

UNA TEORIA DE L'ESCRITURA ELS MESTRES DE CAL·LIGRAFIA DELS SEGLES XVI - XVIII

per A. VICENS CASTANYER

La consideració de la llengua parlada com el sistema semiòtic fonamental de la comunicació humana, senyala el punt a partir del qual es desenvolupà la concepció actual de la lingüística i estableix la frontera entre unes ciències del llenguatge basades en el text i unes ciències del llenguatge que tenen per objecte la comunicació oral.

Els comparativistes i neogramàtics, a partir de la segona meitat del segle XIX, compregueren ja la importància de la llengua parlada i iniciaren l'estudi sistemàtic de la fonètica que es desenvolupà més tard amb l'aportació de noves tècniques experimentals les quals, des del quimògraf al "visible speech", s'introduïren en els laboratoris especialitzats.

Fou, amb tot i això, Saussure seguit per Troubetzkoy, qui consagrà la llengua parlada com a objecte d'estudi prioritari en afirmar que la llengua és el més important dels medis de comunicació i que la paraula parlada constitueix per ella mateixa l'objecte de la lingüística. Emperò Saussure reconegué també la superioritat històrica de la llengua escrita i apuntà algunes causes que feren possible tal supremacia.

Perquè, efectivament, durant molts de segles, només els textos tengueren la consideració d'objectes lingüístics mereixedors de retenir l'atenció i sotmetre's a l'estudi, per ventura perquè en front a la llengua oral patrimoni de tots, la llengua escrita semblava revestida del prestigi de pertànyer a uns pocs. Les castes sacerdotals, els escribes que vivien a l'ombra del poder o que inspiraven aquest poder utilitzaven també els signes escrits com a instrument de domini. Per aquest motiu, les civilitzacions més antigues reconegueren a l'escriptura un caràcter sagrat i atribuïren la seva invenció a la intervenció dels déus.

Però no cal remuntar-se a èpoques tan llunyanes. Al segle XVI l'italià Giovanbattista Palatino afirmà que l'escriptura és un do de Déu que fou transmès de generació en generació fins arribar al propi Gutenberg,¹ i Pedro Antonio de Madariaga cregué trobar a l'Apocalipsis els arguments necessaris per situar l'escriptura al mateix nivell de la teologia a l'escala jeràrquica de les ciències.²

El mateix origen diví atribueix a l'escriptura Blas Antonio de Ceballos a les seves *Excelencias del Arte de escribir*, on trassa una història de la cal·ligrafia que es remunta al mateix Déu passant per aquells personatges bíblics com Henoch, Matusalem, Lamech i Noè els atribueix que "*dejaron escritas muchas cosas en dos columnas, una de piedra y otra de ladrillo y tierra cocida, usando de aquella materia para que la una del fuego y la otra del agua se defendieran*".³ Molts són els passatges de la Bíblia que, segons Madariaga, descobreixen el poder ocult dels signes: "*Para que veais si las letras dan vida y no muerte leed el capítulo nono de las visiones de Ezequiel profeta y hallareis como no solamente todas las letras, mas una sola deba vida: Porque mandó Dios que todos los que no se hallasen marcados con esta letra Thau, que es la nuestra T, los pasasen a cuchillo.—Esso no véis que era figura de la Sta. Cruz porque esta letra T es como una Cruz?*"⁴

Un halo de misteri envolta fins i tot les prescripcions per obtenir la tinta contingudes en els vells tractats. Les complicades alquímies que ordenen, suggereixen el record d'hermètiques operacions màgiques, i la qualificació de secrets meravellosos que se'ls atribueix no sembla exagerada. Per a Ignaci Pérez, "*Para hacer tinta a la lumbre, se tomarán dos libras de agallas finas, y se quebrantará en un almirez una de caparrosa con un cuarterón de aceche, otra, de goma arábica; a esta cantidad, si ha de ser de vino que es mejor para el invierno, se echarán tres azumbres dello, en esta manera: en la vasija donde se echare la goma arábica, una azumbre de vino con otra de agua, en la vasija donde se echare la caparrosa y el aceche, que ha de estar junto muy molido, otra de vino y una y media de agua, en la de las agallas dos de agua con la de vino. Esto echado en sus vasijas estará seis días desta manera, meneándola muy de ordinario cada día, cuatro o cinco veces con un palo de higuera. Luego se pondrá una caldera grande a buena lumbre y se echará en ella la vasija donde están las agallas, y cocerá una hora. Luego se echará la de caparrosa y aceche, que está incorporada*

¹ Palatino, fol. A II.

² Madariaga, fol. 90.

³ Ceballos, ver cap. I.

⁴ Madariaga, fol. 18.

y cocerá otra hora, y luego se echará la de la goma que está a la lumbre hasta que haya tomado el negro conveniente, y estando hecha, dejarla enfriar que saldrá buena tinta".⁵

L'interès de la recepta es fa més evident si es relaciona amb la de Juan de Yciar per fer el tornassol: "Cógese el tornasol en el principio del mes de agosto, y desgránase, y tómanse unos saquitos de lienzo y echan dentro un puñado de los granos y friéganles muy bien, de suerte que quedan mojados los saquitos, y después tuércenlos con las dos manos y la agua que cae échanla en una escudilla. Y hecho esto toman unos paños de lino que sean una mano poco más o menos de ancho cada uno, y mójanlos en aquella agua dos o tres veces, y pónenlos a secar; y después de secos toman un barreñón de urinas viejas, y toman unos palitos, y pónenlos encima dellos, de suerte que no lleguen a mojarse con las urinas sino que sólo les de el hedor de las urinas, y con esto queda hecho".⁶

