

HISTÒRIA DEL PRODUCTE BIBLIOGRÀFIC: DUES APROXIMACIONS CONTRASTADES

*Enric Tormo i Ballester
Begoña Simón Ortoll
Oriol Moret i Viñals*

Abans d'iniciar pròpiament el tema de la ponència, voldríem fer un breu comentari sobre els motius que ens han animat a participar en aquest congrés. Es podria dir, succintament, que el principal propòsit ha estat oferir tant als participants en el Congrés com als futurs lectors dels textos que es puguin derivar d'aquest, un àmbit de reflexió i, si s'escau, de debat, presentat des d'una disciplina forana a la història moderna: el disseny.¹ I és concretament el disseny gràfic el que donarà l'orientació als nostres continguts i un tractament específic al material de l'exposició, sempre amb la finalitat de recalcar que hi ha aspectes de la història que des de plantejaments multidisciplinaris poden esdevenir possibles i interessants camps de recerca interdisciplinaris. L'objecte últim és, doncs, obrir camins de col·laboració entre dues disciplines: la història, que ja gaudeix d'una llarga tradició quant a producció de coneixement, i el disseny, que tot just despenja com a disciplina universitària.

Precisament, és aquest disseny incipient el que ens obliga a fer esment d'algunes de les qüestions que són punts de referència de les seves activi-

1. Els professors que subscriuen aquesta ponència són professors de la Secció de Disseny del Departament de Disseny i Imatge de la Universitat de Barcelona; per tant, és dins l'àmbit del disseny on desenvolupen les seves tasques habituals de docència i recerca.

tats, sobretot perquè esdevindran esclaridores a l'hora d'endegar els continguts de la ponència. En primer lloc, és necessari assenyalar que l'únic element que és definitori de l'activitat del dissenyador és el que hom coneix com a *usuari*; és a dir, aquell individu que, dedins les seves vivències quotidianes i per tal de solucionar moltes de les necessitats circumstancials que l'assetgen, ha d'emprar un objecte que ha estat pensat i fabricat específicament per resoldre aquests menesters. Atesa aquesta situació, es pot dir que l'activitat del disseny té la missió de proporcionar a l'home-usuari qualsevol objecte artificial que li resulti útil, és a dir, aquell objecte que, per definició, l'home no troba en el seu entorn natural i que tampoc no forma part de la seva condició biològica. És per això que podem sostenir que el disseny subministra a l'usuari des d'una agulla d'estendre roba (artifici senzill i de fàcil maneig) fins a la possibilitat d'entendre la metafísica kantiana sense necessitat de ser el mateix Kant (proposta que resol, almenys a un primer nivell, la funció bàsica entre llegibilitat i intel·ligibilitat).

És a causa d'aquesta vinculació que s'estableix entre el disseny i l'entorn artificial que, per a un investigador format i especialitzat en aquesta disciplina, els objectes (com ara el llibre) passen de tenir una condició passiva a ser subjectes actius de la seva pròpia manipulació investigadora. I és per això que l'investigador en disseny entén que els artificis són narradors excel·lents de les seves pròpies vides materials, de manera que d'ells pot extreure indicis i informació que li permetran conèixer tot allò que va envoltar la seva vida d'objectes útils: coneixement dels oficis, materials i eines que es conjuminaven per a la seva fabricació, característiques de la demanda social i de la distribució dins un mercat, ús i funció que tenia el producte un cop a les mans de l'usuari, aspectes ergonòmics i antropomètrics que incidien en la seva manipulació i en la seva presentació formal, efectes de la seva rendibilitat, etcètera. Per tant, com a investigadors, podríem dir que els dissenyadors estem més a prop de ser uns detectius que investigadors de la NASA. Tant és així que, possiblement, aconseguiríem treure una informació més substancial sobre un moment històric a partir d'un petit cargol de fusta que no pas a partir de tota la documentació continguda en un arxiu històric. En aquesta mateixa línia, cal posar en relleu que un usuari i, consegüentment, també una utilitat i un ús, no són mai casuals ni anecdòtics. Entre ells es produeixen interrelacions que són el resultat d'un llarg procés de gestació durant el qual es conforma l'entorn físic i moral que condiciona i defineix aquesta situació en particular; a més,

aquest fet concret també es converteix en el trànsit cap a una altra situació similar a l'anterior, si bé, modificat per l'experiència acumulada, esdevindrà diferent gràcies a la seva pròpia evolució i a les seves pròpies circumstàncies. Es tracta, doncs, d'un procés continu de *feedback* en el qual es generen noves necessitats, nous usos i noves relacions amb l'entorn artificial, els quals donen com a resultat una activitat sempre en evolució.

El que hem exposat fins aquí és aplicable a tota la disciplina del disseny en general, sense distingir especialitats. No obstant això, el disseny gràfic, tot i compartir els mateixos trets generals amb altres àmbits disciplinaris, es diferencia d'aquests perquè desenvolupa un camp de coneixement i unes metodologies que li són pròpies, singularitat que li atorga el fet de treballar amb l'únic mitjà de creació de coneixement, el llenguatge verbal, i, més concretament, amb la seva formalització gràfica: la paraula escrita. En aquest sentit, es pot dir que el disseny gràfic determina els usos donant forma al document escrit, producte que ha proporcionat suport al coneixement abstracte, científic i pràctic, i que ha donat la possibilitat a l'home de crear models que poden ser aplicables a diferents àmbits de la vida. Àdhuc, més genèricament, pot considerar-se que el document escrit és responsable del naixement de les diverses cultures i, sobretot, de les diferents civilitzacions.

