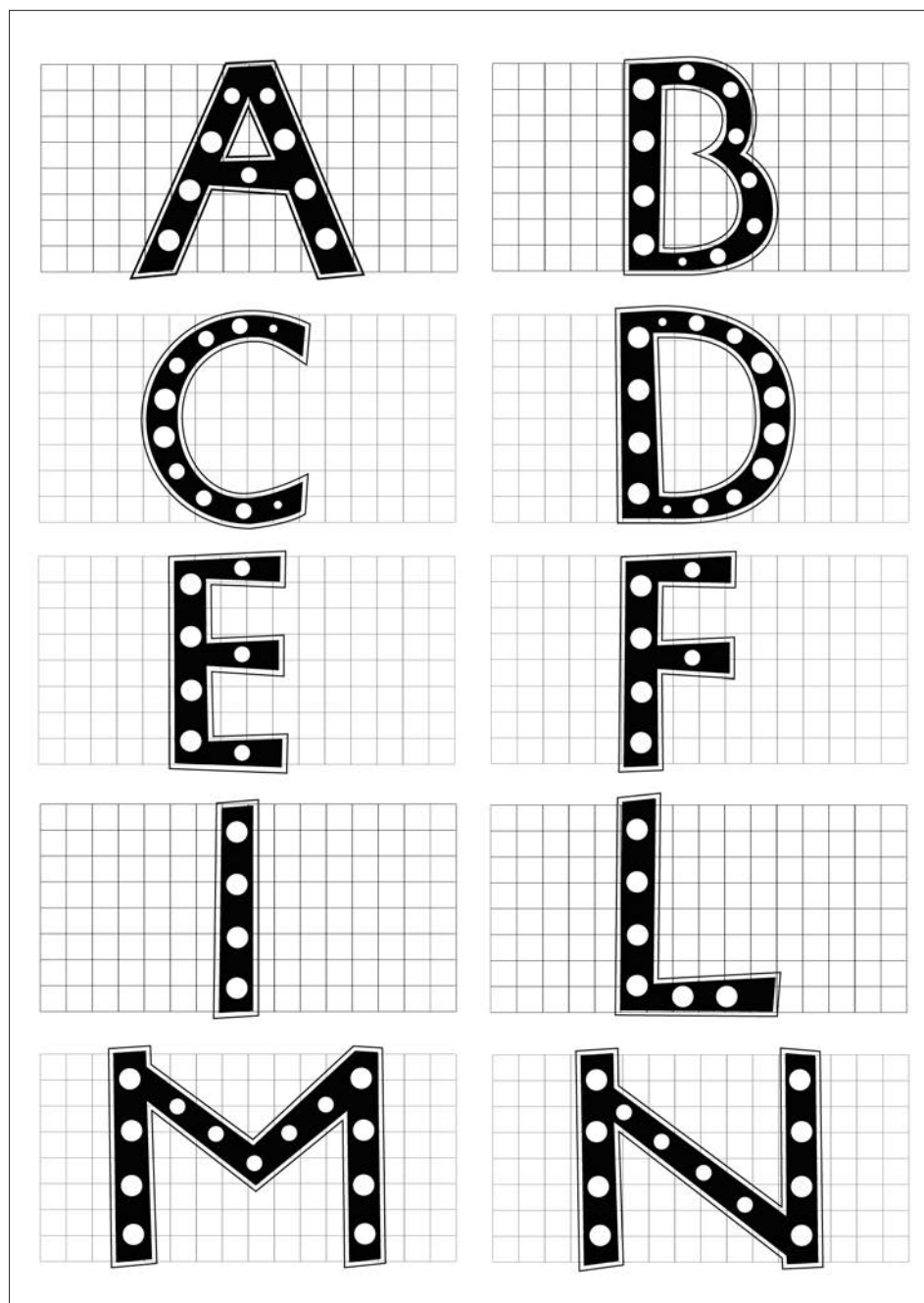


Figura 296. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, en les quals s'ha aplicat el sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. L'aplicació del sistema irregular dels punts s'aplicarà en una acció posterior. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

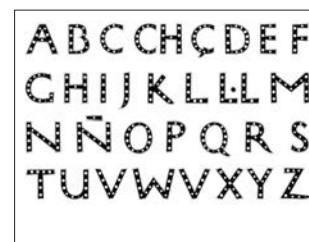


Figura 295. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres finals obtingudes després de l'aplicació del sistema de motius geomètrics interns (taca de negre 100%). S'observen les lletres finals sense la pauta constructora. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Figura 297. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, en les quals s'ha aplicat el sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. L'aplicació del sistema irregular dels punts s'aplicarà en una acció posterior. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

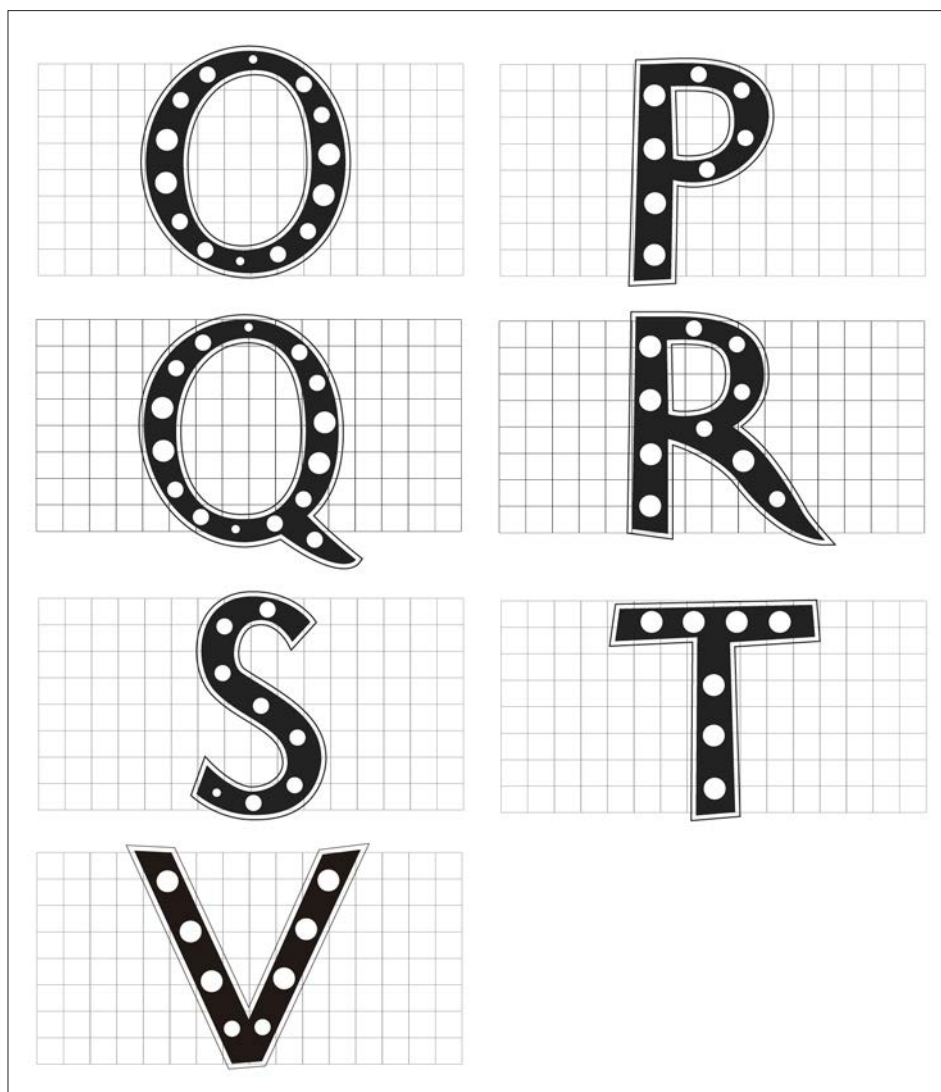
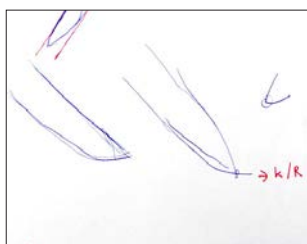
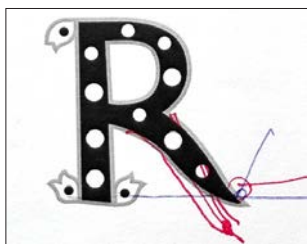


Figura 298. De dalt a baix: treball de redibuix i ajustament visual de la lletra R. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

4-C3. Sistema d'ornamentació de les terminacions superiors i inferiors.

Aquest sistema se centra en l'ornament que presenten les lletres de la *sèrie damassiana* en els seus extrems superiors i inferiors. Mitjançant l'observació minuciosa de tots els elements es poden reconèixer línies de continuïtat i aspectes diferenciadors. Aquesta recerca considera aquestes formes com a elements florals dinàmics⁵¹³ que s'articulen en els vèrtexs de les astes que presenten les lletres. Per analitzar aquests trets característics i singulars organitzem l'estudi en diferents apartats que també constaran en els arxius dels annexos. Tot aquest material s'organitza a partir d'uns procediments que emprenem:

- Estudi d'ocupació dels elements florals.
- Estudi de la direcció dels elements florals (determinació dels angles principals).
- Estudi morfològic de l'element floral.
- Determinació de la pauta constructora.
- Generació del sistema dinàmic de flors.

La primera acció es desenvolupa a partir del sistema de gruixos, el qual s'ha anat articulant al llarg d'aquestes darreres fases de treball. Prenem com a punt de partida algunes de les lletres que representen els eixos configuradors A / D / E / I / M / O / S / V i ens fixem en els elements florals de la base superior i de la base inferior, que presenten els extrems de les astes. Seguidament determinem un cercle perimetral per tal d'observar-ne l'àrea d'ocupació i la seva direcció-projecció. A continuació, anotem l'angle de la diagonal que travessa la flor. Mitjançant la fase perceptiva i l'estudi de l'angulació constatem el comportament de la flor respecte a l'asta de la lletra i el punt d'unió de l'ornament, és a dir, si aquest s'uneix a l'asta de forma paral·lela o tangencial o bé si s'uneix a l'asta de forma secant. L'estudi de la morfologia dels elements florals ens presenta uns ornaments amb un dinamisme que condicionarà la percepció global de la lletra. En seleccionem algunes mostres extretes del treball dels calcs per tal d'analitzar-ne el comportament orgànic d'aquestes.

Una altra acció significativa serà la determinació de la pauta constructora, és a dir, entendre la raó geomètrica i dinàmica que es troba subjacent en aquestes formes ornamentals. De la mateixa manera que les lletres responen a aquesta realitat estructuradora, també els elements ornamentals remetent a aquesta lògica de construcció, fruit d'entendre el sistema gràfic planificat. Disposarem la selecció d'aquests elements damunt la pauta i evidenciem el seu sistema de composició fonamental. A partir d'aquestes relacions entenem que fins i tot en el detall més específic i reduït de la lletra s'hi troba una construcció

513. L'epigrafiasta V. Debiais apuntava el següent en relació a la descripció de la *lletra damassiana* "(...) a l'extrem de les lletres, delicades floracions vegetals o animals tanquen un disc fet amb llana fosca" (Debiais, 2018, p. 248) Op. Cit (Cit.75 mapa 3). Tot i que aquests elements en algunes lletres concretes es poden percebre com a formes zoomòrfiques, aquesta investigació defensa, mitjançant la contrastació amb el treball dels calcs, el reconeixement d'aquest tret característic com un element vegetal singular i que pot presentar connotacions simbòliques en el conjunt del discurs litúrgic del brodat. Aquest reconeixement de l'element floral-vegetal es fa palès en la fase perceptiva.

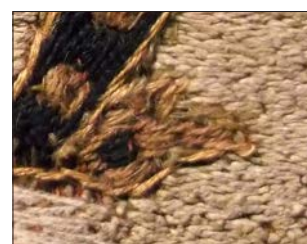


Figura 299. De dalt a baix: detall ampliat de motius florals (superior-esquerra i base-dreta) de les lletres R i V del Tapís de la Creació. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona.

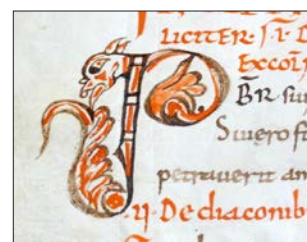


Figura 300. Ms 827 Collectarium (ca. s. xi-xii). Exemple de detall ornamental a l'extrem superior de tipus zoomòrfic de la lletra P i presència de motius vegetals en el contragrafisme i extrem inferior, f1v. Font: Fotografia pròpia. Fons Reserva CRAI-UB.

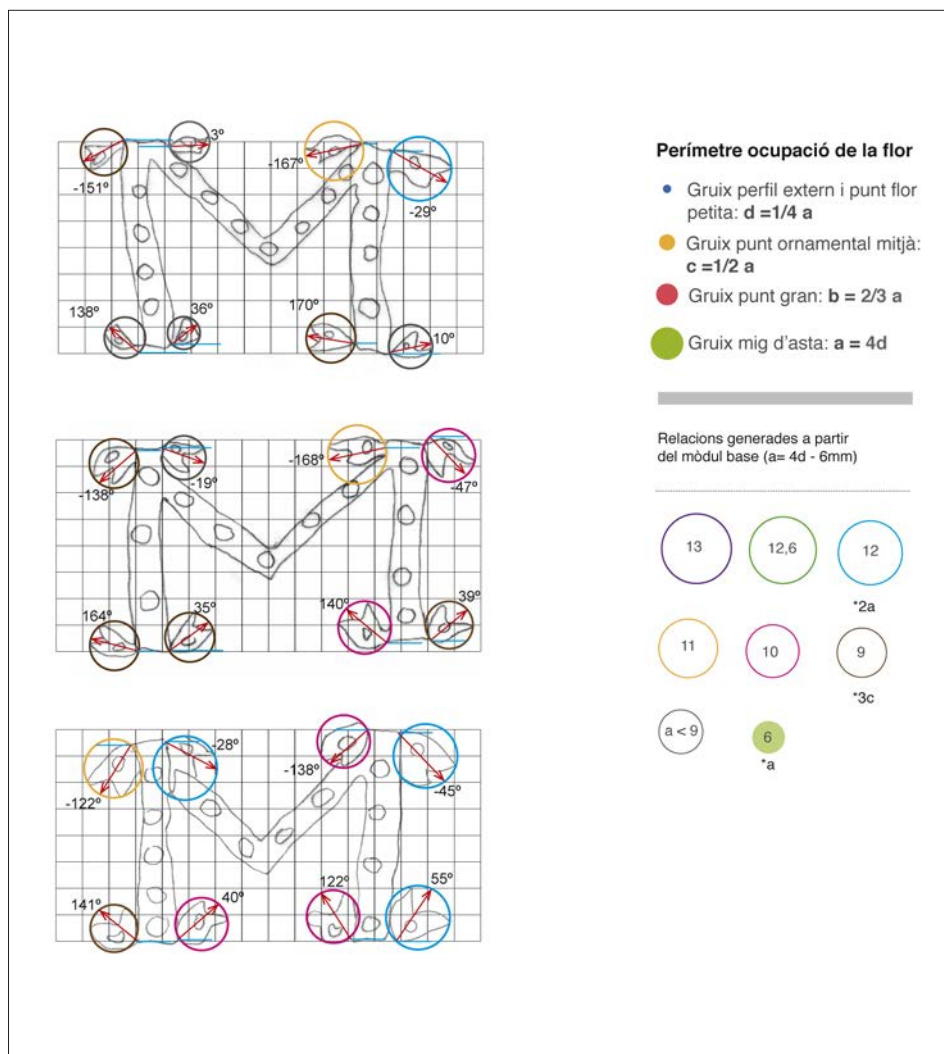
Figura 301. De dalt a baix: visualització de l'estudi de l'àrea d'ocupació de les flors. Estudi de la direcció dels elements florals (determinació dels angles principals) de la lletra M. Es fa evident l'àrea d'ocupació predominant (dues vegades el valor del gruix mitjà de l'asta principal). Estudi configurat a partir del sistema de gruixos determinat en accions anteriors. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



Figura 302. Motius florals presents a les extremitats de les lletres del Saltiri de Sant Albans (ca. s. xi). Representació del Beatus Vir (p. 72 i 73). Font: <https://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter/english/commentary/page072.shtml>.



Figura 303. Vitral amb la rosassa de la Catedral de Chartres. Exemple de representació harmònica i dinàmica del motiu ornamental. Font: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedrale_nd_chartres_vitraux015.jpg.



modulada, un desenvolupament sintàcticament determinat.

Aquest treball ens conduirà a la generació del sistema rítmic i dinàmic de flors, tant pel que fa al registre superior com l'inferior. L'observació detallada ens permet reconèixer i organitzar totes aquestes flors en tres grups i fases de creixement:

- Flors tancades.
- Flors obertes.
- Flors entreobertes.

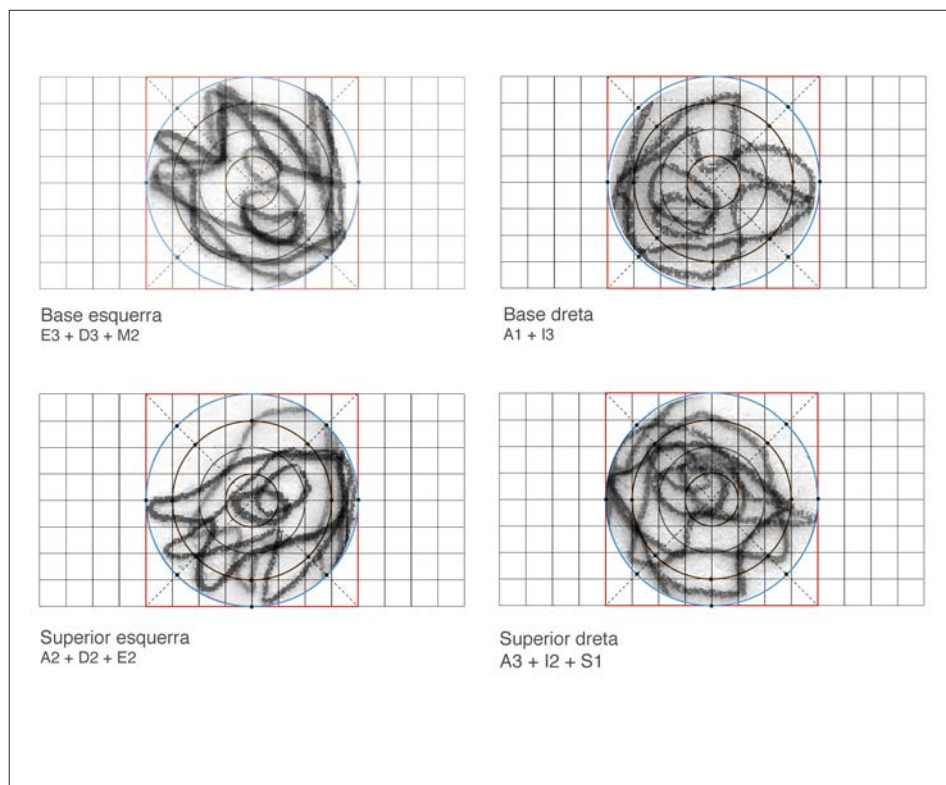


Figura 304. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització dels motius florals superposats en la retícula de mostres prèviament seleccionades. En les imatges es visualitzen mostres representatives de la base inferior esquerra i dreta de la lletra, i de les posicions superior esquerra i dreta de la lletra. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

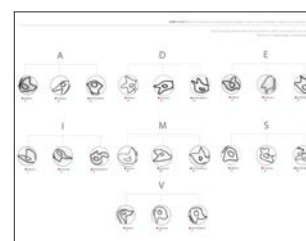


Figura 305. Es realitza un primer mostreig de les formes del motiu floral. S'agafen com a referència diferents tipus de motiu que responen a formes tancades, obertes i entre-obertes, per tal de localitzar formes diferents. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Aquest conjunt de motius florals configura el sistema dinàmic que formarà part de la lletra, entesa aquesta com una realitat articulada, plenament integrada en un discurs que bé podria presentar connotacions simbòliques. La sistematització i l'aplicació repetitiva de patrons vincula aquest ús amb una intenció projectual que no pot ser explicada només des de la casualitat o l'atzar.

Així doncs, aquest sistema pot ultrapassar lectures només descriptives que poden arribar a considerar l'element floral com un detall simplement annexat a l'asta o de caràcter secundari. Algunes d'aquestes descripcions apuntaven a percebre les lletres amb uns "reforços decoratius a les extremitats en forma de petites fulles o flors" (Mundó, 1980, p. 157)⁵¹⁴ o "decorades amb botons de color beix rosat i amb estilitzacions vegetals" (Morata-Masdeu, 2013, p. 6)⁵¹⁵.

514. Op. Cit.

515. Op. Cit

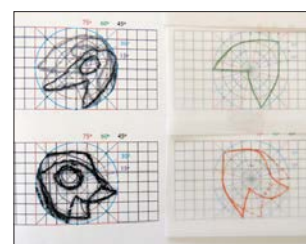


Figura 306. Procés de treball manual. Determinació de la pauta constructora del sistema ornamental dels motius florals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Figura 307. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: principi de construcció del motiu ornamental: visualització de la pauta constructora per a la generació del motiu floral de la base esquerra (supramòdul de 8 x 8 mòduls). La primera retícula presenta la superposició de tres mostres representatives del motiu -base esquerra- de la flor, prèviament seleccionades per tal d'entendre el comportament dinàmic d'aquesta. Construcció de la forma segons les pautes determinades amb l'acabat del contorn i dels gruixos. Generació del grup i dinàmica d'aplicació del motiu ornamental. En una fase posterior aquests elements seran revisats i ajustats òpticament en el seu conjunt. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

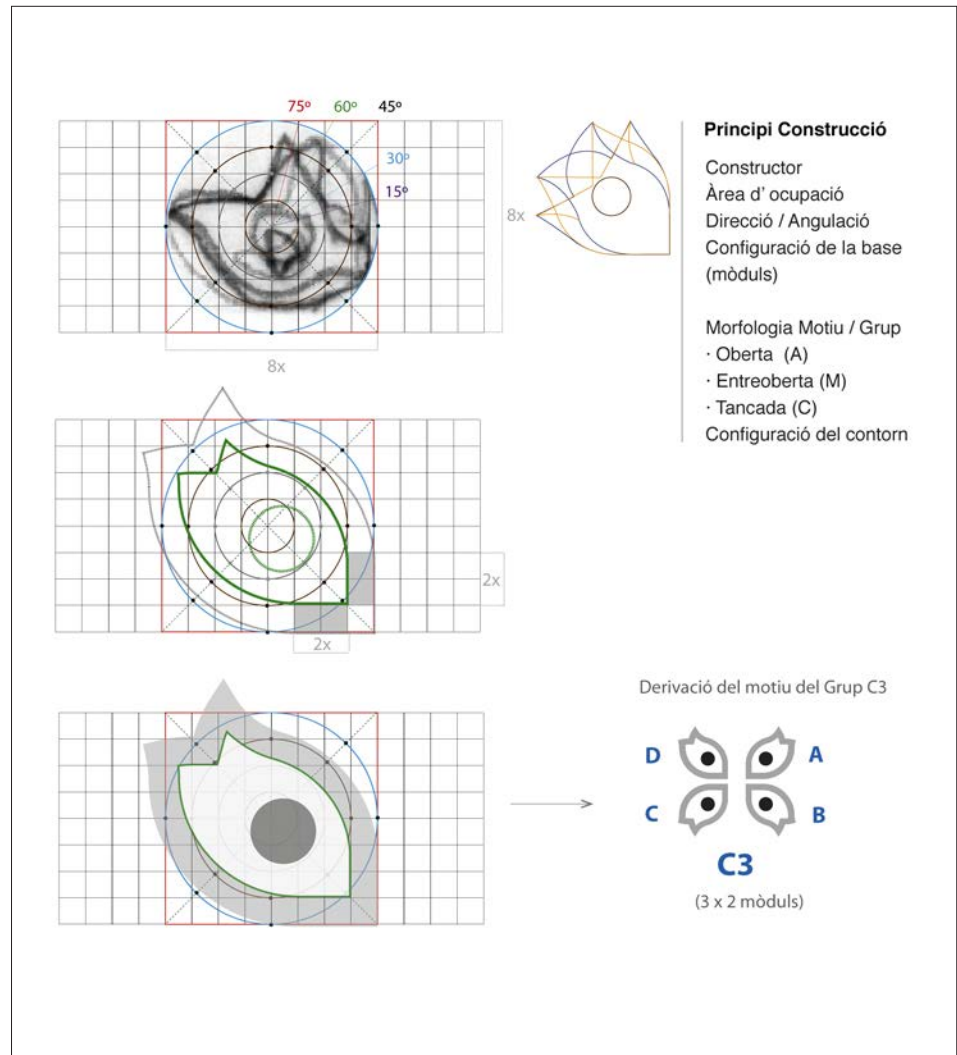
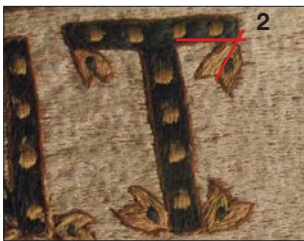


Figura 308.i
Figura 309. De dalt a baix: forma de flor disposada en paral·lel respecte l'asta de la lletra V (1) i forma de la flor disposada de forma secant respecte l'asta horitzontal de la lletra T (2). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i de les fotografies cedides pel Capítol Tresor de la Catedral de Girona.

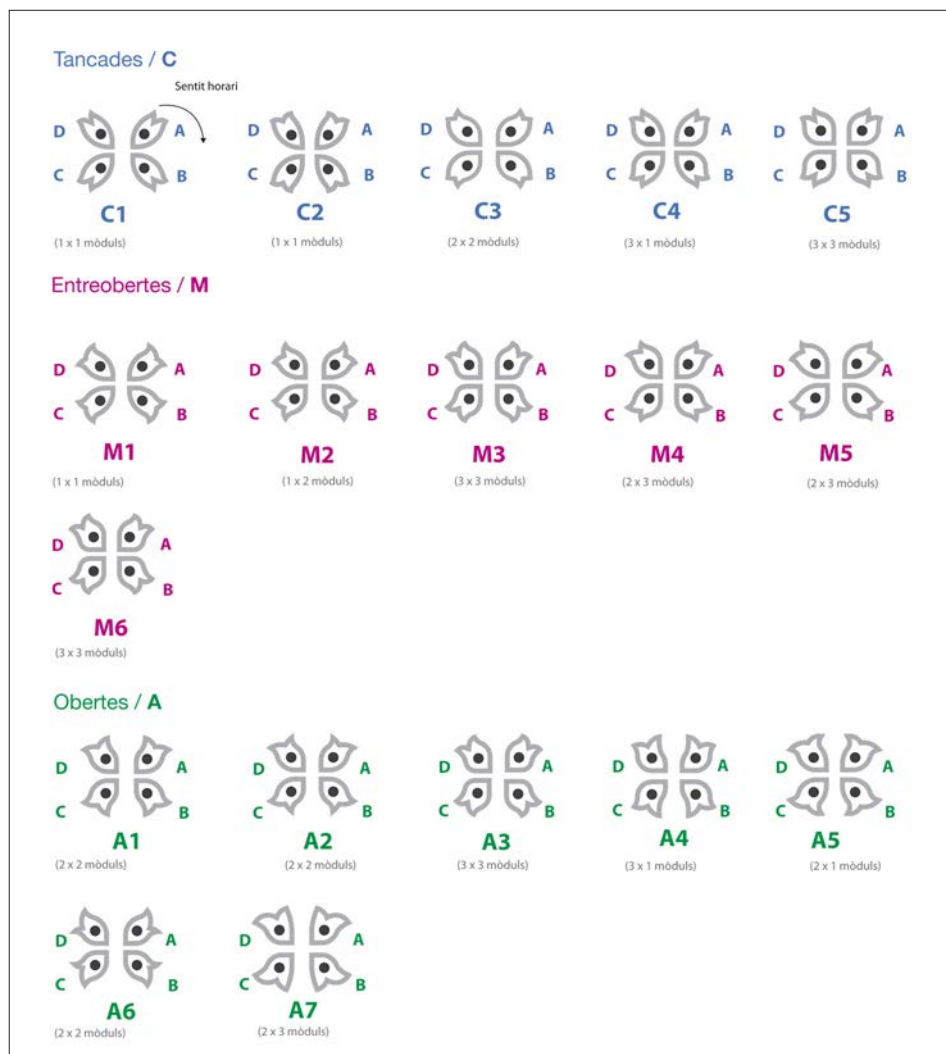


Figura 310. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: generació del mostrari dels grups del motiu floral. Variacions de ritme de la forma. Representació seqüenciada del motiu en rotació. C: forma tancada, M: forma entreoberta i A: forma oberta. Aplicació del contorn visible amb taca del 40% de color. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

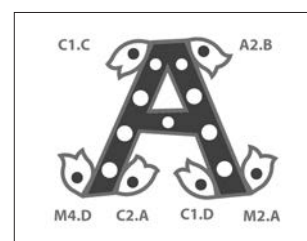


Figura 311. Dinàmica d'aplicació del motiu floral segons el mostrari generat. C: forma tancada, M: forma entreoberta i A: forma oberta. En una fase final, el motiu ornamental es reduirà de proporció per tal de compensar visualment la forma global de la lletra. Així aquests motius no es percebran desproporcionats visualment. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

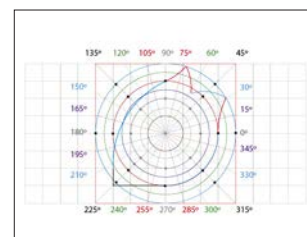


Figura 312. Construcció del motiu ornamental damunt del constructor. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

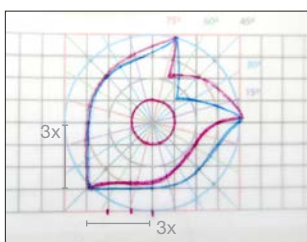
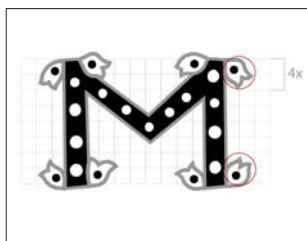


Figura 313. De dalt a baix: ocupació del motiu floral respecte el constructor de la lletra. Determinació de la pauta constructora del sistema ornamental dels motius florals en el constructor de la flor. Generació del motiu floral a partir de 3 x 3 mòduls de base a partir del vèrtex (procés de treball manual). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

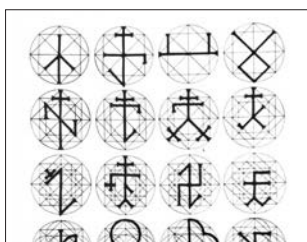


Figura 314. Generació de signes de picapedrers a partir de pautes constructores. Font: captura fotogràfica de OTL AICHER I MARTIN KRAMPEN, *Sistemas de signos en la comunicación visual*. Madrid: GG Diseño, 1981.

Les estructures d'anàlisi ens porten a formular una sèrie de conclusions que ens ajudaran a interpretar el treball de recreació de les formes:

- El motiu ornamental floral ocupa generalment quatre mòduls del constructor de la lletra. i està construïda a partir d'un supramòdul de vuit per vuit mòduls.
- La majoria de les flors disposades en els extrems superiors de les astes presenten una àrea d'ocupació més gran que les flors ubicades en els extrems inferiors⁵¹⁶. Aquest fet podria guardar relació amb la percepció visual de les formes disposades circularment i a una certa distància. Suggestim que aquest tipus de modulacions i ajustaments visuals⁵¹⁷ que s'efectuen en les lletres podrien haver-se tingut en compte en un projecte d'aquestes característiques.
- La flor creix d'acord amb l'ocupació de submòduls en el seu vèrtex. Per exemple: si es genera ocupant un mòdul per un mòdul, la flor esdevindrà tancada. Com més gran és l'ocupació de submòduls, la flor es desenvoluparà de forma més oberta. La combinació de submòduls recrea diferents grups combinables.

• El motiu floral es genera a partir de tangents inscrites en el constructor amb angles que creixen cada quinze graus. Normalment les flors es configuren tangencialment acompanyant l'asta de la lletra, mantenint un cert paral·lelisme amb aquesta. Algunes excepcions també son apreciades com en la lletra T, les flors de les quals presenten alguna disposició secant. També s'observa aquest tret en les lletres N i V. Aquesta singularitat es representarà i es traslladarà a la pauta constructora per tal de generar els motius tenint en compte com s'integra la base de la flor i quin és el punt de contacte amb l'asta de la lletra. Es generen els motius a partir de la modulació de la base de l'ornament floral. Aquest motiu floral es pot generar amb un, dos o fins a tres mòduls de base combinables en l'alçada i l'amplada, segons l'anàlisi perceptiva, en la qual estudiàvem el lliurament i l'acoblament del motiu floral a l'asta estructural de la lletra.

• L'estudi realitzat fa evident la pauta constructora que subjau al sistema ornamental de les flors, un sistema plenament integrat⁵¹⁸ a l'estructura de les lletres. Aquests ornaments contribuirien a dotar de cert ritme, dinamisme i un caràcter orgànic la *lletra damassiana* del brodat. Tal com esmenta el tipògraf Jost Hochuli en referència a la lletra versal en ge-

516. A partir de l'estudi de les lletres representatives dels traços configuradors: A / D / E / I / M / S / V, es fa evident que l'àrea d'ocupació del motiu floral superior que predomina és el de dues vegades el valor del gruix mig de l'asta principal i altres àrees d'ocupació detectades a partir d'aquest valor mitjà.

517. Referenciem aquí el treball d'ajustament òptic de les lletres de la inscripció que conformen la base de la Columna Trajana. Claude Mediavilla esmenta a l'obra *Caligrafia: El lapicida que realitzó esta obra moduló la altura de las líneas en función de su alejamiento del espectador*. [El lapicida que va realitzar aquesta obra va modular l'altura de les línies en funció de l'allunyament de l'espectador]. (Mediavilla, p. 87). Op. Cit.

518. És escaient apuntar la diferència entre les accions annexar i integrar. Mentre que la primera acció pot designar uns elements externs que s'adjunten en una estructura principal per una acció exògena, la segona referència interpreta millor la nostra perspectiva de projectació de les formes. És a dir, considerem aquest sistema ornamental com uns elements que degudament planificats s'articulen en el conjunt de les lletres de forma lògica i predeterminedada.

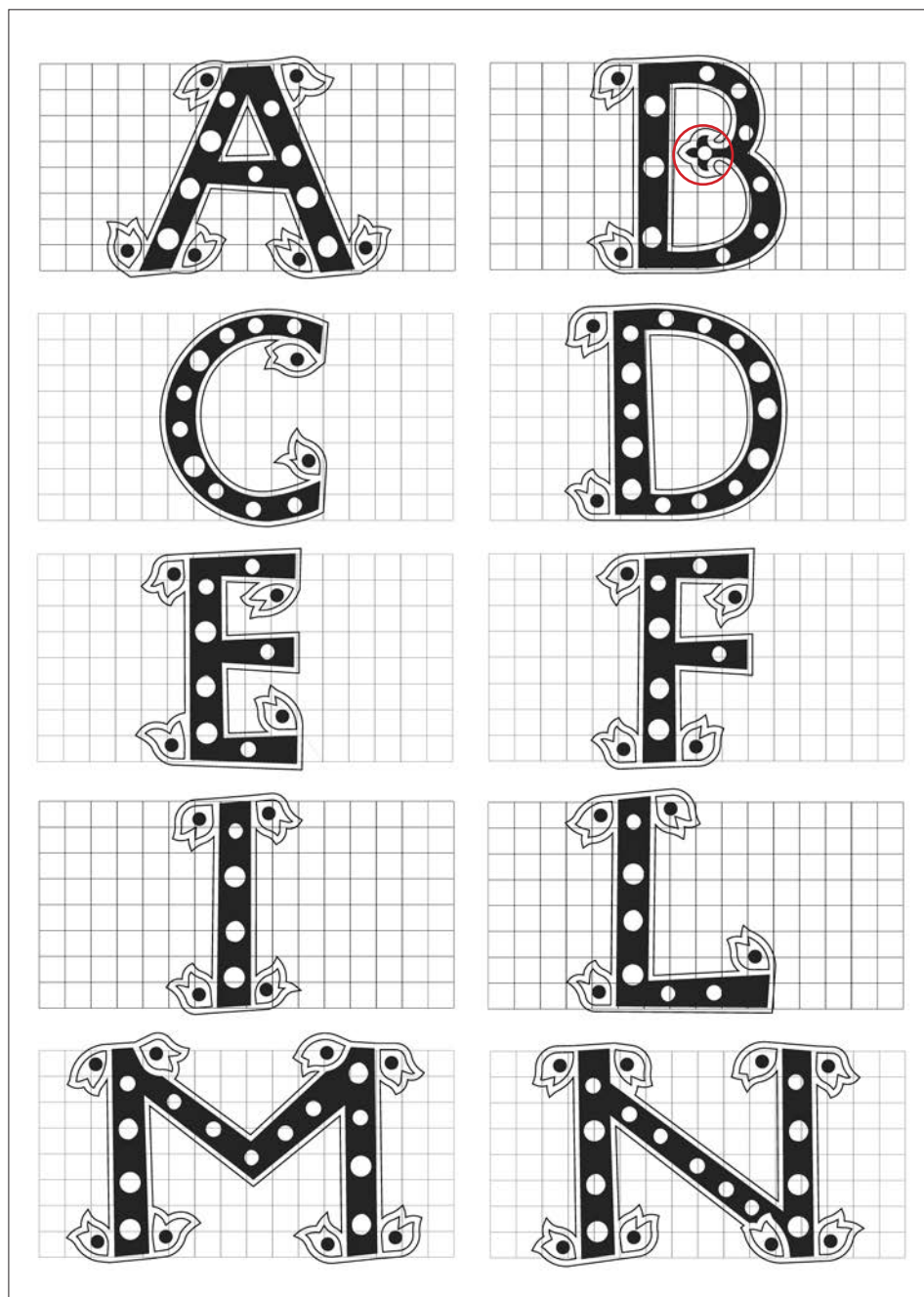


Figura 315. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives a les quals s'ha aplicat el sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics i els motius florals finals. Assenyalem l'element figuratiu de la flor de lis en la lletra B. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



Figura 316. Treball continuat d'ajustaments i correccions de l'aplicació del motiu floral. En una primera acció es col·loquen els motius sense el contorn extern de la lletra amb l'objectiu d'evidenciar el comportament. En la imatge s'observen altres lletres que no estan presents en el brodat medieval. Aquest fet es desenvoluparà en l'apartat 4D. Font: elaboració pròpia.