Aquestes prescripcions pressuposen l'afinitat entre la tinta i el vi i fan recordar l'observació de Roland Barthes segons el qual els mites del vi estan units inseparablement a les mitologies de la calor i el fred.⁷ Però seguint Gilbert Durand permeten descobrir a més el rastre d'altres elements màgics com són el foc i la perllongada coccio, presents en tota acció purificadora o intel·lectualitzadora, la branca de figuera, els suc de la qual suggereixen la idea dels aliments làctics primordials, o els excrements, humors bàsics a les mitologies del cos, els quals converteixen la tinta en una substància viva i orgànica i fan de l'escriptura un objecte misteriosament unit al cos i a l'esperit de l'home.⁸

Paradòmicament, la invenció de la impremta no minorà l'interès per l'escriptura manual que el Renaixement sabé contemplar en la seva doble vessant de sistema de comunicació i de sistema estètic. Els poetes saludaren els cal·lígrafs amb les seves lloances, els digueren "èmuls d'Apel·les" i celebraren la bellesa que sabien infondre en aquestes "fugitives imatges de la veu" en aqueixes "loquaces, encara que mudes, filles de la mà dreta".⁹

Les ensenyances dels italians, de Marc Antoni Tagliente, de Lluís de Henricis o del mateix Palatino s'extengueren per tota Europa i a Espanya trobaren ressò en Juan De Yciar, que les havia conegudes a Itàlia, en Francisco de Lucas, en Juan de la Cuesta o en Pedro de Madariaga, entre d'altres.

Aquests mestres difongueren els seus coneixements en els seus Tractats o en les seves Arts d'escriptura, en què deixaren també constància del seu virtuosisme gravant i imprimint les seves pròpies lletres. Aquests tractats s'escriuiren amb una finalitat exclusivament didàctica, però tot

acte didàctic se sustenta en determinats postulats subjacents, i, a partir d'ells, es pot establir una primera distinció entre aquells mestres que pensaven que el mètode més adequat per aprendre a escriure consistia a copiar incansablement les mostres proposades i aquells altres per a qui importava, sobretot, exposar una teoria que fonamentés els principis de l'escriptura i sotmetés la pràctica a la raó que ho explica tot. Ambdues escoles s'enfrontaren i es perpetuaren fins el mateix segle XIX.

Per aquesta raó, podem aventurar que les primeres reflexions sobre una teoria lingüística trobaren a Espanya el seu origen en l'intent d'explicar els fonaments de l'escriptura i de descobrir el seu funcionament.

Es cert que l'examen d'aquestes obres no permet confirmar l'existència d'una teoria de l'escriptura expressament manifestada i clarament formalitzada, però descobreix els suficients indicis per suposar que aquesta teoria fou, al manco, pressentida.

A quasi tots els tractats s'observa, en efecte, l'afany de reclamar per a l'escriptura la consideració d'art lliberal que, en oposició al concepte d'art mecànica, no pot entendre's com una reivindicació motivada per una simple qüestió de prestigi social, cosa que hagués resultat versemblant, sobretot si pensam en la poca afecció que sentien els espanyols pels oficis manuals, sinó que s'ha de veure unida a una altra preocupació més important que podria expressar-se demanant si l'escriptura és una simple activitat empírica o pot, contràriament, ésser objecte d'una teoria, ja que art lliberal és aquella en què intervé l'entèniment i suposa la possibilitat de realitzar una especulació i una reflexió conceptual.

La línia dels teòrics la inicia en el segle XVI Pedro de Madariaga el qual en la segona part del seu *Libro sutilísimo* afirma que "se enseña mejor y con mayor brevedad por arte que con solas materias ni por el uso vulgar". Perque només amb l'ús, és a dir per la repetició dels models, s'aconsegueix només un aprenentatge lent i confós perquè li manca "principio seguro sobre que edificar". El vertader aprenentatge s'ha de basar en la raó unificadora ja que "no hay ciencia ni habilidad tan derramada y desatada, que la razón del hombre no pueda inventar arte para recogerla y alcanzarla con maña y destreza".¹⁰ Es tracta, idò de fer un esforç d'abstracció que sistematitzi i formalitzi els fenòmens concrets, feina que, per altra banda, i en afirmació d'E. Coseriu, és tan pròpia de la lingüística.¹¹

En el segle XVIII l'Abat Servidori censura quasi en els mateixos termes aquells mestres que no donen "otra enseñanza que la de un puro trabajo material y de una servil imitación sin enseñar fundamento alguno teórico" doncs "es constante que donde falte el conocimiento o teórica, no se pueden esperar buenos efectos de la sola práctica, como que no ha sido precedida del estudio".¹²

⁵ Ignacio Pérez, fol. 14.

⁶ Yciar, sin foliar.

⁷ Barthes, *Mythologies*, Seuil, París, 1957, pàg. 85.

⁸ Durand, pàg. 296.

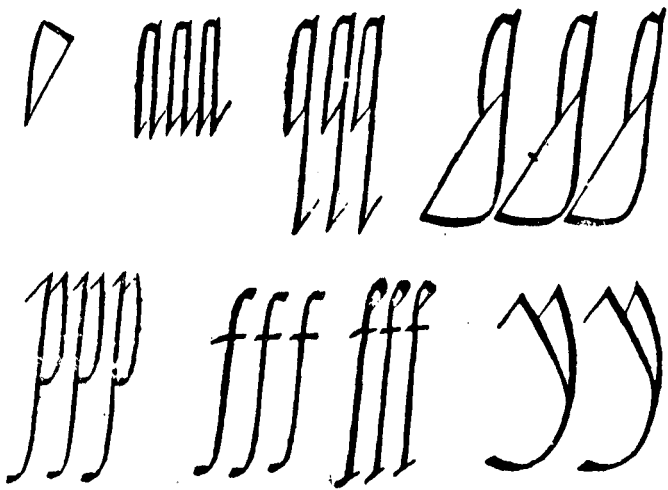
⁹ In librum Marci Antonii Rossi Epigramma.