Finalitzades aquestes notes preliminars i entrant de ple en el tema de la ponència, s'enunciaran i s'il·lustraran (dissortadament només a mode de llistat) una sèrie d'hipòtesis a l'entorn de la història del producte bibliogràfic; història que se centrarà bàsicament en el període que va des de mitjan segle XV, quan l'aparició del «sistema d'escriptura artificial» inaugura la indústria editorial, fins al segle XVIII, quan l'aparició de les grans enciclopèdies representa la plena estandardització de la cultura gràfica i dels productes destinats a ser suport de coneixement.

IMPREMTA I TIPUS MÒBILS: PRIMERA REVOLUCIÓ INDUSTRIAL DE LA HISTÒRIA

En l'edició de la Bíblia de 42 línies que va tenir lloc a mitjan segle XV a la ciutat de Magúncia van confluïr els quatre factors principals que determinen tot procés industrial: una inversió de capital, que va proporcionar Johann Fust amb el finançament de l'empresa i del projecte editorial; l'a-

venç tècnic, que va aportar Johann Gutenberg amb l'invent del motlle per fondre tipus mòbils i amb l'optimització mecànica de la premsa per imprimir; el projecte de disseny, que va desenvolupar Peter Schöffer, cal·lígraf que amb la seva mestria va poder proposar la fórmula gràfica que va possibilitar la modulació del pla gràfic mitjançant les peces intercanviables que constituïrien el polimotlle d'impressió; i, finalment, l'existència d'un mercat receptiu a l'oferta d'un producte bibliogràfic produït industrialment (serialitzat). Només tenint en compte la idoneïtat de la convergència d'aquests quatre factors és possible entendre plenament el naixement de la primera producció industrial de la història: la del llibre imprès, posant l'èmfasi, però, en el fet que va ser necessari un projecte de disseny que permetés resoldre la perfecta articulació entre tècnica i producte.

EL LLIBRE ES CONVERTEIX EN MERCADERIA, ES CRE- EN SEGMENTS DE MERCAT I EL LLIBRE PASSA A SER UN PRODUCTE VULGAR

El nou tipus de producció bibliogràfica va comportar canvis culturals importants, sobretot com a resultat de la nova dinàmica que entre l'oferta i la demanda s'anava consolidant en les incipients societats de consum. Atès que el llibre i els seus continguts eren les úniques mercaderies amb les quals negociaven les noves empreses editorials, es va esdevenir una vulgarització del producte i una disminució dels nivells culturals. És obvi que la rendibilitat del llibre com a producte industrial es basava a arribar a un públic cada cop més ampli i que, per tant, ja no podia respondre a les necessitats singulars de determinades elits lletrades. Tots aquells reculls particulars que havien estat conseqüència de gustos i capacitats individuals d'èpoques anteriors, van anar desapareixent per donar pas a un nou model cultural que tendia a la uniformitat intel·lectual, genèricament secular, pròpia de les societats urbanes i mercantils emergents. Tan sols la immensa capacitat de la producció gràfica industrial i la impossibilitat d'abastar totes les ofertes possibles van permetre que es creessin segments de mercat especialitzats i que el llibre pogués destinar-se a satisfer necessitats específiques d'ús. Però si d'una banda el llibre imprès va passar a ser una mercaderia a l'abast d'un públic indiscriminat, és a dir, d'un usuari anònim, de l'altra va guanyar importància el distintiu personal de tots els qui col·laboraven en la

seva producció, presència que es feia palesa tant en el fet de servir la propietat intel·lectual de l'autor com en la necessitat de fer constar les dades sobre els responsables de l'edició (peu d'impremta, marca d'impressor, marca a l'aigua o filigranes del paper, etc.). Significava, doncs, l'embrió d'un mercat destinat no només a la satisfacció de les necessitats existents, sinó també a la generació i el foment d'altres de noves; un procés que no arribaria al seu apogeu fins a les societats industrials de finals del mil·lenni, quan van irrompre les tecnologies de la informació.

ELEVACIÓ DE L'ERROR (IMPRÈS) A LA CATEGORIA DE VERÍDIC

Quan l'amanuense medieval introduïa errors en els textos que copiava, només ho feia en l'únic exemplar en el qual treballava; els errors es produïen i s'alteraven còpia a còpia, exemplar a exemplar, de manera que s'integraven en l'obra amb el mateix caràcter personal i artesà que tenia la mateixa producció dels còdexs. En canvi, en el llibre industrial, quan el caixista o componedor introduïa un error que quedava integrat en el motlle d'impressió, aquest error constava de forma idèntica en tots els exemplars del tiratge, de manera que les errades quedaven homologades amb la veracitat dels mateixos continguts de l'obra. Amb això no ens referim a aquells errors que són evidents en un entorn cultural (com ho seria, per exemple, indicar que el descobriment d'Amèrica va succeir el «1462»), sinó a aquells que, a causa de la seva forta càrrega informativa o documental, poden desviar la transmissió del coneixement. A més, curiosament, va ser aquesta mateixa estandardització de l'error la que va comportar la necessitat de les «fes d'errades», que tenien la funció paradoxal de convèncer el lector de la veracitat dels errors que contenia l'obra, ja que allò que hom considerava inqüestionablement verídic era el text imprès.²