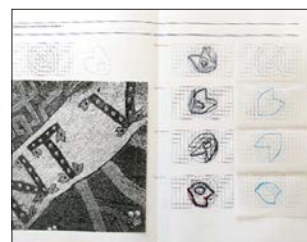


Figura 317. Procés de treball manual. Determinació de la pauta constructora del sistema ornamental dels motius florals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Figura 318. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, a les quals s'ha aplicat el sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics i els motius florals finals. Assenyalem l'element figuratiu de la flor de lis en la lletra O i Q. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

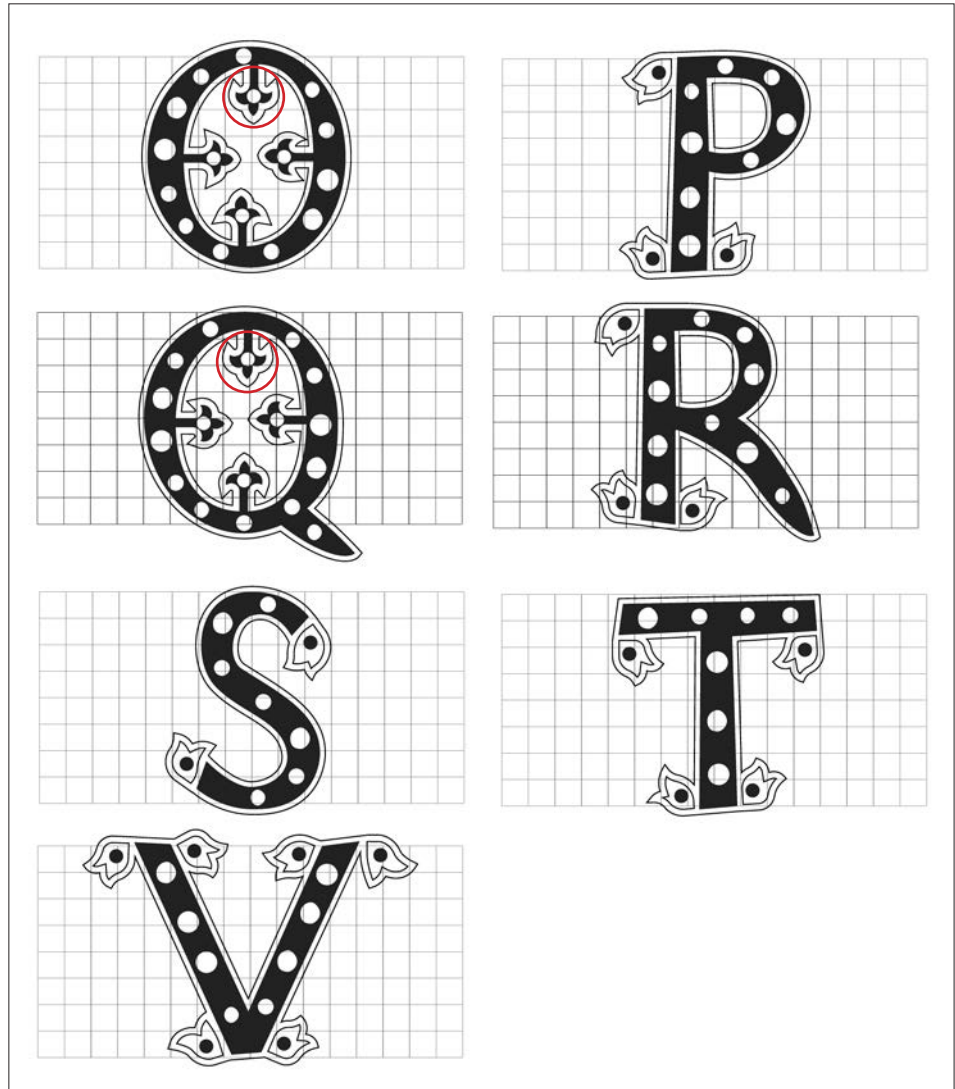
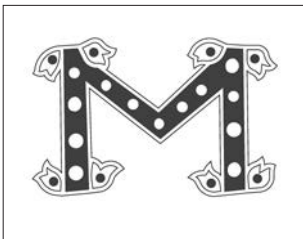
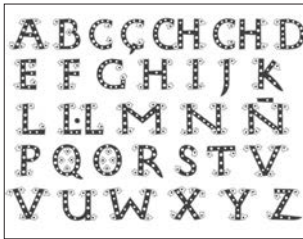
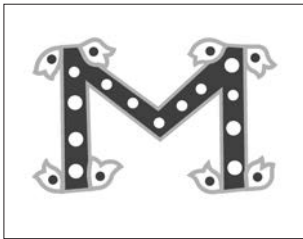


Figura 319. Aplicació del sistema del motiu floral en la lletra M amb el contorn visible, 40% de taca de color.

Figura 320. La segona imatge mostra tot el conjunt de lletres amb el contorn també destacat.

Figura 321. En la fase final d'aplicació (lletra M) i per tal d'optimitzar millor la forma de la lletra inscrita en el software de digitalització es treballarà amb els perfils sense la taca de color. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

neral, “aquesta conserva en la seva estructura bàsica l'expressió lapidària estàtica d'una lletra epigràfica” (Hochuli, p.14, 2007)⁵¹⁹. Així doncs, podríem entendre aquests elements com uns motius ornamentals que compensen aquesta rigidesa i que harmonitzen amb el conjunt del Tapís.

Quant a la derivació i construcció dels elements dinàmics florals establirem les següents pautes d'aplicació:

1. A partir de la pauta constructora, reconeixem i generem els elements florals de les extremitats superiors i inferiors i els integrem en el conjunt de les lletres neutres o essencials. Tenim en compte els punts d'unió i contacte de la flor respecte a l'asta de la lletra i establim una pauta modulada per tal de generar el sistema de flors de forma lògica i coherent.

2. Introduïm l'aspecte semàntic de la forma i reconeixem tres tipologies de flors: flors tancades, flors obertes i flors semiobertes que suggereixen un ritme creixent i harmònic. D'aquesta manera aquests motius permeten connectar millor amb el sentit orgànic i dinàmic que presenta la morfologia de la flor.

3. Determinem criteris d'aplicació de l'ornament amb l'objectiu de no mecanitzar la forma i respectar així la naturalesa orgànica del comportament de la flor envers la lletra. Acotem que, quan la lletra presenti un contragrafisme obert, les flors seran obertes. Contràriament, si la lletra presenta un contragrafisme tancat, les formes florals seran tancades. Aquest serà el principi harmònic d'actuació (obert / obert - tancat / tancat). A partir d'aquí i en les successives fases d'ajustament s'aniran establint relacions de compensació d'espais i correccions visuals⁵²⁰ en les lletres fins a trobar la integració dels ornaments més adequada.

4-C4. Altres sistemes d'ornamentació: flors de lis.

Al llarg de l'anàlisi perceptiva anterior hem observat i reconegut uns ornaments florals específics diferents respecte al darrer sistema ornamental explicat. Concretament, ens referim a una tipologia de flors que presenten una estreta relació de similitud amb les formes florals de la flor de lis. Aquestes son presents en la lletra B (1 unitat), en les tres lletres O (4 unitats a cada contragrafisme) i en les 2 lletres Q (4 unitats a cada contragrafisme). En total en registrem 21 flors de lis. Aquest element característic no l'hem trobat documentat en tota la recerca realitzada fins ara, excepte una referència de Víctor Oliva qui esmenta aquest element com uns “florons molt curiosos”. (Oliva, p.37,1913)⁵²¹. L'estudi que fem d'aquest ornament segueix la lògica analítica del procés precedent.

519. Op. Cit.

520. Aquest procediment es treballa de forma gradual i es produeixen ajustaments continuats. Primer es prova el sistema en general, tot integrant la forma ornamental a la lletra neutra sense el perfil o contorn extern d'aquesta. Seguidament s'aplica el sistema en el conjunt de les lletres amb un contorn de taca de color del 40% de negre i un 90% de negre en les astes. Finalment en la fase de recreació i construcció digital, el perfil es minimitza per a la seva òptima compatibilitat amb el *software* de digitalització.

521. Vegeu la cita de V. Oliva, mapa 1, capítol I. Cita núm. 6.



Figura 322. De dalt a baix: Conjunt de la lletra O del Tapís de la Creació amb detalls ampliat del motiu floral -flor de lis-. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i de les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona.

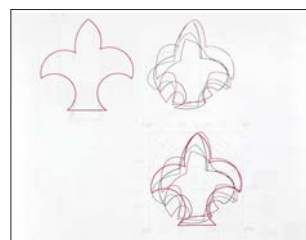


Figura 323.: Procés de treball manual. Determinació de la pauta constructora del sistema ornamental del motiu floral-flor de lis- i redibuix de la forma. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



Figura 324. Detall dels calcs obtinguts en la fase perceptiva. Lletres O i Q i visualització dels motius florals -flor de lis- en els contragrafismes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i de les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona.



Figura 325. Detall dels calcs obtinguts en la fase perceptiva. Llettra B i visualització del motiu floral -flor de lis- en el contragrafisme. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i de les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona.

- Estudi d'ocupació dels elements florals.
- Estudi de la direcció dels elements florals (determinació dels angles principals).
- Estudi morfològic de l'element floral.
- Determinació de la pauta constructora.
- Generació del sistema dinàmic de flors.

Prenem de referència les tres lletres O presents en el brodat i estudiem l'àrea d'ocupació de les flors de lis que ocupen el contragrafisme intern, així com el comportament de la direcció que aquestes formes presenten.

També analitzem la morfologia de la forma a partir de la selecció d'alguns d'aquests elements i els superposem per tal de trobar la pauta constructora que ens servirà com a punt essencial per a la recreació de l'ornament final.

Finalment generem una tipologia de flor de lis per als contragrafismes de les lletres O i les lletres Q i una flor de lis més específica per al contragrafisme de la lletra B. Després comprovem l'ajustament i la integració dels motius amb les lletres.

En aquesta aproximació morfològica entenem que aquesta forma floral s'articula com un element d'ajustament d'espais visuals, concretament per compensar els contragrafismes evidents de les lletres, tal com el tipògraf E. Johnston apuntava, i que esmentàvem anteriorment⁵²². No obstant això, aquesta recerca també defensa altres postulats complementaris en l'estudi del signe alfabètic. I és per aquest motiu que la càrrega simbòlica i transcendent que pot projectar aquest ornament també ho destaquem i ho relacionem en una lectura del brodat medieval des d'enfocaments més plurals. Aquesta perspectiva transversal, desenvolupada des de la disciplina del disseny gràfic, remarca que els elements ornamentals presents en les lletres de la *sèrie damassiana* es troben conceptualitzats i coordinats en una obra les dimensions simbòliques de la qual són molt importants.

Quant a la càrrega simbòlica, son escaients les definicions generals que fa el crític d'art Juan Eduardo Cirlot en el seu diccionari de símbols referent a la flor i a la flor de lis respectivament. Cirlot apunta sobre el significat de la *Flor*: "(...) per la seva forma la flor és una imatge del "centre" i, consegüentment, una imatge arquetípica de l'ànima" (Cirlot, p. 205, 1978)⁵²³. De la *Flor de Lis*: "Flor heràldica que no existeix en la naturalesa. Símbol reial des de l'Alta Antiguitat. (...) Durant l'Edat Mitjana es va considerar com a emblema i atribut del Senyor" (Cirlot, p. 279, 1978).⁵²⁴

522. Op. Cit. *This helps to preserve the general flatness of the letter, background, and ornament, and gives additional interest.* [Això ajuda a preservar la planitud de la lletra, el rerefons i l'ornament i li atorga un interès addicional]. Traducció pròpia. Vegeu nota 457, d'aquest Capítol.

523. CIRLOT, J. E. (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor. (...) *por su forma la flor es una imagen del "centro" y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma.* [(...) per la seva forma la flor és una imatge del "centre" i, consegüentment, una imatge arquetípica de l'ànima]. Traducció pròpia.

524. Op. Cit *Flor heràldica que no existe en la naturaleza. Símbolo real desde la Alta Antigüedad. (...) En la Edad Media se*



Figura 326. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: estudi del motiu de la flor de lis en les lletres "O" del brodat. Selecció i catalogació dels motius ornamentals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.



Figura 327. Sacramentari de Drogo (ca. s. ix, Metz), f19. Exemple de contragrafisme de la lletra O que presenta motius florals. Font: <https://www.wdl.org/en/item/590/view/1/17/>.



Figura 328. Detall de la corona del Rei David amb motius florals -flor de lis-. Bíblia de Carles el Calb, (s. ix). Font: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b.image>.

Figura 329. De dalt a baix: visualització de la pauta constructora amb la superposició de les formes catalogades en la fase anterior. La retícula exposa les superposicions de les mostres representatives. Finalment es presenta el sistema de generació dinàmica del motiu en una fase preliminar. En una fase posterior aquests elements seran revisats i ajustats òpticament. Es generen dos tipus de formes de motiu: flors obertes i flors tancades. A la imatge es mostren les formes finals com a resultat de les correccions i de l'aplicació del contorn extern. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

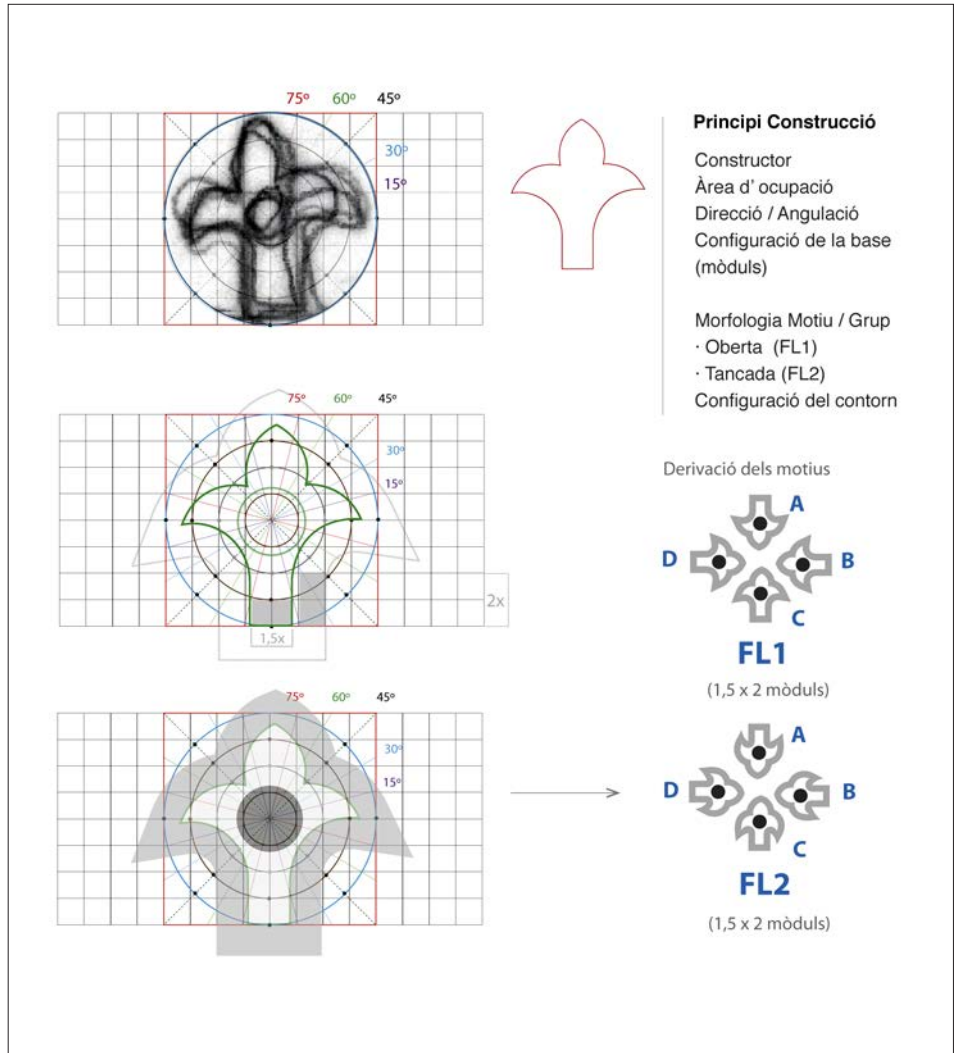


Figura 330. Ms 827 Collectarium (ca. s. xi-xii). Exemple de contragrafisme de la lletra O que presenta motius vegetals, f14r. Font: Fotografia pròpia. Fons Reserva CRAI-UB.

A *Le langage de l'image au Moyen Age : Signification et symbolique*, l'historiador F. Garnier inclou un apartat sobre la significació de la flor de lis en la civilització cristiana medieval. Garnier esmenta "Una observació preliminar: el dibuix de la flor de lis no es pot reduir només a un tipus de grafisme" (Garnier, 1989, p. 205)⁵²⁵. Aquest darrer autor també afegeix en un altre passatge: "Llavors veurem la difusió de la flor de lis com un signe de tot poder que prové de Déu, sigui quina sigui la qualitat personal d'aquell que l'exerceix" (Garnier, 1989, p. 206).⁵²⁶

La historiadora de l'art, Dra. Helena Carvajal González de la Universitat Complutense de Madrid, a la seva tesi doctoral sobre manuscrits medievals il·luminats a la Biblioteca Històrica de la Universitat Complutense, esmenta la relació exegètica del motiu vegetal de la flor de lis que s'ubica en una lletra capital del Ms. 38 (S. XI):

El lis posseeix a més un clar component heràldic, que posteriorment adoptarà la casa reial francesa, i en aquest sentit fa referència a vegades a la figura del Crist Rei, com s'aprecia en la capital del *Cantici Canticorum* on el lis de la inicial fa referència al caràcter regi de l'estimat, que els exegetes identifiquen amb Jesús. (Carvajal, 2010, p. 466)⁵²⁷

D'aquestes referències generals⁵²⁸ podem inferir que el detall de la flor de lis no és sobrer ni exerceix una funció només decorativa. Més enllà d'una aproximació diacrònica de la simbologia d'aquest ornament floral, fem evident la presència del motiu de la flor de lis en lletres determinades com ara la lletra B, lletres O i lletres Q. Apel·lem d'aquesta forma al valor de transcendència que aquests elements florals puguin projectar en l'obra del Tapís.



Figura 331. Exemple de caplletra B amb ornamentació vegetal en els seus contragrafismes. Beat de Torí, f123. Font: Fotografia pròpia. Biblioteca Nazionale Universitaria de Torino.

consideró como emblema de la iluminación y atributo del Señor. [Flor heràldica que no existeix en la naturalesa. Símbol reial des de l'Alta Antiquitat. (...) Durant l'Edat Mitjana es va considerar com a emblema i atribut del Senyor]. Traducció pròpia.

525. GARNIER, F. (1989). *Le langage de l'image au Moyen Age : Signification et symbolique*. París: Le léopard d'Or. *Une remarque préliminaire : le dessin de la fleur de lis ne saurait être réduit à un seul type de graphisme*. [Una observació preliminar: el dibuix de la flor de lis no es pot reduir només a un tipus de grafisme]. Traducció pròpia.

526. Op. Cit. *Puis on constatera la diffusion de la fleur de lis comme signe de tout pouvoir qui vient de Dieu, quelle que soit la qualité personnelle de celui qui l'exerce*. [Llavors veurem la difusió de la flor de lis de com un signe de tot poder que prové de Déu, sigui quina sigui la qualitat personal d'aquell que l'exerceix]. Traducció pròpia.

527. CARVAJAL, H. (2010). *Manuscritos medievales iluminados en la biblioteca histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XVI): estudio iconográfico y codicológico*. Universidad Complutense de Madrid. *El lis posee además un claro componente heráldico, que posteriormente adoptará la casa real francesa, y en este sentido alude en ocasiones a la figura de Cristo Rey, como se aprecia en la capital del Comentario al Cantar de los Cantares, donde el lis de la inicial alude al carácter regio del amado, que los exegetas identifican con Jesús*. [El lis posseeix a més un clar component heràldic, que posteriorment adoptarà la casa reial francesa, i en aquest sentit fa referència a vegades a la figura del Crist Rei, com s'aprecia en la capital del *Cantici Canticorum* on el lis de la inicial fa referència al caràcter regi de l'estimat, que els exegetes identifiquen amb Jesús]. Traducció pròpia.

528. Com esmentàvem en el cos de text, la simbologia i el valor de transcendència que puguin desprendre's d'aquests elements florals son esmentats en aquesta recerca amb l'objectiu d'emfasitzar el discurs semàntic associat a la grafia, en aquest cas, la *lletra damassiana* del brodat. No s'escau aquí fer una anàlisi detallada de les implicacions simbòliques que aquests elements puguin implicar dins del context litúrgic del Tapís.



Figura 332. Detalls de motius florals presents en diferents escenes del Tapís de la Creació. Font: elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona.

Finalment, pel que fa al sistema d'ornamentació floral que hem fet evident mitjançant el corpus analític presentat, fem un esment a les últimes aportacions que fa la historiadora Rebeca Swanson respecte a la nova proposta de lectura del Tapís⁵²⁹.

Aquesta autora fa referència a la importància significativa que podria tenir el quart diumenge de Quaresma (la Dominica Lætare) per comprendre el sentit litúrgic del brodat, sobretot apel·lant la franja inferior on es narra el cicle de la Vera Creu. Ho especifica d'aquesta manera: "Tanmateix, la nostra opinió és que l'obra va ser concebuda perquè presidís les celebracions del quart diumenge de Quaresma o Lætare (...)" (Swanson, 2018, p. 234)⁵³⁰.

En aquest apartat Swanson presenta aquest context de la festivitat que podria haver tingut un caràcter rellevant en el desenvolupament de la seva litúrgia a la Catedral de Girona⁵³¹.

Hem de tenir present que el Laetare tenia lloc al bell mig de l'abstinència quaresmal i que creava un contrast entre la joia d'aquell dia i la sobrietat que caracteritza el període d'abstinència. Música, flors i colors eren les principals característiques de la jornada (...). L'ambient festiu lligat a aquesta litúrgia particular i les connotacions salvífiques que la distingeixen, concorden amb els cicles representats en el Brodat. (Swanson, 2018, p. 238)⁵³²

No és objectiu d'aquesta investigació aprofundir en el discurs interpretatiu de la litúrgia del brodat, però sí que volem puntualitzar que el sistema ornamental de flors i específicament les flors de lis que s'ubiquen i s'integren en la morfologia de lletres de la *sèrie damassiana* podrien reforçar de forma rellevant aquestes teories interpretatives⁵³³.

Aquests elements florals estan presents en les escenes figuratives del Tapís, ja que com apunta Swanson, "La varietat de les escenes que il·lustren el Brodat és conformada de camps florits i el Paradís, amb el seus rius, al·lusionant a la generació i l'abundància de la vida, en definitiva, a la Creació" (Swanson, 2018, p. 238)⁵³⁴. Son d'especial interès quan participen, també, de la morfologia de la lletra, convertint-se en vincle transversal que uneix i redunda en la relació planificadora de tot el conjunt i els seus detalls.

529. Op. Cit. Apuntem a les últimes hipòtesis formulades per part del Grup IRCVM i, concretament, esmentem les argumentacions de la Dra. Rebecca Swanson que s'inclouen en el capítol "La nova identitat del Tapís de la Creació".

530. Op. Cit.

531. Op. Cit. La Dra. Swanson cita a diferents investigadors que han estudiat aspectes litúrgics i d'estructura arquitectònica relacionats amb la Catedral de Girona.

532. Op. Cit.

533. En tot cas, aquesta recerca fa evident que aquest sistema ornamental de flors és present i s'integra de forma sistemàtica en la morfologia de la lletra. Fem palès que aquests elements singulars i específics, prèviament conceptualitzats i projectats, doten les lletres d'una particularitat i personalitat considerable. Tot participant aquestes lletres de discursos simbòlics i transcendents que podrien vincular-se en aquest context de litúrgia que s'apunta.

534. Op. Cit

Al llarg del desglossament de l'estudi del sistema ornamental hem constatat com aquests elements s'integren en les estructures configuratives de la lletra. No els considerem un afegit decoratiu amb caràcter estrictament ornamental o anecdòtic sinó que defensem la seva conceptualització i elecció des d'un enfocament també semàntic i, per tant, significatiu. Novament, grafia i discurs es conjuguen: el programa iconogràfic presenta allò que les lletres ja proclamaven *in principio*, textualment i visualment.

Les reflexions centrades exclusivament en el repertori il·lustrat del programa iconogràfic podrien enriquir-se també de lectures més transversals que integressin i sumessin les lletres des d'altres enfocaments. En definitiva fem palès que en les lletres brodades i, específicament a partir del seu treball ornamental, es poden establir relacions semàntiques i simbòliques interconnectades, que van més enllà de la significació pròpiament textual.

Així doncs, els ornaments dinàmics (perfil, motius geomètrics i elements florals) que configuren la *lletra damassiana* del Tapís fan evident que el sistema ornamental es basa en una sèrie d'estructures vinculades que poden superar la mateixa caracterització formal. L'ornament s'integra de forma sistemàtica en la lletra, facilitant una lectura més plural i amplia que pot connectar amb discursos simbòlics i evocadors. Així ho subratlla el medievalista Herbert L. Kessler referint-se a l'ornament intern que representa l'escena de la crucifixió en una de les lletres, la inicial O present en el Sacramentari de Drogo: "(...) la lletra presenta un doble propòsit, evoca la divinitat en la primera paraula del text i també emfatitza l'aspecte diví de la mort de Crist" (Kessler, 2007, p. 92)⁵³⁵. Aquesta dualitat (Kessler, 2007) que presenta l'ornament de la lletra també participa en el discurs del missatge textual, emfasitzant el text sagrat (Petrucci, 2011)⁵³⁶. "En definitiva, l'expressivitat gràfica i plàstica de les lletres ornamentades revela tot el seu poder evocador a través dels ornaments, com si volguessin traspassar i anar més enllà dels límits del mateix text" (Simon, 2015, p. 137)⁵³⁷.

4-D. Línies de desenvolupament i continuïtat: digitalització de la sèrie damassiana ornamentvm. Un projecte de digitalització integral.

Totes les fases d'anàlisi que hem exposat fins ara ens remeten a una de les línies de continuïtat i desenvolupament que aquesta investigació aporta, és a dir, la de la digita-



Figura 333. Sacramentari de Drogo (ca. s. ix, Metz), f95. Exemple de la lletra O que presenta l'escena de la crucifixió. Font: <https://www.wdl.org/en/item/590/view/1/17/>.



Figura 334. Exposició del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Font: fotografia pròpia. Museu del Tresor de la Catedral de Girona.

535. KESSLER, H. (2007). *Neither God nor man. Words, images and the medieval anxiety about art*. Berlin: ed. Rombach Verlag. (...) a letter here serves a dual purpose, evoking the divinity asserted in the first word of the text and emphasizing the divine aspect of Christ's death. [(...) la lletra presenta un doble propòsit, evoca la divinitat en la primera paraula del text i també emfatitza l'aspecte diví de la mort de Crist]. Traducció pròpia.

536. Op. Cit. *La Edad Media, por su parte, veía en la ornamentación como un medio para enfatizar el texto sagrado* (Petrucci, 2011, p.167). Cit.36. Mapa 3

537. Vegeu article "Lletres Ornamentals. Beatus de la Seu d'Urgell" a: DEL HOYO, J., FLÓREZ, C., I SIMON, C. (2015). *Detalls i lletres d'ahir i d'avui al Bisbat d'Urgell. Del Beatus a l'actualitat*. Barcelona: ed. Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya.

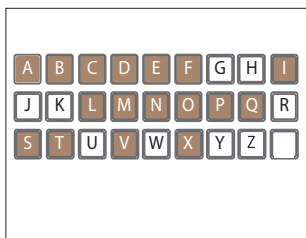


Figura 335. Caixa tipogràfica. Dispossem només d'un 8% dels signes que configuraran la pòlissa tipogràfica. Es destaquen en color els signes alfabètics que identifiquem en la sèrie de la damassiana del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Font: elaboració pròpia.

lització de la *sèrie gràfica damassiana* del brodat gironí⁵³⁸. El corpus analític que comprèn diferents fases i sistemes, entre altres accions, ens proporciona un coneixement seqüenciat que s'aplica en una darrera fase de digitalització d'aquest tipus de lletra històrica. Es determinen les següents fases:

- 4-D1. El projecte de digitalització integral: un projecte de comunicació global.
- 4-D2. Estructura i accions del projecte de digitalització integral.
- 4-D3. Seqüència i processos de generació de la tipografia Damassiana Ornamentvm.

Així doncs, es presenta tot seguit aquesta via de continuïtat que és fruit d'unes operacions conceptualitzades i plenament integrades en el projecte de recreació que hem estudiat. Entenem la digitalització de la *lletra damassiana* com una conseqüència lògica i pertinent que se sustenta en criteris racionals i argumentats, i no només en una formalització tècnica que aïlla la lletra del seu context. Una instrumentalització d'uns elements gràfics del passat que qüestiona algunes decisions i les tradueix amb instruments i suports diferents. Un treball que, guiat i pausat, aprofundeix en l'anàlisi de les estructures de les lletres existents en el brodat per tal de generar i recrear tots els elements imprescindibles amb l'objectiu que la tipografia resultant sigui una realitat útil, una tipografia operativa en els temps actuals.

Les estructures configuradores fins ara presentades permeten observar que no disposem de tots els signes alfabètics i d'altres elements en el brodat original. Només disposem d'un 8% de les lletres de traç directe. Els altres elements i signes -necessaris per al desenvolupament d'una família operativa d'ús digital- es generaran de nou a partir de l'estudi que aquesta investigació presenta, o sigui, a partir d'un corpus de construcció tipogràfica a partir de dades contrastades i objectives que podem agrupar en:

- Documentació històrica: estudi del context.
- Anàlisi del traç: referents cal·ligràfics i condicionants tècnics.
- Determinació dels constructors generals de les lletres i dels signes.
- Obtenció i reconeixement dels traços configuradors i de les estructures subjacents.
- Determinació de l'arquetip i de les formes neutres.
- Determinació dels sistemes existents: guixos, terminacions i ornaments dinàmics.

4-D1. El Projecte de digitalització integral: un projecte de comunicació global.

Totes les fases anteriors reforcen la transferència del coneixement obtingut envers un projecte de caràcter més instrumental com és el de la digitalització, el qual valida tot el corpus d'operacions i estructures analítiques argumentades.

⁵³⁸. La descripció dels continguts propis que es generen en el treball de la digitalització de la lletra damassiana, és una altra línia de treball doctoral que s'està portant a terme per part de la investigadora Cristina Flórez (UB). La seva investigació "Aportaciones de la tipografía digital a la tradición letrística. La digitalización de la letra Damassiana del Tapiz de la Creación" aplica directament el sistema d'anàlisi presentat en aquesta recerca d'una forma específica i tècnica, incidint en aquells aspectes d'evolució i adaptació de l'instrument manual en un suport i context digital més actual.

L'apropament a la lletra històrica es fa a partir del coneixement, de la comprensió de vincles essencials i estructurals de la lletra, és a dir, a partir del reconeixement de tots els seus elements i configuradors específics. La recerca i les vies de continuïtat que es plantegen, com per exemple el projecte de digitalització de la *lletra damassiana*, tenen l'objectiu de recuperar el coneixement del context i establir vincles amb el present així com fomentar sinergies i oferir decisions extrapolables a altres patrimonis tipogràfics. Aquest projecte de digitalització integral de la lletra del brodat, fonamentat en les estructures i sistemes subjacents analitzats, no el considerem com un fi en ell mateix sinó com un projecte que participa d'altres enfocaments que poden generar un interès acadèmic i cultural, amb un caràcter obert i participatiu de diferents agents socials.

El nostre projecte se centra en la digitalització de la lletra Damasiana Ornamentvm i es planteja com un procés d'investigació determinat per l'ús de metodologies transversals que entenen i situen la lletra no com un element aïllat sinó com un sistema de signes que es circumscriu en un context històric, medieval en el nostre cas, ampli i plural, en el qual la tradició cal·ligràfica i l'estudi del traç tenen un valor estructural determinant en la seva factura i creació, enfocament essencial per afrontar la seva recreació. (Del Hoyo, Simon i Flórez, 2018, p. 451)⁵³⁹

Es construeix tot un projecte d'extensió més transversal que situa en l'epicentre el valor de la lletra i les seves implicacions conceptuals. També es determinen una sèrie d'objectius a partir de la consideració de la *lletra damassiana* com un patrimoni tipogràfic que cal tenir present en el context de la ciutat de Girona, ciutat on es conserva el brodat. Els principals eixos de desenvolupament que aquest projecte abastarà els enumerem a continuació:

- Difondre l'obra medieval exposada al Museu de la Catedral.
- Fomentar la transversalitat i la dinàmica de sinergies entre diferents disciplines com ara la història, la història de l'art, el disseny gràfic i la tipografia entre altres, al voltant d'un suport emblemàtic de la ciutat.
- Recrear i dissenyar una tipografia de tipus històrica, a partir del suport i de les mostres analitzades, que fomenti el concepte de patrimoni tipogràfic.
- Generar una possible tipografia o font corporativa.
- Potenciar el posicionament de les institucions culturals que preserven el brodat, així com establir ponts de diàleg amb la ciutadania a partir de projectes expositius i instal·lacions plàstiques urbanes, entre altres.
- Compartir el patrimoni local en els entorns d'interrelació global.
- Dissenyar una sèrie de productes promocionals amb denominació d'origen i amb una voluntat de projecció internacional de l'obra. Com per exemple, el disseny de la tipografia del

539. DEL HOYO, J., SIMON C., I FLÓREZ, C. (2018). *La letra protagonista, real y ausente, de la ciudad* a VIII Jornadas Arte y Ciudad. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, pp. 445-458.



Figura 336. Exposició de *Les Lletres del Tapís*, dins el Projecte de Digitalització de la *Lletra Damassiana* a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona (maig 2016). Font: Elaboració pròpia.



Figura 337. Dispositiu de difusió de l'Exposició de *Les Lletres del Tapís*, dins el Projecte de Digitalització de la *Lletra Damassiana* a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona (maig 2016). Font: Elaboració pròpia.



Figura 338. Plafó expositiu "Què tenim i què podem fer?" de l'exposició *Les Lletres del Tapís* a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona (març 2014). Font: Elaboració pròpia.



Figura 339. Exposició de *Les Lletres del Tapís*, dins el Projecte de Digitalització de la lletra Damassiana a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona (maig 2016). Font: Elaboració pròpia.

Tapís de la Creació de la Catedral de Girona, la creació d'objectes promocionals i l'edició de catàlegs i llibres de caràcter institucional.

Al capdavant, entenem que aquest projecte tipogràfic s'inscriu en un projecte de comunicació integral més global que tradueix totes aquestes estructures més específiques, pròpies d'una realitat tipogràfica, a uns conceptes més generals, aplicables d'una manera més àmplia i transversal que puguin ser compartits amb la ciutadania.

D'aquesta manera la investigadora Cristina Flórez planteja com aquests projectes tipogràfics més tècnics poden esdevenir oportunitats i reptes que fomentin el diàleg, la flexió i la revisió al voltant de la recuperació del patrimoni tipogràfic.

I malgrat l'evolució de la tecnologia i els instruments, l'estructura de la lletra perviu. Les seves formes concretes i identificables romanen, la seva essència encara és sòlida i perdurable. Actualment, els nous processos tenen un gran repte: reprendre la història, recreant-la amb la màxima exactitud possible, ajudant d'aquesta manera la pervivència activa de la memòria cultural d'una societat. (Flórez, 2015, p. 273)⁵⁴⁰

Quant al concepte específic de recreació històrica, aquesta investigació també obre futures línies de continuïtat que sumen i fomenten el debat i la reflexió pel que fa a nous projectes de digitalització i recuperació de tipus antics⁵⁴¹ que puguin ser generats des de l'àmbit acadèmic i científic. Unes línies de desenvolupaments de caràcter tècnic i instrumental que necessiten la metodologia projectual, de la planificació i l'estratègia estructurada, de la revisió crítica així com de la documentació i la contextualització necessàries per a realitzar futurs projectes de recreació integrals⁵⁴².