¹⁰ Madariaga, fol. 45 i ss.

¹¹ E. Coseriu, *Teoría del Lenguaje y lingüística general*, B.R.H. Gredos, Madrid, 1962, pàg. 15.

¹² Servidori, pàg. 2.

En un intent de construir una teoria dels grafemes, car d'això és del que es tracta, Pere de Madariaga recorre als conceptes escolàstics de matèria i forma. Matèria és per a Madariaga, allò de què es fa alguna cosa i forma "l'ésser que té". A les lletres, entén Madariaga que la matèria és constituïda per les tres línies que formen les voreres d'un triangle escalè, mentre que la forma es defineix com l'ésser que té cada lletra i que troba el seu origen en un supost arquetipus triangular, perquè si les línies que constitueixen la matèria de les lletres "no se cortan primero en el triángulo, no reciben traza alguna". Es en aquest triangle, insisteix Madariaga, on es troba tancada la figura i traç acomodat per a la formació de totes les lletres.¹³



El triangle escalè i algunes lletres de Madariaga.

El triangle escalè és, en definitiva, l'arxigrafema que conté totes les lletres i les engendra mitjançant un joc d'oposicions i diferències pertinents que podrien eventualment inventariar-se d'acord amb els conceptes de presència, obertura, lateralitat i verticalitat i que permetrien, per exemple, definir la C per la privació d'un costat del triangle, la a pel tancament de la C, la q per la perllongació, per una part inferior de la línia que tanca la a, la de per la perllongació de la mateixa línia per la part superior, etc.

La noció de sistema es perfila idò ben clarament a l'obra de Madariaga i així ho confirma la seva afirmació que és necessari classificar les lletres d'acord amb l'ordre que imposen els trets que les componen i no per l'ordre convencional i arbitrari de l'alfabet: "Y, por consiguiente habéis de advertir que no se deben tomar al principio luego todas las letras del a, b, c, juntas como se usa en las escuelas, sino primero el triángulo y luego la letra que viene por orden: como aquí las pintamos y no como se siguen en el a, b, c".¹⁴

Dos segles més tard, els ensenyaments de Madariaga veuen la seva continuació en l'obra de Juan de Anduaga el qual reconegué el seu magisteri i prosseguí l'esforç d'abstracció que Madariaga havia començat: "No se crea que mi idea es del todo nueva. Pedro de Madariaga que enseñaba por los años de 1565, conociendo la necesidad de que a los jóvenes se prescribieran reglas para el modo de escribir, puso en práctica las que juzgó adaptables al que se usaba en su tiempo, fijando por principio elemental de las letras minúsculas el triángulo escaleno".¹⁵

Anduaga, nogensmenys, introduí una altra noció fonamental i avançant-se en certs aspectes a la lingüística contemporània, va fer la diferència que existeix entre el model abstracte dels grafemes i la seva realització concreta a cada comunitat i en cada individu. Anduaga també utilitza els conceptes de substància i forma, definit la substància com la "figura característica" de cada lletra de l'alfabet considerada com hipòtesi i definida per "las proporciones que guardan cada letra por sí, unas líneas con otras, los rasgos superiores con los inferiores".¹⁶

La substància del grafema és, per tant, el model abstracte constituït pel conjunt de característiques pertinents les quals permeten diferenciar unes lletres de les altres, havent-se de cercar la forma en "la formació más o menos regular, abierta, inclinada, esquinada o detenida" que caracteritza les realitzacions concretes de cada individu o de cada comunitat. Tot això s'entén fàcilment si es compara amb el que succeeix respecte a la figura humana, a la pintura o a l'escultura. "Un Apolo, un Hércules, un Saturno tienen las facciones, corpulencia y actitudes proporcionadas al dios que representan. En Apolo se observan todas las perfecciones de un hermoso moço; en Hércules, un hombre robustísimo y forzado; y en Saturno un hombre viejo. Sin embargo en estas tres figuras, para ser perfectas, deberán encontrarse todas las proporciones del cuerpo humano. Lo mismo sucede con los caracteres europeos. Cualquiera distingue el carácter Inglés del Francés, el Italiano del Español, y aún las diversas formas que en cada país han ido saliendo del mismo carácter nacional..., más no por eso dejan de tener la misma figura intrínseca".¹⁷

La concepció de Madariaga coincideix amb la definició escolàstica que entén per forma el principi substancial que dota l'ésser dels seus atributs i determina la seva naturalesa específica, per oposició a la matèria que és l'ésser indeterminat, i s'acosta a la concepció de Hjelmslev per a qui la forma és la substància organitzada.

Es fàcil advertir que Anduaga introdueix un nou concepte de forma. La seva definició de substància, entesa com a "figura característica o intrínseca" se superposa, en realitat, a la idea de forma exposada per Madariaga, perquè en ell, com s'ha vist, la forma és el principi determinant de l'ésser específic. Ocorre així mateix, que

¹³ Madariaga, fol. 59.

¹⁴ Id. fol. 62.

¹⁵ Anduaga, pàg. XXI.

¹⁶ Id. pàg. XX.

¹⁷ Id. pàg. VII.

PARTES
de que se compone
EL TODO
de las Letras

ARTE NUEVO ³³

Qui curioso para saber inventar innumerables
diferencias de formas de Letras.