2. Com diu Elisabeth Eisenstein: «[...] de la misma forma que un simple error de cajista podía ser puesto en circulación en un gran número de copias [exemplars impresos], también podía un solo estu-dioso enmendar tal errata en todo el conjunto de la edición.» Elisabeth EISENSTEIN, *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal, 1994, p. 60. [S'ha esmenat el terme *còpia* per introduir el concepte d'*exemplar*, més adient per referir-se al món de la reproducció mecànica o industrial, ja que pressuposa l'existència d'un motlle com a model previ.]

LA IL·LUSTRACIÓ IMPRESA I EL CANVI DE CONTINGUTS: DEL DISCURS ESPECULATIU AL DISCURS DESCRIPTIU

Amb el llibre imprès també es van poder fer canvis en els continguts dels textos i en la seva forma expositiva. Com s'ha dit anteriorment, en la producció manuscrita era impossible la reproducció idèntica de textos, ja que sempre estava mediatitzada per la mà i la capacitat de l'amanuense. Amb les il·lustracions, la situació era doblement complexa: d'una banda hi havia la dificultat d'obtenir dibuixos que fossin representacions fidedignes de quelcom, perquè hi intervenia la interpretació de l'autor, i de l'altra hi havia una gran dificultat tècnica a l'hora d'elaborar reproduccions idèntiques.³ Precisament, aquesta manca general de referents icònics obligava a la creació i la pràctica d'un discurs especulatiu que convertia la interpretació dels textos en la base de qualsevol procés intel·lectual. És per això que hi havia la necessitat de lectures públiques i, sobretot, d'esmerçar esforços a tractar els diferents nivells d'exposició i de comprensió dels textos, sempre sota el domini més immediat del «verb». Però tota aquesta dinàmica intel·lectual va canviar de forma substancial amb la producció de textos impresos. Amb el llibre industrial,⁴ tant el text com les il·lustracions van passar a ser models de referència estandarditzats, és a dir, iguals per a tothom, i van adquirir una condició normativa amb la qual van perdre el caràcter especulatiu anterior. Aquesta inalterabilitat dels continguts, produïda tant per la seva difusió com pel seu procés «impersonal» (tècnic) de producció, va aportar la possibilitat de copsar la societat, la cultura i la ciència com un tot únic i uniforme, englobades en unes estructures modèliques de comportament i coneixement. Només en aquestes condicions van poder desenvolupar-se el concepte d'*estat*, el model científic modern o la reforma luterana.

3. És un dels aspectes que subratlla William Ivins: «Se han aducido todas las razones imaginables para explicar los lentos progresos de la ciencia y la tecnología en los tiempos antiguos y en las épocas posteriores, pero nunca se ha hecho referencia alguna al efecto negativo de la ausencia de métodos para la repetición precisa y exacta de manifestaciones gráficas sobre las cosas observadas, así como sobre las herramientas y sus usos. Las técnicas revolucionarias que llenaron este vacío se generalizaron por primera vez en el siglo XV.» William W. IVINS Jr., *Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 29.

4. El procés ja s'havia iniciat durant la primera meitat del segle XV amb la impressió dels llibres xilogràfics, els quals podrien considerar-se el resultat d'una protoindústria bibliogràfica.

CONSOLIDACIÓ DE LES LLENGÜES VERNACLES I LES NACIONALITATS

El nou públic lector, un cop produït l'auge de les universitats i la consolidació de l'estructura social associada a les ciutats, va veure com el mercat on es trobava immers condicionava l'ús de la llengua que emprava. Doncs, si bé és cert que des dels humanistes italians del *Dolce Stil Novo*, per qüestions polítiques i culturals, es va tendir a un major ús de les llengües vulgars, també és cert que amb l'aparició del mercat del llibre imprès es va consolidar la tendència a produir textos en llengües vernacles, sobretot perquè, progressivament, va anar augmentant el públic lector que demanava llibres escrits en la llengua de la seva parla habitual. Però, a més, aquest avenç de la cultura (o de la «culturització» del poble) també va implicar la necessitat d'incorporar cultismes (mots llatins no evolucionats) per a la formulació de nous conceptes d'ús litúrgic, jurídic, administratiu, científic o tècnic. Així, gràcies al mercat del llibre imprès, les llengües vernacles van aconseguir desenvolupar la seva estructura lingüística i forjar usos de competència social ben diferenciats, situació que va comportar una doble refermança de l'individu: d'una banda, perquè tenia accés a nivells culturals uniformadors (referits als diferents segments de la societat), i, de l'altra, perquè això li reforçava l'autoreconeixement per contraposició amb la resta del mercat. En conseqüència, es pot dir que es va iniciar un procés de fragmentació i d'especialització social i cultural que estava en relació directa amb la capacitat d'adquisició d'una bibliografia que fos específica quant a temes i llengua.