L'objectiu és dinamitzar el diàleg entre contextos històrics i noves metodologies que responguin a criteris objectius, lògics i respectuosos amb la història. Des d'aquest enfocament, des de l'anàlisi i la reflexió, la tesi doctoral del Dr. Jesús Del Hoyo: *Aproximaciones a su conocimiento contemplado desde la comprensión, el estudio, el análisis y la catalogación sistemática de la obra de Juan Trochut Blanchard (Universitat de Barcelona)*⁵⁴³ ja es posicionava com una de les primeres investigacions doctorals reconegudes en l'àmbit acadèmic. Aquesta recerca se centrava en l'anàlisi de les característiques de la lletra apli-

540. Vegeu article "Noves tecnologies. Diferents tipus i maneres" a: DEL HOYO, J., FLÓREZ, C., I SIMON, C. (2015). *Detalls i lletres d'ahir i d'avui al Bisbat d'Urgell. Del Beatus a l'actualitat*. Barcelona: ed. Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya.

541. Des d'aquesta perspectiva i enfocament es poden consultar els articles de SESMA, M. (2002). "Revivals tipogràfics: por qué recuperar a los clásicos" a *Visual Magazine de diseño, creatividad y comunicación*, núm. 98, (xiv), pp. 80-89. També a DAWSON, M., "Can classic, remastered fonts retain the spirit of the 'authentic' original?" a *Eye*, no. 41 vol. 11, 2001, pp. 54-57.

542. Al llarg de la redacció d'aquest capítol hem constatat l'augment de cursos online enfocats a la digitalització de tipografies i, fins i tot, algun curs més específic de reinterpretació digital de tipografies clàssiques. Aquest fet palesa l'augment de l'interès per la disciplina de la tipografia des d'àmbits independents als entorns universitaris.

543. Op. Cit. Com esmentàvem abans, la present recerca segueix algunes línies d'investigació i desenvolupament, argumentades i defensades per part del Dr. Jesús Del Hoyo en la seva tesi doctoral.

cada al tipus *Juventud* i suposa una fase prèvia imprescindible per a tot projecte rigorós de digitalització que es vulgui plantejar.

4-D2. Estructura i accions del projecte de digitalització integral⁵⁴⁴

El projecte de comunicació que plantejem sobre la digitalització tipogràfica presenta una sèrie d'estratègies de comunicació i de difusió prèviament presentades en la primera part d'aquesta recerca. Aquest enfocament projectual de caràcter més transversal entén la lletra com un element essencial, capaç d'articular discursos i accions cohesionades que generin un impacte visual i social. Per exemple, intervencions i instal·lacions en l'espai urbà, comissariat i creació de projectes expositius, edició de producció editorial, activitats didàctiques adreçades a tota mena de públic, comissariat de cicles de conferències, etc., amb la finalitat de generar i compartir el coneixement obtingut.

En aquesta darrera fase especifiquem quina és la seqüència determinada per desenvolupar la tipografia de la sèrie principal del brodat: la sèrie *Damassiana Ornamentvm*, la qual la denominem un projecte de digitalització integral⁵⁴⁵.

A partir de l'estudi i del sistema d'anàlisi establert es determinen i es recreen dues sèries gràfiques que es deriven a partir d'una arrel comuna, la sèrie *damassiana* brodada. La primera sèrie l'anomenem *Sèrie Estructural*, precisament pel seu valor essencial i per la seva estructura de configuradors neutres. La segona sèrie la presentem amb el nom de *Sèrie Damassiana* i és amb aquesta sèrie que ens centrem específicament amb la varietat gràfica i estilística *Ornamentvm*, donat el seu valor dels sistemes ornamentals que la integren i que subratllen la seva transcendència i presència en el Tapís.

Determinem la seqüència de treball del projecte de digitalització integral:

A. Documentació exhaustiva de la sèrie *Damassiana: Estructural i Ornamentvm*

- Determinació dels constructors generals de les lletres/signes.
- Obtenció/reconeixement dels traços configuradors.
- Generació de la mètrica, l'espai tipogràfic.

B. Digitalització de les lletres i els signes

- Dibuix sistemàtic de majúscules, dígrafs i lligadures.
- Recreació de signes inexistents en el brodat per tal de completar la caixa tipogràfica.
- Determinació del concepte de família gràfica.
- Proposta de formes gràfiques alternatives d'algunes lletres de la tipografia.

544. Aquest pla estructurat per fases fou elaborat durant la redacció de l'avantprojecte "Projecte de desenvolupament tipogràfic. Les lletres del Tapís de la Creació de Girona: Un patrimoni desconegut". Un projecte emmarcat en el programa *Arrels del gràfic* del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya. El document es va presentar davant del Capítol de la Catedral de Girona, amb la presència del degà Mn. Jaume Julià i de Mn. Joan Naspleda, el febrer de 2013.

545. Proponem el concepte de "digitalització integral" per a designar un projecte de comunicació global que va més enllà d'una aplicació de generació tipogràfica de caràcter instrumental.

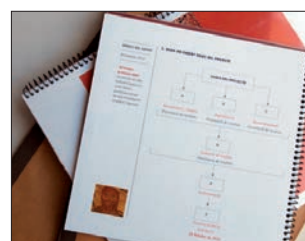


Figura 340. Redacció de l'avantprojecte presentat al Capítol de la Catedral de Girona. Font: elaboració pròpia.



Figura 341. Tipografia Ibarra Real a partir de l'arxiu "otf". Font: elaboració pròpia.



Figura 342. Catàleg de l'exposició *Imprenta Real, Fuentes de la tipografía española*. Font: Fotografia pròpia del catàleg de l'exposició.

A partir del *software* de digitalització, es programa la pòlissa tipogràfica amb les formes sistematitzades dels caràcters per fer-la plenament operativa en el nostre temps⁵⁴⁶.

C. Plantejament - desenvolupament

- Determinació dels ajustaments mètrics i òptics per als diferents cossos.
- Interletratges per al seu ús professional.
- Automatismes d'espais.

D. Avaluació i revisió de continguts

- Test de llegibilitat.
- Test d'impressions.
- Exportació de l'arxiu de la tipografia *Damassiana ornamentvm* (.otf).

E. Implementació del projecte

- Objectes promocionals.
- Tipografia corporativa.
- Altres aplicacions.

F. Presentació dels resultats obtinguts i accions de difusió

- Difusió i commissariat del projecte expositiu.
- Generació del catàleg amb l'arxiu digital.
- Accions d'àmbit acadèmic.

4-D3. Seqüència i processos de generació de la tipografia *Damassiana Ornamentvm*

Entendre la traducció del traç i els seus components morfològics, projectats prèviament en el pla, és necessari per a captar la seva translació posterior en un altre tipus de suport com és el fil, el seu gruix i la seva materialitat. Aquest fet planteja i se suma a reflexions que fan referència a la fidelitat de la lletra recreada envers el model original, així com la pervivència d'aquest i la generació de possibles variacions i adaptacions en contextos actuals. Aquestes qüestions, entre altres, han despertat l'interès per la disciplina de la tipografia i el disseny tipogràfic a la vegada que ha proporcionat estímuls per a la recuperació del patrimoni tipogràfic⁵⁴⁷. Un treball precedent és el de la recerca doctoral del tipògraf J. M^a Ribagorda a: "Ribagorda, J. M^a. (2015) *Ibarra Real. Un modelo metodológico para el redibujo y reconstrucción de tipografías clásicas. Del plomo al vector*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid", centrada en la reconstrucció de la tipografia Ibarra

546. Aquesta fase d'introducció dels caràcters en el *software* digital i els posteriors ajustaments mètrics, va comptar amb la col·laboració i la revisió del dissenyador gràfic i tipògraf Octavio Pardo, a qui un cop més, expressem el nostre agraïment.

547. Aquesta recerca desenvolupa el concepte de recuperació del patrimoni tipogràfic perquè considera la forma de la lletra com una realitat rellevant. Aquesta singularitat pot desencadenar i potenciar discursos que, més enllà de la seva funció i valor textual, fomentin l'imaginari col·lectiu de la societat vinculada a un territori i al seu patrimoni.

Real, del gravador de punxons espanyol Gerónimo Gil. Aquesta tesi també està centrada en la sistematització del procés de disseny per tal de desenvolupar la reconstrucció de l'esmentada tipografia:

La formalització de la tipografia es realitza des d'una perspectiva sistèmica però també interpretativa. El model sistèmic permet la reconstrucció de la mostra i la predicció formal dels elements no existents en l'original. (Ribagorda, 2015, p.19)⁵⁴⁸

El tipògraf Andreu Balius, el qual ha treballat en l'àmbit de la digitalització de diferents tipografies històriques comentava el següent: "(...) interpretar una tipografia del passat requereix un coneixement profund del context històric, fet que possibilitarà prendre decisions més adequades durant el procés de treball" (Balius, 2009, p.109)⁵⁴⁹. I en aquesta línia, també, trobem el treball desenvolupat pel tipògraf i docent holandès Gerard Unger, concretament amb la digitalització de la tipografia *Alverata* inspirada en les capitals de les inscripcions romàniques: "Alverata pren molt dels exemples històrics, però no els imita. Els elements de les lletres romàniques encara funcionen avui en dia i s'integren en un enfocament actual del disseny tipogràfic" (Unger, 2013)⁵⁵⁰.

En el nostre cas concret, el de la digitalització integral de la tipografia Damassiana Ornametvm, les distorsions i irregularitats del traç i la forma que la *lletra damassiana* presenta en l'actualitat també ens condueix a formular-nos la qüestió de fins a quin punt la recreació digital d'una lletra històrica ha de traduir i mantenir aquestes irregularitats en els nous formats? La cita que apuntava el dissenyador Matt Dawson, "la necessària pèrdua de les petites variacions" (Dawson, 2001)⁵⁵¹ pel que fa a la recuperació o *revivals* de tipus històrics, pot ser, també, un punt de partida i una oportunitat per situar el debat de la lletra i les seves interpretacions en contextos acadèmics, on la revisió crítica es prioritzi davant d'interessos comercials. Aquesta és una de les qüestions que futures línies de continuïtat podran explorar amb més deteniment.



Figura 343. Detall de la tipografia Alverata de Gerard Unger. Aquesta font s'inspira en les capitals de les inscripcions romàniques de l'Edat Mitjana. Font: <https://www.gerardunger.com/>.

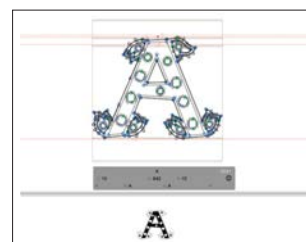


Figura 344. Introducció del signe A en la matriu digital. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornametvm.

548. Op. Cit. *La formalización de la tipografía se realiza desde una perspectiva sistémica pero también interpretativa. El modelo sistémico permite la reconstrucción de la muestra y la predicción formal de elementos no existentes en el original.* [La formalització de la tipografia es realitza des d'una perspectiva sistèmica però també interpretativa. El model sistèmic permet la reconstrucció de la mostra i la predicció formal dels elements no existents en l'original]. Traducció pròpia.

549. Vegeu article d'Andreu Balius "Tipografía digital en España. Apuntes para un estudio crítico" a RIBAGORDA, J. M (com.) *Catálogo de la Exposición Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía Española*. Madrid: Edición Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, AECID, 2009.

550. UNGER, G. (2013). Romanesque capitals in inscriptions. *Typography papers*, 9. London: Hyphen Press. Recuperat de <http://www.type-together.com/the-story-behind-alverata>. *Alverata takes many cues from historical examples, but does not mimic them. Elements of Romanesque letterforms still function today, and are embedded in a present-day approach to type design.* [Alverata pren molt dels exemples històrics, però no els imita. Els elements de les lletres romàniques encara funcionen avui en dia i s'integren en un enfocament actual del disseny tipogràfic]. Traducció pròpia.

551. Op. Cit. *The necessary loss of small variations.* [La necessària pèrdua de les petites variacions]. Traducció pròpia.

Figura 345. Disposició de totes les lletres de caixa alta que configuren la *sèrie estructural*. A partir de l'estructura d'anàlisi argumentada a través del Capítol III es poden recrear de forma lògica i coherent els signes que configuren la pòlissa tipogràfica. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

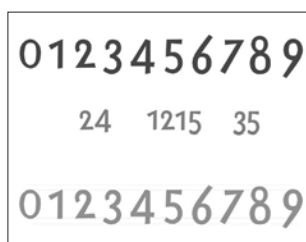


Figura 346. Disseny dels numerals amb els traços ascendents i els descendents (també anomenats *elzevirians*) de la *sèrie estructural*. Aquesta decisió de dissenyar els numerals *elzevirians* és la base per a remarcar un estil més antic. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

A partir d'un programari de digitalització es configura la pòlissa tipogràfica. Aquest procés final s'inicia amb el dibuix sistemàtic de cada element previ que és imprescindible per a la configuració dels caràcters i l'ajustament de totes les seves alternatives mètriques. Aquest procés determinarà la separació o l'apropament entre les lletres, la prosa i, entre les línies, l'interlineat, per fer-la operativa i funcional actualment. A continuació es mostren algunes de les imatges que el projecte de la digitalització integral ha generat seguint la seqüència plantejada.

Partim de la *sèrie estructural*, la qual neix de les formes neutres, per determinar els constructors, així com entendre l'encaix dels configuradors i dels sistemes en aquesta matriu. A partir de l'estructura d'anàlisi que plantegem en aquest capítol, obtenim els criteris suficients i les decisions necessàries per a desenvolupar els caràcters nous que manquen a la pòlissa, així com els signes que conformen la contra caixa, els numerals i els signes de puntuació. Treballem en aquesta primera fase del projecte de digitalització amb els signes de la caixa alta i de la contra caixa.

A partir de les formes de la *sèrie estructural*, treballem la dinàmica d'aplicació dels sistemes configuradors per tal de desenvolupar la *sèrie Damassiana Ornamentvm*. La nomenclatura designa la capacitat expressiva i plàstica, és a dir, ornamental i integrada a l'estructura essencial de la lletra. Constatem que els elements ornamentals, entesos des del concepte de sistema, confereixen a la lletra una morfologia característica i un ritme ornamental que subratllen la seva presència.

Una vegada hem configurat tots els signes de les dues sèries, generarem l'espai tipogràfic

de la sèrie Damassiana Ornamentvm per tal d'introduir-lo en el programa de digitalització. Determinem que l'ull de la lletra sigui generós per tal de desenvolupar un tipus de forma tipogràfica que actuï com una lletra-imatge⁵⁵², un tipus de lletra amb una funció de titular, de presència visual preponderant. Per tal d'emfasitzar aquest tret, l'espai tipogràfic evidencia unes distàncies poc acusades entre les línies de les lletres majúscules i de les possibles lletres amb ascendents⁵⁵³, amb l'objectiu de fomentar una lectura compacta de lletra que presenti un balanç de blancs equilibrats. També, en l'estudi de l'espai tipogràfic es té en compte el contorn extern que es pugui incloure en la matriu constructora de 1000 x 1000 unitats de "m"⁵⁵⁴, que són les unitats a partir de les quals una tipografia digital es dibuixa i permet, a més a més, optimitzar millor la forma final.

En aquesta línia, decidim que el cos mínim a partir del qual es pugui representar aquesta tipografia sigui el cos de 72 pt⁵⁵⁵. Per potenciar i apreciar les formes i la riquesa dels detalls, així com de la llegibilitat, la Damassiana Ornamentvm queda condicionada per l'ús i l'adequació en l'elecció dels cossos grans.

Després de la fase d'introducció de cada signe en el programa de digitalització, s'inicien unes accions d'assaig i d'error que consisteixen a definir i polir els nodes i vectors que conformen l'estructura de les lletres, per tal d'optimitzar-ne el traç. També es treballen les correccions òptiques, les relacions d'interletratge (la prosa) i les dels parells de lletres (*kerning*), configurant uns espais més aviat tancats entre les formes per a millorar-ne la percepció del conjunt, de la lletra percebuda com a imatge. La funció predominant de la tipografia Damassiana Ornamentvm és la de reclam, de pòster o de titular i per aquest motiu els ajustaments de l'interletratge són necessaris.

Finalment, s'exporta la tipografia i es genera l'arxiu en OpenType (.otf)⁵⁵⁶. Un arxiu operatiu per a totes les plataformes digitals.

A continuació, es reproduïxen algunes de les imatges del procés de digitalització que es poden consultar i completar amb el conjunt d'annexos d'aquesta fase.

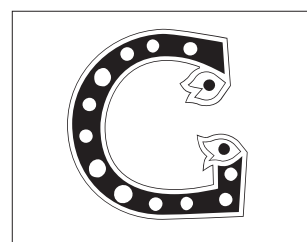
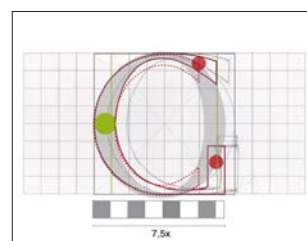
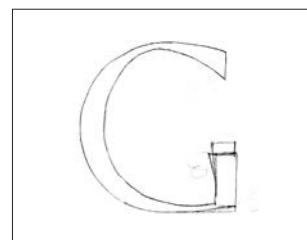


Figura 347. De dalt a baix: generació de la lletra G. De la forma dibuixada a la recreació del caràcter tipogràfic de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia.

552. Aquest tipus de lletra és coneguda, també, amb el nom de lletres *display*. Està indicada per a la retolació amb una funció destacada de reclam i associada a la pregnància visual.

553. En les futures vies de continuïtat i desenvolupament de la font tipogràfica, es preveu la generació dels signes que conformen la caixa baixa (amb traços ascendents i descendents). No obstant això, en aquesta primera proposta de font tipogràfica es tenen en compte les relacions relatives a l'espai vertical i es determina una altura d'x que serà fonamental per a la configuració de la caixa baixa.

554. Unitats de "m" també es coneix amb l'acrònim anglès UPM (Units per em).

555. El cos de 72 pt. serà el cos mínim que designarem de tipus pòster. D'aquesta unitat mínima es denominaran els cossos posteriors a partir dels quadratins.

556. En aquesta fase es genera una primera versió de la font tipogràfica que serà sotmesa a revisions en futures línies de desenvolupament i continuïtat.

Figura 348. Dinàmica d'aplicació dels sistemes a partir de les lletres essencials o neutres obtingudes en les primeres fases d'anàlisi. Els sistemes configuradors determinen l'estructura i la morfologia final de la lletra de la Sèrie Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

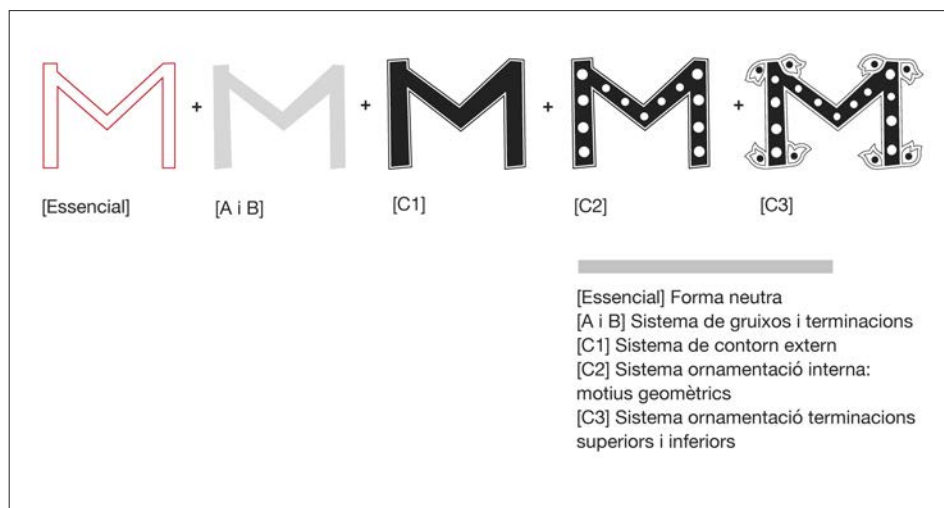
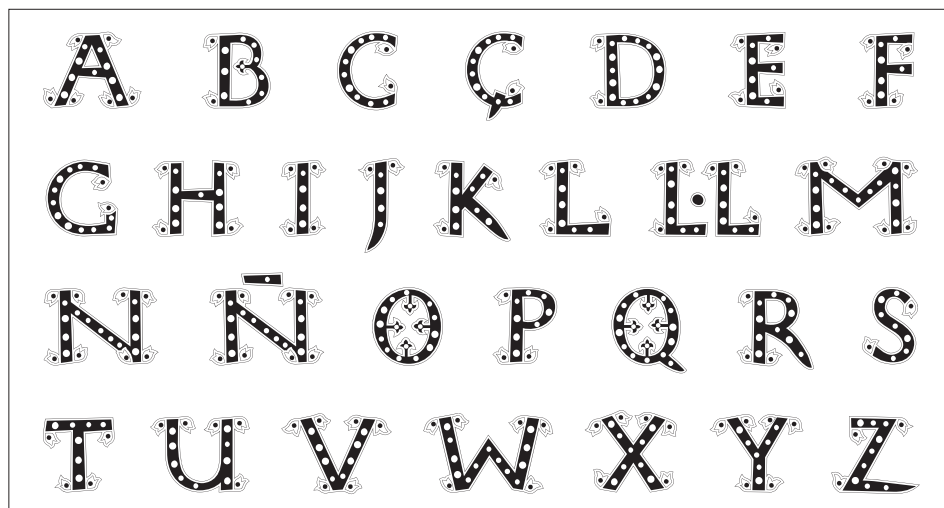


Figura 349. Tipografia Damassiana Ornamentvm. 40/48 pt. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.



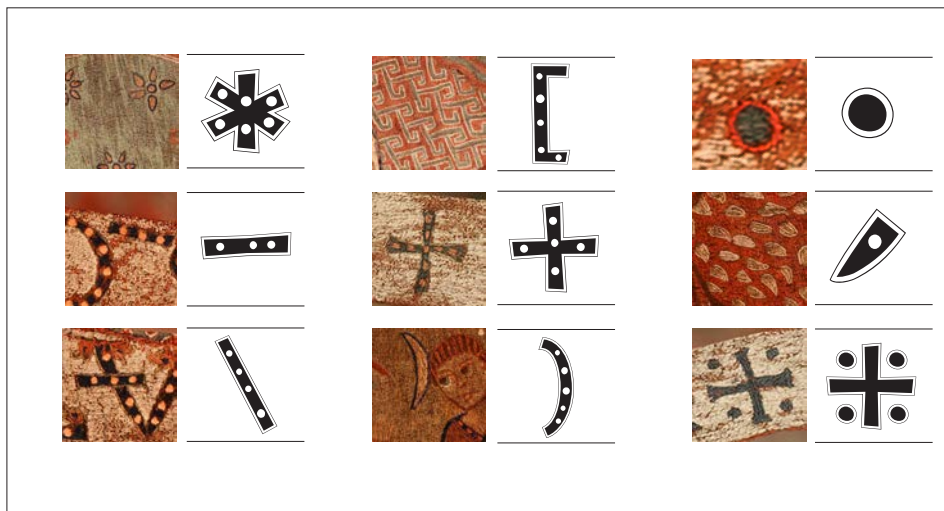


Figura 350. D'esquerra a dreta: generació d'alguns dels signes que conformen la contraixa de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Els referents principals son fragments icònics del brodat. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu .otf de la Damassiana Ornamentvm i de les fotografies cedides pel Capítol de Catedral de Girona.

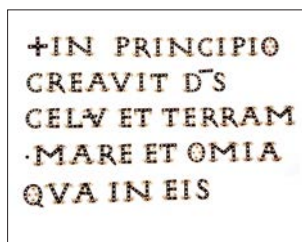


Figura 351. Estudi de color aplicat a la tipografia que segueix una línia cromàtica determinada pel propi brodat. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu .otf de la Damassiana Ornamentvm.

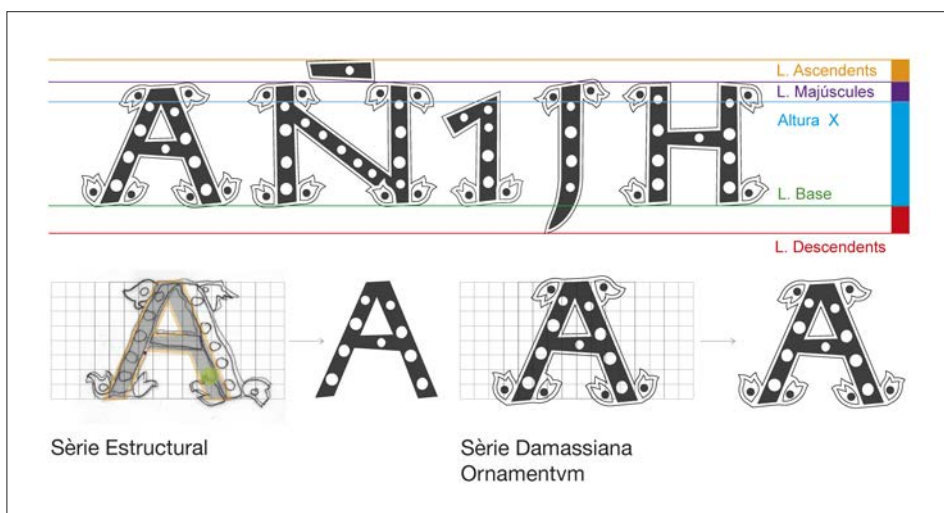


Figura 352. Configuració de l'espai tipogràfic que es traslladarà a la matriu de 1000 x 1000 UPM del software de digitalització. No s'evidencien distàncies acusades entre les línies de les lletres majúscules i de les possibles lletres amb ascendents i descendents. Aquest criteri permet fomentar la lectura i percepció d'una lletra com a imatge. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos.

Figura 353. Captura de pantalla del programa de digitalització utilitzat per a la programació de l'arxiu tipogràfic. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.

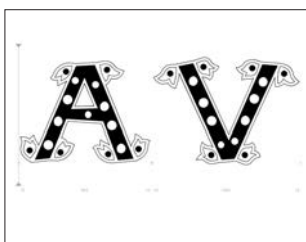
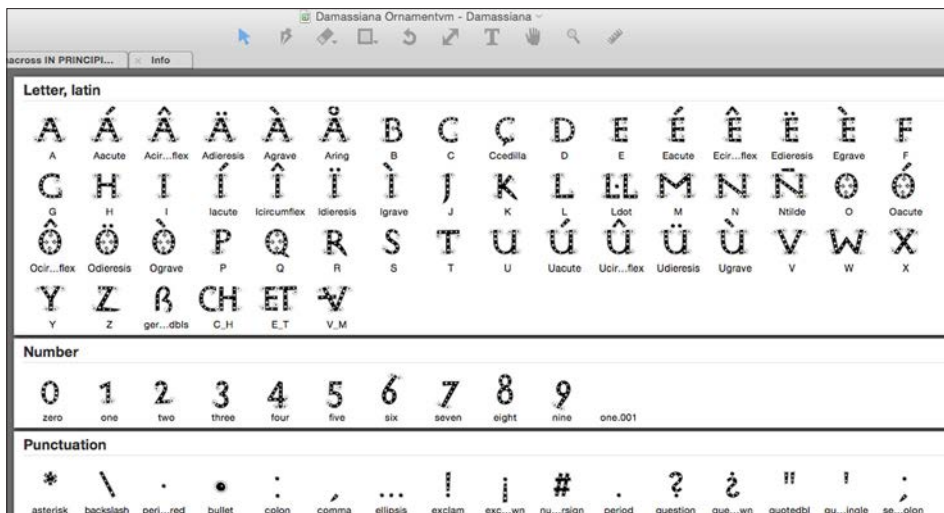


Figura 354. Procés de treball de l'escala horitzontal: interlletratge o prosa.

Figura 355. Parells de kerning de la Tipografia Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.

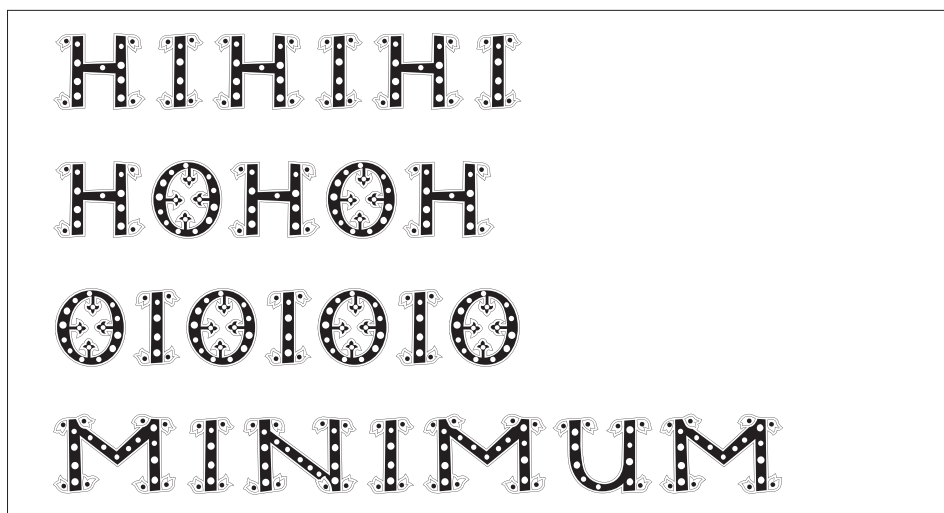


Figura 356. A la dreta, estudi i treball de l'interlletratge de la Tipografia Damassiana Ornamentvm, 40/48 pt. Estudi de la prosa que vindrà determinat per un tancament de l'interlletratge en general, com és propi de les tipografies indicades per cossos grans o titulars, tipus pòster. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.



Figura 357. Exportació de tots els caràcters que configuren la Tipografia Damassiana Ornamentvm amb el codi UNICODE assignat. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.

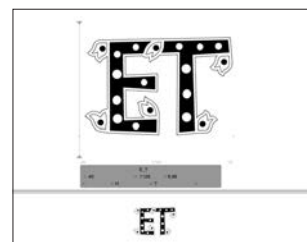


Figura 358. Generació d'una de les lligadures del dígraf ET que també es programen en la Damassiana Ornamentvm amb les funcions *Open type*. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.



Figura 359. Test de llegibilitat dels cossos de la Tipografia Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.

Figura 360. Espècimen tipogràfic que mostra les possibilitats gràfiques i cromàtiques de la tipografia resultant. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.

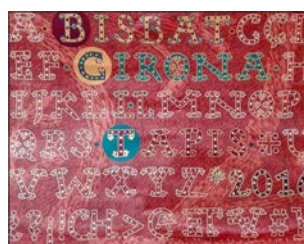


Figura 361. De dalt a baix: Disseny del catàleg de presentació i del CD on s'inclou l'arxiu de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Disseny d'un producte promocional encarregat pel Bisbat de Girona i amb el suport del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.



Figura 362. Catàleg de la presentació de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.

Conclusió de la Fase 4: Sistemes existents i articulació de la sintaxi. Recreació i desenvolupament aplicat.

Aquesta quarta fase relativa als sistemes existents i l'articulació de la sintaxi presenta les següents conclusions:

- Els sistemes entesos com a relacions dels elements de continuïtat i de repeticions s'articulen en la sèrie gràfica de la *lletra damassiana*. Exposen una estructura d'anàlisi, un corpus d'accions i metodologies concretes. Aquestes eines es proposen per tal de ser aplicades en qualsevol realitat tipogràfica susceptible de ser analitzada i es poden sumar a altres enfocaments d'altres disciplines.
- Evidenciem que existeix tot un projecte de construcció específica de la lletra rere l'elecció tipogràfica del brodat que subratlla un tipus de discurs amb valors semàntics, més enllà del contingut textual, i que està vinculat al programa iconològic del brodat. Els sistemes demostren que existeix un substrat comú implícit en les lletres del Tapís. Un tipus d'element canònic que defineix un alfabet específic per a aquest projecte de caràcter tipò-(gràfic) i que es desglossa en tota una família amb diferents sèries gràfiques.
- La comprensió d'aquests sistemes i de la seva metodologia projectual afavoreixen la recuperació de coneixement, fomenten la investigació i generen vincles amb possibles propostes més instrumentals d'aplicació tipogràfica que tinguin com a objectiu la digitalització d'un tipus de lletra històrica. Per tant, l'apropament a aquesta realitat gràfica es fa a partir de la comprensió de les estructures configuradores i de les relacions específiques de la lletra, l'anàlisi de la qual ens ha permès determinar uns sistemes abans d'afrontar la digitalització de forma coherent amb el model de referència.
- El coneixement, obtingut al llarg del corpus analític presentat, s'aplicarà en el desenvolupament de la recreació digital d'un tipus de lletra històrica. La tipografia Damassiana Ornamentvm serà un dels punts de partida que farà possible la viabilitat de l'estudi aportat i permetrà seguir desenvolupant la digitalització d'altres sèries gràfiques de la família Damassiana.
- La tipografia Damassiana Ornamentvm és una de les versions gràfic-estilístiques de la família anomenada Damassiana, concretament la variant Ornamentvm. L'ús d'aquesta font es recomana exclusivament per a la composició de titulars, pòsters, cartells. Es vincula d'aquesta manera la funció invocativa de la lletra del Tapís i s'adapta als usos actuals. Inclou un conjunt de caràcters que la fan operativa per als sistemes de llengua llatina.

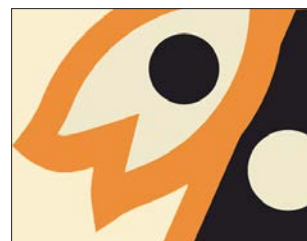


Figura 363. Fragment d'un motiu floral de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Aplicació de la variable de color. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.



Figura 364. Lletra A de la tipografia Damassiana Ornamentvm Color. Aplicació de la variable de color. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm.

- Es preveu, a posteriori, el desenvolupament dels signes que configuren la caixa baixa de la Sèrie Damassiana Ornamentvm, així com l'exploració de les variables de color associades a aquesta tipografia. Si s'escau l'aplicació de color, s'usarà una gamma cromàtica anàloga als colors que conté l'obra del Tapís de la Creació i no podrà ser en cap cas una elecció arbitrària.

L'ENTORN CAL·LIGRÀFIC,
L'ESSÈNCIA DE LA LLETRA
I EL TAPÍS DE LA CREACIÓ
DE LA CATEDRAL DE GIRONA

CAPÍTOL III
LES LLETRES DEL TAPÍS

Cristina Simon Pascual

CONCLUSIONS

“Son las letras el mas precioso tesoro, en el que
comercian interesados todos los entendimientos”

(Juan Claudio Aznar de Polanco, 1719)

AZNAR DE POLANCO, J. C. (1719). *Arte Nuevo de Escribir por
preceptos geométricos y reglas mathematicas*. Madrid.

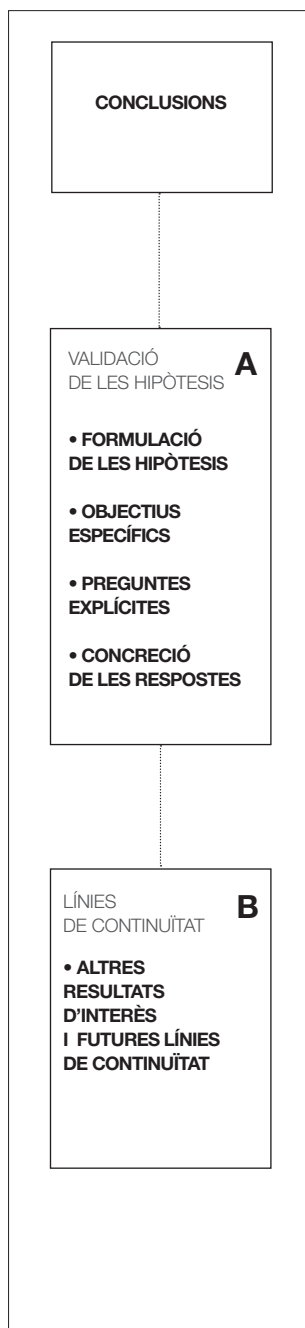


.....
CONCLUSIONS
.....

**L'entorn cal·ligràfic.
L'essència de la lletra i el Tapís de la Creació
de la Catedral de Girona**
.....

CONCLUSIONS

**L'entorn cal·ligràfic.
L'essència de la lletra i el Tapís de la Creació
de la Catedral de Girona**



CONCLUSIONS I LÍNIES DE CONTINUÏTAT I DESENVOLUPAMENT

Aquesta recerca proposa els següents resultats que enfoquen les futures conclusions de la present investigació. Després de cada capítol s'han apuntat diferents resultats per cloure les discussions i els arguments presentats. Aquests resultats es reprenen en aquest apartat els quals permetran formular i desenvolupar les conclusions finals així com presentar els principals avenços que aquesta investigació exposa. Per tal de ser més ordenats i coherents amb una investigació desenvolupada, des de l'àmbit de les ciències socials i les necessitats de contextualització que aquest tipus de recerca implica, establim una dinàmica d'exposició de les conclusions que s'estructura en dues parts. En una primera part (A), responem de forma més precisa les preguntes explícites i implícites en les hipòtesis i en els objectius específics, tot centrant-nos en el focus del problema i la discussió. Mentre que en una segona part (B), generem un discurs més narratiu i integrador que recull els assoliments i planteja altres qüestions que han anat sorgint en el transcurs de la recerca, així com definim futures línies de continuïtat i de desenvolupament. Aquesta última part, però, emfasitza el to discursiu, integrador i multifacètic de les investigacions de l'àmbit de les ciències socials i humanitats, de les quals el disseny hi participa.

A

A. VALIDACIÓ DE LES HIPÒTESIS

Les següents hipòtesis -plantejades en la primera part de la recerca- es proposen com a reflexions obertes de caràcter més general. A continuació i, per tal de ser més efectius en la dinàmica que establim, concretem les qüestions implícites en les hipòtesis amb preguntes més explícites l'objectiu de les quals és definir respostes més directes. Destaquem aquestes preguntes en el cos del text.