S O N E T O

De el Glorioso Apostol San Fran^{co} Xavier

Laido	12. poco
1. competente	13. mucho
2. poco.	Finales
3. mucho.	14. competente
4. nada,	15. agudos.
Ancho	16. redondos
5. competente.	 cabezas
6. poco.	17. competente
7. mucho.	18. cargadas.
Unions <small>piernas</small>	19. Geisfas
8. competente	Pies
9. poco.	20. llanos.
10. nada	21. Subidos
Arqueas	22. en arco.
11. competente.	23. Italianos

16. 12. 21. No me mueve Señor para quererte,
13. 18. 23. El Cielo que me tienes prometido,
1. 9. 22. Ni me mueve el Infierno merecido,
10. 22. Para dejar por eso de ofenderte:
3. 9. Muevesme tu Señor, mueveme el Norte.
13. 15. 18. Clavado en esa Cruz, y escarnecido,
3. 9. 20. Mueveme ver tu pecho tan berido,
4. 7. Muevenme tus afrentas, y tu muerte.
1. 16. 18. Mueveme, O sumo bien, de tal manera,
9. 16. Que aun que no huviera Cielo, yo te amara
3. 15. Y aun que no huviera Infierno te temiera
4. 9. 11. No tienes que me dar, por que te quiera,
3. 16. 21. Por que si lo que espero no esperara,
4. 10. 22. Lo mismo que te quiero, te quisiera.
En el libro Conceptos Evangelicos, del Ill^{mo} Caramuel, num. 116.

Anduaga afegeix en aquesta noció, que en termes escolàstics es diria forma substancial, el concepte de forma accidental, formada ara pel conjunt de característiques no pertinents, que afecten la realització individual o comunitària de cada grafema, insistint-se, per tant, en el fet que allò realment important és el model abstracte, format per uns trets significatius que romanen invariables en els diferents tipus de lletra.

Altra vegada, en aquest punt, reconeix Anduaga el magisteri de l'Hno. Ortiz, un dels més intel·ligents tractadistes del segle XVII, que defineix l'escriptura de la següent manera "*escribir es hacer o formar caracteres o dibujos determinados y ciertos en quien la aprobación común y el consentimiento de los hombres ha representado los acentos o ecos de la voz humana*",¹⁸ i que avançà algunes idees bàsiques de la lingüística saussureana com són el de la convencionalitat del signe lingüístic, la del mecanisme significatiu de l'oposició, que implícitament es desprèn de les notes "determinants" i "certs", es a dir, diferents i inconfusibles, i el de la distinció fonamental entre llengua escrita i llengua parlada, així com el principi de la subsidiaritat de la primera respecte a la segona.

Aquell mestre tenia algunes bones idees de la formació de les lletres, reconeix Anduaga. I, en efecte, sembla que l'Hno. Ortiz estableix també una clara distinció entre forma substancial i forma accidental en diversos llocs de la seva obra, en definir la forma com "*aquella variedad que distingue unas letras de otras y que las hace distintas no sólo de todas las demás especies, sino también diversas en la ejecución de los hombres*" de tal manera que "*aunque todos formen una A cada uno le da diferente aire, simetría y distinción*"¹⁹ i igualment, en reconèixer la diferència entre la lletra considerada com un tot i les parts que la componen. La varietat només pot afectar les parts, però no el conjunt, perquè en aquest cas, qualsevol variació suposa la seva negació. "*Una forma de otra forma no se diferencia, diu Ortiz, en otra cosa que en la variedad de las partes de que se compone y no en el todo. No en el todo, porque todas las letras de cualquier forma que sean, han de constar de unas mínimas partes y de un mismo dibujo. La variedad ha de estar en las partes; demos ejemplos: una m consta de un principio, tres piernas unidas y un final, y esto es indispensable en la perfecta formación del todo de esta letra m. Pero este principio y este final pueden recibir mucha variedad como hacerlos agudos o redondos o bien proporcionados, etc. Y estas tres piernas que han de estar unidas, pueden recibir en su unión más o menos abertura. Lo mismo podemos decir de su caído o bastardo, y también de su área o campo, que puede ser lo proporcionado o más, o menos. Y en tener las letras la variedad de estas partes, está la causa de la diversidad de las formas*"²⁰

¹⁸ Ortiz, pgna. II.

¹⁹ Id. pgna. 6.

²⁰ Id. pgna. 90.

L'existència d'un sistema constituït pel conjunt de relacions que enllacen determinades característiques entre sí es dedueix de la manifestació en la qual afirma que "*las letras minúsculas tienen todas una cierta semejanza, de modo que parecen formadas por un mismo principio o norma*", perquè, com diria més tard Troubetzkoy, "una oposició no suposa només particularitats per les quals els termes es distingeixen els uns dels altres, sinó també particularitats que són comunes als termes i que poden ésser considerades bases de comparació".²¹

El joc d'articulacions l'organitza Anduaga acudint a una triple distinció senyalant les lletres que obceixen a principis certs i invariables; les que obeeixen aquest principi li tenen alguna característica aliena; i les que no tenen res en comú amb les altres.

Les primeres s'ordenen a la vegada, en relació en tres principis fonamentals, la *i*, que consta d'un perfil superior, d'una línia entre els llistons i d'una corba que frega tangencialment la línia baixa del llistó, la *r*, que ve a ésser una *i* sense la corba de la part inferior, però amb una altra a la superior, i la *c* la qual es forma amb la corba de la *r* a la part superior i la de la *i* a la inferior.

Cadascun d'aquests principis dóna lloc, segons Anduaga, a tres subsistemes en què es poden observar les diferents relacions d'identitat i oposició entre ells mateixos i dins de cada un en particular.