ELS PROTOIMPRESSORS: LA SEVA COL·LABORACIÓ EN LA NORMALITZACIÓ ALFABÈTICA

Durant el període que abraça la producció d'incunables i potser també la dels coneguts com a *postincunables*, la impressió va estar a les mans d'homes amb un ofici itinerant, és a dir, homes que treballaven per als empresaris que necessitaven els seus serveis per a la producció d'alguna edició; són els que coneixem com a *protoimpressors*. L'equipatge que necessitaven, el podien carregar en una sola cavalleria, ja que consistia, bàsicament, en una premsa de fusta desmuntable, un joc de matrius alfabètiques i el motlle de fondre tipus mòbils. En cap cas podien dur els tipus

fosos, bé perquè pesaven massa, bé perquè es podien empastellar mentre deambulaven de ciutat en ciutat. La resta del material que necessitaven per a l'edició, la trobaven *in situ*: el paper, la tinta (negre de fum i oli de llinosa) i el plom (peltre que s'usava per fer els pots de cuina). Altres protoimpressors no portaven res, o solament portaven el motlle de fondre tipus i la seva mestria en l'ofici; llavors, quan arribaven al lloc de destinació, havien de començar el llarg procés d'obrir matrius, fondre tipus, etc. En qualsevol cas, l'economia de temps i mitjans d'aquests impressors ambulants implicava la necessitat de reduir al mínim el nombre de caràcters que havien de manipular. És per això que, en l'exercici del seu ofici itinerant, els protoimpressors van col·laborar en la progressiva reducció dels caràcters de l'alfabet gràfic.

ISABEL LA CATÒLICA I LA LLETRA BASTARDA ESPANYOLA (CASTELLA I ARAGÓ)

En temps dels Reis Catòlics, a Castella i a la major part d'Europa els escriptors empraven la lletra cancelleresca, una lletra gòtica que s'havia de traçar amb ploma de tall ample. Els trets angulosos del seu *ductus* la feien poc llegible. Per tal de resoldre aquest problema, Isabel la Catòlica va disposar que els escriptors professionals de la cort i de les cancelleries escrivissin amb el *cursus* itàlic característic de la lletra cursiva italiana, coneguda també com a *humanística*; a més, era l'estil cal·ligràfic que ja s'emprava al Regne d'Aragó. No obstant això, en la seva disposició Isabel la Catòlica no va especificar quin havia de ser el tall de la ploma per a l'escriptura, i, per tant, el tall ample característic de les gòtiques no es va variar. Va ser així, doncs, com va néixer la lletra bastarda espanyola: una lletra cal·ligrafiada amb ploma de tall de lletra gòtica però amb *cursus* de lletra itàlica, i de la qual van derivar després totes les lletres semigòtiques tipogràfiques que es van aplicar al llibre imprès.⁵ Avui, amb criteris de dis-

5. «La Letra Bastarda es la Reyna de todas las especies de Formas de Letras que ay inventadas, afsi en lo hermofo de fu vifta, como en la facilidad, y prefteza con que fe executa, y tambien por fer la mas comun, y neeffaria, que todos deben practicar; y en particular la deben faber con toda perfeccion los Maefros, para poderla enfeñar a fus dicipulos con el primor, deftreza, y libertad, que fe requiere. La qual fe compone de dos Formas, que fon la Letra Magiftral fentada, llamada antiguamente Cancelleresca, y la Letra Grifa [...] de modo, que fe vino à tomar el medio entre los dos eftremos de

seny, podem dir que la faïçó de la lletra bastarda espanyola va recollir la unió dels regnes de Castella i Aragó, ja que es va formalitzar amb el tall de ploma castellà i el recorregut del traç aragonès.

NOVA REVISIÓ DE LA GRAMÀTICA DE BARTOMEU MATES

És prou coneguda i àmpliament discutida la possible errada en la data de l'edició de la *Gramàtica* de Bartomeu Mates que consta en el colofó d'aquesta amb nombres romans: «M.CCCC.LXVIII» (1468). Sembla que l'any autèntic de l'edició de la *Gramàtica* a Barcelona va ser el M.CCCC.LXXXVIII (1488).⁶ Hom atribueix l'errada a una equivocació del caixista, però, atès que el colofó és l'últim text de la impressió d'una obra que es compon, sembla molt improbable que es tracti d'un simple error. El coneixement de l'ofici ens indica que ni el caixista ni el corrector de galeres podien haver passat per alt la manca de dues *x* en la data de l'edició; el colofó formava part de l'últim plec del llibre i, per tant, s'apartava de la composició ràpida i a estrall del text seguit de la resta de l'obra. Endemés, les compaginades eren revisades pel regent de la impremta, el qual, sens dubte, tenia un interès especial en les dades que s'imprimien en el colofó, i un error d'aquesta mena no li hauria passat desapercebut. Per tant, segurament l'errada va ser intencionada, possiblement per fer que la *Gramàtica* constés com a primera obra impresa a Catalunya, davant d'altres que s'havien editat anteriorment: els *Rudimenta Grammaticae* de Nicolaus Perottus, coneguda simplement com a *Perottus* i impresa a Barcelona el 1475 per Joan de Salzburg i Pau de Constança (Pablo Hurus), i

eftas dos Formas, y quedò la Baftarda en el termino, que oy fe practica, no folo en efta Corte, fino en todos los Reynos, y Señorios de España.» AZNAR DE POLANCO, *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos, y reglas mathematicas*, Madrid, 1719, p. 19. Quant a la lletra «Grifa», es refereix a la cursiva humanística que havia creat el gravador de tipus Francesco Griffo per a l'editor i impressor venecià Aldo Manuzio.