HIPÒTESI I

Reconeixement de *l'autor*, més enllà del realitzador o de la manufactura, com a planificador que articula un discurs visual i narratiu integrador en l'obra. Es demostra que el projecte de disseny subjacent al brodat és imprescindible per a la comprensió de la totalitat del conjunt.

Objectius específics:

- Potenciar la percepció del cas d'estudi que ens ocupa, el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona, com un exemple precursor de projecte de disseny que conté en

Figura 365. Dinàmica operativa de la redacció de les conclusions.
Font: elaboració pròpia.

ell mateix un desplegament estructurat i cohesionat generat des de la suma coordinada de projectes integrats. D'aquesta manera es vol proporcionar un estudi de l'obra des d'una perspectiva transversal i àmplia que faciliti un coneixement plural i enriquidor. Una evidència més del rol preponderant de la lletra.

- Analitzar i reconèixer el conjunt de les aportacions que cada disciplina ha desenvolupat a partir de l'estudi d'aquesta obra i reconèixer, també, la disciplina de la comunicació visual com una via d'estudi més amb una metodologia d'investigació pròpia que integra coneixements teòrics i mètodes més pràctics. Tots aquests coneixements permeten entendre i demostrar el resultat brodat com la formalització singular i específica del Tapís de la Creació com un projecte global.
- Entendre la rellevància de la lletra des de la perspectiva morfològica i gràfica en el suport medieval en qüestió. Apreciar el valor i la riquesa de les lletres en el seu conjunt, i no només com a signes lingüístics que transmeten significats. Aquestes lletres esdevenen claus d'accés i de reforç a la interpretació de l'obra medieval, de descodificació (comprensió) i de contextualització (relacions) de la mateixa.

Conclusions Hipòtesis I. Preguntes explícites:

1. Es demostra el reconeixement de la figura del planificador en el Tapís de la Creació com una figura activa que permet entendre, també, el brodat medieval com un projecte de disseny?

• Sí que es demostren les qüestions plantejades. Al llarg d'aquest capítol hem reconegut la figura del planificador des de l'acció planificadora i des de l'estratègia narrativa gràfica i, per tant, proposem la designació de "planificador". Sigui el promotor-conceptualitzador de l'obra o una figura vinculada a l'entorn d'*scriptoria*, entenem aquest planificador, en el present cas d'estudi, com una figura activa i rellevant. Aquest planificador projecta i tradueix un programa conceptual, literari i litúrgic a una realitat iconogràfica estructurada en diferents plans i estrats de significació. Entenem l'acció de projectar com un verb actiu que implica tant aspectes conceptuals i, no només instrumentals, sinó que també inclou funcions organitzatives, a més a més de la contextualització de vincles formals i semàntics així com de la supervisió i de la correcció de tasques en curs. La figura del planificador entesa, també, com un director de projecte -equiparable, podríem dir salvant els contextos temporals, a la figura de la direcció d'art actual- tindria un paper determinant en la definició del resultat plàstic final, fruit indubtable d'un coneixement visual ampli, contextualitzat en les formes, estils i tradicions existents.

A partir d'aquesta recerca podem entendre que el brodat medieval s'organitza i, així ha estat estudiat, des de diferents perspectives i plans. No obstant això, subratllem que entre els diferents plans abordats, manca l'estudi substancial del pla projectual i (tipo)-

Reconeixement de la figura del Planificador i de la direcció de projecte.

gràfic, entès aquest com un projecte *ex professo* en el qual la lletra tindrà una funció simbòlica i transcendent. Per tant, validem en aquesta recerca la capacitat d'acció i d'elecció del planificador qui, amb els coneixements conceptuals i les capacitats d'estructuració i d'organització gràfica, escull unes formes gràfiques concretes que conjuguen imatges figuratives i lletres. Interpretar el brodat a partir del testimoni gràfic i jeràrquic d'aquestes lletres singulars i específiques, ens permet entendre el signe alfabètic, a més a més, com un sistema de signes gràfics plenament dissenyat i integrat en el conjunt visual de les imatges. Aquesta interpretació permet entendre les lletres no com a elements subordinats al discurs textual sinó com a elements que actuen, matisen i el reforcen amb la seva capacitat plàstica i significativa. L'impacte visual de la lletra integrada i percebuda, també com a imatge, reforça el discurs iconogràfic del conjunt artístic de l'obra.

Instruments analítics d'estudi de la lletra que validem i aportem en aquesta recerca:

Enfocaments, instruments i sistemes.

2. Es demostra la metodologia d'investigació pròpia de la disciplina de la comunicació visual -el disseny gràfic- com una via d'estudi pertinent per apropar-nos a l'anàlisi de l'obra medieval?

- Sí, es valida la qüestió formulada. Aproximar-nos a l'obra medieval des de la perspectiva disciplinària del disseny gràfic és també un dels objectius aconseguits en aquesta recerca. Fem evident que el disseny gràfic és una disciplina plenament definida en el seu actual canvi de paradigma i reconeguda acadèmicament⁵⁵⁷. Aquesta proposta subjectes d'estudi propis, enfocaments analítics, accions i metodologies de caràcter transversal prou amplis que superen aspectes excessivament tecnològics-instrumentals i plàstic-artístics. La disciplina de la comunicació visual ens permet, mitjançant les metodologies que li son pertinents, visualitzacions gràfiques de realitats complexes, organització gràfica de dades entre d'altres, així com ens proporciona lectures transversals i hibridades de problemàtiques específiques. En un context acadèmic actual que interpel·la cada vegada més la transversalitat i les sinergies amb altres disciplines, la disciplina de la comunicació visual es posiciona com una ciència pertinent que permet integrar lectures pluridisciplinàries d'una obra analitzada, habitualment, des de les ciències medievalístiques. Específicament, en el cas d'estudi d'aquesta recerca, es proposen una sèrie d'instruments de caràcter analític que son el resultat d'aquestes metodologies emprades, pròpies del disseny gràfic i que es podrien extrapolar a altres objectes d'estudis relacionats. Aquests instruments son, entre altres, els següents:

557. Des d'aquesta perspectiva, aquesta recerca pretén sumar-se a les tesis ja exposades i defensades de la Dra. Raquel Camacho (UB, 2015) i la Dra. Sheila González (UB, 2016) les quals defensen el disseny gràfic com una disciplina acadèmica plenament reconeguda. González, a més a més, ho especifica en el seu corpus de conclusions d'aquesta manera: "Es proposa una definició gràfica de la disciplina que constata la seva complexitat i facilita la seva comprensió des d'un mitjà argumental propi del disseny com és la visualització de dades i relacions" (González, 2016, p. 295). Op. Cit. Aquestes investigacions doctorals, dirigides pel Dr. Jesús Del Hoyo, segueixen una línia de recerca que entén la investigació en disseny gràfic des d'una perspectiva més transversal i no tan limitada a qüestions historiogràfiques o específiques d'unes disciplines concretes.

- Infografies, mapes visuals i cronogrames que sintetitzen i identifiquen de forma més clara la informació obtinguda amb relació al cas d'estudi. Aquests instruments ens permeten identificar i relacionar conceptes que tenen en compte els enfocaments vertebradors que hem acotat en aquesta recerca: l'enfocament sintàctic, l'enfocament semàntic i l'enfocament pragmàtic. També estableixen processos i tendències que ens ajuden a reconèixer, determinar i preveure accions, dades i resultats i per tant, comprendre així com establir protocols de comportament i relacions causals.
- L'ús d'un sistema d'anàlisi més general que anomenem *la cartografia de la lletra*⁵⁵⁸ permet establir a priori vincles amb altres contextos relacionats amb investigacions que presenten temàtiques d'estudis similars. Aquest sistema ens proporciona una visió global i contextualitzadora prèvia al desenvolupament de la recerca.
- L'ús d'un sistema d'anàlisi més específic, que parteix de la realitat plural i paramètrica de la lletra i que es pot personalitzar segons les necessitats específiques de l'anàlisi que es faci de cada obra: *el model d'anàlisi de les grafies vinculades o associatives en context medieval, ideat des de la disciplina de la comunicació visual*.
- Un model d'anàlisi de la lletra que permet sistematitzar processos i generar fitxes (documents analítics i tècnics concrets i específics per a cada signe) de tipus instrumental / metodològic que documenten el procés d'anàlisi de la sèrie principal del brodat medieval: la *sèrie gràfica damassiana*. Això també permet un coneixement exhaustiu dels elements configuradors que la constitueixen.

HIPÒTESI II

L'anàlisi de la lletra, la comprensió morfològica-estructural i l'essència cal-ligràfica són fonamentals per entendre la sintaxi de les imatges que s'articulen en el conjunt de l'obra medieval. Es proposa una metodologia d'anàlisi des de la perspectiva disciplinària del disseny gràfic.

Objectius específics:

- Formular la importància del *rol plural* que té la lletra-paraula en el context en què se circumscriu. Recuperar, doncs, una lectura integradora dels elements textuais, vinculats a l'acte comunicatiu del brodat i a la funció iconològica del Tapís. Reconèixer que la lletra té valor formal, representacional, ritual, simbòlic, entre altres

558. Op. Cit. Vegeu *Cartografia de la lletra*, model desenvolupat i presentat en el III Symposium que organitza la Revista indexada *Grafica* de la Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre de 2017 (Escola la Massana, Barcelona). També es pot consultar l'article a: SIMON, C., FLÓREZ, C. (2017). Cartografia de la lletra. *Revista Grafica*, 93. En línia: <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.93>.

funcions, que potencien i contribueixen a l'acte comunicatiu del suport. Comprendre aquests valors permetran una reformulació més global dels valors plàstics que es desprenen del brodat medieval, sense exclusions.

- Generar un model integrador d'anàlisi i d'estudi que permeti considerar la lletra des de la seva realitat de projecte i en consonància activa amb el context. Entendre-la com un factor que estructura diferents realitats i nivells de significats i que cal tenir en compte en futurs estudis similars.
- Exposar una proposta de model d'anàlisi oberta que sistematitzi els paràmetres que intervenen, els processos i les relacions que es desenvolupen i articuli el coneixement obtingut per tal de generar respostes a les preguntes i hipòtesis que es plantegin.

Reconeixement del rol plural de la lletra: la conceptualització de la lletra entesa com una cosmografia.

Conclusions Hipòtesis II. Preguntes explícites:

1. Es reconeix el rol plural de la lletra a partir de la seva anàlisi, la comprensió morfològica-estructural i l'essència cal·ligràfica? Aquests factors parametrizables esdevenen fonamentals per entendre la sintaxi de les imatges que s'articulen en el conjunt de l'obra medieval?

• Sí, demostrem que l'anàlisi de la lletra així com els seus configuradors essencials ens obren diferents vies de coneixement del cas d'estudi fins ara no explorades. Percebre i entendre la lletra des de diferents enfocaments (enfocament sintàctic, enfocament semàntic i enfocament pragmàtic) permet integrar i convergir en un estudi global una lectura més àmplia del programa iconogràfic del nostre cas d'estudi, el Tapís de la Creació. El fet de considerar la lletra, més enllà del seu rol lingüístic, com un element gràfic estructurat en diferents jerarquies gràfiques i plans de significació, ens proporciona una noció de projecte gràfic en el seu conjunt. Grafia i discurs es complementen i es reforcen en un programa iconogràfic ric i a la vegada complex visualment. Les lletres del Tapís esdevenen testimoni gràfic d'un context medieval amb unes pràctiques litúrgiques arrelades. Considerar les lletres des d'aquest enfocament plural ens permet considerar-les com a elements singulars de tota una cosmografia, potenciadores i activadores del discurs textual. És a dir, les lletres participen activament de l'acte comunicatiu del brodat, no només pel missatge que transmeten. Com esmenta Roland Barthes sobre la condició de la lletra: "Alliberada del seu rol lingüístic (formar part d'una paraula solta), una lletra pot dir-ho tot (...) ella és l'inici d'una imatgeria vasta com una cosmografia" (Barthes, 1982, p. 121)⁵⁵⁹. Validem, doncs, el concepte de cosmografia associat a la lletra. Entenem que les lletres del brodat medieval són també una empremta gràfica -plàstica i significativa- d'un context històric, artístic i litúrgic local. Les lletres també esdevenen imatges, en el sentit més ampli i integrador que vulguem

559. Op. Cit.

considerar i poden ser subjecte d'estudi des d'altres enfocaments més rics i globals, més enllà dels habitualment contemplats.

2. Es demostra la validesa del *model analític de la grafia vinculada o associativa*, plantejat des de la perspectiva disciplinària del disseny gràfic? Pot esdevenir aquest un sistema extrapolable a altres casos d'estudi amb objectes d'estudi similars?

• Sí, demostrem que el sistema analític de les grafies vinculades o associatives en un context medieval, ideat des de la disciplina de la comunicació visual, és un corpus operatiu vàlid que ens facilita una lectura integradora i transversal de la grafia en qüestió. Designem el concepte de *grafia vinculada o associativa* en el context medieval com una nomenclatura pròpia que implica altres connotacions, com ara la capacitat expressiva i plàstica de la lletra en qualsevol suport que es presenta. Articulem una proposta de sistema analític obert, susceptible de ser enriquit per altres aportacions de disciplines que incideixin en el rol plural i *cosmogràfic* de la grafia. Aquest instrument ens permet percebre altres plans de significació de la lletra a partir d'uns paràmetres vinculats i sistematitzats, tot proporcionant un coneixement més integrat i no tan fragmentat. Hem constatat al llarg de la recerca com determinats enfocaments predominen en la redacció d'una narrativa al voltant d'un subjecte d'estudi en detriment d'altres lectures. Per exemple, en el cas de les lletres del brodat, les lectures i interpretacions amb enfocaments principalment sintàctics i de traducció textual literal, predominen respecte a altres perspectives més de tipus semàntic o pragmàtic. O, fins i tot, no existeixen estudis que integrin perspectives de diferents disciplines en un mateix discurs sobre les lletres. És una aportació d'aquesta investigació generar aquest estudi sobre les lletres des d'enfocaments i perspectives més integradores.

Precisament, pel caràcter transversal d'aquesta estructura analítica que proposem, entenem aquesta estructura com un sistema aplicable a altres estudis similars. En el cas de les grafies del brodat medieval, subratllem l'estratègia gràfica emprada per part del planificador a l'hora d'estructurar un discurs conceptual que aplica jerarquies gràfiques diferenciadores. Aquestes jerarquies que anomenem sèries gràfiques⁵⁶⁰ son analitzades mitjançant el model proposat, el qual ens proporciona apreciacions formals, matisos semàntics, funcions i valors, entre altres observacions. En definitiva, el sistema exposat ens facilita un coneixement ampli i força més complet, ja que inclou diferents tipus d'enfocaments de forma més integrada.

Proposta del model d'anàlisi de les grafies vinculades o associatives en context medieval, ideada des de la disciplina del disseny gràfic.

Model extrapolable a altres subjectes d'estudi d'interès similar.

560. La nomenclatura de sèries gràfiques acull els termes de: grups estilístics i el de famílies tipogràfiques.

HIPÒTESI III

La lletra respon a un projecte de disseny perfectament articulat per part del planificador en el conjunt global de l'obra. S'evidencien sistemes a partir de l'anàlisi morfològica i estructural de la lletra. Elements, estructures i relacions.

Objectius específics:

- Comprendre que la *lletra dissenyada*, vertebrada des de la disciplina del disseny gràfic, és diferent de la lletra d'escriptura usual i quotidiana. La lletra projectada té unes intencions estructurals i uns components d'estratègia visual que actuen a partir de l'encàrrec i que van adreçats a un destinatari/usuari final.
- Fomentar que el discurs formal associat a la grafia de les lletres -incloent-hi la seva condició de signe lingüístic- és tant o més important que el desplegament iconogràfic de les imatges que configuren l'obra medieval. Unes grafies que son enteses i projectades tenint en compte els diferents nivells de significats i les realitats simbòliques amb les quals dialoga.
- Proposar una anàlisi que reconegui la comprensió morfològica, estructural i essencial de la lletra (des de la seva unitat mínima de construcció fins al reconeixement de les singularitats com ara les proporcions, les formes, els ritmes, els ornaments, les manufactures, etc.). Aquesta anàlisi és fonamental per entendre la sintaxi i la semàntica que, igualment que les imatges que son escollides i programades, aquestes també exerceixen la mateixa influència en el conjunt de l'obra.
- Reconèixer les sèries gràfiques que s'inscriuen en l'obra i determinar quins son els elements comuns i els elements aïllats de cada conjunt de lletres que configuren una sèrie tipològica. L'estudi tècnic que se'n derivarà de la recerca facilitarà la comprensió de l'arquetip generador (estructura i morfologia) i permetrà una interpretació fonamentada, en futures línies de treball, de les lletres amb criteris transversals, lògics i racionals.

Reconeixement del projecte (tipo)-gràfic.

Reconeixement de les sèries gràfiques principals en el brodat medieval.

Conclusions Hipòtesis III. Preguntes explícites:

1. Es demostra que les lletres del Tapís de la Creació responen a una realitat de projecte (tipo)-gràfic articulada per part del planificador i integrada en el conjunt global de l'obra? Mitjançant el sistema d'anàlisi exposat, es poden reconèixer diferents sèries gràfiques amb funcions determinades que estructurin el discurs gràfic de l'obra?

- Sostenim, al llarg de la investigació, que tots els elements- incloses les lletres- que figuren en el brodat medieval neixen d'una estructura organitzada i planificada amb unes

funcions específiques. Hem demostrat que el concepte de lletra envers el concepte d'escriptura o inscripció té intencions i funcions comunicatives diferents. La lletra té la potencialitat de representar-se amb un valor supratextual, és a dir, com a imatge i desplegar així tot d'estratègies semàntiques i capacitats pragmàtiques relacionades amb les lectures i interpretacions iconològiques. També altres funcions visuals com les mnemotècniques, les didàctiques, de tipus compositiu, plàstic, etc. Mentre que, per la seva part, l'escriptura o la inscripció incideixen fonamentalment en el sentit del text.

Per tant, reconeixem en el Tapís diferents sèries gràfiques interrelacionades entre aquestes, amb jerarquies diferents que s'usen en funció de l'objectiu del discurs. Les lletres del Tapís es modulen gràficament⁵⁶¹ a partir de formalitzacions i morfologies diferents com passa, per exemple, amb la *lletra Damassiana*, la *lletra del Logos Christi*, les *lletres dels Titlvi* i les altres subsèries. Aquestes presenten unes tipologies concretes que podem associar metafòricament a diferents tipus de veus⁵⁶² i gestualitats, totes aquestes sèries gràfiques són significatives en la narrativa del brodat i per tant participen activament en el pla narratiu de l'obra, superant definitivament l'estadi testimonial i instrumental del text, tal com ha sigut considerat. Demostrem que existeix un projecte tipogràfic real de família amb les seves diferents sèries i validem el descobriment dels sistemes que organitzen els trets fonamentals de la seva morfologia.

2. Es reconeixen diferents sistemes articulats -a partir de l'anàlisi morfològica i estructural- de la lletra principal del brodat? Es demostra que la *lletra damassiana* és un tipus de grafia dissenyada amb una càrrega semàntica rellevant la qual reforça el missatge textual que transcriu?

• Sí, reconeixem diferents sistemes, entesos aquests com a elements de continuïtat, que configuren específicament la *lletra damassiana* del brodat. Els sistemes demostren que existeix un esquelet comú implícit en les lletres brodades. Aquest esquelet defineix un alfabet específic per a aquest projecte de caràcter tipo-(gràfic) i és ensems coherent amb la rellevància del Tapís. Mitjançant els diferents tipus d'anàlisi exposats, hem desglossat i detallat els sistemes que integren la *lletra damassiana*, tenint en compte la relació i vincle que existeix entre els elements singulars i el conjunt global de la forma.

Aquests processos ens menen a percebre la lletra en tota la seva globalitat i estructura, fins i tot entenent els elements ornamentals no com uns detalls superficials afegits sinó com uns elements vertebradors, potenciadors d'un discurs semàntic i d'uns usos pragmàtics. Com es fa palès en el versicle *In Principio (...)*, [Gn1,1] del brodat que llueix el

561. Vegeu la localització del conjunt de les sèries gràfiques en la superfície del brodat mitjançant la realització d'uns mapes segmentats (vegeu material dels annexos).

562. Vegeu en aquest sentit, la cita de Suzanne Lewis en el capítol III, apartat 2-A: LEWIS, s. (1999). *The rhetoric of power in the Bayeux Tapestry*. Cambridge University Press. *Fundamentally letters are shapes indicating voices (...) frequently they speak voicelessly the utterances of the absent*. [Sobretot, les lletres són formes que evocuen veus (...) sovint expressen silenciosament les paraules d'aquell que no hi és]. Traducció pròpia.

Reconeixement de sistemes configuradors de la lletra.

Reconeixement de la lletra damassiana com un projecte (tipo)-gràfic dissenyat.

missatge esponerós de la *Creació*. Les lletres que, en aquest cas son imatge, esdevenen un vincle amb el que és transcendent.

Hem reconegut motius ornamentals florals i també hem fet palès el reconeixement del motiu de la flor del lis en algunes de les lletres de la sèrie Damassiana, que si bé, es considera un element genealògicament emblemàtic, no volem deixar de subratllar la seva dimensió transcendent i simbòlica que es troba en plena concordança amb el programa de les imatges del brodat.

Es ratifica que la voluntat de la construcció de la lletra no és un acompanyament passiu del missatge, sinó que ella mateixa és un subjecte amb transcendència pròpia. Aquesta nova perspectiva, la de concebre la *lletra damassiana* particularment i, en general les lletres del brodat, com un projecte de grafies dissenyades, obre vies a nous enfocaments i fins i tot pot reforçar hipòtesis precedents formulades per altres estudiosos d'aquesta obra medieval⁵⁶³.

Vies de desenvolupament i continuïtat:
Proposta de projecte de digitalització
integral d'un tipus de lletra històrica.

3. A partir d'aquesta metodologia d'anàlisi de la lletra, es poden fomentar propostes d'aplicació tipogràfica, de caràcter més instrumental, que tinguin en compte la digitalització integral d'un tipus de lletra històrica?

- Sí. Proposem la metodologia d'anàlisi de la lletra que hem exposat al llarg de la recerca com un model pertinent per a altres estudis similars on la lletra tingui un rol important. Entendre les perspectives i els enfocaments que poden generar un tipus de coneixement més ampli al voltant de les lletres, facilita una comprensió de tots els elements configuradors, del seu conjunt i de les parts que l'integren. Comprendre l'estructura gràfica, els seus sistemes i les seves interaccions (inclòs aquí i d'aquesta manera els seus vincles amb tots els altres agents que intervenen el brodat), proporciona un univers de coneixement. Així doncs, aquest estudi previ més integral permet centrar-se d'entrada en la globalitat per tal de comprendre les parts mínimes essencials.

La cosmografia *barthesiana* abans esmentada permet formular altres línies de continuïtat com ara el desenvolupament d'un tipus de treball gràfic més instrumental. Projectes com el de la digitalització de tipus de lletres de caràcter històric es poden plantejar com a propostes de comprensió i d'investigació, no només enfocats a la rèplica d'aspectes formals o d'ús que, com hem demostrat, son en la seva essència superficials.

563. Vegeu el Capítol III, l'apartat final del 4-C4. Altres sistemes d'ornamentació: flors de lis.

HIPÒTESI IV. La lletra aporta i significa també pel seu discurs formal, no només des d'un punt de vista textual. Es demostra que hi ha una intenció projectual, una consciència d'elecció de jerarquies gràfiques. El discurs formal associat a la grafia de les lletres (enteses com a forma i contingut i com a projecte de disseny) és tant o més important que el desplegament de les imatges del Tapís.

Objectius específics:

- Determinar els valors de les diferents grafies programades i concebudes des de l'encàrrec del comitent i que construeixen discursos que reforcen i subratllen el valor iconogràfic i iconològic de l'obra, a més a més de configurar el discurs comunicatiu del projecte global del Tapís.
- Aportar una estructura taxonòmica determinada per uns paràmetres transversals per a la lletra i per a la imatge que reforcin aquesta visió de conjunt que la disciplina de la comunicació visual proporciona i que el brodat medieval aglutina i projecta.
- Explicar la condició comunicativa i jeràrquica de les sèries gràfiques sumades a la funció instrumental de la lletra, uns valors semàntics i unes capacitats pragmàtiques imprescindibles per captar i transmetre la dimensió simbòlica del programa iconogràfic.

Conclusions Hipòtesis IV

Preguntes explícites:

1. Es reconeix el valor singular i específic, gràfic i plàstic de la *lletra damassiana* en el conjunt del brodat com una elecció pensada i que participa de l'acte comunicatiu de l'obra medieval?

• Podem afirmar que les lletres del Tapís de la Creació participen de l'acte comunicatiu que l'obra construeix: des de la mateixa *lletra damassiana*, que reconeixem i considerem un tipus de lletra esponentosa, inicial de tipus versal, amb funcions simbòliques i transcendents, fins a les lletres que formen part de la sèrie dels *tivli* amb funcions més instrumentals. La representació formal de totes aquestes grafies, les quals hem analitzat a partir del model taxonòmic presentat, subratlla, representa, evoca, matisa, amplia, simbolitza, prefigura, etc., el missatge que es vol adreçar a uns receptors-observadors que també participen de la construcció de l'acte comunicatiu en el context medieval. S'estableixen d'aquesta manera relacions en les lletres que reforcen la textualitat de l'obra mitjançant elements visuals i narratives complementàries, que matisen així com redunden i emfasitzen la paraula de Déu. Les lletres, i en el cas de la sèrie *damassiana*, visualment riques, situen i reafirmen la

Reconeixement del valor singular i específic, gràfic i plàstic de la lletra damassiana del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona.

importància dels valors sagrats que professen. Al capdavant, es fa necessari pensar en la figura d'un planificador del conjunt del brodat, amb capacitat de projectació i coneixedor de múltiples recursos plàstics, tècnics i gràfics, a més a més, de ser coneixedor de la càrrega litúrgica del mateix programa iconogràfic.

B

B. ALTRES RESULTATS D'INTERÈS, PROPOSTES FUTURES I LÍNIES DE CONTINUÏTAT

L'apartat B d'aquestes conclusions presenta una sèrie de temes i aspectes paral·lels al cas d'estudi, els quals han anat sorgint al llarg de la recerca fruit de les motivacions i metodologies emprades i que, a continuació, apuntarem i desenvoluparem més detingudament.

En una investigació de caràcter transversal, amb la voluntat de connectar i interactuar amb diferents disciplines, és pertinent esmentar que alguns dels aspectes que han sorgit al llarg del treball de la recerca poden esdevenir futures vies d'exploració temàtica o fils continuadors de la present investigació. Aquestes qüestions ja es contemplen en el model de la *Cartografia de la lletra*⁵⁶⁴, un tipus d'instrument de contextualització i d'avaluació que a priori ens permet comprendre l'univers o *cosmografia* en el qual la lletra se circumscriu.

És amb aquest propòsit que hem enfocat aquestes conclusions, les quals són el resultat d'una recerca que es planteja com a punt de partida de moltes altres qüestions que giren al voltant del reconeixement del valor gràfic i projectual de la lletra i de les lletres del cas d'estudi, enteses aquestes com un subjecte important de les narratives que s'hi descriuen.

Una d'aquestes línies de continuïtat és la que es deriva de les conclusions de la Fase 4, dins del capítol III. Concretament, ens referim a la investigació que se centra en un tipus de desenvolupament més aplicat i instrumental i que actualment desperta interès entre diferents col·lectius de dissenyadors i tipògrafs professionals, entre altres especialistes. En aquest darrer capítol esmentàvem alguns casos de digitalització de grafies de tipus més històriques i més locals. Plantejàvem com el debat acadèmic de rang universitari al voltant d'aquestes pràctiques i projectes de recuperació del patrimoni tipogràfic és cada vegada més urgent i necessari⁵⁶⁵. Incidir en els mètodes i en els processos analítics permet entendre i contextualitzar el patrimoni tipogràfic així com recuperar-lo de forma co-

564. Vegeu Part I, apartat 2: Context de la recerca, problemàtica i perspectiva.

565. Hem esmentat a la Part I de la present investigació alguns antecedents com ara tesis doctorals que tenen com a objectiu principal l'estudi de la lletra des de diferents enfocaments.

herent i no només reproduint els trets formals reconeixibles. Aquests espais de reflexió i discussió possibiliten l'aprofundiment, l'avaluació i l'autocrítica d'aquests projectes duts a terme tant en el passat com en el present. Ens ofereixen, a més a més, algunes perspectives diacròniques, fet que demostra la importància de la disciplina de la comunicació visual a l'hora de dinamitzar aquests diàlegs.

Més específicament, entendre el context i la línia evolutiva de les grafies que cal investigar ens facilita un tipus de comprensió que va de l'aspecte general al fet concret. Comprendre el marc històric i interpretar-lo com un factor que pot condicionar les decisions més tècniques en el procés de digitalització, ens condueix a la conceptualització de les accions i a la fonamentació de criteris en termes de coherència i de respecte envers el model original. Destaquem, per semblança formal amb la lletra del Tapís, un projecte precedent, el de la digitalització i generació de la tipografia Studz (1993) de Linotype, dissenyada per Michael Harvey i basada en les formes de les lletres que apareixen en la *Collectio Canonum Hibernensis* del segle VIII (conservat a la Catedral de Colonia)⁵⁶⁶.

Una de les línies de continuïtat que aquesta investigació presenta seria la de documentar aquests tipus de projectes de digitalització tipogràfica, tant precedents com actuals, així com els diferents centres de recerca i difusió que treballen en aquest camp i el promouen⁵⁶⁷. Com per exemple l'Atelier National de Recherche Typographie (ANRT) de Nancy (França) o les foneries digitals tipogràfiques, entre altres institucions⁵⁶⁸. Propulsar un espai de reflexió al voltant d'aquestes pràctiques i projectes de digitalització / recuperació permet entendre els processos essencials de generació de la lletra, des de l'evolució del traç cal·ligràfic fins a la representació variable del caràcter digital. Aprofundir i investigar en el context i entendre les relacions que s'estableixen entre la lletra i el seu entorn fa possible una àmplia translació del coneixement generat i de les aportacions del passat, per tal de consolidar el present i projectar millor el futur. La lletra esdevé, així, un reflex de la seva generació i factura, de la interacció de les societats i la seva cultura (Simon i Flórez, 2018).⁵⁶⁹

Referent a la *lletra damassiana* del Tapís de la Creació i el coneixement obtingut de caràcter específic del cas d'estudi, ens serveix per aprofundir en un treball de digitalització

566. Studz es basava en la tipologia de lletres que mostrava l'obra de Nicolette Gray a: *A History of Lettering*, p. 210. GRAY NICOLETTE (1994). *A History of Lettering*. Oxford: Phaidon Press.

567. ANRT fou creat al 1985 i des de l'any 2000 es troba a l'École Nationale Supérieure d'Art et de Design (ENSAD) a Nancy (França). Vegeu: <https://anrt-nancy.fr/fr/presentation/>.

568. Vegeu els treballs d'investigació i de recuperació tipogràfica dirigits per Frank E. Blokland (Royal Academy of Art, The Hague and Plantin Institute of Typography in Antwerp) que segueixen les seves línies de recerca exposades a: *On the origin of patterning in movable Latin type: Renaissance standardisation, systematisation, and unitisation of textura and roman type*. En línia: <http://hdl.handle.net/1887/43556>.

569. Aquest reflexió fou exposada a: SIMON, C., FLÓREZ, C. (2018). Investigando la letra, dos casos de estudio. Proyectar la letra, una constante cultural y los condicionantes tecnológicos en el entorno digital. *Revista Gráfica*, 139. En línia: <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.139>.



Figura 366. *Collectio Canonum Hibernensis*. 8th century. Cologne, Cathedral Library, ms. 210, f2r. Font: <https://digital.dombibliothek-koeln.de/hs/content/titleinfo/183940>.

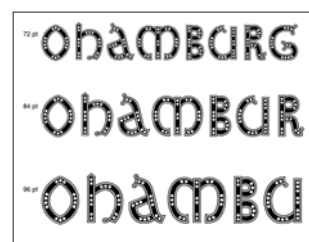


Figura 367. Studz. Família tipogràfica dissenyada per Michael Harvey (1993). Font: <https://www.linotype.com/es/1508/studz-familia.html>.

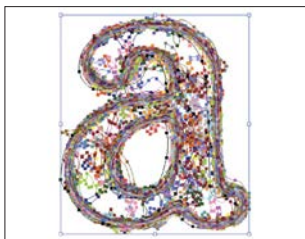


Figura 368. Glyph Collector (desenvolupat per Gábor Kerekes a partir de les línies de recerca d'Frank E. Blokland). Plataforma digital que genera una imatge mitjana, a partir de la recollida de múltiples representacions de caràcters procedents d'una pàgina escanejada. Font: <https://typedrawers.com/discussion/977/glyph-collector>.

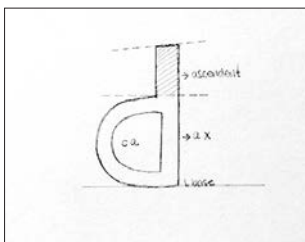


Figura 369. Dibuix de la lletra (d) del set de caixa baixa de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Es treballa amb el concepte dels traços ascendents més curts. Aquest fet permetrà una lectura més compacta de la font. És una des les característiques significatives de les tipografies dissenyades per la retolació. Font: elaboració pròpia.

d'un tipus de lletra històrica que donarà com a resultat un projecte de comunicació global que també inclourà la generació de la tipografia que anomenarem Damassiana Ornamentvm, una de les versions gràfic-estilístiques de la família anomenada Damassiana, indicada per a usos de titulars i propostes de cartells⁵⁷⁰. L'interès d'aquesta proposta rau a dissenyar un tipus de lletra que connecta amb les arrels genealògiques i fonamentals de la lletra principal del Tapís i que, a partir d'aquest coneixement, es pugui bastir un projecte integral de comunicació més ampli que connecti el patrimoni medieval amb la seva recepció i difusió en la cultura actual del segle XXI. Entenem aquest projecte com una realitat projectual que s'inscriu en un context acadèmic i que pretén dinamitzar el diàleg amb altres entorns disciplinaris.

També, la possibilitat d'un ús més actual del projecte permet apropar l'obra medieval a tothom, ja que s'acompanya d'una sèrie de documents que expliquen el seu origen, el sentit de l'ús així com aporten valor i comprensió del referent original.

Defensar l'enfocament disciplinari de l'estudi de la lletra i considerar-la com una realitat rellevant, vertebradora de múltiples lectures en el conjunt del projecte gràfic, és reivindicar-la dins d'una metodologia que té en compte criteris tipogràfics en funció del missatge que cal comunicar (Simon i Flórez, 2018).⁵⁷¹

En una primera fase de la digitalització es contempla el desenvolupament mínim del set tipogràfic amb una funció bàsicament per a titulars, operatiu en el sistema de llengua llatina. En futures línies de continuïtat es vol treballar amb el perfeccionament d'aquesta variant, de la Damassiana Ornamentvm, així com generar altres caràcters per acabar de completar la font com, per exemple, el disseny del set de la caixa baixa, la resta de signes complementaris i l'adaptació formal a les grafies d'altres sistemes d'escriptures.

A més a més, es contempla la via de l'exploració dels aspectes cromàtics per tal de generar una font, Damassiana Ornamentvm Color, que incorpori els valors de color que les lletres principals del brodat medieval ofereixen.

També es contempla la digitalització de la variant Damassiana Estructural, és a dir, la variant essencial a partir de la qual els sistemes es configuren. D'aquesta manera es preveu completar la família Damassiana amb les tres variants esmentades: Damassiana Estructural, Damassiana Ornamentvm i Damassiana Ornamentvm Color.

570. Vinculem la tipografia Damassiana amb el seu ús primer de lletra per a titulars o retolació, anomenada també lletra *display*. Una tipologia de lletra que pel seu cos i textura només pot ser representada a partir del cos de 72pt, per tal d'apreciar-ne les seves singularitats. També aquest concepte de lletra distintiva per a titulars es vincula amb la lletra original del brodat. Un tipus de lletra, que tal com hem demostrat en la recerca assumia unes funcions icòniques i mnemotècniques rellevants.

571. Op. Cit.



Figura 370. D'esquerra a dreta: representació de la Família Damassiana amb les seves versions gràfico-estilístiques: Damassiana estructural, Damassiana Ornamentvm i Damassiana Ornamentvm Color. Font: Elaboració pròpia a partir del treball de la recerca.



Figura 371. Proposta de gamma cromàtica de la Damassiana Ornamentvm Color. Estudi de color. Font: Elaboració pròpia a partir del treball de la recerca.

Una altra línia de continuïtat seria la generació de la digitalització de la resta de les sèries gràfiques reconegudes en la fase d'anàlisi i que configuren el patrimoni lletrístic, degudament jerarquitzat del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Aquest fet ens situa davant la reivindicació d'un grup estilístic de lletres singulars en el context d'*scriptoria*, amb característiques pròpies adaptades a diferents usos que, tal com hem vist en el Capítol II, no ha sigut estudiat des de la disciplina de la comunicació visual.

Amb la digitalització de la *lletra damassiana* del Tapís, es reconeixen els valors projectuals implícits en aquesta sèrie gràfica d'una forma més instrumental i adaptada als nostres temps. D'una forma metafòrica, tornem a l'arrel projectual del *principi*. Allò que canvia és el context temporal, però, principalment, percebre i considerar la lletra des d'aquesta dimensió disciplinària i realitat plural permet entendre els vincles essencials que la configuren.