Els trets diferenciadors sorgeixen doncs d'una ordenació geomètrica de l'espai. Ja Francisco de Lucas havia escrit que "fa falta pressuposar que s'escriu entre dues línies"²² a les quals Juan de Yciar n'afegí una tercera. Anduaga admet aquestes dues línies, a què dóna el nom de línia superior i línia inferior del llistó, emperò afegeix, a més, altres dues línies intermèdies, dites línia de la primera divisió i línia de la tercera divisió, que delimiten dos espais entre els llistons, de primera divisió, la segona divisió i la tercera divisió.

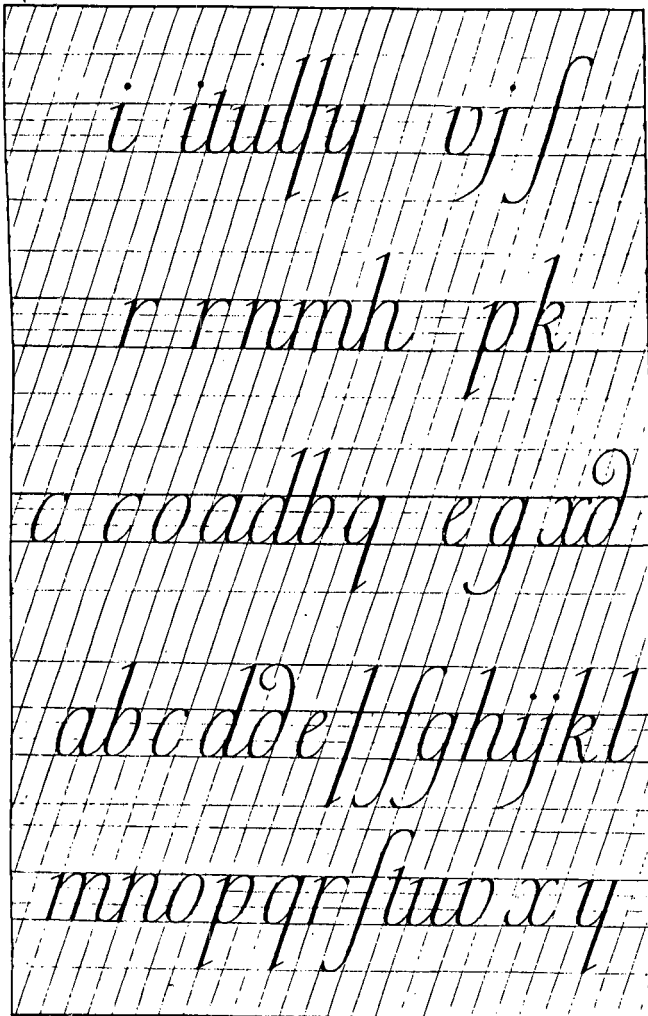
Les conseqüències d'aquesta anàlisi són considerables perquè, a la vegada que permeten un rigorós discerniment de determinades diferències significatives, ofereixen la possibilitat de contemplar l'escriptura des de noves perspectives.

II

Perquè efectivament, el paper d'aquesta ordenació és essencial. Possibilita la consideració de la lletra com un ésser a l'espai que pertany a un sistema de simples formes que poden contemplar-se amb independència de qualsevol finalitat utilitària i de qualsevol pertinença a un sistema de comunicació. L'espai que les conté les converteix en coses, els dóna la corporeïtat i les dimensions corporals dels objectes. Ja des de l'Edat Mitjana, els alfabetos antro-

²¹ Troubetzkoy, *Principes de phonologie*. Klincksieck. Paris, 1970, pgna. 69.

²² Lucas, fol. 15.



El sistema de Anduaga
(Bibl. Institut S. José de Calasanz, C.S.I.C.).

pomòrfics, zoomòrfics o fitomòrfics són un bon exemple d'aquesta essencial representació dels signes que s'identifiquen amb les coses que adquireixen el poder significatiu de les lletres. Joan Baptista Palatino posà de manifest aquesta equivalència fent veure que els signes escriturals i iconogràfics poden utilitzar-se en perfecta paritat com si formassin part d'un mateix codi i dibuixant els seus alfabetos xifrats, formes buides que esperen l'acord de dues voluntats per omplir-se de significació.

Així considerada, l'escriptura es converteix també en un medi de comunicació que assumeix una funció estètica, que no és episòdica o accidental, sinó que, com fa veure A. Papadopoulos, està unida als seus orígens i es fonamenta en la seva relació amb la cosa sagrada, "perquè essent la materialització de la paraula divina és natural que s'intenti donar a cada lletra el caràcter de bellesa propi del paper extraordinari que li correspon" establint-se una concurrència entre les funcions comunicatives i les

18 funcions rituals i estètiques.²³

Aquesta segona funció es pot considerar a la vegada una relació amb el text, és a dir, amb l'entrunyellat format per la successió de grafemes, i en relació amb les mateixes lletres considerades aïlladament.

En relació amb l'espai textual, hem d'advertir que el text es desenrotlla normalment en un espai rectangular i que qualsevol modificació d'aquest espai suposa un trencament de la norma. El propi text poètic romp la norma textual en no utilitzar la totalitat de la dimensió horitzontal de la pàgina, emperò a més a més, quan, per la seva repetició usual, aquesta disposició s'arriba a convertir en normal. L'expressió poètica, subversiva per naturalesa, cerca altres formes que són, per exemples les dels cal·ligrames de Robert Angot o de Jean Grisel.