6. Bibliògrafs i historiadors han estudiat l'autenticitat de l'any d'edició de la *Gramàtica* de Mates, però no han arribat a fixar mai cap data concreta i definitiva [Hipólito ESCOLAR (dir.), *Historia ilustrada del libro español: De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rui-pérez, 1994, p. 50]. No obstant això, altres autors apunten com a any més possible el 1488 [Pedro BOHIGAS, *El libro español (ensayo histórico)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962, p. 91; José MARTÍNEZ DE SOUSA, *Pequeña historia del libro*, Barcelona, Labor, 1987, p. 61].

una segona edició del *Perottus* impresa a Tortosa per Pere Brun i Nicolau Spindeler l'any 1477.⁷

DIFERENTS USOS DEL LLIBRE IMPRÈS: LA LITERATURA DE «CANYA I FIL», LA BIBLIOGRAFIA DESTINADA A LES DONES I LES BÍBLIES POLIGLOTES

Els usos literaris es corresponien amb els segments socials i culturals en què se subdividien la demanda i els hàbits dels consumidors, als quals, en consonància, responia la diversitat de l'oferta editorial. Així, per exemple, la literatura de «canya i fil» era la que produïen els impressors itinerrants i anònims, estava destinada al consum del poble ras i només va minvar amb la revolució tecnològica del segle XIX. Era la literatura que reunia els cants de cecs, els goigs, les auques, els naips, els calendaris agrícoles i altres productes «menors». La seva pràctica significava la convergència entre les tradicions oral i escrita i, sobretot, el desenvolupament d'una cultura popular que escapava al control de les censures (tant la religiosa com la civil). A més, els seus continguts reflectien els veritables interessos i necessitats de la majoria de la població, de manera que ens expliquen i descriuen molts dels moviments socials d'aquells segles.

També va néixer una literatura dirigida específicament a les dones, especialment a les dames d'un determinat estatus social: aquelles que gaudien de temps d'oci per dedicar a la lectura, disposaven de diners per gastar en objectes sumptuaris i mantenien una activitat social reeixida. També es tractava d'un mercat del llibre marginal que, d'una manera més o menys encoberta pel gènere moral, escapava al control de les censures. Un exemple d'aquesta literatura podria ser el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, ja que, com a novel·la d'aventures cavalleresques, era anacrònica, però, en canvi, els temes amorosos hi sobresortien impregnats de sensualitat i d'erotisme. Dins l'evolució que va seguir aquesta literatura dedicada a les dones també es troba el tractat de cal·ligrafia que va escriure el marquès de Campomanes –tot i que va preferir mantenir l'anonimat– en època de Carles III, tractat dirigit exclusivament a les dones amb la finali-

7. Pedro BOHIGAS, *op. cit.*, p. 85-86.

tat que aprenguessin l'art de l'escriptura per tal que poguessin escriure de manera autònoma (o emancipada) i amb bona lletra.

En canvi, les bíblies poliglotes (la d'Anvers o la Complutense) es troben a l'altre extrem dels usos literaris de l'època. Mitjançant un domini absolut de l'arquitectura de la pàgina tipogràfica, en la qual figura un mateix text en diferents llengües (llatí, grec, hebreu i caldeu), es representava la noció de *globalització* amb un tractament unificador de les necessitats humanes, a la vegada que es concebia una idea igualitària de les distintes cultures. A més d'això, aquestes obres van significar la plena maduresa de la tipografia i el zenit en la interrelació entre tècnica i projecte gràfic. Representen, per tant, l'apogeu de l'afany editorial i el punt àlgid del desenvolupament de la indústria bibliogràfica d'ençà dels seus rudiments al segle XV.

IL·LUSTRACIÓ SIMBÒLICA (XILOGRAFIA) I IL·LUSTRACIÓ CIENTÍFICA (CALCOGRAFIA)