Aquests factors reafirmen la intenció *ex professo* de dissenyar un tipus de grafia que reforça la càrrega del seu discurs textual. La *lletra damassiana* es prefigura com un tipus de lletra-imatge que exhibeix un missatge de gran transcendència. Podríem suggerir, doncs, la idea de la lletra del Tapís com un tipus de lletra visualment pregnant, una "lletra de tipus cartell"? La lletra, segons aquesta qüestió plantejada, ens remet a l'acció de selecció i adequació per part del planificador, qui tenia com a objectiu distingir aquestes lletres principals d'altres fonts d'escriptura més habituals que existien aleshores en el context històric del brodat. Aquest era el cas de la *lletra carolina*, que es feia servir per a la redacció dels textos.



Figura 372. Damassiana Ornamentvm Color. Font: elaboració pròpia.

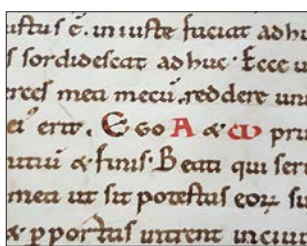


Figura 373. De dalt a baix: representació de tipus d'escriptura. Lletre Damassiana. Inscripció epigràfica Damassiana a la Basilica de Santa Agnese (Roma), s. IV.

Figura 374. Lletre Damassiana del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona, S. XI.

Figura 375. Lletre Carolina del Beatus de Torí, S. XII.

Font: elaboració pròpia a partir de fotografies pròpies (373 i 375) i 374 fotografia cedida per part del Museu-Tresor de la Catedral de Girona.

Amb criteris formals similars, la *lletre damassiana* del s. IV, projectada expressament per representar els epigrames del Papa Damas I i portada a terme per Furi Dionisi Filòcal, fou un encàrrec que projectava la distinció i el poder del seu comitent, a la vegada, que es diferenciava de les formes d'escriptura més usuals en el seu context. Un tipus de lletra dibuixada, dissenyada que es diferenciava notablement de les formes habituals de text. És des d'aquesta analogia de projecte planificat que hem equiparat, al llarg de la recerca, la dimensió projectual de la lletra principal del Tapís de la Creació amb la *lletre damassiana* del Papa Damas I. Aquest fet també ens condueix a una reflexió que pot esdevenir tema d'estudi i de continuïtat *a posteriori*. Concretament, el fet de relacionar conceptes com ara lletra i poder (entès aquest en totes les seves implicacions), lletra i identitat, lletra i marca personal, etc., i presentar-los com a binomis que cal tenir presents en estudis de la producció escrita amb enfocaments més transversals. A les conclusions del Capítol I, apuntàvem que al llarg de la història es fa evident la intenció de personalitzar un tipus de grafia per remarcar o proclamar un poder o un missatge específic. Com, per exemple, la lletra *Capital Quadrada* com a marca de l'Imperi Romà projectada arreu del territori romanitzat i del patrimoni erigit com un testimoni ineludible de l'autoritat i poder magnànim que l'imperi exercia. També, el programa d'encàrrec de la *lletre carolina* per part de l'emperador Carlemany, el sistema tipogràfic de la *Roman du Roi* desenvolupat per a la Imprimerie Royale de Lluís XIV, o alguns projectes més recents de digitalització i recuperació de tipografies històriques, entre altres. Entendre la lletra des d'aquesta realitat pròpia i vehicular ens permet establir vincles entre el passat i el present que reconeixen altres plans de significació, a més a més, del pla textual. La lletra és una clara projecció i representació del poder i la seva imposició d'ús situa la jerarquia dominant de la cultura, societat, etc.

El concepte de la lletra entesa com una projecció de poder amb tota una càrrega semàntica i simbòlica, ens permet connectar amb un context més actual. El treball de la *costumització* de les marques, el desenvolupament de les tipografies corporatives⁵⁷², el redisseny de programes d'identitat visual, per esmentar alguns exemples, són algunes de les vies més explícites per mostrar el poder de les històries que aquestes marques relaten i que configuren l'imaginari col·lectiu de la nostra societat. El poder de les grans marques corporatives busca distingir-se i sobresortir de la competència visual amb la qual conviuen. Una intenció que, entenent les distàncies temporals i els contextos històrics diferents, no difereix en excés dels objectius primers per a la configuració de la lletra-imatge de la sèrie principal del brodat medieval. Altres contextos i altres valors. Passat i present poden confluïr quan reconeixem la lletra des de la seva perspectiva de projecte. Nous enfocaments que possibiliten coneixements més amplis interrelacionats.

572. Entenem que la tipografia corporativa es desenvolupa en tres nivells: identitari (amb uns trets morfològics propis, relacionada amb la marca, amb el logotip), instrumental (relatiu a l'arxiu que instal·lem en els equips i que permet escriure com a representant de la corporació) i informatiu (vinculat al desenvolupament de la identitat visual).

Reconèixer els elements essencials i formals de la *lletra damassiana* del brodat com uns configuradors que articulen, també, el sistema gràfic del conjunt, ens porta a acceptar el vincle significatiu entre les parts i el tot, tal com les lleis gestàltiques o la *Gestalttheorie* (Costa, 2019)⁵⁷³ suggeria. D'aquesta manera concebem de forma més àmplia el programa iconogràfic que l'obra medieval presenta. Entenem que els signes lingüístics, les lletres, també formen part del sistema de les imatges. Aquestes es poden intensificar, matisar o ampliar per les formes textuais presents, també significants des de moltes altres perspectives. Unes lletres que dinamitzen el discurs visual, amb veu pròpia i que reivindicuen un rol més actiu i no només d'acompanyament passiu de les imatges. En definitiva, el diàleg equitatiu entre lletra i imatge ens condueix a una percepció més holística i, per tant, més global i integradora de valors i significacions de l'acte de la comunicació del Tapís. Copsar les formes i les particularitats de les *lletres damassianes* interconnectades amb la seva morfologia ens permet reconèixer una sèrie d'elements de forma més atenta. Com, per exemple, la intenció distintiva i de rellevància que les formes florals i els motius geomètrics confereixen a la lletra. Aquesta percepció atenta dels elements ornamentals ens ha disposat a fer una observació més concreta de les similituds formals d'aquests ornaments amb altres formes i suports textuais de procedència i d'origen diversos.

Ens preguntàvem en el capítol II si aquesta tipologia de lletres, referint-nos a la *lletra damassiana*, eren formes exclusives o comunes, si eren singulars i específiques en l'encàrrec del brodat o si eren més aviat grafies usuals o típiques que podrien haver estat manllevades o agafades en préstec de la tradició miniada local o forana o d'altres pràctiques artístiques⁵⁷⁴. El fet de qüestionar-nos, fins i tot aquests elements mínims presents en la *lletra damassiana*, ens remet a aquest vincle de les parts amb la seva totalitat que esmentava la *Gestalttheorie*. Considerem que aquestes formes florals i motius geomètrics intensifiquen el sentit del text al mateix temps que aquests ens permeten interpretar-los com a matisadors semàntics i no com uns afegits o annexos simplement decoratius.

Una altra de les propostes de continuïtat que es deriva de l'anterior reflexió és la possibilitat de seguir investigant més aquest recurs gràfic, el dels motius geomètrics presents en les *lletres damassianes* del Tapís (anomenats pics o botons per parts de diferents estudiosos)⁵⁷⁵. Hem d'observar que alguns historiadors es preguntaven sobre l'analogia estilística d'aquests elements amb la simulació de pedres precioses, ja que el fet d'afegir elements de pedreria en els teixits i brodats medievals fou una pràctica sovintejada per part de les brodaïdors i els brodaïdors.

573. Vegeu a COSTA, J. (2019). *Esquematismo. La eficacia de la simplicidad. Teoría informacional del esquema*. Barcelona: Experimenta Editorial.

574. Vegeu les qüestions en el context on es formulen, a: Capítol II, apartat 2.

575. Vegeu Capítol III, fase 4, apartat C2.



Figura 376. Tipografia EHU corporativa per la comunitat universitària de la UPV/EHU. Tipografia desenvolupada pel grup d'investigació *Diseño Gráfico y Tipografía de la Facultad de Bellas Artes de la UPV / EHU*. Font: Manual d'estil: https://www.ehu.es/documents/2947353/2975142/LI-BRO_EHU_Tipografia_korporatiboa.pdf/95cd8d61-84c6-477d-8905-0c72e67b9dab.

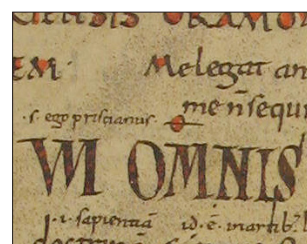


Figura 377. Exemple de tipologia d'escriptura distintiva en incipit. Ms. Ripoll 59. Gramàtica de Priscia, f2r. Font: ACA.



Figura 378. Bíblia de Ripoll (Vaticà, Lat.5729) f246v-làmina 63Bb. Font: fotografia pròpia a partir de l'edició facsimil del Dr. Joaquim Garrigosa.



Figura 379. Bíblia de Rodes (París, BNF, lat.6.II). f176v. Font: captura pròpia de l'edició en línia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538801s.image>.



Figura 380. Formes perlades presents en l'anell del Bisbe Jardí, s. XIII. Tresor de la catedral de Tortosa. Font: Catalunya Romànica. Volum I, p. 122.



Figura 381. Presència d'elements perlats en la caplletra del Martirologi del Bisbe Ató, Ms.129. Font: Catalunya Romànica, volum. III (Vic), p. 783.

En el decurs d'aquesta recerca hem observat en altres fonts de la producció librària com aquest recurs gràfic dels motius geomètrics també és present. Apareix tant en un conjunt de lletres distintives, les quals formen una línia de text que palesa una intenció de generar un sistema gràfic visual, com en lletres més aïllades.

Ho hem observat en les següents obres⁵⁷⁶ (vegeu el recull de les imatges en els annexos de les Fonts documentals):

- Ms. Ripoll 59, Gramàtica de Priscià (ACA), s. x-xi.
- Ms. Ripoll 46, Beda (ACA), s. ix-x.
- Vat. Lat. 5729, Bíblia de Ripoll, ca. 1020-1030.
- Ms. lat. 6 (I-IV), Bíblia Sancti Petri Rotensis, ca. 1020.
- Ms. 1408/7, Antifonari de l'Ofici (Biblioteca Nacional de Catalunya), s. xi⁵⁷⁷.
- Ms. 45, Antifonari de Sant Feliu (Arxiu Diocesà de Girona), ca. 1130⁵⁷⁸.
- Ms. Ms. I-II-I (1355), Beat de Torí, (Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino), ca. s. xii.

Tot i que no és objectiu d'aquesta recerca fer un recull exhaustiu diacrònic des de les perspectives de disciplines com la codicologia o la paleografia, sí que volem apuntar la singularitat estilística que pot tenir aquest motiu en obres relativament properes en un context i flux d'*scriptoria* comunicant. Insistim novament en l'expressió de la part en relació amb el tot⁵⁷⁹. Fins i tot el detall o motiu més mínim, quan el percebem com un element gràfic sistematitzat, pot esdevenir desencadenant d'altres lectures i possibles vies d'obtenció de coneixement. En aquest punt ens podem preguntar, per exemple, sobre la rellevància d'aquest element particular. Estem davant d'una tendència vernacla pròpia de l'entorn d'*scriptoria* de Ripoll⁵⁸⁰ o d'una tècnica generalitzada per distingir les grafies? Podia haver exercit algun tipus d'influència aquest tractament gràfic dels motius geomètrics en les anomenades *lletres damassianes* del brodat medieval, contemporani amb algunes d'aquestes obres? Es podria projectar aquesta porositat d'influències d'altres suports medievals en les lletres del Tapís? Aquest fet ens pot portar a reforçar les tendències actuals dels estudis medievals que situen l'Edat Mitjana com un període "menys fosc", més dinàmic en el qual les relacions socials, estilístiques i epistolars entre els diferents pols culturals, eren molt més fluides del que normalment es consideren.

576. Aquestes obres esmentades esdevenen uns testimonis gràfics per a la reflexió que aquí apuntem i que poden suggerir altres vies de recerca, però en cap cas responen a un recull exhaustiu de la temàtica.

577. La data ens la facilita el Dr. Joaquim Garrigosa que en la seva tesi doctoral en fa la datació a partir de la confrontació amb altres manuscrits.

578. La data ens la facilita el Dr. Joaquim Garrigosa que en la seva tesi doctoral en fa la datació aproximada.

579. Ens remetem de nou a la cita de la teoria de la Gestalt, a COSTA, J. (2019). *Esquematismo. La eficacia de la simplicidad. Teoría informacional del esquema*. Barcelona: Experimenta Editorial.

580. Apuntem l'*scriptoria* de Ripoll com el centre rellevant de la producció manuscrita d'aquesta època.

Fins i tot, aquesta formalització perlada (referint-nos als motius geomètrics) ha sigut recollida i -apareix com a tret ornamental habitual- en lletres capitals més actuals com així ho recull Jean Midolle i diferents tractadistes del XVIII i XIX, entre altres. Aquests són alguns dels interrogants que han anat sorgint al llarg de la present investigació.

Més enllà dels aspectes anteriors, recuperem el concepte de sistemes que plantejàvem en el Capítol III en el qual els motius ornamentals - els motius geomètrics interns i els motius florals en les extremitats de les astes de les lletres - es consideren de forma integrada a la lletra i no com a elements merament superficials. Aquests motius, precisament per planificar-se i integrar-se en l'estructura configuradora de la lletra també participen del discurs semàntic que aquestes formes projecten.

En un entorn de producció miniada, per exemple, a l'Antifonari de Sant Feliu (Ms. 45, ca. 1130), també podem observar, en aquest cas, unes caplletres que encapçalen dos responsoris concrets: el responsori 101, *Responsoria cum Alleluia* i el responsori 270, *Responsori in Natale Sancti Vincenci Martiris*,⁵⁸¹ de semblança formal amb les lletres del brodat, tant pel que fa a l'aplicació del motiu geomètric com en la morfologia en general. A més a més, en aquest manuscrit també es detecten altres formes d'inicials que suggereixen una possible transposició de models gràfics. De nou ens podem preguntar si aquestes formes de lletres, independentment de la transcendència textual del missatge que transcriuen, estan explorant altres plans de significació. Les darreres hipòtesis plantejades⁵⁸² al voltant del Tapís de la Creació afirmen que el brodat medieval estava molt vinculat a un missatge contextualitzat en les celebracions litúrgiques del quart diumenge de Quaresma (el diumenge o la Dominica *Lætare*)⁵⁸³.

Podria ser el planificador del brodat conscient d'aquesta transcendència i, per tant, haver escollit i vestit una tipologia de lletres que evocessin, per la seva forma gràfica, el context litúrgic de la Dominica *Lætare* assenyalada? Els motius ornamentals, entesos com a elements conceptualitzats, vertebradors del significat, poden participar de l'acte comunicatiu, tot emfasitzant unes característiques particulars -musicals i florals- de la celebració litúrgica en qüestió? Poden esdevenir les lletres, amb els seus "vestits" ornamentals florals i perlats, un testimoni festiu, un *disseny exclusiu* per celebrar i reafirmar la paraula de Déu?

581. Responsoris esmentats a: MARQUÈS, J., GROS, M. (1995). L'Antifonari de Sant Feliu de Girona (Girona, Museu Diocesà, ms. 45). *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, V. 6, 177-326.

582. Hipòtesi formulada a l'article de Rebeca Swanson "La nova identitat del Tapís de la Creació" que es recull en l'obra *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona* (ed. Carles Mancho). Op. Cit.

583. Vegeu aquesta argumentació que exposa la Dra. Rebeca Swanson i que esmentem en el capítol III, apartat 4-C4.



Figura 382. Exemple de lletres perlades. Jean Midolle, Romaine, Emile Simon fils press, France, 1835. Jean Midolle. Font: <https://letterformarchive.org/news/jean-midolle>.



Figura 383. A dalt: Caplletra de l'Antifonari de Sant Feliu, Ms. 45, f43v, *Responsori 101, Responsoria cum Alleluia*. Font: Arxiu Diocesà de Girona.



Figura 384. A baix: Caplletra de l'Antifonari de Sant Feliu, Ms. 45, f16v, *Responsori in Natale Sancti Vincenci Martiris*. Font: Arxiu Diocesà de Girona.

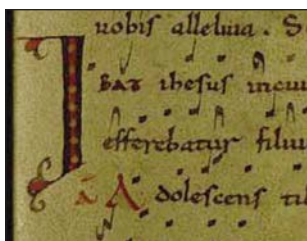


Figura 385. Caplletra de l'Antifonari de Sant Feliu, Ms. 45, f153r Font: Arxiu Diocesà de Girona.

En l'elecció d'una determinada tipologia de lletres, amb una clara intenció expositiva, pot tenir valor connotatiu en clau simbòlica aquest context litúrgic i festiu?

Investigacions recents subratllen la particularitat de la celebració litúrgica de la Dominica Lætare⁵⁸⁴ en el context local gironí i la nostra investigació ho recolza i n'amplia el sentit, ja que la lletra també ho plasma gràficament i plàsticament. Així doncs, constatem que el fet d'analitzar elements tan singulars com per exemple els motius ornamentals, perllats i florals dels signes gràfics, ens porta a un pensament més ampli que integra i relaciona tots els elements de les lletres, per mínims i reduïts que siguin, en un discurs interpretatiu més global.

Un dels aspectes rellevants d'aquesta investigació és la de plantejar, des de les seves aportacions conceptuals i metodològiques, l'inici d'un diàleg⁵⁸⁵ interdisciplinari amb l'objectiu d'establir espais comuns de confluència. Estudiar el brodat medieval des de la disciplina de la comunicació visual, ens planteja el repte de qüestionar-lo des de la seva intenció de projecte contextualitzat en l'acte de comunicació. És a dir, establim la idea que existeix la voluntat de transmetre un missatge determinat envers una audiència activa que és capaç de traduir el programa iconogràfic per tal de configurar-lo en el seu imaginari col·lectiu. Per portar a terme l'efectivitat de l'acte de comunicació, podem entreveure estratègies gràfiques com, per exemple, la jerarquia del discurs textual, l'esquematisme i la síntesi narrativa del programa figuratiu en el teixit medieval, entre altres. Podríem percebre, fins i tot, el Tapís de la Creació, com una obra esquemàtica amb una voluntat de síntesi d'uns continguts específics prèviament escollits?, podem abordar l'estudi del Tapís des de l'enfocament de l'esquematisme? Aquests interrogants que son alhora enfocaments ens obren camí a noves perspectives que generen visions que ens permeten ampliar qualitativament i quantitativament tot allò que podem saber d'un objecte d'estudi i d'una investigació.

Desenvolupar aquestes qüestions vinculades a la percepció del brodat des de la perspectiva de la comunicació visual i altres enfocaments relacionats, ens condueix a contextualitzar una obra medieval en la intersecció amb altres disciplines que poden ajudar a establir ponts amb altres lectures tant contemporànies com atemporals. Com hem demostrat i exemplificat al llarg d'aquesta recerca, l'estudi de la lletra permet analitzar la seva anatomia, la seva organització, les seves funcions d'ús, les aportacions semàntiques i els requeriments de planificació, entre altres factors.

584. Op. Cit. Cal recordar la reflexió que la historiadora Rebecca Swanson apuntava: "(...) música, flors i colors eren les principals característiques de la jornada" (Swanson, 2018, p.238)

585. Com així ha succeït al llarg de la recerca, en el transcurs de la qual s'ha mantingut converses amb paleògrafs, historiadors, musicòlegs, arxivers, teòlegs, filòsofs entre altres disciplines de la comunicació.



Figura 386. Motius perllats en els vestits de les Verges i en l'ornamentació de l'absidiola. Pintura Mural de Sant Quirze de Pedret, finals s. XI - inici s.XII. Representació de la Paràbola de les verges prudentes i nècies. Font: Fotografia in situ, Museu Diocesà de Solsona.



Figura 387. Caplletra del Ms. 36, f187v, Còdex procedent de L'abadia de La Grasse, 1100 (ca.).Detalls ornamentals que simulen un efecte de pedreria. Font: Biblioteca Municipal de Nimes, captura en línia.

Entenem, per tant, aquests diàlegs entre la tradició artística i el present com a oportunitats per a configurar projectes de comunicació que estimulin noves aproximacions i relectures del patrimoni artístic. Així aquest patrimoni esdevindrà un coneixement viu, compartit i útil per a les societats actuals i futures.

.....
BIBLIOGRAFIA
.....

L'entorn cal·ligràfic.
L'essència de la lletra i el Tapís de la Creació
de la Catedral de Girona
.....

BIBLIOGRAFIA

**L'entorn cal·ligràfic.
L'essència de la lletra i el Tapís de la Creació
de la Catedral de Girona**

BIBLIOGRAFIA

PRINCIPALS BLOCS TEMÀTICS:

- A. Metodologia projectual
- B. Fonaments de la comunicació visual
 - C. Desenvolupament cal·ligràfic i tipogràfic
 - D. Investigació de la lletra
 - Producció escrita
 - D.1. Fonts d'interès general relacionades amb altres suports
- E. General i específica del cas d'estudi: Tapís de la Creació de la Catedral de Girona
- F. Documentació fotogràfica i manuscrits consultats

BIBLIOGRAFIA I FONTS CONSULTADES

La següent bibliografia s'organitza a través de diferents blocs temàtics comentats que permeten estructurar més coherentment les fonts consultades per a aquesta recerca. El caràcter transversal d'aquesta investigació es fa palès en la bibliografia general i, també, en la bibliografia específica, així com en el material de suport necessari per al desenvolupament de l'estudi i la construcció del discurs. Els mapes elaborats en el primer capítol proporcionen un primer univers bibliogràfic, a partir del qual es poden extreure dades i conclusions. Així doncs, els eixos temàtics proposats permeten interpretar la bibliografia com un diàleg entre disciplines les quals comparteixen un interès comú: la lletra com a subjecte d'estudi la qual esdevé testimoni gràfic de narratives que sovint convergeixen i altres vegades segueixen camins paral·lels.

A. METODOLOGIA PROJECTUAL

Les fonts consultades ens permeten establir un marc propici per entendre l'abast i la complexitat de la metodologia projectual així com ens proporcionen referències que aprofundeixen en l'evolució actual de la realitat disciplinària del disseny gràfic. La bibliografia citada ens nodreix d'un context teòric per entendre, des de diferents perspectives i realitats, la figura essencial del planificador-dissenyador, entès aquest com un director de projecte i articulador de significats en una narrativa gràfica estratègicament predeterminada. En definitiva, les referències consultades d'aquest bloc incideixen en els principals agents i factors que participen en la configuració de la metodologia projectual i la realitat de projecte.

AICHER, O., KRAMPREN M. (1981). *Sistema de signos en la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

AICHER, O. (2005). *El mundo como proyecto*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

BONSIEPE, G. (1978). *Teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

BÜRDEK, B. E. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

CANDY, L. (2011). *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner*. Faringdon: Libri Publishing Ltd.

CANDY, L., I EDMONDS, E. A. (2018). Practice-Based Research in the Creative Arts Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo*, 51(Núm. 1), 63-69.

CHAVES, N. (2001). *El oficio de diseñar*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

COSTA, J. (2019). *La forma de las ideas. Cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*. Barcelona: Experimenta Editorial.

COSTA, J. (2019). *Esquematismo. La eficacia de la simplicidad. Teoría informacional del esquema*. Barcelona: Experimenta Editorial.

DEL HOYO ARJONA, J. (2002). *Memoria de titularidad de la Universidad de Barcelona para la plaza de Proyectos de diseño gráfico*.

DEL HOYO ARJONA, J. (2018). Diseño gráfico, el actual paradigma. Retos y realidades. *Grafica*, 6 (11), 7-12. <https://doi.org/https://doi.org/10.5565/rev/grafica.11>.

FRIEDMAN, K. (2000). Creating design knowledge: from research into practice. *IDATER 2000 Conference*, 5-32, Loughborough University. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0126939>.

FRIEDMAN, K. (2015). Writing for the PhD in Art and Design. Issues for Research Supervisors and Research Students. *A Research Skills Working Paper*. Melbourne, Australia: Centre for Design Innovation, Swinburne University of Technology.

FRIEDMAN, K. (2007). Heuristic reflections on assessing creativity in the design disciplines. *Swinburne University of technology*, 171-180.

GONZALEZ - MARDONES, S. (2016). *El diseño gráfico y sus profesionales. Retos y definiciones* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona.

GRAY, C. & MALINS, J. (2004). *Visualizing Research*. Vol. 91. Hants England: Ashgate Publishing Limited.

LLOVET, J. (1981). *Ideologia y metodología del diseño*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili (2a edición).

MARTÍ FONT, J.M. (1999). *Introducció a la metodologia del Disseny*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

MUNARI, B. (1980). *El arte como oficio*. Barcelona: Editorial Labor.

MUNARRIZ, J. (2013). Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes. *E-Prints Complutense*. Universidad Complutense de Madrid, 1-12.

PERICOT, J. (2006). El dissenyador com a formalitzador i comunicador de valors. *Temes de disseny*, 23. Barcelona: Edicions Elisava.

POTTER, N. (1999). *What is a designer: things, places, messages*. London: Hyphen Press.

POZO, R. (2000). *Producción de proyectos gráficos*. Barcelona: Elisava Edicions. Ediciones CPG.

ROM, J. (2002). *Els Fonaments del Disseny Gràfic*. Barcelona: Trípod, segell editorial de Blanquerna Tecnologia i Serveis.

RUIZ COLLANTES, X. (1988). Dissenyar: informar, persuadir, cominar, denominar. *Temes de Disseny*, (2), 101-108.

SCHÖN, D. A. (1998). *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Ed. Paidós (1ª edición).

SIMON, C., FLÓREZ, C. (2017). Cartografía de la letra. *Revista Grafica*, 93. En línia: <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.93>.

TENA PARERA, D. (2011). *Diseñar para comunicar*. Barcelona: Bosch.

B. FONAMENTS DE LA COMUNICACIÓ VISUAL

Les fonts llistades presenten un context acotat dels principals fonaments i elements que configuren la comunicació visual. Des de bibliografia general sobre qüestions relacionades amb la percepció i recepció visual fins a temes específics que se centren en la representació de la imatge així com de l'articulació dels principals elements morfològics i les relacions de sintaxi que s'estableixen entre aquests. També les referències enfoquen aspectes del procés de comunicació, l'acte comunicatiu i els agents que hi participen, així com la recepció del missatge i les seves funcions principals.

ARNHEIM, R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso*. (4ª edició 2015, de la Col·lecció Biblioteca Roland Barthes). Barcelona: Paidós.

BARTOMEU, E. (2012). *La identitat visual corporativa a Internet* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.

BAUMAN, Z. (2005). *Vida líquida*. Barcelona: ed. Paidós.

CAMACHO GARCIA, R. (2015) *Sobre la naturaleza, comprensión y evaluación de la identidad visual para la empresa* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona.

CARBÓ, E. (1998). Teoria de la imatge i simbolisme. *Ars Brevis: anuario de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna*, n°4, 101-128.

CHAVES, N. (2005). *La imagen corporativa* (3a edició). Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

CIRLOT, J. E. (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Labor.

DE SAUSSURE, F. (2002). *Curso de lingüística general*. Madrid: Ed. Akal

DONDIS, D. A. (2017). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Versión castellana: Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ENTENZA, A. (2008). *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales. Análisis crítico de las aportaciones realizadas desde diversas disciplinas* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.

GALLARDO PAÚLS, B. (1996). *Análisis conversacional y pragmática de receptor*. Valencia: Ed. Episteme.

GHYKA, M. (1953). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón.

GONZÁLEZ SOLAS, J. (2011). *Los materiales, a Grafistas. Diseño Gráfico Español (1939-1975)*. Madrid: Exposición en el Museo Nacional de Artes Decorativas y Ministerio de Cultura. Catálogo de exposición

GROUPE μ, (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid: Catedra, signo e imagen.

HALL, S. (2007). *Esto significa aquello, Esto significa esto*. Barcelona: Blume.

JENSEN, K.B., JANKOWSKI, N.W. (1993). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch Comunicación.

JURY, D. (2012). *Graphic design before graphic designers*. London: Thames & Hudson.

MAC DONALD, R. (2017). *Las funciones de Roman Jakobson en la era digital*. Universidad Rafael Landívar: C. Parens Ed.

MÜLLER-BROCKMANN, J. (2005). *Historia de la Comunicación Visual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

MUNARI, B. (1974). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

PEIRCE, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.

RUIZ, E. (1992). *Hacia una semiología de la imagen*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

SATUÉ, E. (1988). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial.

ZUNZUNEGUI, S. (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. Universidad del País Vasco.

C. DESENVOLUPAMENT DELS PRINCIPALS FONAMENTS CAL-LIGRÀFICS I DESENVOLUPAMENT DE PROCESSOS ANALÍTICS TIPOGRÀFICS

Aquest bloc llista una sèrie de fonts bibliogràfiques més específiques relacionades amb la tradició cal·ligràfica i la disciplina de la tipografia. Les fonts consultades proporcionen una sèrie de recursos que aprofundeixen en el reconeixement dels configuradors en la tractadística de la cal·ligrafia així com s'obtenen altres referències que ens faciliten una visió més específica i tècnica de la disciplina de la tipografia. A més a més, es consulten tesis doctorals que incideixen en aspectes relacionats amb la investigació de la lletra i de projectes tipogràfics, tot conferint un univers acadèmic que actua de precedent de la present investigació.

AICHER, O. (2004). *Tipografía*. Valencia: Campgràfic.

AZNAR DE POLANCO, J. C. (1719). *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos, y reglas mathematicas del Mro. Juan Claudio Aznar de Polanco*. Madrid, España: Herederos de Manuel Ruiz de Murga.

BAINES, P., HASLAM, A. (2002). *Tipografía: función, forma y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.

BALIUS A. (2009). "Tipografía digital en España. Apuntes para un estudio crítico" a RIBAGORDA, J. M. (com.), *Catálogo de la Exposición Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía Española*. Madrid: Edición Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, AECID.

BLANCHARD, G. (1988). *La letra. Enciclopedia del Diseño. Colección dirigida por Joan Costa*. Barcelona: Ed. Ceac.

BRINGHURST, R. (1978). *The Elements of Typographic Style (4th edition 4.0)*. London: Hartley and Marks.

CAFLISCH, M. (2012). *Análisis tipográficos: estudios sobre la historia de la tipografía*. Valencia: Campgràfic.

CAMP, A. (1984). *Pen Lettering*. London: A&C Black Publishers.

CATICH, E. (1968). *The Origin of the Serif: Brush Writing and Roman Letters*. Davenport, Iowa: The Catfish Press, St. Ambrose College.

CHENG, K. (2006). *Diseñar tipografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

COSTA, J. (1988). Nacimiento y expansión de la letra en la comunicación gráfica, en *la Letra*. Barcelona: Ediciones CEAC.

DAWSON, M. (2001). Can classic, remastered fonts retain the spirit of the 'authentic' original?. *Eye*, n.º. 41, vol. 11, 54-57.

- DEL HOYO ARJONA, J. (2001). *Aproximaciones a su conocimiento contemplado desde la comprensión, el estudio, el análisis y la catalogación sistemática de la obra de Juan Trochut Blanchard*. (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.
- DEL HOYO ARJONA, J. (2012). *Prólogo a Carácter Latino*. Barcelona: Index Books.
- DEL HOYO, J., SIMON, C., FLÓREZ, C. (2018). La letra protagonista, real y ausente, de la ciudad a *VIII Jornadas Arte y Ciudad*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 445-458.
- EDWARD, J. (1918). *Writing and Illuminating and Lettering*. London: Ed. J. Hoog (18th ed.).
- FRUTIGER, A. (2007). *El libro de la tipografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- FRUTIGER, A. (2007). *Reflexiones sobre signos y caracteres*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- GÁLVEZ PIZARRO, F. (2002). *Educación tipográfica. Una introducción a la tipografía*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- GARFIELD, S. (2011). *Just my Type*. London: Profile Books.
- GERMANI, R., y FABRIS, S. (1973). *Fundamentos del proyecto gráfico*. Barcelona: Don Bosco.
- GERSTNER, K. (2003). *Compendio para alfabetos: sistemática de la escritura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GILL, E. (2004). *Un ensayo sobre tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- GRAY, N. (1986). *A History of Lettering*. Oxford: Phaidon Press.
- HENESTROSA, C., MESEGUER, L., SCAGLIONE, J. (2012). *Cómo crear tipografías*. Madrid: Tipo e Editorial.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, S. M. (2015). La tipografía y los monstruos. *I+Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño*, 10 (10), 117-136.
- HERRERA, E., I FERNÁNDEZ, L. (2008). Estudio y aplicación de nuevas tecnologías para la recuperación y digitalización tipográfica del patrimonio caligráfico de Juan de Yciar. *Bellas Artes*, 6, 177-197.
- HOCHULI, J. (2007). *El detalle en las tipografía*. València: Campgràfic.
- JURY, D. (2007). *¿Qué es la tipografía?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- KANE, J. (2012). *Manual de tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KENNA, H. (2012). *A Practice-led Study of Design Principles for Screen Typography* (phd). University of the arts London.

- KUNZ, W. (2001). *Tipografía: Macro y Microestética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARTÍN, E., & TAPIZ, L. (1981). *Deaig: diccionario enciclopédico de las artes e industrias gráficas*. Barcelona: Don Bosco.
- MARTIN, J., STRIBLEY M., GOURDIE, T. (1996). *Guía completa de caligrafía, técnicas y materiales*. Londres: ed. Herman Blume.
- MARTÍN MONTESINOS, J. L., MAS HURTUNA, M. (2001). *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. Valencia: Campgràfic.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (2001). *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón: Trea.
- MARTÍNEZ-VAL, J. (2002). *Tipografía práctica. Usos, normas, tecnologías y diseños tipográficos en los inicios del s. XXI*. Madrid: Laberinto Comunicación.
- MEDIAVILLA, C. (2005). *Caligrafía*. Valencia: Campgràfic.
- MEIER, H. (2011). *La evolución de la letra*. Valencia: Campgràfic.
- MORET, O. (2014). Medidas tipográficas: un recuento. *InfoDesign*, 11(2), 134-165.
- MORET, O. (2002). El fondo de la Fundación Tipográfica Bauer. Un modelo metodológico para la clasificación del material tipográfico. *Box*, 1-21.
- MORET, O. (2006). *El mitjà tipogràfic* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.
- MORISON, S. (1929). *Principios fundamentales de la tipografía*. Madrid: Ediciones del Bronce.
- NOORDZIJ, G. (2009). *El Trazo. Teoría de la escritura*. Valencia: Campgràfic.
- NOVARESE, A. (2009). *El Signo alfabético*. Valencia: Campgràfic.
- NERDINGER, E. (1960). *Zeichen, Schrift + Ornament. Signs. Scripts+Ornament*. München: Ed. V. G. D. W. Callwey.
- PENELA, J. R., I GAMONAL, R. (2005). *La letra manuscrita contemporánea a Caligrafía Española. El arte de escribir*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- PÉREZ MENA, M. (2017). *La creación tipográfica a través de la noción de proyecto. Proyecto de diseño de la tipografía EHU*. (Tesi doctoral). Universidad del País Vasco, Bizkaia.
- RANGEL, L. (2011). *Del Arte de imprimir o la Biblia de 42 líneas: aportaciones de un estudio crítico* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.
- RIBAGORDA, J. M^a. (2005). *Calígrafos españoles. Maestros con carácter a Caligrafía Española. El arte de escribir*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

RIBARGORDA, J. M^a. (2015). *Ibarra Real. Un modelo metodológico para el redibujo y reconstrucción de tipografías clásicas. Del plomo al vector.* (Tesi doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

RODRÍGUEZ VALERO, D. (2006). *Tipografía Digital: Propuesta de un nuevo sistema paramétrico para el diseño y la digitalización de alfabetos.* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.

SATUÉ, E. (2007). *Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística.* Madrid: Siruela.

SESMA, M. (2002). Revivals tipográficos: por qué recuperar a los clásicos. *Visual Magazine de diseño, creatividad y comunicación*, núm. 98, (xiv), 80-89.

SESMA, M. (2004). *Tipografismo: aproximación a una estética de la letra.* Barcelona: Paidós.

SHAW, P. (2015). *The Eternal Letter: Two Millennia of the Classical Roman Capital.* London: Mit Press.

SMEJERS, F. (1996). *Counterpunch.* London: Hyphen Press.

SOLOMON, M. (1988). *El Arte de la Tipografía.* Madrid: Tellus.

TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, T. (1798). *Arte de escribir por reglas y con muestras: según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales, acompañado de unos principios de Aritmética, Gramática y Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formación y enseñanza de los principales caracteres que se usan en Europa.* Madrid: La Imprenta de la Viuda de Joaquín Ibarra.

TORMO, E. (1986). *Tratadística caligráfica en la España del siglo XVII y sus contenidos técnico-instrumentales* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.

TORMO, E., MORET, O., SIMÓN, B., I RODRÍGUEZ, D. a *Cursusductus: la letra: docencia e investigación.* Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperat de <http://www.ub.edu/cursusductus/cd.html>.

TUBARO, ANTONIO E IVANA. (1994). *Tipografía: estudio e investigaciones.* Buenos Aires, Universidad de Palermo.