Les consideracions estètiques predominen, tret d'això, en el pensament dels nostres mestres els quals consideren la "bona forma" condició indispensable de qualsevol lletra, entenent per tal, segons Francisco de Lucas, que l'amplària, llargària i gruixa de les lletres sigui tan proporcional una cosa amb l'altra que de cap manera es confongui, estorbi o alletgi".²⁴

La bellesa de les lletres s'ordena a l'entorn de dues tendències. Una més austera, és la que en el segle XVI definiren Francisco de Lucas o Juan de la Cuesta, per a qui la bellesa és el resultat dels contrastos nets i clars entre els blancs i els negres, aconseguits per la proporcionada distància demarcativa i per la prudent disposició dels marges que en l'expressió de Juan de la Cuesta, són l'immens adorn de l'escriptura.²⁵ Aquest criteri revela una clara afinitat entre els mestres renaixentistes i el gust neoclàssic expressat, per exemple, pel tipògraf italià Bodoni el qual escriu que "la bellesa dels textos neix del contrast entre la blancor immaculada dels marges i les línies del text que emmarquen".²⁶

Al segle XVII, l'Hno. Ortiz entén també que "la hermosura de las cosas visibles se causa en ellas de la proporción y correspondencia de sus partes con el todo" observant que, a les lletres, "esta proporción se debe buscar en ocho partes: altura, anchura, caído o bastardo, distancia de letra a letra, distancia de parte a parte, subida de las astas, bajada de las astas y espacio de calle entre renglones" pero admet, p'entura per influència de l'estètica del barroc, que, juntament a l'exacta proporció de les parts, també els trets, és a dir, les línies que es tracen per ornament de les lletres, contribueixen a la bellesa dels textos. Oposant-se a Joan de la Cuesta que pensava que els trets han d'esser rebutjats perquè destorben l'harmonia²⁷ l'Hno. Ortiz defensa aquesta pràctica per entendre que "su uso es esencialísimo porque de el

²³ Papadopoulos, p. 138.

²⁴ Lucas, fol. 11.

²⁵ De la Cuesta, fol. 52.

²⁶ Bodoni, *Manuale tipografico*. Ed. Franco Maria Ricci 1965, Vol. I, p. XXVII.

²⁷ De la Cuesta, fol. 49.

Rasgos liberales naturales de fantasia



procede gran liberalidad en la letra, gallardía y facilidad".²⁸

Els cal·lígrafs espanyols enllacen així amb una tradició en què les lletres, com podem llegir a l'*Arte Nuevo* de Diego Bueno "no solamente se escriben sino también se pintan",²⁹ essent precisament la cal·ligrafia la que dóna les normes d'acord a les quals s'ha de dibuixar els trets perquè als nostres ulls sien "animosos i bells". Aquesta tradició parteix i, a la vegada, desemboca en aquella situació en què els aspectes gràfics es converteixen en una finalitat en ells mateixos i aleshores les lletres deixen d'ésser signes per convertir-se en formes pures. Així ocorregué sens dubte a l'obra de Pere Díaz Morante, la prodigiosa habilitat del qual es considerà cosa digna de la Inquisició i les belles làmines que creà permeten assistir al procés de mutació d'uns signes que es revesteixen de sobte de les més belles aparences i que el poeta Valdivielso va celebrar amb aquests versos:

Pues con ambas manos
a un mismo tiempo, sin cobrar aliento,
remedas con amagos soberanos
aves corriendo el viento,
peces la aguas, y los campos, brutos;
plantas ricas de flores y de frutos.³⁰

El mateix Hno. Ortiz atribueix als trets una finalitat artística i lúdica, "sirven al divertimento para los principios y fines de las cartas familiares y para otras mil ocasiones y diversión" podent-se fer amb ells "mil travesuras de ingenio como caballos, peces, flores, cintas, cordeles y otras invenciones que requieren dibujo". La bellesa dels trets és conseqüència de la capacitat d'improvisació plàstica, que pot ésser comparada a la capacitat d'improvisació musical, ja que "el escribano se arroja a enlazar bolteos claros, hermosos y unidos de la misma manera que solemos decir tocarse un instrumento de fantasía".³¹

Pero la noció de lliberalitat, entesa en la seva acepció de rapidesa i promptitud en l'execució d'una acció, a què amb tanta freqüència al·ludeixen els nostres cal·lígrafs fonamenta el nexa entre el signe considerat com a objecte ocupant un lloc a l'espai i el moviment que l'engendra. Perquè, efectivament, de la rapidesa i de l'elegància del gest depèn la prestància de l'escriptura, i l'origen de qualsevol bellesa resideix en el moviment espontani, en què els àrabs veren la conseqüència d'una llarga ascési que donava a l'esperit la força necessària per descarregar-se amb un gest únic en la realització dels traços, i en la que Lope de Vega descobrí com revela en la seva lloança a Pere Díaz Morante, un reflex del moviment dels astres.

²⁸ Ortiz, pàgna. 77.

²⁹ Diego Bueno, pàgna. 28.

³⁰ Díaz Morante, Versos en elogio del autor en *Tercera Parte del Arte de escribir*. Madrid, 1629.

³¹ Ortiz, pàgna. 77.