La reproducció d'imatges de l'època es va basar en dos procediments principals: el dels motlles xilogràfics (o gravats en fusta) i el de les planxes metàl·liques o calcografia. De gravats en fusta, o xilografies, se'n van emprar tres tipus bàsics, cadascun amb resultats graficoformals i usos ben diferenciats. Els primers van ser els motlles d'estampació al bac, que eren de tradició artesana i s'utilitzaven per estampar teles, naips, gravats populars i les edicions de la *Vulgata*; el seu format màxim era de foli i tenien un gruix considerable, ja que la pressió sobre el suport es feia per percussió en el dors del motlle. El segon grup, el formaven totes les xilografies gravades per ornamentar els textos: orles, vinyetes, caplletres o altres elements decoratius. Com que aquestes s'havien d'imprimir juntament amb els textos, és a dir, integrades en el polimotlle d'impressió, era imprescindible que tinguessin l'altura tipogràfica i seguissin la mateixa modulació de l'espai tipogràfic. El tercer tipus de gravats en fusta eren tots els que il·lustraven pròpiament el text i que, per tant, també havien de tenir unes dimensions equiparades amb les del material de foneria amb el qual s'havien d'imprimir. El comerç d'aquests tipus de motlles es va estendre i desenvolupar arreu d'Europa des de mitjan segle XV, de manera que no és sorprenent trobar els mateixos gravats il·lustrant temes i textos diferents. Però, sens

dubte, no era l'afany d'informació el que perseguïen aquestes il·lustracions, sinó el de mostrar imatges que per les seves referències al·legòriques o simbòliques servissin com a reclam especulatiu del lector; com diu Ivins: «Evidentemente, las personas a las que iban destinados estos impresos no buscaban en ellos información, sino el instrumento para despertar en sí mismas emociones piadosas. Sin duda, había también en todo esto una buena dosis de superstición [...]. Para los compradores, aquellas estampas eran simplemente imágenes, y no una clase especial de manifestación gráfica, susceptible de una repetición exacta.»⁸ Podríem dir, doncs, que aquelles xilografies formaven part de l'imaginari popular, tenien la funció d'actuar com a referents de l'experiència vivencial i constituïen, per tant, models de comportament i referències per a la memòria històrica.

Les aportacions de la il·lustració calcogràfica en relació amb els usos del producte imprès van ser molt diferents de les que havia fet la xilografia, ja que, com afirma el mateix Ivins: «El tema de un impreso, así como su finalidad y el grupo social al que ha ido dirigido, ha estado siempre íntimamente relacionado con el procedimiento usado para su fabricación.»⁹ Les il·lustracions calcogràfiques, que es van introduir a Catalunya des d'Itàlia a finals del segle XVI¹⁰ segueixen un procés d'impressió diferent del que seguia el motlle tipogràfic del text. El sistema més habitual, per la seva rapidesa i simplicitat tècnica, era la confecció de «làmines», és a dir, fulls que contenien només les il·lustracions i que anaven en volums separats del text o bé intercalats entre els plecs del llibre. La calcografia, a causa del seu potencial tecnicoexpressiu i la mestria que exigia, sempre es va relacionar amb l'activitat artística, però també va fer possible que les il·lustracions impreses aportessin una informació clara i precisa sobre el text que acompanyaven. El mateix fet que en les planxes calcogràfiques apareguessin els noms de l'autor del dibuix original i del gravador de la planxa, és una evidència de l'especificitat i el rigor que es buscava en les il·lustracions, i del valor informatiu que van adquirir *per se* les imatges impreses. Per tant, no podem estar d'acord amb la generalització que fa Eisenstein quan diu: «[...] la reproducción precisa y detallada fue algo

8. William W. IVINS, *op. cit.*, p. 43-44.

9. *Ibidem*, p. 42.

10. La *talla dolça* va ser la primera tècnica del gravat calcogràfic i va aparèixer a França a mitjan segle XVI.

imposible de lograr hasta la aparición de la xilografía y el grabado. Tacos y planchas hicieron que, por vez primera, fuera posible un aparato visual de referencia.»¹¹ Els matisos són importants: a diferència de la xilografia, la tècnica calcogràfica permetia una finor de traç que la feia idònia per a les representacions de temes culturals i científics; és per això que es va emprar per a la reproducció de models expositius concrets que van permetre desenvolupar la ciència i les disciplines humanístiques, com la història de l'art. També cal dir que sovint s'oblida la doble distorsió que implica la il·lustració calcogràfica: la del dibuix i la del gravat de la planxa. Distorsió que, en canvi, no tindria cap sentit buscar en les xilografies.

LA CONTRAREFORMA CATÒLICA: APORTACIONS SINGULARS A LES ARTS GRÀFIQUES I AL MERCAT DEL LLIBRE

Sovint s'ha considerat que la Contrareforma catòlica va comportar una davallada de la quantitat i la qualitat del producte editorial: «La decadencia del arte de imprimir característica de la centuria [segle XVII] es común a todos los países europeos desde los últimos años del siglo anterior. Solamente se salvan de esta decadencia los Países Bajos [...]. Los impresores trabajan utilizando equipos empleados en siglos anteriores y el papel soporte de la impresión ha bajado visiblemente de calidad.»¹² Se sobreentén que van ser les disputes, les matances i les repressions –una vegada ja formalitzada la Contrareforma en els decrets del Concili de Trento– les causants de la regressió que van patir la producció i el comerç del llibre. No obstant això, aquesta situació també presentava una altra faceta molt diferent. En el període que va des de la meitat del segle XVI fins a mitjan segle XVII, la producció gràfica no va disminuir, almenys en termes absoluts; de fet, només va variar el seu rumb quant al mercat i la tipologia de productes. En efecte, davant la necessitat de preservar-se de les censures civils i religioses, va emergir un mercat clandestí, popular, que es nodria de productes de baixa qualitat, destinats principalment al món de l'educació i el lleure; circumstàncies que van ser propícies per donar embranzida