UNGER, G. (2013). Romanesque capitals in inscriptions. *Typography papers*, 9. London: Hyphen Press. Recuperat de <http://www.type-together.com/the-story-behind-alverata>.

D. INVESTIGACIÓ DE LA LLETRA - PRODUCCIÓ ESCRITA

En aquest bloc s'esmenten obres relacionades amb l'estudi de la producció escrita en general, que comprenen una línia de temps molt àmplia, des de l'antiguitat clàssica fins l'època medieval i també estudis formulats des de les disciplines que conformen la medievalística. Tanmateix, la majoria de les fonts consultades incideixen específicament en la producció escrita i miniada, les principals influències i recepcions estilístiques en entorns dels *scriptoria* medievals. Apuntem obres que s'enfoquen des de les disciplines com l'epigrafia, la paleografia, la codicologia, fins a diccionaris i glossaris més narratius i visuals que contenen repertoris, classificacions i reculls d'imatges gràfiques tot seguint un discurs diacrònic referenciat.

ALEXANDER, J. J. G. (1978). *The Decorated letter*. London: Thames and Hudson.

ALTURO PERUCHO, J. (2000). *El llibre manuscrit a Catalunya*. Barcelona: Ed. 92.

ARNALL JUAN, M. J., PONS I GURI, J. M. (1993). *L'escriptura a les terres gironines: segles IX-XVIII*. Girona: Diputació de Girona.

AVENOZA, G., FERNÁNDEZ, L., SORIANO, M. L. (eds). (2019). *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*. Madrid: Silex Ediciones.

BATTELLI, G. (1949). *Lezioni di Paleografia*. Città del Vaticano: Ed. Pont. Scuola Vaticana di Paleografia e Diplomatica. (Terza edizione).

BOHIGAS, P. (1960). *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña; contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana, I. Período románico*. Barcelona: Asociación de Bibliófilos de Barcelona.

CALDELLI, E. (2016). Sull'iscrizione di Adriano I. *Scrineum Rivista* 13, 56.

CARBONELL, E. (1981). *L'ornamentació romànica catalana*. Barcelona: Ed. Col·lecció materials 2 Artestudi.

CARINI, I. (1889). *Epigrafia e Paleografia del Papa Damaso. Apunti per la Nuova Scuola*. Roma: Tipografia Vaticana.

CARMEN, D., RAMÍREZ, L. (2015). *Usos y desusos de la letra capitular* (Tesis doctoral). Universidad de Málaga, Málaga.

CAVALLO, G. (1996). *Iniziali, scritture distintive, fregi. Morfologie e funzioni a Libri e documenti d'Italia: dai Longobardi alla rinascita delle città*. Udine.

CAVALLO, G., FEDELI, P., & GIARDINA, A. (1989). *Lo Spazio letterario di Roma antica*. Roma: Salerno.

CHACÓN, Á. I. (2017). La escritura publicitaria del Gud. lat. 148: el texto del *Liber monstrorum Álvaro*, *Documenta Et Instrumenta*, 15, 57-67. *Scripta*, 3, 57-72.

DEBIAIS, V. (2017). *La croisée des signes. L'écriture e les images médiévales (800-1200)*. París: Les Éditions du Cerf.

DEBIAIS, V. (2013). Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales. *Codex Aquilarensis*, 29, 169-186.

DEBIAIS, V., FAVREAU, R., & TREFFORT, C. (2007). L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 165 (1), 101-137.

DE HAMEL, C. (1986). *A History of Illuminated manuscripts*. Boston: David R Godine.

DEL HOYO, J., SIMON, C., FLÓREZ, C. (2015). *Detalls i lletres d'ahir i d'avui al Bisbat d'Urgell. Del Beatus a l'actualitat*. Barcelona: Edicions del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya.

DE RUBEIS, F. (2010). La Capitale Damasiana a Tours: esperimenti ed efimere Primavera. *SCRIPTA*, vol. 3. pp.57-72

DIEBOLD, W. J. (2000). *Word and image: an introduction to early medieval art*. Boulder CO: Westview Press.

DRUCKER, J. (1997). *The Art of the Written Image. Washington University Gallery*. Recuperat de: <http://www.granarybooks.com/books/drucker3/drucker3.4.html>.

FAVREAU, R. (1995). *Épigraphie médiévale*. Turnhout: Brepols.

FERRUA, A. (1942). *Epigrammata Damasiana*. Roma: Citta del Vaticano.

FERRUA, A. (1939). Filocalo, l'amante della bella lettera. *La Civiltà Cattolica*, 90, 1, 35-47.

GARCÍA LOBO, V. Y MARTÍN LÓPEZ, E. (1995). *De epigrafía medieval y Album*. León: Universidad de León.

GARNIER, F. (1989). *Le langage de l'image au Moyen Age*. Paris: Ed. Le Leopard.

GARRIGOSA I MASSANA, J. (1994). *Catálogo de manuscritos e impresos musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Dirección de Archivos Estatales.

GONZÁLEZ, H. C. (2010). *Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XVI): Estudio iconográfico y codicológico* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

GRAY, N. (1956). The filocalian letter. 24, 5-13. Downloaded from <https://www.cambridge.org/core>. <https://doi.org/10.1017/S0068246200006747>.

HURBERT, J., PORCHER, J., VOLBACH, W. (1968). *La Europa de las invasiones*. Madrid: Gallimard.

IBÁÑEZ, Á. (2017). La escritura publicitaria del Gud. lat.148: el texto del Liber monstrorum, *Documenta & Instrumenta*, 15, p. 57-67.

IBARBURU ASURMENDI, M. E. (1987). *L'escriptori de Santa Maria de Ripoll i els seus manuscrits*. En Catalunya Romànica. X: El Ripollès (Vigué, J., p. 276-292). Barcelona: Enciclopèdia catalana.

IBARBURU ASURMENDI, M. E. (1987). *Beatus de Girona Ms. 7*. En Catalunya Romànica. Museu d'Art de Girona, Tresor de la Catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès. vol. XXIII (p. 165-183). Barcelona.

IBARBURU ASURMENDI, M. E. (1999). *Estudis sobre manuscrits procedents de Girona*. Barcelona: Universidad de Barcelona Publicaciones.

IGLESIAS, J.M, GUTIÉRREZ, A. (2013). Paisajes epigráficos de la Hispania romana. *Hispania Antigua Serie Historica*, 9. Roma, l'Erma di Bretschneider, 348-350.

JANINI, J. (1983). El sacramentario de San Félix de Gerona. *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. 2, 57-72.

JOHNSON, A. F. (1931). *Decorative Initial Letters, collected and arranged with and introduction by A. F. Johnson*. London: The Cresset Press

KENDRICK, L. (1999). *Animating the letter: the figurative embodiment of writing from late antiquity to the Renaissance*. Columbus: Ohio State University Press.

KENDRICK, L. (2011). Visual texts in post-conquest England. *The Cambridge Companion to Medieval English Culture*, 149-171. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521856898.008>

KESSLER, H. L. (2007). *Neither God nor man: words, images, and the medieval anxiety about art*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.

KRAUTHEIMER, R. (1980). *Rome: profile of city*. Princeton

KROUSTALLIS, S. (2012). Quomodo decoretur pictura librorum: materiales y técnicas de la iluminación medieval. *Anuario de Estudios Medievales*, 41(2), 775-802. <https://doi.org/10.3989/aem.2011.v41.i2.371>

LECLERQ, H. AND CABROL, F. (1907). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Publié par le R.P. dom Fernand Cabrol et le R.P. dom Henri Leclerq avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. Paris: Letouzey et Ané.

LIGHT, L. AND DE HAMEL, C. (2015). *The Idda Collection: Romanesque Biblical Manuscripts c.1000 to 1240*. New York: L. Enluminures LTD, Ed.

LÓPEZ, C. (2015). *Usos y desusos de la letra capitular. Del códice medieval a la letra corporativa* (tesis doctoral). Universidad de Málaga.

MALLON, J. (1952). *Scripturae Monumenta et Studia III: Paléographie romaine*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija de Filología.

MARCOS, J. (2007). Letras Capitulares: Concepto, historia, evolución y uso tipográfico. Recuperat de: <http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/CAPITULARES.pdf>.

MARTÍN LÓPEZ, M. E., & GARCÍA LOBO, V. (2009). La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones. *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval*, 757, 185-213.

MENANDRE, & ROMERO, F. (1989). *Menandro: sobre los géneros epidícticos*. Ediciones Universidad de Salamanca.

MORISON, S. (1972). *Politics and Script: Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from Sixth Century B.C. to Twentieth Century A.D.* Oxford: Universtity Press

MUNDÓ, A. (1980). L'escriptura del Tapís de la Catedral de Girona. *Revista de Girona*, 32, 157-158.

MUNDÓ, A. (1994). *La cultura artística escrita*, a A. Vigué, J. i Pladevall. Catalunya Romànica I. Barcelona: Enciclopèdia catalana, 133-162.

MUZERELLE, D. (1985). *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. Paris: Editions CEMI. En línia: <http://codicologia.irht.cnrs.fr/accueil/vocabulaire>.

NORDENFALK, C. (1988). *L'Enluminure au Moyen Age*. Genève: Skira.

OLIVA, V. (1913). *Introducción al estudio del arte del alfabeto en Cataluña*. Barcelona: Verdaguer.

OSTOS SALCEDO, P. (2010). Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la Baja Edad Media. Las inscripciones góticas: *II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval, León*, del 11 al 15 de septiembre 2006, 45-63.

OSTOS, P., PARDO, M. L., y RODRÍGUEZ, E. (1997). *Vocabulario de codicología*. Madrid: Arco/ Libros.

PÄCHT, O. (1987). *La miniatura medieval: una introducción*. Madrid: Alianza Editorial.

- PEREIRA GARCÍA, I. (2017). La epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión. *Anuario de Estudios Medievales*, 47(1), 267. <https://doi.org/10.3989/aem.2017.47.1.10>
- PETRUCCI, A. (1995). *Le scritture ultime*. Turin: Ed. Einaudi
- PETRUCCI, A. (1992). *Breve storia della scrittura latina*. Bagatto Libri.
- PETRUCCI, A. (2008). *Una lliçó de paleografia*. Valencia: Edicions Universitat de Valencia.
- PETRUCCI, A. (2011). *Libros, Escrituras y Bibliotecas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ORRIOLS, A. (2008). *Il·lustració de manuscrits a Girona i Cuixà (segles IX- XII). Interrogants i propostes*. Dins: GUARDIA, M; MANCHO, C. (eds.). Les fonts de la pintura romànica. *Ars Picta. Temes, I*, 195-218.
- PORCHER, J. & H. J. (1968). *El Imperio Carolingio. Los manuscritos pintados carolingios*. En *El Universo de las formas*. Madrid: Gallimard.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, N. (2014). Fórmulas diplomáticas en las inscripciones medievales redactadas en romance. *Espacio Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 0 (22), 301-329. <https://doi.org/10.5944/etfiii.22.2009.1647>.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M. (2012). Creer con imágenes. iniciales miniadas e iconografía narrativa en las Biblias románicas de la escuela umbro romana. *Codex Aquilarensis*, 28, 131-148. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-6710-5_13.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M. (2017). *La miniatura al servicio de la reforma gregoriana: la decoración simbólica y narrativa de las biblias gigantes o atlánticas, en Narraciones visuales en el arte románico*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real del Patrimonio Histórico.
- ROSSI, G. B. (1864). *La Roma sotterranea cristiana / descritta ed illustrata dal cav. Pubblicata per ordine della santità di n. s. papa Pio Nono*. Roma: Cromo-litografia pontificia
- RUIZ, E. (1988). *Manual de codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- SÁNCHEZ PRIETO, A. B. Recuperat de "La decoración del código 2. La escritura convertida en elemento decorativo". (5 abril, 2019). Recuperat de <https://vocabulaire.irht.cnrs.fr/pages/vocab2>.
- SHAW, H. (1856). *The Hand book of Medieval Alphabets and Devices*. London: H. G. Bohn.
- SIMON, C., FLÓREZ, C. (2018). Investigando la letra, dos casos de estudio. Proyectar la letra, una constante cultural y los condicionantes tecnológicos en el entorno digital. *Revista Grafica*, 139. En línia: <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.139>.

PIJOAN, J., GUDIOL RICART, J. (1948). Les pintures murals romàniques de Catalunya. *Monumenta Cataloniae* (IV). Barcelona: Alpha.

TILGHMAN, B. C. (2016). Ornament and Incarnation in Insular Art. *Gesta*, 55(2), 157-177. <https://doi.org/10.1086/687152>.

TONIOLO, F. et al. (2017). *La Belleza nei libri. Cultura e devozione nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova*. Biblioteca Universitaria di Padova-Comune di Padova.

TROUT, D. (2014). From the Elogia of Damasus to the Acta of the Gesta Martyrum: Re-staging Roman History. *Attitudes towards the Past in Antiquity*, ed. CHARLOTE SCHEFFER and BRITA ALROTH, 311-320. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.

TROUT, D. (2015). *Damasus of Rome. The Epigraphic Poetry*. Oxford: Oxford University Press, UK.

VELÁZQUEZ SORIANO, I. (2008). Los estudios epigráficos. Cuestión de métodos interdisciplinares. *Pyrenae*, 1(39), 7-41. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.

VEZIN, J. (2007). Écritures imitées dans les livres et les documents du haut Moyen Âge (VIIe-XIe siècle). *Bibliothèque de l'école des chartes*, 165(1), 47-66. <https://doi.org/10.3406/bec.2007.463490>.

VIVES, J. (1926). Damasus i Filocalus. *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 2, 486.

ZOCCA, E. (2009). Pietro e Paolo «nova sidera». Costruzione della memoria e fondazione apostolica a Roma fra I e IV secolo. *SMSR*, 75, 227-249.

WARBURG, I. (2008). La transmisión de los epigramas damasianos (ss. IV-X). *Auster*, 13, 87-100.

D.1. Fonts d'interès general relacionades amb altres suports

BERSTEIN, D. J. (1968). *The mystery of the Bayeux Tapestry*. London.

CARVAJAL, H. (2010). Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XVI): estudio iconográfico y codicológico (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

CASTIÑEIRAS, C. (2015). Serva que adornes el temple: apreciació i estatus de les arts del color a la Catalunya Romànica (pintura, teixits i orfebreria). *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 3, 9-32.

DE DALMASES, N., GIRALT-MIRACLE, D., et al. (1985). *Argenters i joeliers de Catalunya*. Barcelona: Destino Edicions.

FARR, C. (1997). *The Book of Kells: its function and audience*. Toronto: University of Toronto Press.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1996). El artesano medieval y la iconografía en los siglos del románico: la actividad textil. *Medievalismo*, 6, 63-119.

GAMESON, R. (1997). *The study of the Bayeux tapestry*. Woodbridge: Boydell Press.

LEWIS, S. (1999). *The rethoric of power in the Bayeux Tapestry*. Cambridge University Press: England.

PAGÈS I PARETAS, M. (2015). *El tapís de Bayeux, eina política? anàlisi de les imatges i nova interpretació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

PAT, R. (1992). Lettering and textile arts. *Calligraphy Review*, vol. 9 Issue 2, 36-41.

VENTOSA, E. (2009). *Les portes ferrades catalanes*. Tarragona: Diputació de Tarragona.

E. FONTS GENERALS I ESPECÍFIQUES DEL CAS D'ESTUDI: EL TAPÍS DE LA CREACIÓ DE LA CATEDRAL DE GIRONA.

Les següents fonts consultades ens permeten fer una immersió històrica en el context general del brodat medieval així com de l'entorn específic en el qual el Tapís se circumscriu. La literatura en el cas concret de l'estudi del brodat és extensa i centrada majoritàriament en discursos historiogràfics i narratius des de la seva descoberta. També tenim accés a la documentació tècnica de les últimes intervencions de les accions de restauració, fet que ens proporciona informació rellevant sobre l'estat del mateix i apreciacions tècniques més concretes. La bibliografia recercada ens serveix com un punt de partida per entendre l'univers on s'inscriu el brodat, però en cap cas és un llistat exhaustiu ni absolut. Algunes de les obres són més específiques del suport esmentat, mentre que d'altres fonts consultades són pertinents per l'interès temàtic contemporani al brodat o per l'entorn històric comú que comparteixen amb el Tapís.

ARAD, L. (2004). From creation to salvation in the Girona Embroidery. *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XII, 59-68.

BAERT, B. (1999). New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The iconography of the Legend of True Cross. *Gesta* 38, 2, 115-127.

BATLLE, L. (1980). El brodat de la Creació i el brodat de la invenció de la Santa Creu. *Revista de Girona*, 95, 115-117.

BONNERY, A. (2014). Les representaions simbòliques de Jerusalem al Tapís de la Creació. *Revista de Girona*, 286.

- BONNERY, A. et.al. (2014). Reportatge fotogràfic el Tapís de la Creació. *Revista de Girona*, 286.
- CALZADA, J. (1980). El mosaic de la sinagoga de Beth- Alfa i el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. *Revista de Girona*, 92, 173-205.
- CAMPRODON, J. (1980) Pòrtic. *Revista de Girona* 92, Girona, 149.
- CASTIÑEIRAS, M. (2014). Hércules, Sansón y Constantino: el Tapiz de la Creación de Girona como «speculum principis». *L'Officina dello sguardo*. Scritti in onore di Maria Andaloro (ed. G. Bordi; I. Carlettini; M. L. Fobelli; M. R Menna; Paola Pogliani). Roma. Gangemi Editore, 209-214.
- CASTIÑEIRAS, M. (1994). Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las etimologías de Isidoro y del Calendario de Filócalo. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional XII*, 77-100.
- CASTIÑEIRAS, M. (1995). La iconografía de los planetas en Cataluña en los siglos XI-XII. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins XXXV*, 97-122.
- CASTIÑEIRAS, M. (2002). From Chaos to Cosmos: The Creation of Iconography in the Catalan Romanesque Bibles. *Arte medievale, Nuova Serie I*, 35-50.
- CASTIÑEIRAS, M. (2015). Il tappeto del gigante: programma, cerimonia e committenza nell'Arazzo della Creazione di Girona. *Medioevo. Natura e figura. Atti del Convegno di Studi*, Parma 20-25 settembre 2011. (ed. Quintavalle), 359-378.
- CASTIÑEIRAS, M. (2011). *El Tapís de la Creació*. Girona: Ed. Catedral de Girona.
- CASTIÑEIRAS, M; LORÉS, I. (2008). *Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya*. En GUARDIA, M.; MANCHO, C. (Ed.), *Les fonts de la pintura romànica* (p. 219-260). Barcelona: Ars Picta, Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- CID, C., VIGIL, I. (1962). El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Girona. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, vol. 17*. 237-260.
- CONTESSA, A. (2018). El brodat de Girona i la cultura librària de la Marca Hispànica, dins *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona* (MANCHO, C., ed.). Universitat de Barcelona, Barcelona: Memoria Artium.
- DA COSTA, R. I GRAU-DIECKMANN, P. (2013). El Relato del Génesis en el Tapís de la Creació (siglos XI-XII): la transcendencia en la Estética Medieval. *Actas XIV Congreso Latinoamericano: Filosofía Medieval: continuidad y Rupturas*.
- ESPAÑOL, F. (2005). El escenario litúrgico de la Catedral de Gerona (s. XI-XIV). *Hortus Artium Medievalium*, 11, 213-230.

- FERRER, J. (2001-2002). Les Bibles de Ripoll: estudi del Mss. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat.6. *Annals del CECR*, 19-25.
- FONT, L. (1964). El tapiz de la Creación de la Catedral de Girona. Ensayo de estudio para una monografía. *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses, I*, 160-171.
- FOLCH I TORRES J. (1936). Las Joyas de arte de la Catedral de Gerona. Edición del jueves, 02 abril 1936, página 10 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperat 11 gener 2019, de [http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/04/02/pagina-10/33137800/pdf.html?search=Folch i Torres](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/04/02/pagina-10/33137800/pdf.html?search=Folch+i+Torras).
- FOLCH I TORRES, J. (1955). El tapiz bordado de la Catedral de Girona. *Destino*. 908-912. Recuperat 11 gener 2019, de <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/249924/show/249714>.
- GALDÓN GARCÍA, R. (2003). Henoc al Brodat de la Nova Creació de Girona. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, v. XLIV, 103-132.
- GARCIA RENAU, M. A. (1993). *El Tapís de la Creació, símbol del sagrat*. Barcelona: La llar del llibre.
- GIRBAL, E. (1884). Tapiz notable de la catedral de Gerona. Reedició: *Revista de Girona* 92. 207-210
- GIRBAL, E. (1889). La estatua de Carlomagno, el códice del Apocalipsis y el tapiz del Génesis de esta catedral. *Revista de Gerona (Literatura-Ciencia-Artes)*, vol. XIII, any XIV, num. I, gener, 12-24.
- GONZÁLEZ MENA, M. A. (1980). Dos tapices bordados medievales: El de la Creación en Gerona y el de Bayeux. *Revista de Girona*, n°92, 159-172.
- GUDIOL, J., GAYA, N. (1948). Arquitectura y escultura románicas. *Ars Hispaniae*, vol. V. Madrid, 332-330.
- MANCHO, C. (ed). (2018). *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona*. Barcelona: Memòria Artium.
- MARQUÉS CASANOVAS, J. (1975). Proyección del Beato de Gerona en el Arte. *Revista de Gerona*, 73, 24-31.
- MARQUÉS CASANOVAS, J. (1975). El scriptorium de la Seo de Gerona. *Revista de Gerona*, 73, 38-41.
- MARQUÉS CASANOVAS, J. (1980). El Tapís de la Creació en el seu context. *Revista de Girona*, 92, 217-224.

- MARQUÈS CASANOVAS, J. (1991). Noves reflexions sobre el Tapís de la Creació. *Revista de Girona*, núm.149, 40-44.
- MARQUÈS, J., GROS, M. (1995). L'Antifonari de Sant Feliu de Girona (Girona, Museu Diocesà, ms. 45). *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, V. 6, 177-326.
- MARTINELL, C. (1928). El paño de la Creación de Gerona. *Revista Barcelona Atracción*, núm. 208, 305-313.
- MASDEU, C. I MORATA, L. (2013). *Estudi Tècnic i Conservació-Restauració del Brodat de la Creació*. Informe facilitat pel Bisbat de Girona.
- MCGAHA, M. (1980). El Tapís de la Creació i Els Cabalistes de Girona. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLI, 2000, 9-26.
- MENTRÉ, M. (1976). Le tapis de la Création. *Archeologia*, v.2, n.96-101, 19-23.
- MUNDÓ, A. (2002). *Les Bibles de Ripoll*. Città del Vaticano: ed. Biblioteca Apostolica Vaticana.
- MUNDÓ, A. (1997). Darrers estudis entorn de les bibles de Ripoll. *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*. <https://www.raco.cat/index.php/ButlletiSCEH/article/view/149179>. [Consulta: 11-03-19]
- MUÑOZ GARRIDO, D. (2010). La creación del mundo en el arte medieval: La Sinagoga del Tránsito. *Il·lu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 15, 129-146.
- PALOL, P. DE. (1956). Une broderie d'époque romane. La Genese de Gérone. (Premier article). *Cahiers Archeologiques: fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 8, 175-214.
- PALOL, P. DE. (1956). Une broderie d'époque romane. La Genese de Gérone. (Second article). *Cahiers Archeologiques: fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 8, 219-251.
- PALOL, P. DE. (1974). Els elements clàssics en la iconografia del Brodat de la Creació de la Catedral de Girona. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins. Homenatge a S. Sobrequés*, vol. 22: 427-438
- PALOL, P. DE. (1979). El «tapís de la creació» de la catedral de girona i el Beat de Torí. Problemes d'iconografia. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25, 1, 119-124.
- PALOL, P. DE. (1980). El Tapís de la Creació, de la Catedral de Girona, com a document de la cultura medieval catalana. *Revista de Girona*, 92, 151-155.
- PALOL, P. DE. (1986). *Tapís de la Creació de la catedral de Girona*. Barcelona: Artestudi, 100-101.

PAUL, J. (1975). La tapisserie de la Création. Étude sur la signification d'une œuvre d'art. *Provence historique*, T. 25, 101, 389-406.

PIÑOL, R. (2016). *La creació i manipulació del patrimoni l'estudi del romànic català a partir de les intervencions de conservació del Brodat de la Creació de la Catedral de Girona* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.

REVILLA, F. (1995). Riqueza iconològica del Tapiz de la Creación. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 35, 69-95.

RIAÑO Y MONTERO, J. F. (1879). *The Industrial Arts in Spain*. London: Chapman and Hall (South Kensington Museum Arts Handbooks).

SUREDA, M. (2004). *Els precedents de la Catedral de Santa Maria de Girona. De la plaça religiosa del fórum romà al conjunt arquitectònic de la seu romànica (s. I aC-XIV dC)*. (Tesi doctoral). Universitat de Girona, Girona.

SUREDA, M., GROS, M. (2009). El Sacramentari de Sant Feliu de Girona (Girona, Museu Diocesà, ms. 46). *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, v. 17, 83-210.

SWANSON, R. (2012). Broderie de la Création ou broderie de la Salut? Propositions de lecture iconographique du Tapís de Girona. *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa XLII*, 95-100.

TABERNER COLLELLMIR, J. M. (1980). La filatelia, la Catedral i el Tapís. *Revista de Gerona*, 243-245.

TÀMARO, E. (1881). Tapisserie o brodat del gènesis en la Catedral de Girona. *La Il·lustració catalana*, 1^a època, n.025. Recuperat 9 gener 2019, de <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/ilcatalana/id/1098>

TARRÍO CARRODEAGUAS, S. (2012). *La arquitectura de las órdenes mendicantes en Galicia. Análisis gráfico de los templos franciscanos* (tesis doctoral). Universidad de A Coruña, A Coruña.

VARELA RODRÍGUEZ, E. *Diccionari Biogràfic de Dones*. Recuperat de http://www.dbd.cat/fitxa_biografies.php?id=434.

WITTLIN, C. (1991). La geometria secreta del Tapís de Girona. *Revista de Gerona*, núm. 147, 384-389.

YARZA, J. et. al. (2007). *El Tapís de la Creació*. Barcelona: Edicions 62.

F. DOCUMENTACIÓ FOTOGRÀFICA. MANUSCRITS I FACSIMILS CONSULTATS

En el transcurs de la recerca hem tingut accés a diferents fonts documentals i, quan ha estat possible, hem obtingut les captures fotogràfiques a partir dels materials originals procedents dels esmentats centres, arxius i fonts pertinents. En altres ocasions, hem pogut obtenir imatges - amb prèvia sol·licitud dels permisos escaients- amb finalitats exclusivament acadèmiques i per a la investigació en curs.

Les imatges que es mostren en aquesta investigació s'utilitzen com a fonts de referència amb unes finalitats exclusivament acadèmiques i restringides. Les imatges són propietat dels seus respectius autors.

- *ACA: Arxiu de la Corona d'Aragó*

Serveis de reprografia de fragments dels manuscrits consultats amb finalitats d'estudi i investigació i per un ús sense ànim de lucre:

Ms. Ripoll 46, Beda

Ms. Ripoll 59, Gramàtica de Priscia

També es consulten:

Ms. Ripoll 42, Breviarium de música. Miscel·lània de gramàtica, retòrica i música.

- *Arxiu Diocesà de Girona*

Serveis de reprografia de fragments dels manuscrits consultats amb finalitats d'estudi i investigació i per un ús sense ànim de lucre:

Ms. 45, Antifonari de Sant Feliu

També es consulten:

Ms. 46, Sacramentari de Sant Fèlix

- *Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell*

Accés a la documentació fotogràfica del:

Llibre de les Usances i privilegis de la ciutat d'Urgell

- *Basílica de Sant Feliu de Girona*

Documentació fotogràfica *in situ* de l'Estola de Sant Narcís

- *Basílica de Santa Agnese (Roma)*

Documentació fotogràfica *in situ* de la Inscripció Damassiana

- *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*

Documentació fotogràfica *in situ*:

Còdex del Beat de Torí, Ms. I-II-I i permís de documentació fotogràfica amb finalitats exclusivament per a la investigació acadèmica en curs.

- *Biblioteca Nacional de Catalunya*

Ms. Antifonari de l'Ofici 1408/7 i permís de documentació fotogràfica amb finalitats exclusivament per a la investigació acadèmica en curs.

- *Capítol de la Catedral de Girona- Museu Tresor de la Catedral-Bisbat de Girona*

Hem tingut accés a fonts fotogràfiques del Tapís de la Creació de Girona cedides per les esmentades institucions. Aquest material fou facilitat en dues fases:

1ª Fase: del 2013 al 2014. Fonts fotogràfiques de l'obra medieval en general, amb una resolució mitjana amb les grafies enfocades. Material facilitat per Gustavo Torres Mendoza, tècnic del Museu Tresor de la Catedral de Girona.

2ª Fase: del 2014 al 2016. Documentació fotogràfica específica de cada lletra de la sèrie damassiana. Material facilitat per Gustavo Torres Mendoza, tècnic del Museu Tresor de la Catedral de Girona.

- *CRAI Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona*

Sol·licitud de petició de reproduccions amb finalitats d'estudi i investigació i per un ús sense ànim de lucre dels següents manuscrits consultats *in situ*.

Ms. 487, Dialogorum Libri Quatuor

Ms. 228, Còdex Miscellaneus

Ms. 827, Collectarium

Ms. 829, Liber Proverbiorum et Ecclesiastes, cum glossa ordinaria Walafridi Strab

Ms. 505, Breviarium Romanum, secundum consuetudinem Ecclesiae Gerundensis

Ms. 231, Opera Patrística

- *CRAI Biblioteca Universitat de Barcelona*

Facsímil del Ms. 7, Beat de Liébana, Còdex Gerundense

- *Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas*

Es sol·licita una còpia en format digital, núm. 05029017

Dades: negatiu b/n · (16b) Número de clixé: G-330776 Any: 1953

Localització/identificació: Girona. Catedral. Museu. Tapís de la Creació. S. XI-XII.

- *Facsimil de la Vat. Reg. Lat. 5729. Bíblia de Ripoll, Ripoll, propietat del Dr. Joaquim Garrigosa*
i en línia:

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5729

- *Facsimil de la Ms. lat. 6 (I-IV). Bíblia Sancti Petri Rotensis, Ripoll, propietat del Dr. Joaquim Garrigosa.*

i en línia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538801s/f33.item.zoom>

- *Museu Diocesà d'Urgell*

Accés a la documentació fotogràfica *in situ*:

Ms. 26, Beat Seu Urgell

- *Nimes, Bibliothèque municipale Séguier*

Ms. 36,

i en línia: https://bvmc.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&panier=false&reproductionId=5317&VUE_ID=1139027&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=6&angle=0&zoom=moyen&tailleReelle=

FIGURES

| | |
|--|----|
| Figura 1. Cartografia de la lletra. Esquema inicial. Elaboració pròpia. | 34 |
| Figura 2. Gràfic. Cartografia de la lletra. Esquema general. Font: Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, Cristina Flórez i Cristina Simon. Model desenvolupat i presentat en el III Symposium que organitza la Revista indexada <i>Grafica</i> de la Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre de 2017 (Escola la Massana, Barcelona). | 35 |
| Figura 3. Cartografia de la lletra. Dinàmica de funcionament. Elaboració pròpia | 36 |
| Figura 4. Interrelació d'àrees disciplinàries. Elaboració pròpia. | 43 |
| Figura 5. Estudi del tapís des d'àmbits de disciplines diferents però interrelacionades. Elaboració pròpia. | 43 |
| Figura 6. Diagrama de l'estructura de la Tesis. Elaboració pròpia | 45 |
| Figura 7. Acotació del tema: del coneixement general al coneixement específic. Font: Elaboració pròpia. | 46 |
| Figura 8. Cas d'estudi: Tapís de la Creació de la Catedral de Girona, s. XI. Font: Museu Tresor-Capítol de la Catedral de Girona. | 47 |
| Figura 9. Esquema redissenyat que té com a punt de partida el procés de disseny projectual del Dr. J. Martí i Font (1999). Font: Elaboració pròpia. | 50 |
| Figura 10. Esquema línia metodològica. Font: Elaboració pròpia. | 52 |
| Figura 11. Diagrama de l'estructura de Tesis. Elaboració pròpia | 54 |
| Figura 12. Gràfic. Cartografia de la lletra. Esquema general. Font: Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, Cristina Flórez i Cristina Simon. Model desenvolupat i presentat en el III Symposium que organitza la Revista indexada <i>Grafica</i> de la Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre de 2017 (Escola la Massana, Barcelona). | 58 |
| Figura 13. Proposta cromàtica a partir de la qual les cites referenciades es classifiquen segons els enfocament determinats. Elaboració pròpia | 59 |
| Figura 14. Exemples dels mètodes emprats en la recerca: mapa de realitats visuals. Elaboració pròpia | 59 |
| Figura 15. Exemple del mètode de l'elaboració de cronogrames. Relacions (elements) i evolució de conceptes. Elaboració pròpia | 60 |
| Figura 16. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: procés i exemples de calcs realitzats de la sèrie <i>damassiana</i> . Elaboració pròpia. | 60 |
| Figura 17. De dalt a baix: Exemples de l'anàlisi de les estructures de la sèrie damassiana del Tapís. | 61 |
| Figura 18. A la dreta, obtenció de l'arquetip configurador de la lletra R sèrie <i>damassiana</i> . Elaboració pròpia. | 61 |
| Figura 19. De dalt a baix: Fotografia d'una ponència a càrrec del Dr. Joan M. del Pozo (2016). | 61 |
| Figura 20. Dispositius gràfics de les Jornades Floreix la Llettra a Girona. Elaboració pròpia. | 61 |
| Figura 21. Ponència del cicle <i>Diàlegs amb la Llettra</i> . De dreta a esquerra: Dr. Manuel Castiñeiras, Cristina Flórez i Cristina Simon (2014). Elaboració pròpia. | 62 |
| Figura 22. A l'esquerra, dispositiu de difusió del cicle <i>Diàlegs amb la Llettra</i> . Elaboració pròpia. | 62 |
| Figura 23. Exposició <i>Lletres d'ahir i d'avui</i> , al claustre de la Catedral de Girona (2014). Elaboració pròpia. | 62 |
| Figura 24. D'esquerra a dreta. | |
| Muntatge fotogràfic: exposició <i>Les Lletres del Tapís</i> (Casa de Cultura de Girona, 2014). <i>Lletres d'ahir i d'avui</i> , al claustre de la Catedral de Girona (2014). Elaboració pròpia. | 62 |
| Figura 25. Publicació dipositada al Centre de Documentació DHUB- Barcelona. | 63 |
| Figura 26. A la dreta: mostra de les diferents publicacions dissenyades i registrades legalment. Elaboració pròpia. | 63 |

| | |
|---|----|
| Figura 27. <i>De dalt a baix</i> : presentació de pòster científic a les jornades JIPI 2019. (Universtat de Barcelona). Elaboració pròpia. | 63 |
| Figura 28. Taller didàctic familiar: <i>Les lletres del Tapís</i> , realitzat al Museu d'Art de Girona (2015). Elaboració pròpia. | 64 |
| Figura 29. Tallers didàctics familiars: Les lletres d'ahir i d'avui a la Catedral de Girona (2014) i Taller realitzat al Museu Diocesà de l'Urgell (2016). Elaboració pròpia. | 64 |
| Figura 30. Article <i>Cartografia de la lletra</i> publicat a la Revista Grafica (2017). Elaboració pròpia. | 64 |
| Figura 31. Llibre d'actes del VIII Congrés <i>Arte y Ciudad</i> celebrat a la Universitat Complutense de Madrid (2018). Elaboració pròpia. | 64 |
| Figura 32. Captura de pantalla del blog http://blogdeleslletres.wordpress.com . Elaboració pròpia. | 65 |
| Figura 33. De dalt a baix: fotografies del muntatge expositiu "Jardí tipogràfic" a la Pl. Pompeu Fabra 6, de Girona (2016). Elaboració pròpia. | 65 |
| Figura 34. A la dreta: fotografies del muntatge expositiu "Jardí tipogràfic" a la Pl. Pompeu Fabra 6, de Girona (2016). Elaboració pròpia. | 65 |
| Figura 35. Consulta de documentació a la Biblioteca Nazionale Universitaria de Torí. | 66 |
| Figura 36. CRAI-Fons Reserva de la UB. | 66 |
| Figura 37. Basílica de Sant Feliu de Girona. | 66 |
| Figura 38. Consulta a l'ACA. Elaboració pròpia. | 66 |
| Figura 39. Diagrama de l'estructura de Tesis. Elaboració pròpia. | 72 |
| Figura 40. Detall Scriptorium. BnF, Lat. Ms. 818. Font: https://arhpee.typepad.com/.a/6a0148c6c39fea970c01b8d200922f970c-popup | 77 |
| Figura 41. A dalt, imatge de detall. Font: <i>Trésor des nouvelles escritures de finances et italiennes bastardes</i> . Paris, 1677. Font: Fotografia a partir de llibres i gravats de la col·lecció particular de Dr. Jesús Del Hoyo Arjona. | 78 |
| Figura 42. A baix, Paillason. "L'art d'écrire" Encyclopédie, Dictionnaire des sciences, des arts et des méiers.(ca. 1762-77) Denis Diderot. Font: https://romantic-circles.org/editions/contemps/barbauld/poems1773/illustrations/diderot_ecrire3.html | 78 |
| Figura 43. Representació del cursus (recoregut) i del ductus (característiques del traç que genera l'instrument) en la lletra capital, a <i>Caligrafia</i> de Claude Mediavilla. Font: Fotografia pròpia de l'obra <i>Caligrafia</i> de Claude Mediavilla | 79 |
| Figura 44. Caplletra més elaborada amb entrelaços i text escrit amb el tipus d'escriptura habitual. Font: Ms. 487 Dialogorum Libri Quatuor f1r, s. XI. Fons reserva CRAI- UB. Fotografia pròpia | 79 |
| Figura 45. Còdex Virgilius Augusteus. Vat. lat. 3256. f1r. Font: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3256 . | 80 |
| Figura 46. De dalt a baix: inscripció Damassiana a la Basílica de Santa Agnese (Roma). Font: fotografia pròpia. | 80 |
| Figura 47. Caplletra P. Bíblia de Rodes (París, BNF, lat.6.II),f56r, V. IV Font: fotografia pròpia a partir de l'edició facsímil propietat del Dr. Joaquim Garrigosa. | 81 |
| Figura 48. Caplletra P, del <i>Liber Proverbiorum et Ecclesiastes, cum glossa ordinaria Walafridi Strabi</i> , f2r. Caplletra amb un gran valor icònic. Font: fotografia pròpia. Fons: Reserva Crai UB | 81 |
| Figura 49. Caplletra R. Bíblia de Rodes (París, BNF, lat.6.II),f41r, VIII. Font: fotografia pròpia a partir de l'edició facsímil propietat del Dr. Joaquim Garrigosa. | 82 |
| Figura 50. Caplletra C. Ms. 26, Beat de la Seu d'Urgell, f195v. Font: fotografia pròpia a partir del document original. Museu Diocesà d'Urgell. | 82 |
| Figura 51. Lletres ornamentades i perlades de Gotardo Grondona. Font: Policaligrafia ó sea el pendolista moderno. Barcelona, 1832 con 40 láminas. Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo. | 83 |