Mas para que en los libros de la fama
escrito quede en láminas eternas,
la pluma que gobiernas
con destreza tan rara
que como el sol no para,
por las doradas líneas de los cielos,
tu nombre escriba en rasgos paralelos
con que serán del único Morante
las letras de oro y el papel diamante.³²

La preocupació per aquests dos conceptes, el moviment i l'espai, es transparenta també constantment en l'obra de Juan Claudio Aznar de Polanco, autor d'un *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*, que, en molts d'aspectes, s'avança a l'opinió d'Anne Marie Christin segons la qual l'escriptura, més que un discurs, és una exploració de l'espai.³³ I no és casual que Aznar de Polanco hagués exercit l'ofici de soldat i mestre d'armes abans de dedicar-se a l'arquitectura, perquè com a mestre d'armes, l'observació de l'harmonia dels moviments li resulta particularment atractiva i el duu a establir comparances entre els moviments de la ploma i l'agilitat de l'espasa, mentres que per la seva professió d'arquitecte, relaciona la seva obra en que tracta d'oferir una descripció de les lletres a partir d'un atent estudi geomètric, amb la d'aquells humanistes que, interessats d'igual manera per l'Arquitectura i la Geometria, i tal vegada dominats per aquella passió de la mida exacta que, segons Mac Luhan, s'apoderà del Renaixement, volgueren veure en les lletres, com ho feren Leonardo de Vinci, Albert Duero, Geoffroy Tory o Joan Baptista de Verinis, un reflex de les divines proporcions de l'Univers a la vegada que un al·legoria de la perfecció del cos de l'home.

En aquesta temptativa de descripció, Aznar de Polanco fixa les proporcions que han de regir l'amplària i l'altaria de les línies que formen les lletres, determina els graus dels angles que aquestes línies han de formar entre elles mateixes i senyala l'espai en l'interior del qual s'ha d'inscriure el cos de cada una. Així la lletra a "que es la madre de donde nacen casi todas, y la más dificultosa letra que hay que buscar en el bastardo, y la más hermosa y agradable a la vista" està composta de "cuatro diferencias de gruesos y ocho Angulos; los seis Mixtos, uno Obtuso y otro Agudo Curbilíneo y se contiene en la figura que en Geometría se llama Romboydes".³⁴

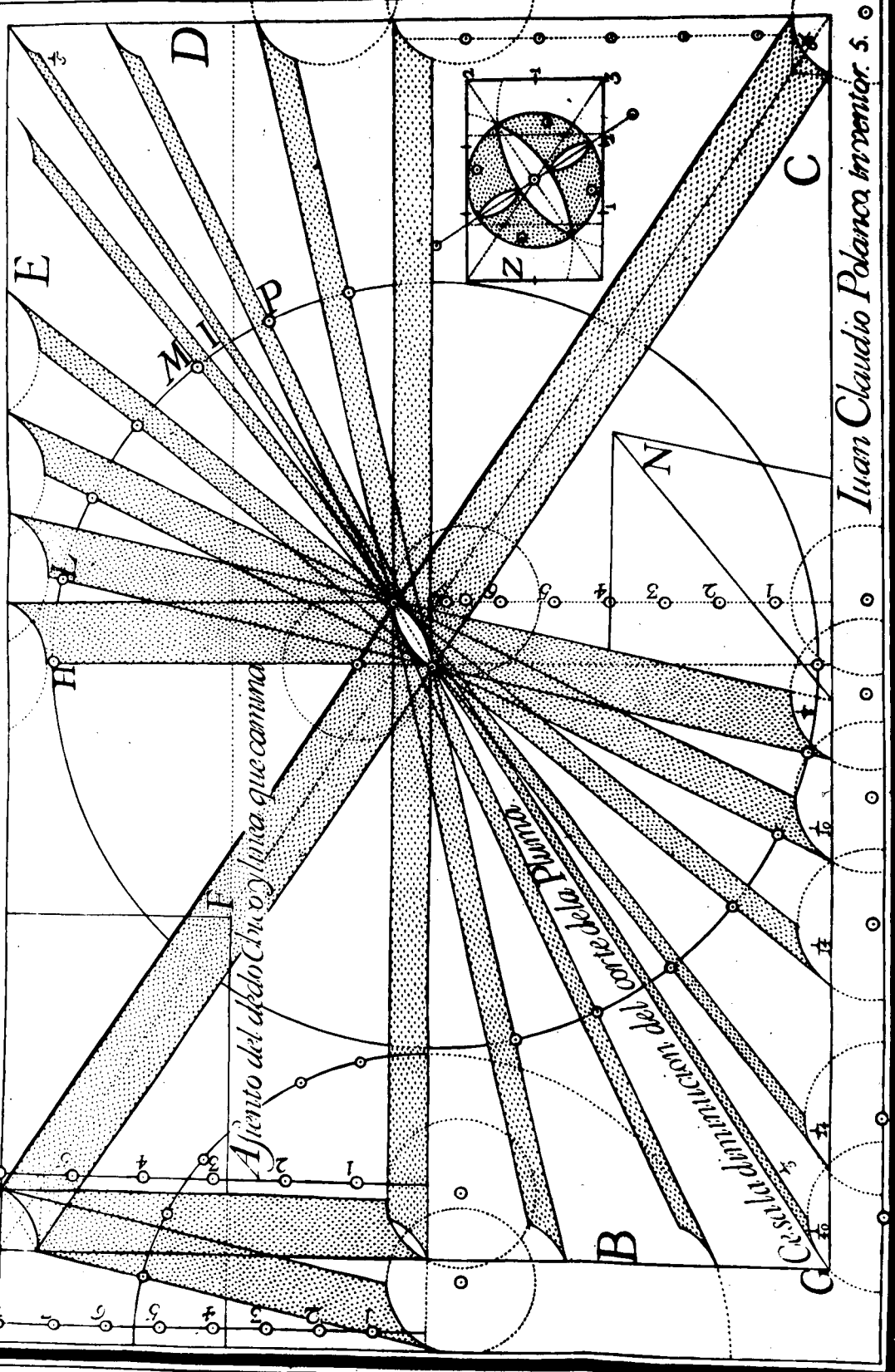
Pero Aznar no es dóna per satisfet amb l'explicació detallada de cada lletra, i el seu intent d'aprofundir en l'exploració de l'espai escriptural, tracta, a més, de formular geomètricament les relacions existents entre la posició del cos i el pla de l'escriptura, el moviment de la mà a l'interior d'aquest pla, comptant aquí amb el precedent

³² Díaz Morante, Lug. Cit.

³³ A. M. Christin, pàgna. 163.

³⁴ Polanco, fol. 26.

Figura que forma el Cuerpo con modo, para escribir y diminucion del corte de pluma



Ajento del dedo Cubo y Inica que camina

Corte de la pluma

Diminucion del corte de pluma

Juan Claudio Polanco inventor. S. O.

¿Es l'escritura una exploració de l'espai? (Bibl. Nacional. Madrid)

D'aquesta manera, l'obra dels mestres de cal·ligrafia revela la magnitud de l'esforç d'abstracció teòrica i el naixement d'un esperit científic que havien anunciat també alguns mestres italians i que en els segles XV-XVIII permeté analitzar les lletres com a un micro-sistema capaç de ser definit en termes d'oposicions pertinents, el concepte de les quals, molts d'anys més tard, utilitzaria la lingüística com a instrument de racionalització i explicació del llenguatge humà. Però tampoc no es pot ignorar que aquests escriptors contribuïren a més, al descobriment d'una altra funció, la funció expressiva de l'escriptura, que de

qualque manera, és producte dels misteriosos i inexplorats mecanismes pels que l'home aspira a comunicar-se transcendent del propi llenguatge, i anunciaren, per tant, aquest projecte de comunicació total que han recollit després tants de corrents artístics els quals, en expressió de R. L. Delevooy, han intentat construir una poètica de la imaginació del signe.

de Juan de la Cuesta, i intenta explicar les variacions de l'amplària dels traços en relació a un eix de rotació o senyalar la diversa inclinació dels elements que formen les lletres.

BIBLIOGRAFIA

a) Documents

- ANDUAGA, José de: *Arte de escribir por reglas y sin muestras*. Madrid, 1793.
- AZNAR DE POLANCO, Juan Claudio: *Arte Nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*. Madrid 1719.
- BUENO, Diego: *Arte Nuevo de enseñar a leer, escribir y contar*. Zaragoza, 1690.
- CASANOVA, José de: *Primera parte del Arte de Escribir*. Madrid, 1650.
- CEBALLOS, Blas Antonio: *Las excelencias del Arte de escribir*. Madrid, 1692.
- DE LA CUESTA, Juan: *Libro y tratado para enseñar a leer y a escribir*. Alcalá, 1589.
- DIAZ MORANTE, Pedro: *Nueva Arte donde se destierran las ignorancias que hasta oy ha avido en enseñar a escribir*. Madrid, 1616.
- LUCAS, Francisco: *Arte de escribir*. Madrid, 1608.
- MADARIAGA, Pedro de: *Libro subtilísimo intitulado honra de escrivanos*. Valencia, 1565.
- ORTIZ, Lorenzo. - *El Maestro de escribir, la theórica y la práctica para aprender y para enseñar este utilísimo arte*. Venecia, 1696.
- PALATINO, Juan B.: *Libro Novo de imparare a scrivere tutte sorti lettere antiche*. Roma, 1544.
- PEREZ, Ignacio: *Arte de escribir con cierta industria e invención para hacer buena forma de letra*. Madrid, 1599.
- DE SANTIAGO Y PALOMARES: *Arte Nueva de escribir*. Madrid, 1776.
- SERVIDORI, Domingo M.^a: *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*. Madrid, 1789.
- TAGLEINTE, Marco A.: *La vera arte de lo excelente scrivere de diverse varie sorti de lettere*. Venecia, 1547.
- YCIAR, Juan: *Libro sutilísimo por el qual se enseña a escribir y contar perfectamente*. Zaragoza, 1566.

b) Estudis i Assaigs

- ALARCOS LLORACH, A.: Les représentations graphiques du langage. *Le langage*. Encyclopédie de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1968.
- BARTHES, R.: *L'Empire des signes*. Skira-Flammarion. Genève, 1970.
- BUTOR, M.: *Les mots dans la peinture*. Skira-Flammarion. Genève, 1969.
- CHRISTIN, A.M.: L'écrit et le visible: Le dix-neuvième siècle français. *L'espace et la lettre*. Cahiers Jussieu. Univ. Paris 7.
- COHEN, Marcel: *La grande invention de l'écriture et son évolution*. Imprimerie Nationale, Paris, 1958.
- COTARELO y MORI, E.: *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. R.A.E. Madrid, 1914.
- DELEVOY, R. L.: *Dimensiones del s. XX*. Skira-Carroggio. Genève, 1965.
- DUPLAN, P.: Pour une sémiologie de la lettre. En *L'espace et la lettre*.
- DURAND, G.: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, Paris, 1969.
- ETIEMBLE: *L'écriture*. Gallimard, Paris, 1973.
- GARNIER, P.: *Spatialisme et poésie concrète*. Gallimard, Paris, 1968.
- HJEMSLEW, L.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. B.R.H. Gredos, Madrid, 1971.
- MASSIN: *La lettre et l'image*. Gallimard, Paris, 1973.
- PAPADOPOULOS, A.: La calligraphie arabe, en *L'Espace et la lettre*.
- PEIGNOT, J.: *De l'écriture à la typographie*. Gallimard, Paris, 1967.
- QUENEAU, R.: *Bâtons, chiffres et lettres*. Gallimard, Paris, 1965.
- RICO y SINOBAS, M.: *Diccionario de calígrafos españoles*. R.A.E. Madrid 1903.
- TROUBETZKOY, N. S.: *Principes de phonologie*. Klicksieck. Paris 1970.
- VENDRYES, J.: *Le langage, Introduction linguistique à l'histoire*. Albin Michel, Paris, 1968.