11. Elisabeth EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 34.

12. Hipólito ESCOLAR (dir.), *op. cit.*, p. 142.

a tota una narrativa subversiva que escapava als circuits legals. I aquesta situació a la vegada va comportar la manca generalitzada de primeres matèries, la qual va ocasionar la carestia de paper i l'excessiva reutilització del material de foneria. Tanmateix, aquesta precarietat va ser la que va estimular l'enginy dels impressors que va menar a l'esclat de la tipografia a finals del segle XVIII. De fet, moltes de les innovacions que s'atribueixen als britànics de finals del segle XVIII i principis del XIX ja eren pràctica habitual en els tallers de l'Europa continental i també en els catalans; per exemple, l'estereotípia o el gravat *a testa*.

LES REIALS ACADÈMIES: LA VOLUNTAT D'UNA IMATGE INSTITUCIONAL

Les reials acadèmies de l'Europa dels segles XVII i XVIII van ser promogudes i totalment dependents dels diferents governs que les van instaurar. Avui, examinades amb criteris de disseny, podem dir que van ser les responsables d'implantar aquella imatge d'estat que tenia la funció d'identificar i difondre tot allò amb què es volia distingir el poder establert; una imatge que tractava d'aconseguir la unitat mitjançant la creació d'un imaginari de referència i la normalització d'uns coneixements amb valor canònic. I, aquest propòsit, es procurava assolir-lo mitjançant una gamma finita i específica d'objectes que havien de constituir el repertori formal modèlic i representatiu del valor polític i social de l'estat. La ideació i l'obtenció d'aquest parc material distintiu es realitzava sota un estricte pla d'execució –altrament dit *projecte*– que considerava, a més de les particularitats de l'objecte singular, l'entorn al qual aquest estava destinat. Això es correspon amb el concepte de *decòrum* que idòniament van poder adaptar les reials acadèmies per tal de desenvolupar els objectius «normalitzadors» de l'estat que representaven. D'aquesta manera, el conjunt d'activitats i coneixements que es desenvolupaven sota la tutela de l'acadèmia era molt ampli, atès que anava des de la realització de petits artefactes fins a projectes destinats a la configuració de macroentorns artificials (parcs, jardins, ciutats...). En resum, l'efectivitat de l'estructura organitzadora de les acadèmies –que es materialitzava en la projecció de la seva imatge «institucional»– tenia com a objecte principal la definició d'uns estàndards cul-

turals i la representació col·lectiva d'una societat que quedava assimilada a la concepció d'*estat*.

TIPOMETRIA: LA NORMALITZACIÓ DELS SISTEMES D'AMIDAMENT

És indubtable que els sistemes d'amidament de l'època se servien exclusivament de formulacions associades a l'antropometria. De fet, no va ser fins a l'època revolucionària de finals del segle XVIII que van començar les mesures de normalització que van introduir el metre i tota la sistematització del sistema mètric decimal. Per això, l'entorn artificial que abastava l'individu va continuar tenint durant tota l'edat moderna el caràcter ergonòmic que de forma «natural» emanava de l'harmonia entre l'home i el seu entorn utilitari. Tanmateix, en el camp de la tipografia ha perdurat i subsistit fins avui el mateix sistema ancestral d'amidaments (provinent del peu i la polzada), el qual encara no ha pogut reemplaçar el sistema mètric decimal. És evident que la tipografia, tant per la seva envergadura tècnica com per la mida del producte (tipus mòbils) que maneja o per la llarga tradició d'ofici que la va consolidar, no podia adoptar el sistema mètric decimal (tot i que no han faltat temptatives de fer-ho). En realitat, l'origen de la tipometria està associat amb l'ergonomia i l'arquitectura gràfica dels manuscrits medievals, i troba les seves arrels en les pautes cal·ligràfiques que els amanuenses confeccionaven per resoldre la pàgina de text en funció del seu estri d'escriptura: el tall de la ploma i les dimensions del suport. Gràcies a Peter Schöffer, el cal·lígraf (o protodisenyador) de la societat maguntina, la *Gòtica textur* va proporcionar els elements formals amb els quals es van poder confeccionar totes les peces intercanviables i combinables (de foneria) del polimotlle tipogràfic. Però la normalització pròpiament dita de la tipometria no es va esdevenir fins al segle XVIII, amb Pierre-Simon Fournier i François-Ambroise Didot, que van establir el valor del punt tipogràfic. Però la tipometria, a més de sostenir-se en unitats antropomètriques, ha conservat gairebé fins a l'actualitat –almenys dins l'argot de l'ofici– totes aquelles denominacions de caire usual que més diuen sobre l'origen, l'ús i la funció dels diferents cossos del text. Són noms que responen a unes escales de valors internes, pròpies i exclusives de l'entorn tècnic de la tipografia, i que poden ser ja

de caràcter d'ús (*glosa, text, lectura...*), ja toponímics (*parisina...*), ja d'autoria (*garamond, gallarda...*), ja d'obra de referència (*cícero, sant Agustí, atanàsia...*), ja canònics, amb els seus relatius (*cànon, petit cànon, doble cànon...*).

FILOTIPOGRAFIA, LA CONCEPCIÓ FORMAL DELS ALFABETS EN LA CAL·LIGRAFIA: PER PRINCIPIS I PER IMITACIÓ

L'edat moderna comprèn el capítol més captivador de la història de la tipografia, bàsicament perquè és quan l'escriptura va adquirir la seva condició mecànica al servei d'una indústria destinada al desenvolupament social i cultural, i quan l'escriptura manual va poder ascendir de rang amb la cal·ligrafia, atès que es va passar de l'activitat mecànica dels amanuenses a l'activitat artística liberal dels mestres cal·lígrafs. Efectivament, mentre la indústria bibliogràfica havia impulsat el disseny d'alfabets específicament tipogràfics (amb tipus com els de Jenson, Garamond, Caslon, Baskerville, Didot, etc.) i l'escriptura manual havia exhaurit els seus propis referents (esgotats per la pràctica mateixa i pels succedanis de plom), la cal·ligrafia es va veure abocada a emparar-se en models i maneres que oferien la tècnica tipogràfica, acabada d'implantar. Va ser aleshores quan va néixer la filotipografia, amb dues fórmules cal·ligràfiques capaces d'enaltir l'escriptura manual. La primera, la de la *cal·ligrafia per principis*, partia de la premissa que tots els alfabetes es generen a partir d'unes formes primigènies (normalment, la que conforma la *i*) que han de ser traçades sobre una pauta i amb un tall de ploma particular. És a dir, que, seguint el procés invers que havia seguit Schöffer amb la *Gòtica textur*, es construïa tot l'alfabet amb un estricta *constructor* generat a partir de l'especejament modular de l'alfabet i la tècnica usual de l'escriptura manual. En canvi, la segona fórmula, la *cal·ligrafia per mostres*, establia, seguint la tradició cal·ligràfica, la còpia com a sistema de formalització d'alfabets. No obstant això i per esgotament de les pròpies fonts de referència, trobem que al segle XVII sovint s'imitaven formes alfabètiques que eren privatives de la tècnica tipogràfica, de manera que els manuals proposaven alfabetes que només podien ser dibuixats, però mai traçats cal·ligràficament; així, s'obtenien formes alfabètiques que tan sols esdevenien succedanis cal·ligrà-

tics, com és el cas de la *romanilla*:¹³ és ben clar que la dificultat del seu traçat es devia al fet que es tractava d'un transvasament forçat d'un mitjà tècnic (la tipografia) a un altre (la cal·ligrafia) amb l'únic objectiu de copiar la forma, però sense tenir en compte que els mitjans tècnics de conformació són genuïns de cada alfabet.

LA HISTÒRIA DEL PRODUCTE BIBLIOGRÀFIC EN LA FIXACIÓ DEL PERÍODE QUE COMPRÈN L'EDAT MODERNA: DE LA BÍBLIA DE 42 LÍNIES (MITJAN SEGLE XV) A LA LITOGRAFIA (FINALS DEL SEGLE XVIII)

Aquest darrer punt només vol ser una proposta, certament agosarada, per determinar el període que comprèn l'edat moderna des d'un punt de vista diferent al convingut fins avui. Proposem que l'inici quedi establert en la primera empresa editorial, l'edició de la Bíblia de 42 línies (mitjan segle XV), i acabi quan Aloys Senefelder va inventar la litografia (finals del segle XVIII). La justificació de la proposta és prou clara: tot el desenvolupament de l'edat moderna solament és concebible des de la capacitat de difusió de les idees i la informació que va proporcionar la impremta: el concepte d'*estat*, l'estandardització o globalització de la cultura, el pensament i les maneres d'uniformitat social i, sobretot, l'obertura de mercats manufacturadors, es troben en la mateixa base de la revolució que va produir-se amb la publicació bibliogràfica industrialitzada. En canvi, el final del període ha d'estar marcat per la possibilitat d'igualar l'acció tècnica a l'acció creadora mitjançant la litografia, ja que és l'únic procés de l'activitat gràfica que permet que l'acció sobre el motlle d'impressió sigui idèntica a la que s'exerceix sobre el paper. I això vol dir que el fet tècnic no mediatitza el resultat i que la capacitat expressiva pot conservar completament i plena el seu caràcter individual. Per tant, proposem establir una analogia

13. «Esta letra Redonda de Imprenta, ò por otro nombre Romanilla es la más común, con que se imprimen los Libros, y es muy raro el Libro, que se halla impreso de otra: pero también es la mas dificultosa de formar, de todas las que se hacen con la pluma por ser tan prolixa, y enfadosa, por cuanto se hace de muchos golpes, y es menester tantísimo tiento, y sosiego de pulso para hacerla con perfección.» R. P. Fr. Luis DE OLOD, *Tratado del origen y arte de escribir bien: ilustrado con veinte y cinco láminas*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1982, p. 125 [edició facsímil].

entre la llibertat expressiva de l'individu que pot ser reproduïda i multiplicada mitjançant la litografia, i l'afany de difondre i compartir l'expressió individual que mena en l'home contemporani.