| | |
|---|-----|
| Figura 52. Inscripció de la imatge que correspon al titulus <i>MUNIVS</i> . Font: Tapís de la Creació de Girona. Capítol de la Catedral de Girona | 84 |
| Figura 53. Gràfic. Proposta dels tres eixos estructurals de la lletra. Font: elaboració pròpia. | 85 |
| Figura 54. Proposta de Fitxa a càrrec del Dr. Carles Mancho. Font: MANCHO, c. (ed.) (2018). <i>El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona</i> , Barcelona: Memòria Artium | 88 |
| Figura 55. Proposta de model analític per a l'obtenció de dades. Font: elaboració pròpia. | 93 |
| Figura 56. De dalt a baix: gràfic Mapa de realitats visuals 1. Proposta cromàtica a partir de la qual les cites referenciades es classifiquen. Font: elaboració pròpia. | 94 |
| Figura 57. Gràfic Cronograma-evolució de conceptes (veure annexos, Capítol I). Font: elaboració pròpia. | 94 |
| Figura 58. De dalt a baix: sèries de grafies que trobem al Tapís de la Creació de Girona i esquema d'ubicació. Font: elaboració pròpia a partir de les fotografies facilitades per part del Capítol Catedral de Girona. (Veure Capítol III, apartat 2-A). | 96 |
| Figura 59. Dades relatives a les fonts consultades. Font: elaboració pròpia. | 97 |
| Figura 60. Gràfic. Visualització de dades del mapa 1. Font: elaboració pròpia amb el <i>software piktochart</i> . | 98 |
| Figura 61. Article de J. Facundo Riaño (1879) a <i>The Industrial Arts in Spain</i> (Londres). Font: https://archive.org/details/industrialartsin1879riao/page/n16 . | 100 |
| Figura 62. Article de Folch i Torres a <i>Destino</i> , núm. 908 (1955). Font: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=647&anyo=1955 . | 100 |
| Figura 63. <i>Monografia El Tapís de la Creació de la Catedral de Girona de Pere de Palol</i> (1986). | 100 |
| Figura 64. <i>Monografia El Tapiz de la Creación</i> , de Manuel Castiñeiras (2011). Font: Fotografia pròpia. | 101 |
| Figura 65. Edició limitada del grup 62. <i>El Tapís de la Creació</i> (ed. S. Saura i R. Torrente). Font: Fotografia pròpia. | 101 |
| Figura 66. Últim estudi recent (ed. Mancho). <i>El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona</i> (2018). Font: captura fotogràfica de la portada. | 102 |
| Figura 67. Presentació de l'avantprojecte: <i>Projecte de desenvolupament tipogràfic: Les lletres del Tapís de la Creació de Girona</i> , al Capítol de la Catedral de Girona. Febrer 2013. A baix: d'esquerra a dreta: Mn. Joan Naspleda, Sra. Cristina Flórez, Sra. Cristina Simon, Mn. Jaume Julià i Dr. Jesús Del Hoyo. Font: Fotografia pròpia. | 103 |
| Figura 68. Gràfics. Exemple de Mapa de realitats visuals 2 i cronograma de conceptes (veure annexos, capítol I). Font: Elaboració pròpia. | 105 |
| Figura 69. Dades relatives a le fonts consultades. Font: elaboració pròpia. | 112 |
| Figura 70. Inscripció Damassiana a la Basílica de Santa Agnese (Roma), s. IV. Font: fotografia pròpia | 112 |
| Figura 71. Cronògraf del 354. Part I: títol de pàgina i dedicatòria. <i>Calendari</i> , Berlin (1888). En els triangles dels laterals es pot llegir "FVRIVS DIONYSIVS I FILOCALVS TITVLAVIT". | 113 |
| Figura 72. Font: Fotografia del Codex Vaticanus Barberini latinus 2154 (=R1), via STRZYGOWSKI, figure 3. https://www.ccel.org/ccel/pearse/morefathers/files/chronography_of_354_01_dedicatio.htm | 113 |
| Figura 73. Gràfic. Visualització de dades del mapa 2. Font: elaboració pròpia amb el <i>software piktochart</i> . | 115 |
| Figura 74. Dades relatives a les fonts consultades. Font: elaboració pròpia. | 125 |
| Figura 75. Gràfic. Visualització de dades del mapa 3. Font: elaboració pròpia amb el <i>software piktochart</i> | 128 |
| Figura 76. Exemple de lletres capitals que inicien paràgraf, tal com apunta Víctor Oliva. Inicials del Ms. 827. <i>Collectarium</i> , s. XI-XII. Font: Fotografia pròpia. Fons CRAI Reserva UB. | 131 |
| Figura 77. Exemple del principi de metamorfosi (Pächt) aplicat en una inicial del Saltiri de Corbie. Ms. 18. | |

| | |
|---|-----|
| Saltiri de Corbie. (ca. s. IX). Font: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Psautier_de_Corbie_-_BM_Amiens_Ms18#/media/File:Psautier_de_Corbie_-_BM_Amiens_Ms18_f46r.jpg . | 131 |
| Figura 78. Exemple del principi de diminuendo (Pächt) aplicat en una inicial del Ms. 57, Llibre de Durrow (ca. 680). Incipit Evangeli de Sant Marc. Font: https://www.bl.uk/collection-items/book-of-durrow . | 132 |
| Figura 79. Gelasian Sacramentary. Reg. lat. 316. Font: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.316 . | 132 |
| Figura 80. Llibre de Kells. f8v. Font: https://digitalcollections.tcd.ie/home/#folder_id=14&pidtopage=MS58_291v&entry_point=16 | 134 |
| Figura 81. Caplletra i exemple del projecte de lletra Carolina de la Bíblia Grandval- Ms.10546. f6r, British Library, (Londres). Font: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10546_f006r . | 137 |
| Figura 82. Projecte Roman du Roi. Font: http://www.historygraphicdesign.com/index.php/the-industrial-revolution/popular-graphics-of-the-victorian-era/628-walter-crane . | 138 |
| Figura 83. Projecte Ibarra Real (2005) per a la Calografia Nacional, dirigit per José Maria Ribargorda. Projecte revisat per Octavio Pardo (2009). Font: www.octaviopardo.com | 138 |
| Figura 84. Gràfic. Visualització d'una proposta pròpia d'esquema a partir del model literari facilitat per l'epigrafista V. Debiais. Font: elaboració pròpia | 139 |
| Figura 85. Gràfic. Visualització fases procedimentals. Font: elaboració pròpia. | 139 |
| Figura 86. De dalt a baix. Detall inscripcions en la faixa central del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Font: elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides per part del Capítol Catedral de Girona | 145 |
| Figura 87. Detall inscripció obituària per Arnoul, església de Plaimpied-Givaudins (s. XII). Font: EPIMED https://epimed.hypotheses.org/category/articles . | 146 |
| Figura 88. Detall inscripció funerària de Giraud Audegier, 1207. Bourg-Saint-Andéol (Ardèche). Font: Article de DEBIAIS, V; FAVREAU, R; I TREFFORT, C. (2007). L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques. <i>Bibliothèque de l'École des Chartes</i> , 165(1), 101-137. | 146 |
| Figura 89. Detall inscripció funerària del Bisbe Arnulf, S. X. Font: Museu Catedral de Girona. Fotografia pròpia. | 147 |
| Figura 90. Detall inscripció de la llinda de Sant Genís de Fontanes, 1020. Font: Fotografia pròpia. | 147 |
| Figura 91. De dalt a baix, exemple de tipologia d'escriptura distintiva en Incipit i Explicit. Ms. Ripoll 59. Grammàtica de Priscià, f281v i f290v. Font: ACA. | 148 |
| Figura 92. De dalt a baix, Exemples de tipologies d'escriptura distintiva a Incipits. Bíblia de Ripoll (Vaticà, Lat.5729) f207v i f446v. Font: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5729 | 149 |
| Figura 93. The Hand Book of Mediaeval alphabets and devices (1856). Henry Shaw. Font: https://archive.org/details/handbookofmedia00shawuoft . | 151 |
| Figura 94. Spécimen des écritures modernes (1830). Jean Midolle. Font: https://letterformarchive.org/news/jean-midolle . | 152 |
| Figura 95. Writing & Illuminating & Lettering (1918). Edward Johnston. Font: https://ha065.wordpress.com/gamswen/london-underground/ . | 153 |
| Figura 96. Illuminated Manuscripts (1905). John William Bradley. Font: https://bibliotecahistoricausal.wordpress.com/2018/09/10/manuscritos-iluminados/ . | 153 |
| Figura 97. A dalt i a baix: captures fotogràfiques procedents del Ms. 7. Beat Liébana (Girona) Font: Facsimil consultat a CRAI Universitat de Barcelona. | 154 |
| Figura 98. OSTOS, P., PARDO M. L, Y RODRÍGUEZ, E. (1997). <i>Vocabulario de codicología</i> (p. 155). Font: fotografia pròpia. | 155 |
| Figura 99. Portada de l'obra de Víctor Oliva. Font: fotografia pròpia a partir de document digital. | 156 |

| | |
|---|-----|
| Figura 100. Detall catalogació de Víctor Oliva, p. 21. Font: fotografia pròpia a partir de document digital. | 156 |
| Figura 101. Detall catalogació de Víctor Oliva, p. 14. Font: fotografia pròpia a partir de document digital. | 157 |
| Figura 102. Eugen Nerdinger. Font: fotografia pròpia. | 157 |
| Figura 103. Paràmetres d'anàlisi. Eugen Nerdinger. Font: fotografia pròpia a partir de document original (p. 78) | 158 |
| Figura 104. Organització de tipologies existents. Elaboració pròpia. | 162 |
| Figura 105. Organització de tipologies existents. Elaboració pròpia. | 163 |
| Figura 106. De dreta a esquerra: Macroil·lustració (il·lustració a tota pàgina i Microil·lustració (caplletra ornamentada). Font: Beatus de Torí. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fotografia pròpia. | 166 |
| Figura 107. Epitafi pel Papa Adrià I, s. VIII. Font: https://belosticalle.blogspot.com/2018/01/navidades-para-europa.html . | 166 |
| Figura 108. Detall caplletra inacabada. Ms. 231 Opera Patristica, s. XII- XIII. Font: Fons Reserva-CRAI UB. Fotografia pròpia. | 167 |
| Figura 109. Tapís de Bayeux (finals s. XI). Font: https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/the-characters/ . | 168 |
| Figura 110. De dalt a baix. Detalls ornamentals de la grafia de l'Estola de Sant Narcís. Basílica de Sant Feliu de Girona. Font: fotografia pròpia. | 169 |
| Figura 111. Esquema nou enfocament i suma de perspectives i disciplines entorn la lletra com a subjecte d'estudi. Font: elaboració pròpia. | 170 |
| Figura 112. Lletre A de la grafia damassiana del Brodat de la Creació de Girona. Museu Tresor de la Catedral de Girona. Font: fotografia cedida per part del Capítol de la Catedral de Girona. | 172 |
| Figura 113. Detalls ornamentals (elements florals i motius geomètrics) de la grafia damassiana del Brodat de la Creació de Girona. Museu Tresor de la Catedral de Girona. Font: fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona. | 172 |
| Figura 114. Gràfic. Cartografia de la lletra. Esquema general. Font: Dr. Jesús Del Hoyo Arjona, Cristina Flórez i Cristina Simon. Model desenvolupat i presentat en el III Symposium que organitza la Revista indexada <i>Grafica</i> de la Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre de 2017 (Escola la Massana, Barcelona). | 174 |
| Figura 115. Quadre sincrònic de les variables visuals de la tipografia que recull Gérard Blanchard a "La Letra". Font: fotografia pròpia. | 176 |
| Figura 116. Proposta de model d'anàlisi de les grafies vinculades o associatives, ideat des de la disciplina de la comunicació visual. Font: elaboració pròpia. Veure el desplegament en els annexos. | 178 |
| Figura 117. Taula de Fournier del <i>Manuel typographique utile au gens de lettres...</i> , Tome I, Paris, 1764. Font: http://jacques-andre.fr/faqtypo/BIVTY/Fournier-Manuel.html . | 180 |
| Figura 118. De dalt a baix: gradació de sèries gràfiques en el Beatus de Torí. S'observen Capitulars, Inicials, Inicials tipus versaleta i capitals-caplletres ornades. En la darrera figura s'observa l'escriptura de text. Font: Beatus de Torí. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fotografia pròpia. | 181 |
| Figura 119. Construcció de les lletres versals segons Edward Johnston, el qual també en destaca la seva construcció composta <i>built-up</i> . Font: <i>Writing & Illuminating & Lettering</i> (1918). Foto: captura pròpia del capítol VII, p. 117. | 182 |
| Figura 120. Lligadura de les paraules <i>Initium Evangelii</i> ΙΗΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ de l'Evangeli de Sant Marc, del Llibre de Kells. f130r. Font: https://digitalcollections.tcd.ie . | 182 |
| Figura 121. Grafies emmarcades en el llibre. Pantocràtor de Sant Climent de Taüll. Font: MNAC 2015. Foto: Calvera, Mérida, Sagristà. | 183 |

- Figura 122. Conjunt de grafies ubicades de forma diferent: *Incipit* com a text continuat. Capitular "P" ornada a l'inici del capítol. Inicial "S" aïllada. Font: Ms. 228, Ripoll. Codex Miscellaneus. Fotografia pròpia. Fons Reserva CRAI-UB. 183
- Figura 123. Bloc A. Enfocament sintàctic. Elements visuals. Font: Elaboració pròpia. 184
- Figura 124. Estructura arbòria. Font: D. A Dondis, *La sintaxis de la imagen*, p. 153. 185
- Figura 125. Anàlisi i representació del ductus per a l'estudi formal de la cal·ligrafia uncial. El ductus ordena els traços i la seqüència lògica d'aquests. Font: Claude Mediavilla. <http://indexgrafik.fr/claude-mediavilla-calligraphie/>. 187
- Figura 126. Contorn interior i contorn exterior segons Germani and Fabris. Font: Origen y Conocimiento de los caracteres. Barcelona: Ed. Don Bosco, 1975. 187
- Figura 127. Lletre A sense contorn amb asta simple. Font: Tapís de la Creació de Girona de la Catedral de Girona. Fotografia: Museu Tresor de la Catedral de Girona. 188
- Figura 128. Lletre B sense contorn amb asta que conté motius geomètrics, no entrellaçada amb el contragrafisme habitat amb filigranes. Font: Ms. 505, f.89r. Fons de reserva - CRAI UB. 188
- Figura 129. Lletre e(t) amb contorn de tipus entrellaçada amb motius geomètrics i contragrafisme habitat amb elements zoomòrfics. Font: Ms. 7. Beat Liébana (Girona). Facsímil UB. Fotografia pròpia. 188
- Figura 130. Lletre A amb contorn perfilat en negre, de tipus homotètica zoomòrfica -f64. Font: Beatus de Torí. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fotografia pròpia. 189
- Figura 131. Lletre A amb contorn perfilat en negre, de tipus homotètica antropomòrfica-acrobàtica f64v. Font: Beatus de Torí. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fotografia pròpia. 189
- Figura 132. Bloc A.1. Enfocament sintàctic. Categories. Font: Elaboració pròpia. 190
- Figura 133. Bloc B. Enfocament semàntic. Funcions. Font: Elaboració pròpia. 190
- Figura 134. ELISAVA ME FECIT. Lletre Inicial de tipus versal, sense contorn i d'asta simple, amb funció apel·lativa i descriptiva. Estendard de Sant Ot. Font: <https://catalag.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H301097/?resultsetnav=5d153b9eb939f> 191
- Figura 135. HIERVSAL(EM). Grafi de tipus llegenda (titlvi), amb contorn i asta simple, amb una funció apel·lativa i descriptiva. Font: Tapís de la Creació de Girona de la Catedral de Girona. Fotografia: Museu Tresor de la Catedral de Girona. 191
- Figura 136. Lletre Capital E (caplletra) amb contorn i asta de tipus contenidora amb motius fitomòrfics i mixtos, amb una funció poètica. Font: Ms. 7. Beat Liébana, ca. S. X, (Girona). Facsímil UB. Fotografia pròpia. 192
- Figura 137. Caplletra D (d) amb contorn i asta de tipus homotètica amb motius fitomòrfics, amb una funció poètica. Font: Ms 827, f6r. S. xi-xii. Fons reserva Crai-UB. Fotografia pròpia. 192
- Figura 138. Lletres-inscripció Damassiana del Papa Damas I, amb un valor d'ús evocatiu. Basilica de Santa Agnese (Roma). Font: fotografia pròpia. 193
- Figura 139. Lletres Inicials amb un valor d'ús indicatiu. Ms 827. S. xi-xii. Font: Fons reserva Crai-UB. Fotografia pròpia. 193
- Figura 140. Lletre s (ALVE) amb un ús i valor narratiu i de redundància. L'escena de l'anunciació habita en la lletra i precedeix, així, al text. Missal Galceran de Vilanova, f.356, darreries del s. XIV. Font: Museu Diocesà d'Urgell. 194
- Figura 141. Lletres de la sèrie Damassiana que formen la paraula CREAVIT. Subratllen el concepte de redundància. Font: Tapís de la Creació de Girona- Museu Tresor de la Catedral de Girona. 194
- Figura 142. Miniatura on es pot apreciar una caplletra amb un grup figuratiu representat per un monjo i un grup de

| | |
|---|-----|
| laics (veure nota al catàleg). Exemple de valor d'ús didàctic i mnemotècnic. Font: Ms. 1579, f.174r. ca. Trecento. Biblioteca Universitaria Padova. Catàleg "La Bellezza nei Libri". Cultura e devozione nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova. | 195 |
| Figura 143. Caplletra amb un valor d'ús satíric o grotesc. Ms. 228 <i>Taula per alphabet sobre tots los llibres de Seneca e la exposició d'ells</i> . Font: https://bipadi.ub.edu/digital/collection/manuscrpts/id/24968 . CRAI Reserva UB | 195 |
| Figura 144. Lletres N i O respresenten una imatge de lluita entre un guerrer i unes formes animals. Grafies amb un valor d'ús de tipus apotropaic i mnemotècnic. Ms. 18. Salteri de Corbie. ca. s. IX. Font: http://warfare2.netai.net/6C-11C/Amiens-18.htm . | 196 |
| Figura 145. Representació de la paraula-imatge TE IGITUR amb un valor d'ús logotípic i teològic. Sacramentari de Drogo. Font: https://www.wdl.org/en/item/590/view/1/17/ . | 196 |
| Figura 146. Caplletra amb la figura del Pantocràtor en el contragrafisme. Inici de la <i>missa in honore sancte trinitatis</i> . Valor d'ús de tipus teològic. Ms. 46, f110v. Font: captura fotogràfica de l'article de Marc Sureda i Miquel dels Sants Gros: Sacramentari de Sant Feliu de Girona. | 197 |
| Figura 147. Bloc C. Desglossament de l'enfocament pragmàtic. Funcions i usos. A la dreta: esquema dels principals conceptes representats. Font: Elaboració pròpia. | 198 |
| Figura 148. Diferents detalls del model d'anàlisi que es pot consultar en els annexos. Font: Elaboració pròpia. | 199 |
| Figura 149. Proposta de desglossament de conceptes. Font: elaboració pròpia a partir d'un gràfic de Mena, M. P. (2017). <i>La creación tipográfica a través de la noción proyecto de diseño de la tipografía EHU</i> . Tesis doctoral. Universidad del Pais Vasco. | 205 |
| Figura 150. Gràfic Mapa 1 de realitats visuals. Font: Elaboració pròpia. | 210 |
| Figura 151. Lletre A amb els traços configuradors compostos marcats. Inicial tipus versal. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. | 211 |
| Figura 152. Lletre R. Sèrie Damassiana. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. | 212 |
| Figura 153. Detall lletra O. Sèrie Damassiana. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. | 212 |
| Figura 154. A dalt: A (FIAT). A baix: lletra O amb els traços gruixos i prim contrastats. Es mostra una inclinació de l'eix interior del contragrafisme. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. | 213 |
| Figura 155. Lletre D. Sèrie Logos Christi. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. | 214 |
| Figura 156. E del mot GEON, de la subsèrie <i>Titvli menologi</i> . Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. | 214 |
| Figura 157. A dalt: lletra A (HIERUSALEM). A baix: lletres E- I de la sèrie titvuli (Vera Creu). Presenten les astes perfilades amb un contorn enfosquit. Font: Fotografia cedida pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. | 215 |
| Figura 158. Jerarquia de les sèries gràfiques a partir del mòdul base x establert amb l'ampla de l'asta. Gradacions: les modulacions relatives a l'altura: 8x-6x-4x i l'ampla respectivament: 12x-8x-6x ens proporcionen el concepte d'escala i de sèries gràfiques i també una relació amb el concepte del cos tipogràfic mesurat sense la interlínia. Font: fotografies pròpies. Elaboració pròpia. | 216 |
| Figura 159. Documentació que mostra el treball de localització de les sèries gràfiques del Tapís. Font: fotografies pròpies. Elaboració pròpia. | 218 |
| Figura 160. Documentació que mostra el treball de selecció de les grafies del Tapís. Font: fotografies pròpies. Elaboració pròpia. | 218 |
| Figura 161. De dalt a baix: Disposició de les sèries gràfiques: sèrie Damassiana (eix radial), sèrie Logos Christi (eix | |

| | |
|--|-----|
| radial que emmarca la figura del Cosmocràtor) i sèrie Titvli (eix horitzontal). | |
| Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona. | 219 |
| Figura 162. Mapes segmentats: Sèrie Damassiana i Sèrie Logos Christi. Font: Elaboració pròpia. | 220 |
| Figura 163. Localització inicial de les sèries gràfiques: | |
| 1. Sèrie <i>Damassiana</i> (disposades en eix radial) | |
| 2. Sèrie <i>Logos Christi</i> (disposades en eix radial que emmarquen la figura del Logos Christi) | |
| 3. Sèrie <i>Titvli</i> (disposades en eix horitzontal-vertical principalment) | |
| 3.1 Subsèrie Menologi | |
| 3.2 Subsèrie Creació | |
| 3.3 Subsèrie Vera Creu | |
| Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedida per part del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. | 221 |
| Figura 164. Mapes segmentats: Sèrie Titvli (subsèries). Font: Elaboració pròpia. | 221 |
| Figura 165. Procés de treball de la fragmentació del material. Font: Elaboració pròpia. | 222 |
| Figura 166. Detall de la fragmentació sèrie Logos Christi. Font: Elaboració pròpia. | 223 |
| Figura 167. Detall de la fragmentació sèrie Damassiana. Font: Elaboració pròpia. | 223 |
| Figura 168. Signes de tipologia simbòlica a la Sèrie Damassiana i a la Sèrie Logos Christi. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona. | 224 |
| Figura 169. Plafó expositiu "Sèries gràfiques" de l'exposició <i>Lletres d'Ahir i d'Avui de la Catedral de Girona</i> (Març-juliol 2014). Font: Elaboració pròpia. | 226 |
| Figura 170. Taula-resum del còmput total de lletres a partir de les sèries gràfiques. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona. | 226 |
| Figura 171. Signes d'abreviatura per suspensió CAELV(M), (a dalt) i per contracció DS, (a baix) a la Sèrie Damassiana. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona. | 228 |
| Figura 172. Signe d'abreviatura. Sèrie Logos Christi. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona. | 228 |
| Figura 173. Codi alfabètic de la taula de Grafies i Signes del Tapís de la Creació Font: Elaboració pròpia. | 229 |
| Figura 174. Lletres del mot CVORAS amb una ratlla damunt de la lletra V del verb que substitueix a la nasal M. Sèrie Titvli: subsèrie del cicle de la Vera Creu. Font: Elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol de la Catedral de Girona. | 229 |
| Figura 175. El mot Hercvules descobert en el revers de l'obra. CRBMC. Foto: https://www.flickr.com/photos/patrimonigencat/6807298433 . | 230 |
| Figura 176. Aquestes taules presentades no tenen en compte aquests darrers mots i lletres localitzades en el revers de l'obra, que en total sumen 30 lletres més. Si es tinguessin en compte sumarien: *692 signes, dels quals hi ha *624 lletres. | 230 |
| Figura 177. Plafó expositiu "Lletra Damassiana" de l'exposició <i>Lletres d'Ahir i d'Avui de la Catedral de Girona</i> (juliol 2014). Font: Elaboració pròpia. | 232 |
| Figura 178. Inscripció Damassiana a la Basílica de Santa Agnese (Roma) Font: fotografia pròpia in situ. | 232 |
| Figura 179. Dibuix dels perfils d'una inscripció damassiana. Font: http://www.comitatocatacombedigenerosa.it/dblog/fotografia.asp?fotografia=671 . | 232 |

- Figura 180. Inscripció amb l'escriptura de tipus Capital Quadrada Imperial. Base de la Columna Trajana (Roma).
Font: <http://www.tipografos.net/escrita/letra-dos-romanos-1.html>. 233
- Figura 181. Descripció de les parts d'una lletra capital per part de Rev. Edward M. Catich. Font: *The Origin of the Serif: Brush Writing and Roman Letters*. Davenport, Iowa: The Catfish Press, St. Ambrose College, 1968.
Extret de: <https://typejournal.ru/en/articles/The-Trajan-Letter-in-Russia-and-America>. 233
- Figura 182. A partir de les formes capitals epigràfiques s'esdevenen transformacions fins arribar a la lletra manuscrita. S'observa el ductus i la seqüència lògica dels traços. Font: Joan Costa,
a la *Forma de las ideas* (Op. Cit). 234
- Figura 183. Lletres capital procedent d'Ostia Antica (Roma). S'aprecia el relleu de la incisió així com les proporcions de la capital. Font: fotografia pròpia in situ. 234
- Figura 184. Esquema general de l'origen i desenvolupament de l'escriptura llatina. D'esquerra a dreta: representació del primer període: *L'escriptura en el centre de la cultura romana (s. I-VIII)*. Introduïm en aquest esquema, com a incorporació pròpia, en l'eix evolutiu la *capital damassiana* de Filòcal. Font: Elaboració pròpia a partir de l'esquema de Giulio Battelli. 235
- Figura 185. A dalt, estudi i procés de fragmentació de fotografies. 235
- Figura 186. A baix, disseny d'un gran format que recull les lletres del brodat i les exposa de forma conjunta. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona.
Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona. 235
- Figura 187. Document de gran format A1 amb la disposició de la sèrie gràfica damassiana. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona. 236
- Figura 188. Plafó expositiu "Restauració" de l'exposició *Lletres d'Ahir i d'Avui de la Catedral de Girona* (juliol 2014).
Font: Elaboració pròpia. 236
- Figura 189. A dalt lletra T (40 Creació 18) reconstruïda. 237
- Figura 190. A baix, lletra T (34 Creació 12) no recreada. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona. 237
- Figura 191. Buïts marcats de la sèrie principal damassiana. Font: Elaboració pròpia a partir de la fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (1952). Plafó: *Accions de Restauració*, exposat a les *Lletres d'Ahir i d'Avui*. Claustre Catedral de Girona (juliol 2014). 238
- Figura 192. Núm. 1. Esquerra, lletra amb llacunes. Dreta, lletra restaurada. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona i Institut Amatller d'Art Hispànic. 238
- Figura 193. Núm. 4. Esquerra, lletres amb llacunes. Dreta, lletra restaurada. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona i Institut Amatller d'Art Hispànic. 238
- Figura 194. Llacunes restaurades marcades de la sèrie principal damassiana. Font: Elaboració pròpia a partir de la fotografia cedida pel Capítol Catedral de Girona (2011). Plafó: *Accions de Restauració*, exposat a les *Lletres d'Ahir i d'Avui*. Claustre Catedral de Girona (juliol 2014). 239
- Figura 195. Per ordre d'esquerra a dreta: Núm. 5, 6, 7. A dalt, lletres amb llacunes. A baix, lletres restaurades. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona i Institut Amatller d'Art Hispànic. 239
- Figura 196. Mètode d'anàlisi general de les lletres segons Edward Johnston.
Font: *Writing & Illuminating & Lettering* (1918). Foto: captura pròpia del capítol IV, p.72. 240
- Figura 197. Captura del procediment del treball de calcs. Fase Perceptiva. Font: Elaboració pròpia. 240

- Figura 198. De dalt a baix, captures del procediment del treball de calcs. Fase Perceptiva.
Font: Elaboració pròpia. 241
- Figura 199. D'esquerra a dreta: fases del treball de calcs. Determinació de paràmetres: Contorn: llapis punta 2HB
Suport: Paper vegetal. Escàner + Resolució: 300 dpi. Font: Elaboració pròpia. 241
- Figura 200. D'esquerra a dreta: fitxes de tipus instrumentals que recullen el treball dels calcs realitzats.
En total es van realitzar 285 calcs. Fotografies que mostren el procés de classificació dels calcs realitzats.
Font: Elaboració pròpia. 242
- Figura 201. Procés de percepció de les formes en la fase d'anàlisi perceptiva. No es tracta d'una captació directa
sinó d'una percepció des de l'anàlisi i la lògica per tal de reconèixer exhaustivament la lletra i poder-la entendre.
Font: Elaboració pròpia. 242
- Figura 202. Fragment d'una fitxa instrumental del procés de la fase perceptiva.
Font: Elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals. 243
- Figura 203. A dalt: Núm. 3. Lletra V de la paraula *OVA* amb llacunes. A baix: lletra restaurada.
Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies cedides pel Capítol Catedral de Girona i Institut Amatller
d'Art Hispànic. 243
- Figura 204. lletra A de la paraula (*CREAVIT*) que presenta unes proporcions estretes en comparació a les altres lletres
A. Font: Elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals. 244
- Figura 205. Detall del motiu ornamental de la lletra B que reconeixem com un motiu de la flor de lis.
Font: Elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals. 244
- Figura 206. Fitxa de treball de tipus morfològic-tècnic. Font: Elaboració pròpia a partir del material dels annexos. 246
- Figura 207. Plate VI, Figures Radicals. Font: "Ecritures," Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences,
des arts et des métiers, vol. 2 (plates). Paris, 1763. "Writing." The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert
Collaborative Translation Project. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2010.
<http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.403>. 247
- Figura 208. Làmina 29. Detalls i pautes de la construcció del *Alfabeto Redondo* i les seves *Figures Radicals*.
Font: Torcuato Torío de la Riva, *Arte de escribir por reglas y con muestras, según la doctrina de los mejores
autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales* (1798). Arxiu particular de Dr. Jesús Del Hoyo. 248
- Figura 209. Trazos configuradores de la letra Redondilla, *Arte de escribir* de Francisco Lucas, 1580.
Font: Arxiu particular de Dr. Jesús Del Hoyo. 248
- Figura 210. Visualització dels principals traços configuradors en les lletres seleccionades. Font: elaboració
pròpia a partir de les fotos cedides pel Capítol Tresor Catedral de Girona. 248
- Figura 211. Esquema-codi de les formes bàsiques de les lletres, de Willi Kunz. Font: *Tipografía.
Macro y Microestética* (2001), p. 25. Designem un codi cromàtic per a cada conjunt de traços configuradors
(elaboració pròpia). Fotografia pròpia. 249
- Figura 212. De dalt a baix: Esquema de descomposició de la lletra Romana Quadrata de Christoph Weigel (1716).
Construcció mitjançant traços verticals, oblics i curvulinins, Antonio e Ivana Tubaro. Tipografía: estudios e
investigaciones, p.48-49 (1994). Composició del quadre: elaboració pròpia a partir de captures fotogràfiques. 249
- Figura 213. Retícula de similitud de les formes en la caixa alta-majúscules i números. José de Mendoza, mitjançant
una retícula gràfica, també incideix en les relacions de similitud de les lletres majúscules, un cop percebudes i recone-
guts els eixos configuradors i matrius en les lletres.
Font: *La Letra* de Gérard Blanchard (1988), p. 104. Fotografia pròpia a partir de l'original. 250

| | |
|--|-----|
| Figura 214. Plafó expositiu "Traços configuradors" de l'exposició <i>Les Lletres del Tapís, Girona</i> (Març, 2014). Font: elaboració pròpia. | 250 |
| Figura 215. Documentació i apunts anotats durant el procés de treball. Font: elaboració pròpia. | 251 |
| Figura 216. Pauta i modulació cal·ligràfica. Baürenfeind, Michael (1680-1753). <i>Vollkommene Wiederherstellung der bißher sehr in Verfall gekom[m]enen gründlich & zierlichen Schreibkunst [...]</i> . Michael Baürenfeind Caes. Publ. Not.1716. Folio 14. Font: Fotografia a partir de la col·lecció particular de Dr. Jesús Del Hoyo Arjona. | 251 |
| Figura 217. Construcció geomètrica de la lletra A. <i>De Divina Proportione</i> escrit per Luca Pacioli i il·lustrat per Leonardo da Vinci, compost al voltant de 1498 a Milà i imprès per primer cop el 1509. Font: Museo Correr (Venècia). Captura fotogràfica pròpia a partir de l'obra original. | 252 |
| Figura 218. Representació de la mà cal·ligràfica i la mà geomètrica. Portada del Thesaurus de Scriptori d'Ugo da Carpi, s. XVI. Font: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_TypW_525.35.260_-_Thesaurus_de_scriptori.jpg . | 252 |
| Figura 219. Planimetria de la planta d'una basílica feta a la imatge d'un home, 1475. Francesco di Giorgio (Florència, Biblioteca Nazionale). Font: http://aparences.net/wp-content/uploads/digiorgio_proport1.jpg . | 253 |
| Figura 220. Geometria implícita en el Tapís de la Creació de Girona. Font: Imatge creada per Curt Wittlin (1991). La geometria secreta del tapís de Girona. <i>Revista de Girona</i> , núm. 147. p. 384-389. | 253 |
| Figura 221. Representació del mòdul "m" en la B42. Generador de les proporcions i de l'espai en la composició tipogràfica. Font: M. Luz Rangel a <i>El origen de la modulaci3n tipogràfica: la Biblia de 42 líneas</i> . Boletín del IIB, vol. XIV, núms. 1 y 2, México, primer y segundo semestre de 2009. | 254 |
| Figura 222. Representació de la retícula emprada per generar la tipografia de la <i>Roman du Roi</i> per al rei Lluís XIV. Quadrícula que permetria el disseny de la lletra M. Font: https://ilovetypography.com/2008/01/17/type-terms-transitional-type/ . | 254 |
| Figura 223. Selecció de les 3 lletres M del brodat i superposició dels traços estructurals, sense el contorn o perfil extern. Determinació de la pauta modular (8/16) a partir del gruix d'asta més regular que no presenta desviacions ni deformacions. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 255 |
| Figura 224. Documentació i apunts anotats durant el procés de treball de la recerca del constructor. Font: elaboració pròpia. | 255 |
| Figura 225. De dalt a baix, superposició dels calcs estructurals (sense el perfil o contorn) en la pauta modulada. Determinació dels mòduls d'ocupació de l'amplada que prefiguren futures sèries gràfiques dins de la família tipogràfica: ampla i normal o regular. Fixem la retícula de 8/10 per a la sèrie normal o regular. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 256 |
| Figura 226. A dalt: Proporció normal o regular expressada mitjançant la relació entre alçada / amplada a partir de la lletra "n" de les minúscules. | 256 |
| Figura 227. A baix: Imatges didàctiques que documenten la proporció de l'amplada (escala horitzontal) i que fan referència a les variables d'expansió o condensació de la lletra. La variable de l'alçada no varia ja que correspon a la mesura del cos tipogràfic. Font: https://tiposformales.com/category/formacion/page/3/ . | 256 |
| Figura 228. Documentació i apunts anotats durant el procés de treball del desenvolupament dels contragrafismes. Fitxes documentals. Font: elaboració pròpia. | 257 |
| Figura 229. Treball del desglossament dels contragrafismes. Fitxes documentals. Font: elaboració pròpia. | 257 |
| Figura 230. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: s'obtenen els contragrafismes de les tres lletres M seleccionades en la fase anterior a partir d'un quadre delimitador de la forma. Es destaca la taca de gris de cada lletra amb una | |

opacitat del 75% que deixa entreveure la pauta modular. Es superposen els tres contragrafismes resultants. Per a realitzar la superposició s'assigna un color a cada taca per poder fer visible el treball de la superposició i percebre l'esquelet comú dels contragrafismes de les tres lletres.

Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 258

Figura 231. Sèrie de cartells "Archetypes" dissenyat per l'estudi *Tres Tipos Gráficos* amb la col·laboració de Manuel Sesma. Mitjançant la superposició de les lletres minúscules s'obté una forma comuna i essencial, l'arquetip modèlic. Treball i procediment que recull Frutiger.

Font: <http://galerias.bid-dimad.org/bid12/2014/03/31/tres-tipos-graficos/>. 258

Figura 232. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: assignació d'un color a cada lletra (el calc de l'estructura interna). Superposició d'aquestes damunt de la pauta modular amb una opacitat del 75% per tal de poder evidenciar l'esquelet comú de les tres lletres. La part més fosca reforçaria la percepció d'aquesta imatge o denominador comú.

Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 259

Figura 233. *Diagrama "ane" d'Adrian Frutiger on es visualitza l'esquelet comú a partir de la superposició de diferents tipografies (les més llegides del món). Aquest esquema fa visible un esquelet comú.*

Font: captura fotogràfica pròpia a partir d'A. Frutiger (2007). *Reflexiones sobre signos y caracteres*. 259

Figura 234. Estudi d'un sistema comú de retícules d'Adrian Frutiger. "Dins d'un alfabet les lletres mostren trets afins. La majoria d'elles poden construir-se en un sistema comú de retícules" (*Frutiger, 2017, p. 210*).

Font: captura fotogràfica pròpia a partir d'A. Frutiger (2007). *Reflexiones sobre signos y caracteres*. 260

Figura 235. A l'esquerra, arquetip ideal de la sèrie Damassiana. 260

Figura 236. Determinació de les formes essencials. La construcció de l'esquelet de l'alfabet modèlic basat en el cercle i el quadrat ens dona la noció de proporció bàsica per a la formació de les lletres.

Font: <http://luc.devoyre.org/fonts-74428.html>. 260

Figura 237. Estudi de proporcions de la lletra capital. Esquelet i construcció. Font: captura fotogràfica, *Calligrafia* de Claude Mediavilla. 260

Figura 238. Documentació i apunts anotats durant el procés de treball de la recerca de l'arquetip.

Superposició de les principals lletres que responen als traços configuradors determinants amb l'objectiu de fer visible el denominador comú de la grafia damassiana. Font: elaboració pròpia. 261

Figura 239. D'esquerra a dreta: representació seqüenciada de la recerca de les tensions i els ritmes en les fitxes instrumentals. La primera imatge (1) correspon a la determinació dels gruixos de l'estructura interna (veure estudi de determinació dels gruixos en els annexos). En la següent captura (2) es superposen els ritmes interns de cada lletra ubicant els gruixos representatius de l'asta. S'obtenen les tensions i les inclinacions de les lletres a partir de la superposició i l'apunt dels angles de les terminacions (3). Finalment es situa en el constructor una proposta de lletra neutra a partir dels valors mitjans de les ocupacions, tensions i els ritmes. La lletra neutra (4) obtinguda es situa damunt de la pauta i s'evidencia l'àrea d'ocupació mitjana màxima de 10 mòduls en l'amplada.

Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 261

Figura 240. Superposició de formes amb l'objectiu de visualitzar l'esquelet comú de la lletra *Grondona* de Gotardo Grondona. Font: Policaligrafia ó sea el pendolista moderno. Barcelona, 1832 con 40 láminas. Captura fotogràfica.

Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo. 262

Figura 241. Plafó expositiu "A la recerca de l'arquetip" de l'exposició *Les Lletres del Tapís, Girona* (Març, 2014).

Font: elaboració pròpia. 262

Figura 242. D'esquerra a dreta: representació seqüenciada del desenvolupament de les lletres neutres. A partir del

- constructor generat per la pauta modular es comença a construir la forma neutra de la lletra (1). Seguidament es disposen les formes bàsiques del quadrat i la circumferència en la pauta i ubiquem la lletra M neutra (2). Una forma arquetípica que ens permetrà seguir evolucionant la forma posteriorment. Acotem l'àrea d'ocupació de l'amplada que per a la sèrie regular o normal serà de 8/10 i fem visible el contragrafisme neutre que es genera (3). Finalment, obtenim la forma o la taca neutra de la lletra M (4). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 263
- Figura 243. Construcció de la pauta de la lletra *Gòtica Antigua* de Juan Claudio Aznar de Polanco. *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*. Madrid, 1719. Font: Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo. 263
- Figura 244. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: generació a partir de l'estudi de les lletres representatives del Tapís de la Creació, de totes les lletres neutres. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 264
- Figura 245. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: generació a partir de l'estudi de les lletres representatives del Tapís de la Creació, de totes les lletres neutres. Visualització de la superposició de totes les lletres neutres per tal d'apreciar-ne i comprendre la forma arquetípica resultant. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 265
- Figura 246. A dalt: visualització del constructor de la lletra damassiana, sèrie rodona o regular. Àrea d'ocupació 8/10. A baix i d'esquerra a dreta: visualització dels constructors amb les lletres neutres obtingudes, perfils i taca de color. Àrea d'ocupació 8/10. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 266
- Figura 247. D'esquerra a dreta: generació de les formes neutres de nova creació a partir dels traços configuradors de les lletres neutres, extrems del brodat. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals. 267
- Figura 248. A dalt i a baix: generació de les fitxes instrumentals amb els procediments i les fases. 267
- Figura 249. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 267
- Figura 250. Lletra M (MARE) on es poden observar les irregularitats de les formes. Font: Tapís de la Creació. Fotografies cedides a partir de les fotografies cedides pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. 268
- Figura 251. Construcció canònica de les lletres versals segons Edward Johnston. Font: *Writing & Illuminating & Lettering* (1918). Foto: captura pròpia del capítol VII, p. 117 i p. 242. 268
- Figura 252. Disposició de la lletra M damunt del constructor per tal d'analitzar-ne l'estructura i la configuració. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 269
- Figura 253. Es demostren unes estructures subjacents comunes a la lletra M. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 269
- Figura 254. Síntesi de les accions que es realitzen en aquest apartat del desenvolupament dels sistemes. Operativitat i lògica seqüenciada. Font: elaboració pròpia. 273
- Figura 255. Sistema de gruixos. De dalt a baix i d'esquerra a dreta. Relació dels diferents tipus de gruixos a partir de la lletra M. Exemplificació de les mostres obtingudes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 274
- Figura 256. Sistema de gruixos. Estudi / testeig dels gruixos de les astes en la lletra M, corresponent a la Fase 3-B.2 (obtenció i desglossament dels contragrafismes) que es recullen en les fitxes tècniques documentals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 274
- Figura 257. A partir del calc global de la lletra M, exemplifiquem els mòduls de base a partir dels quals s'estableix la

- relació dels gruixos. El mòdul (a) que parteix del gruix mig de l'asta i el mòdul (d) que correspon al gruix del punt petit de la flor i el gruix del perfil extern. Font: elaboració pròpia. 274
- Figura 258. Sistema de gruixos i testeig inicial d'aquest sistema en algunes de les lletres que representen els principals traços configuradors: A / E / D. De dalt a baix i d'esquerra a dreta. Relació dels diferents tipus de gruixos. Exemplificació de les mostres obtingudes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 275
- Figura 259. De dalt a baix: construcció de la capital quadrada i de les lletres versals segons Edward Johnston. Font: Writing & Illuminating & Lettering (1918). Foto: captura pròpia del capítol vii, p. 117 i p. 242. 275
- Figura 260. Terminacions irregulars i tosques de les lletres E (braç central) i N (terminació superior) de la sèrie damassiana del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Font: elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides pel Capítol-Tresor de la Catedral de Girona. 276
- Figura 261. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: totes les lletres neutres o arquetípiques obtingudes amb representació de taca del 60% de gris. Lletres damunt de la retícula constructora modèlica. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 276
- Figura 262. Terminacions irregulars i tosques de les lletres E (braç central) i I (base inferior) de la sèrie estructural obtinguda. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 277
- Figura 263. Ampliació-detall de la dinàmica operacional del sistema de les terminacions. La terminació s'ajusta a les subdivisions dels mòduls contemplats en la retícula (1/6 i 1/8). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 277
- Figura 264. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: dinàmica del sistema de terminacions. Primer es parteix de la forma de la lletra neutra i se li aplica el sistema de terminacions. Es visualitza la lletra obtinguda en taca de gris, resultat de les torsions i desviacions aplicades a partir dels submòduls subdividits a 1/6 i 1/8. Finalment es presenta el resultat final. En la imatge es marquen els punts on s'han generat les modificacions. Aquest procés s'aplica en totes les lletres neutres obtingudes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 277
- Figura 265. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres neutres obtingudes en la Fase 3 (perfillades amb línia discontinua vermella). Superposició de les lletres (taca en gris amb una opacitat del 60%) a les quals se li ha aplicat el sistema de les terminacions. Aquesta superposició permet entendre l'evolució del procés de les operacions efectuades. Per exemple observem en la lletra B aquesta evolució i correcció del traç fins a trobar la forma adequada. També es pot veure un desplaçament de la corba en la lletra C. Aquestes operacions de redisseny de les formes de les lletres remetent a un treball de correccions visuals que tenen en compte l'estudi tècnic previ. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 278
- Figura 266. Sistema de tall de la ploma i la projecció de les angulacions del traç. Juan Claudio Aznar de Polanco. Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas. Madrid, 1719. Font: Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo. 278
- Figura 267. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres neutres obtingudes en la Fase 3 (perfillades amb línia discontinua vermella). Superposició de les lletres (taca en gris amb una opacitat del 60%) a les quals se li ha aplicat el sistema de les terminacions. Aquesta superposició permet entendre l'evolució del procés de les operacions efectuades. Per exemple observem en la cua de la lletra R aquesta evolució i correcció del traç fins a trobar la forma adequada. També es pot veure el desplaçament esmenat de l'espina de la lletra S. Aquestes operacions de redisseny de les formes de les lletres remetent a un treball de correccions visuals que tenen en compte l'estudi tècnic previ. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 279
- Figura 268. Treball continuat de revisions i correccions de les lletres. En la imatge s'observen altres lletres que no

| | |
|--|-----|
| estan presents en el brodat medieval. Aquest fet es comentarà i desenvoluparà en fases posteriors. Font: elaboració pròpia. | 279 |
| Figura 269. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres finals obtingudes, després de l'aplicació i correcció del sistema de terminacions (taca de gris del 60%). S'observen les lletres finals damunt de la pauta constructora. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 280 |
| Figura 270. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres finals obtingudes, després de l'aplicació i correcció del sistema de terminacions (taca de negre 100%). S'observen les lletres finals sense la pauta constructora. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 280 |
| Figura 271. Treball continuat de revisions i correccions de les lletres finals. En la imatge s'observen altres lletres que no estan presents en el brodat medieval. Aquest fet es comentarà i es desenvoluparà en l'apartat 4D. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes instrumentals. | 280 |
| Figura 272. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: classificació dels principals contragrafismes de les lletres resultants. Entesos aquests contragrafismes com a blancs generadors que ens serviran per acabar de fer ajustaments i per continuar derivant altres formes de lletres encara inexistents (veure fase 4D). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 281 |
| Figura 273. Estudi i detall dels contragrafismes de la lletra romana de caixa baixa. Font: Captura fotogràfica de <i>Counterpunch</i> (1996), Fred Smeijers. | 281 |
| Figura 274. Estudi dels contragrafismes superposats en les lletres B / P / R. S'evidencia el contragrafisme comú a les tres lletres. Font: elaboració pròpia. | 281 |
| Figura 275. Generació de noves formes (lletra H) a partir de la comprensió morfològica dels contragrafismes rectes. Font: elaboració pròpia. | 281 |
| Figura 276. Detall ampliat d'una lletra "C" del Tapís de la Creació on es pot percebre el sistema del contorn que perfila la lletra. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona. | 282 |
| Figura 277. Caplletra del Beat de Torí on es pot percebre el sistema del contorn que perfila la lletra i motius ornamentals. Font: Beat de Torí, f24v. Font: Fotografia pròpia. Biblioteca Nazionale Universitaria de Torino. | 282 |
| Figura 278. De dalt a baix i d'esquerra a dreta. Sistema de gruixos per a l'estudi del contorn extern de les lletres. Relació dels diferents tipus de gruixos a partir de la lletra M. Exemplificació de les mostres obtingudes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 284 |
| Figura 279. Lletra M que presenta el gruix del contorn amb una taca de color del 40% de negre (gris clar) i l'interior de l'asta amb un 90% de taca de color negre (gris més fosc). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 284 |
| Figura 280. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, en les quals s'ha aplicat el sistema del contorn extern sense taca de color en el seu gruix. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 285 |
| Figura 281. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, en les quals s'ha aplicat el sistema del contorn extern sense taca de color en el seu gruix. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 286 |
| Figura 282. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres finals obtingudes, després de | |

- l'aplicació del sistema de contorn (taca de negre visible 100%). S'observen les lletres finals sense la pauta constructora. En la imatge s'observen altres lletres que no estan presents en el brodat medieval. Aquest fet es comentarà i es desenvoluparà en l'apartat 4D. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 286
- Figura 283. A partir del sistema de gruixos i les relacions generades entre aquests, es determinen les relacions amb els motius ornamentals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 287
- Figura 284. Detall pauta modular. En el primer quadrant del cercle s'anoten els angles pertinents de 15°, 30°, 45°, 60° 75° i 90°. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 288
- Figura 285. Gràfic que primerament identifica els principals eixos configuradors amb les lletres representatives (amb assignació cromàtica). Seguidament es visualitza el càlcul de la mitjana de punts en les astes així com la tipologia de punts predominant. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 289
- Figura 286. De dalt a baix: estudi del sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics. Exemple lletra M situada damunt de la pauta modulada amb el quadrant dels angles. Estudi d'ubicació del sistema de punts en la lletra M. Càlcul i mitjana de punts en les astes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 290
- Figura 287. Visualització de l'instrument de mesura dels angles a la *Configuración y Distancias de la Bastarda Española* de Gotardo Grondona. Font: Policaligrafía ó sea el pendolista moderno. Barcelona, 1832 con 40 láminas. Captura fotogràfica. Arxiu particular del Dr. Jesús Del Hoyo. 290
- Figura 288. De dalt a baix: exemplificació de l'estudi de la posició i distribució dels punts interns en les astes de la lletra M. S'anitzen les equidistàncies i ubicacions a partir del sistema de gruixos i les seves relacions derivades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 291
- Figura 289. Fitxa instrumental de la lletra M. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 291
- Figura 290. Determinació de les irregularitats que apliquem al sistema de punts per tal de no mecanitzar la forma final de les lletres. Aquest ajustament es realitzarà juntament amb l'aplicació del sistema ornamental de flors. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 292
- Figura 291. Detall d'una vitrina d'exposició on s'exposa la recreació brodada i en seqüència de la forma de la lletra per tal d'entendre la configuració i gènesi de l'ornament, entre altres elements promocionals. Font: brodats originals recreats per la Sra. Antònia Paredes. Exposició "Les lletres del Tapís" (Casa de Cultura-Diputació de Girona, 2014). 292
- Figura 292. A dalt: Incipit als Galatas. Bíblia de Ripoll (Vaticà, Lat.5729) f446v. Font: fotografia pròpia a partir de l'edició facsímil propietat del Dr. Joaquim Garrigosa. 293
- Figura 293. A baix: Bíblia de Rodes (París, BNF, lat.6.II). f179v. Font: captura pròpia de l'edició en línia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538801s.image>. 293
- Figura 294. Detall de la lletra D amb motius geomètrics interns o clipeus que contenen escenes. Bíblia de Carles el Calb, (s. ix), f8r. Font: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b.image>. 293
- Figura 296. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, en les quals s'ha aplicat el sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. L'aplicació del sistema irregular dels punts s'aplicarà en una acció posterior. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 294
- Figura 295. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de totes les lletres finals obtingudes després de l'aplicació del sistema de motius geomètrics interns (taca de negre 100%). S'observen les lletres finals sense la pauta constructora. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 294

- Figura 297. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, en les quals s'ha aplicat el sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. L'aplicació del sistema irregular dels punts s'aplicarà en una acció posterior. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos 295
- Figura 298. De dalt a baix: treball de redibuix i ajustament visual de la lletra R. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 295
- Figura 299. De dalt a baix: detall ampliat de motius florals (superior-esquerra i base-dreta) de les lletres R i V del Tapís de la Creació. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona. 296
- Figura 300. Ms 827 Collectarium (ca. s. XI-XII). Exemple de detall ornamental a l'extrem superior de tipus zoomòrfic de la lletra P i presència de motius vegetals en el contragrafisme i extrem inferior, f1v. Font: Fotografia pròpia. Fons Reserva CRAI-UB. 296
- Figura 301. De dalt a baix: visualització de l'estudi de l'àrea d'ocupació de les flors. Estudi de la direcció dels elements florals (determinació dels angles principals) de la lletra M. Es fa evident l'àrea d'ocupació predominant (dues vegades el valor del gruix mig de l'asta principal). Estudi configurat a partir del sistema de gruixos determinat en accions anteriors. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 297
- Figura 302. Motius florals presents a les extremitats de les lletres del Saltiri de Sant Albans (ca. s. XII). Representació del *Beatus Vir* (p. 72 i 73). Font: <https://www.abdn.ac.uk/stalbanspalter/english/commentary/page072.shtml>. 297
- Figura 303. Vitral amb la rosassa de la Catedral de Chartres. Exemple de representació harmònica i dinàmica del motiu ornamental. Font: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedrale_nd_chartres_vitraux015.jpg. 297
- Figura 304. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització dels motius florals superposats en la retícula de mostres prèviament seleccionades. En les imatges es visualitzen mostres representatives de la base inferior esquerra i dreta de la lletra, i de les posicions superior esquerra i dreta de la lletra. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 298
- Figura 305. Es realitza un primer mostreig de les formes del motiu floral. S'agafen com a referència diferents tipus de motiu que responen a formes tancades, obertes i entreobertes, per tal de localitzar formes diferents. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 298
- Figura 306. Procés de treball manual. Determinació de la pauta constructora del sistema ornamental dels motius florals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 298
- Figura 307. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: principi de construcció del motiu ornamental: visualització de la pauta constructora per a la generació del motiu floral de la base esquerra (supramòdul 8 x 8 mòdul). La primera retícula presenta la superposició de tres mostres representatives del motiu -base esquerra- de la flor, prèviament seleccionades per tal d'entendre el comportament dinàmic d'aquesta. Construcció de la forma segons les pautes determinades amb l'acabat del contorn i dels gruixos. Generació del grup i dinàmica d'aplicació del motiu ornamental. En una fase posterior aquests elements seran revisats i ajustats òpticament en el seu conjunt. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 299
- Figura 308. Forma de flor disposada en paral·lel respecte l'asta de la lletra V (1) i forma de la flor disposada de forma secant respecte l'asta horitzontal de la lletra T (2). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i de les fotografies cedides pel Capítol Tresor de la Catedral de Girona. 299
- Figura 309. Forma de flor disposada en paral·lel respecte l'asta de la lletra V (1) i forma de la flor disposada de forma secant respecte l'asta horitzontal de la lletra T (2). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals

- dels annexos i de les fotografies cedides pel Capítol Tresor de la Catedral de Girona. 299
- Figura 310. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: generació del mostrari dels grups del motiu floral. Variacions de ritme de la forma. Representació seqüenciada del motiu en rotació. C: forma tancada, M: forma entreoberta i A: forma oberta. Aplicació del contorn visible amb taca del 40% de color. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 300
- Figura 311. Dinàmica d'aplicació del motiu floral segons el mostrari generat. C: forma tancada, M: forma entreoberta i A: forma oberta. En una fase final, el motiu ornamental es reduirà de proporció per tal de compensar visualment la forma global de la lletra. Així aquests motius no es percebran desproporcionats visualment. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 300
- Figura 312. Construcció del motiu ornamental damunt del constructor. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 300
- Figura 313. De dalt a baix: ocupació del motiu floral respecte el constructor de la lletra. Determinació de la pauta constructora del sistema ornamental dels motius florals en el constructor de la flor. Generació del motiu floral a partir de 3 x 3 mòduls de base a partir del vèrtex (procés de treball manual). Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 301
- Figura 314. Generació de signes de picapedrers a partir de pautes constructores. Font: captura fotogràfica de OTL AICHER I MARTIN KRAMPEN, *Sistemas de signos en la comunicación visual*. Madrid: GG Diseño, 1981. 301
- Figura 315. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives a les quals s'ha aplicat el sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics i els motius florals finals. Assenyalem l'element figuratiu de la flor de lis en la lletra B. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 302
- Figura 316. Treball continuat d'ajustaments i correccions de l'aplicació del motiu floral. En una primera acció es col·loquen els motius sense el contorn extern de la lletra amb l'objectiu d'evidenciar el comportament. En la imatge s'observen altres lletres que no estan presents en el brodat medieval. Aquest fet es desenvoluparà en l'apartat 4D. Font: elaboració pròpia. 302
- Figura 317. Procés de treball manual. Determinació de la pauta constructora del sistema ornamental dels motius florals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 302
- Figura 318. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: visualització de les lletres neutres representatives, a les quals s'ha aplicat el sistema d'ornamentació interna: motius geomètrics i els motius florals finals. Assenyalem l'element figuratiu de la flor de lis en la lletra O i Q. S'observen les modificacions i l'evolució del procés de les operacions fins ara efectuades. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 303
- Figura 319. Aplicació del sistema del motiu floral en la lletra M amb el contorn visible, 40% de taca de color. 303
- Figura 320. La segona imatge mostra tot el conjunt de lletres amb el contorn també destacat. 303
- Figura 321. En la fase final d'aplicació (lletra M) i per tal d'optimitzar millor la forma de la lletra inscrita en el *software* de digitalització es treballarà amb els perfils sense la taca de color. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 303
- Figura 322. De dalt a baix: Conjunt de la lletra O del Tapís de la Creació amb detalls ampliats del motiu floral-flor de lis-. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i de les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona. 304
- Figura 323: Procés de treball manual. Determinació de la pauta constructora del sistema ornamental del motiu floral-flor de lis- i redibuix de la forma. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 304

- Figura 324. Detall dels calcs obtinguts en la fase perceptiva. Lletres O i Q i visualització dels motius florals -flor de lis- en els contragrafismes. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i de les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona. 305
- Figura 325. Detall dels calcs obtinguts en la fase perceptiva. Lletres B i visualització del motiu floral -flor de lis- en el contragrafisme. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos i de les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona. 305
- Figura 326. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: estudi del motiu de la flor de lis en les lletres "O" del brodat. Selecció i catalogació dels motius ornamentals. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 306
- Figura 327. Sacramentari de Drogo (ca. s. ix, Metz), f19. Exemple de contragrafisme de la lletra O que presenta motius florals. Font: <https://www.wdl.org/en/item/590/view/1/17/>. 306
- Figura 328. Detall de la corona del Rei David amb motius florals -flor de lis-. Bíblia de Carles el Calb, (s. ix). Font: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b.image>. 306
- Figura 329. De dalt a baix: visualització de la pauta constructora amb la superposició de les formes catalogades en la fase anterior. La retícula exposa les superposicions de les mostres representatives. Finalment es presenta el sistema de generació dinàmica del motiu en una fase preliminar. En una fase posterior aquests elements seran revisats i ajustats òpticament. Es generen dos tipus de formes de motiu: flors obertes i flors tancades. A la imatge es mostren les formes finals com a resultat de les correccions i de l'aplicació del contorn extern. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. 307
- Figura 330. Ms 827 Collectarium (ca. s. xi-xii). Exemple de contragrafisme de la lletra O que presenta motius vegetals, f14r. Font: Fotografia pròpia. Fons Reserva CRAI-UB. 307
- Figura 331. Exemple de caplletra B amb ornamentació vegetal en el seus contragrafismes. Beat de Torí, f123. Font: Fotografia pròpia. Biblioteca Nazionale Universitaria de Torino. 308
- Figura 332. Detalls de motius florals presents en diferents escenes del Tapís de la Creació. Font: elaboració pròpia a partir de les fotografies cedides per part del Capítol de la Catedral de Girona. 309
- Figura 333. Sacramentari de Drogo (ca. s. ix, Metz), f95. Exemple de la lletra O que presenta l'escena de la crucifixió. Font: <https://www.wdl.org/en/item/590/view/1/17/>. 310
- Figura 334. Exposició del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Font: fotografia pròpia. Museu del Tresor de la Catedral de Girona. 310
- Figura 335. Caixa tipogràfica. Disposem només d'un 8% dels signes que configuraran la pòlissa tipogràfica. Es destaquen en color els signes alfabètics que identifiquem en la sèrie de la damassiana del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona. Font: elaboració pròpia. 311
- Figura 336. Exposició de *Les Lletres del Tapís, dins el Projecte de Digitalització de la lletra Damassiana* a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona (maig 2016). Font: Elaboració pròpia. 312
- Figura 337. Dispositius de difusió de l'Exposició de *Les Lletres del Tapís, dins el Projecte de Digitalització de la lletra Damassiana* a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona (maig 2016). Font: Elaboració pròpia. 312
- Figura 338. Plafó expositiu "Què tenim i què podem fer?" de l'exposició *Les Lletres del Tapís* a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona (març 2014). Font: Elaboració pròpia. 313
- Figura 339. Exposició de *Les Lletres del Tapís, dins el Projecte de Digitalització de la lletra Damassiana* a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona (maig 2016). Font: Elaboració pròpia. 313
- Figura 340. Redacció de l'avantprojecte presentat al Capítol de la Catedral de Girona. Font: elaboració pròpia. 314

| | |
|---|-----|
| Figura 341. Tipografia Ibarra Real a partir de l'arxiu "otf". Font: elaboració pròpia. | 315 |
| Figura 342. Catàleg de l'exposició <i>Imprenta Real, Fuentes de la tipografía española</i> . Font: Fotografia pròpia del catàleg de l'exposició. | 315 |
| Figura 343. Detall de la tipografia Alverata de Gerard Unger. Aquesta font s'inspira en les capitals de les inscripcions romàniques de l'Edat Mitjana. Font: https://www.gerardunger.com/ . | 316 |
| Figura 344. Introducció del signe A en la matriu digital. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. | 316 |
| Figura 345. Disposició de totes les lletres de caixa alta que configuren la <i>sèrie estructural</i> . A partir de l'estructura d'anàlisi argumentada a través del capítol III es poden recrear de forma lògica i coherent els signes que configuren la pòlissa tipogràfica. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 317 |
| Figura 346. Disseny dels numerals amb els traços ascendents i els descendents (també anomenats <i>elzeverians</i>) de la <i>sèrie estructural</i> . Aquesta decisió de dissenyar els numerals <i>elzeverians</i> és la base per a remarcar un estil més antic. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 317 |
| Figura 347. De dalt a baix: generació de la lletra G. De la forma dibuixada a la recreació del caràcter tipogràfic de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia. | 318 |
| Figura 348. Dinàmica d'aplicació dels sistemes a partir de les lletres essencials o neutres obtingudes en les primeres fases d'anàlisi. Els sistemes configuradors determinen l'estructura i la morfologia final de la lletra de la Sèrie Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 319 |
| Figura 349. Tipografia Damassiana Ornamentvm. 40/48 pt. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. | 319 |
| Figura 350. D'esquerra a dreta: generació d'alguns dels signes que conformen la contraçaixa de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Els referents principals són fragments icònics del brodat. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu .otf de la Damassiana Ornamentvm i de les fotografies cedides pel Capítol de Catedral de Girona. | 320 |
| Figura 351. Estudi de color aplicat a la tipografia que segueix una línia cromàtica determinada pel propi brodat. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu .otf de la Damassiana Ornamentvm. | 320 |
| Figura 352. Configuració de l'espai tipogràfic que es traslladarà a la matriu de 1000 x 1000 UPM del <i>software</i> de digitalització. No s'evidencien distàncies acusades entre les línies de les lletres majúscules i de les possibles lletres amb ascendents i descendents. Aquest criteri permet fomentar la lectura i percepció d'una lletra com a imatge. Font: elaboració pròpia a partir de les fitxes documentals dels annexos. | 320 |
| Figura 353. Captura de pantalla del programa de digitalització utilitzat per a la programació de l'arxiu tipogràfic. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. | 321 |
| Figura 354. Procés de treball de l'escala horitzontal: interlletratge o prosa. | 321 |
| Figura 355. Parells de <i>kerning</i> de la Tipografia Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. | 321 |
| Figura 356. A la dreta, estudi i treball de l'interlletratge de la Tipografia Damassiana Ornamentvm, 40/48 pt. Estudi de la prosa que vindrà determinat per un tancament de l'interlletratge en general, com és propi de les tipografies indicades per cossos grans o titulars, tipus pòster. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. | 321 |
| Figura 357. Exportació de tots els caràcters que configuren la Tipografia Damassiana Ornamentvm amb el codi UNICODE assignat. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. | 322 |

- Figura 358. Generació d'una de les lligadures del dígraf ET que també es programen en la Damassiana Ornamentvm amb les funcions *Open type*. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. 322
- Figura 359. Test de llegibilitat dels cossos de la Tipografia Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. 322
- Figura 360. Especimen tipogràfic que mostra les possibilitats gràfiques i cromàtiques de la tipografia resultant. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. 323
- Figura 361. De dalt a baix: Disseny del catàleg de presentació i del CD on s'inclou l'arxiu de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Disseny d'un producte promocional encarregat pel Bisbat de Girona i amb el suport del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. 323
- Figura 362. Catàleg de la presentació de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. 323
- Figura 363. Fragment d'un motiu floral de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Aplicació de la variable de color. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. 324
- Figura 364. Lletra A de la tipografia Damassiana Ornamentvm Color. Aplicació de la variable de color. Font: elaboració pròpia a partir de l'arxiu "otf" de la Damassiana Ornamentvm. 324
- Figura 365. Dinàmica operativa de la redacció de les conclusions. Font: elaboració pròpia. 331
- Figura 366. *Collectio Canonum Hibernensis*. 8th century. Cologne, Cathedral Library, ms. 210, f2r. Font: <https://digital.dombibliothek-koeln.de/hs/content/titleinfo/183940>. 342
- Figura 367. Studz. Família tipogràfica dissenyada per Michael Harvey (1993). Font: <https://www.linotype.com/es/1508/studz-familia.html>. 342
- Figura 368. Glyph Collector (desenvolupat per Gábor Kerekes a partir de les línies de recerca d'Frank E. Blokland). Plataforma digital que genera una imatge mitjana, a partir de la recollida de múltiples representacions de caràcters procedents d'una pàgina escanejada. Font: <https://typedrawers.com/discussion/977/glyph-collector>. 343
- Figura 369. Dibuix de la lletra (d) de la caixa baixa de la tipografia Damassiana Ornamentvm. Es treballa amb el concepte dels traços ascendents més curts. Aquest fet permetrà una lectura més compacta de la font. És una des les característiques significatives de les tipografies dissenyades per la retolació. Font: elaboració pròpia. 343
- Figura 370. D'esquerra a dreta: representació de la Família Damassiana amb les seves versions gràfico-estilístiques: Damassiana estructural, Damassiana Ornamentvm i Damassiana Ornamentvm Color. Font: Elaboració pròpia a partir del treball de la recerca. 344
- Figura 371. Proposta de gamma cromàtica de la Damassiana Ornamentvm Color. Estudi de color. Font: Elaboració pròpia a partir del treball de la recerca. 344
- Figura 372. Damassiana Ornamentvm Color. Font: elaboració pròpia. 344
- Figura 373. De dalt a baix: representació de tipus d'escriptura. Lletra Damassiana. Inscripció epigràfica Damassiana a la Basilica de Santa Agnese (Roma), s. IV. 345
- Figura 374. Lletra Damassiana del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona, S. XI. 345
- Figura 375. Lletra Carolina del Beatus de Torí, S. XII. Font: Elaboració pròpia a partir de fotografies pròpies (373 i 375) i 374 fotografia cedida per part del Museu-Tresor de la Catedral de Girona. 345
- Figura 376. Tipografia EHU corporativa per la comunitat universitària de la UPV/EHU. Tipografia desenvolupada pel grup d'investigació *Diseño Gráfico y Tipografía de la Facultad de Bellas Artes de la UPV / EHU*. Font: Manual d'estil: https://www.ehu.eus/documents/2947353/2975142/LIBRO_EHU_Tipografia_korporatiboa.pdf/95cd8d61-84c6-477d-8905-0c72e67b9dab. 346

| | |
|--|-----|
| Figura 377. Exemple de tipologia d'escriptura distintiva en Incipit. Ms. Ripoll 59. Grammàtica de Priscià, f2r. Font: ACA. | 346 |
| Figura 378. Bíblia de Ripoll (Vaticà, Lat.5729) f246v-làmina 63Bb. Font: fotografia pròpia a partir de l'edició facsimil del Dr. Joaquim Garrigosa. | 346 |
| Figura 379. Bíblia de Rodes (París, BNF, lat.6.II). f176v. Font: captura pròpia de l'edició en línia: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538801s.image . | 347 |
| Figura 380. Formes perlades presents en l'anell del Bisbe Jardí, s. XIII. Tresor de la catedral de Tortosa. Font: Catalunya Romànica. Volum I, p. 122. | 347 |
| Figura 381. Presència d'elements perlats en la caplletra del Martirologi del Bisbe Ató, Ms.129. Font: Catalunya Romànica, volum. III (Vic), p. 783. | 347 |
| Figura 382. Exemple de lletres perlades. Jean Midolle, Romaine, Emile Simon fils press, France, 1835. Jean Midolle. Font: https://letterformarchive.org/news/jean-midolle . | 348 |
| Figura 383. A dalt: Caplletra de l'Antifonari de Sant Feliu, Ms. 45, f43v, <i>Responsori 101</i> , <i>Responsoria cvm Alleluia</i> . Font: Arxiu Diocesà de Girona. | 348 |
| Figura 384. A baix: Caplletra de l'Antifonari de Sant Feliu, Ms. 45, f16v, <i>Responsori in Natale Sancti Vincenci Martiris</i> Font: Arxiu Diocesà de Girona. | 348 |
| Figura 385. Caplletra de l'Antifonari de Sant Feliu, Ms. 45, f153r Font: Arxiu Diocesà de Girona. | 349 |
| Figura 386. Motius perlats en els vestits de les Verges i en l'ornamentació de l'absidiola. Pintura Mural de Sant Quirze de Pedret, finals s. XI - inici s.XII. Representació de la <i>Paràbola de les verges prudentes i nècies</i> . Font: Fotografia in situ, Museu Diocesà de Solsona. | 349 |
| Figura 387. Caplletra del Ms. 36, f187v. Còdex procedent de L'abadia de La Grasse, 1100 (ca.) Detalls ornamentals que simulen un efecte de pedreria. Font: Biblioteca Municipal de Nimes, captura en línia. | 349 |

TAULES

Taula 1

Taula metodologies i mètodes emprats. Elaboració pròpia.

Taula 2

Contextualització de la investigació en el marc metodològic. Elaboració pròpia.

Taula 3

Mètodes i accions complementàries. Elaboració pròpia.

Taula 4

Taula Grafies i Signes del Tapís de la Creació. Elaboració pròpia.

Taula 5

Taula del Càmput del signes alfabètics del Tapís de la Creació. Elaboració pròpia.

Taula 6

Taula Grafies i Signes del Tapís de la Creació. Elaboració pròpia.

Taula 7

Taula del càmput del punts ornamentals de la Lletra Damassiana.

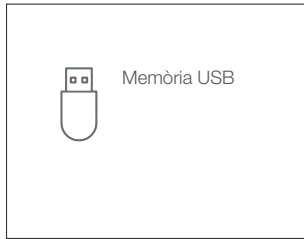


.....
PART II
.....

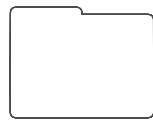
Annexos i fitxes documentals
.....

PART II

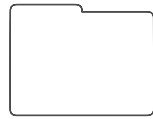
Annexos i fitxes documentals



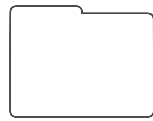
ANNEXOS I FITXES DOCUMENTALS



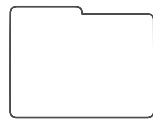
Annexos documentals
Capítol I



Annexos documentals
Capítol II



Annexos documentals
Capítol III



Annexos documentals
Bibliografia

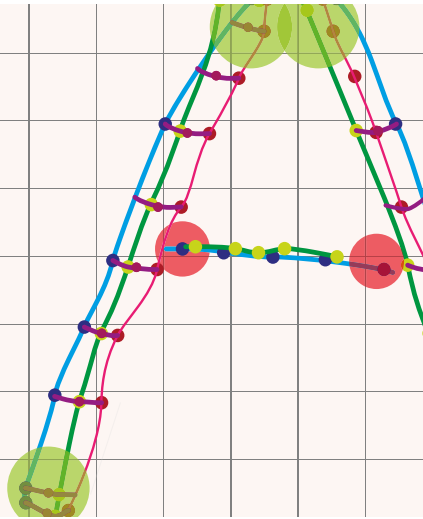


LAUS DEO

Olot, setembre de 2020



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA