

APROXIMACIÓN A UNA SEMIÓTICA TIPOGRÁFICA

CLAVES DE RELACIÓN ENTRE EL MENSAJE Y LA FORMA EN LA MICRO Y MACROTIPOGRAFÍA

TESIS DOCTORAL

TOMO I

FCO. JAVIER NAVARRO MORAGAS



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

APROXIMACIÓN A UNA SEMIÓTICA TIPOGRÁFICA.
CLAVES DE RELACIÓN ENTRE EL MENSAJE Y LA
FORMA EN LA MICRO Y MACROTIPOGRAFÍA

TOMO I

TESIS DOCTORAL

APROXIMACIÓN A UNA SEMIÓTICA TIPOGRÁFICA.
CLAVES DE RELACIÓN ENTRE EL MENSAJE Y LA
FORMA EN LA MICRO Y MACROTIPOGRAFÍA

TOMO I

FCO. JAVIER NAVARRO MORAGAS



DEPARTAMENTO DE DIBUJO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

PROGRAMA DE DOCTORADO
EL DIBUJO COMO BASE DE LAS ARTES PLÁSTICAS
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN
DISEÑO Y SU RELACIÓN CON TODO SU ÁMBITO

CON LA CONFORMIDAD DEL DIRECTOR DE LA TESIS
JUSTO GARCÍA GIRÓN
Y DEL TUTOR
JAIME GIL ARÉVALO

Agradecimientos

La consumación de un proyecto de investigación es deudora no tan sólo de la dedicación personal de quien lo firma sino también de los profesionales y de las entidades que lo favorecieron, y del aliento y apoyo moral de las personas que se mantuvieron próximas.

Es de justicia entonces agradecer al profesor Justo García Girón, profesor del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, su labor de dirección en este trabajo. Tanto su extensa profesionalidad como su extraordinaria humanidad y cercanía constituyeron la plataforma ideal desde la cual fue factible el desarrollo de todo cuanto aquí se expone. Su aliento y entusiasmo quedarán siempre en el recuerdo del doctorando. Del mismo modo agradecemos la labor de tutorización del profesor Jaime Gil Arévalo, profesor del Departamento de Dibujo en la misma Facultad. Sus valiosas sugerencias han enriquecido los contenidos de esta Tesis, y la calidez con la que siempre atendió los requerimientos del doctorando alivió no poco los rigores invernales de aquélla.

Muy especialmente agradecemos la entrega y el apoyo incondicional del profesor Fernando Martín Martín, catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, siempre dispuesto desde su valiosa condición de estudioso, investigador, y por ende de amigo, a solventar con prontitud todas aquellas cuestiones que les fueron requeridas. A la profesora Consuelo Flecha García, catedrática de Teoría e Historia de la Educación en la Universidad de Sevilla, agradecemos profundamente tanto sus oportunas recomendaciones como su aliento, amén de su sincero interés en que este trabajo de investigación arribase en buen puerto.

A Enrique Luis Santos Pavón, profesor de Análisis Geográfico Regional en la Facultad de Turismo y Finanzas de la Universidad de Sevilla, le agradecemos su cariñosa y

desinteresada colaboración, respondiendo desde su profesionalidad a cuantas dudas le planteó el doctorando. Estamos en deuda también con el profesor José Medina García, catedrático de Filosofía de la Vanderbilt University en Nashville, Tennessee, USA, por sus amables y solícitas aclaraciones a cuantas dudas les fueron formuladas.

Un párrafo singular se merece sin duda Valle Teba de Montes, profesora de Diseño Gráfico de la Escuela de Arte de Sevilla. Sus valiosos conocimientos sobre la gráfica y la tipografía, la perspicacia de sus aportaciones, la oportunidad de sus indicaciones y por encima de todo la entrega incondicional que desde el cariño ha manifestado –desde antes aún que la primera palabra de este trabajo fuese escrita– nos endeuda eternamente con ella. Y jamás una deuda, por otro lado, pudo prometerse tan placentera.

Otras personas permanecieron muy cercanas a lo largo de esta singladura académica, aliviando con el hálito de su influencia algunas asperezas del camino. En este sentido destacamos especialmente a Margarita Nicolás Vieira, profesora de Matemáticas en el I.E.S. Carlos Haya. Su apoyo moral, su afecto y su sincera amistad mitigaron no pocos desasosiegos.

Agradecemos también la oportunidad que el destino procuró al doctorando, ofreciéndole durante décadas el ejercicio de una actividad docente cuyos contenidos han alimentado finalmente este trabajo de investigación. La diaria puesta en escena frente al alumnado de las Escuelas de Arte de Cádiz y Sevilla nos nutrió sobremanera; y es de justicia entonces quedar endeudado con todas esas promociones de alumnos que desde su apetito académico alentaron nuestra curiosidad investigadora.

Y por último el doctorando necesita agradecer a la familia su respaldo, su incondicionalidad y su aliento. Especialmente a sus padres, Angel y Anyelina, y a su hermana Lupe. Desde algún lugar, dondequiera que ahora existan, ellos desearon hacerle llegar la presencia de su ánimo.

ÍNDICE

TOMO I

LIBRO I. CAPÍTULO PRELIMINARES

17	1. Justificación de la Tesis
25	2. Estructura de la Tesis
35	3. Marco teórico y estado de la cuestión
47	4. Objetivos, metodología y fuentes
57	5. Introducción a la forma de la escritura como recurso comunicacional

LIBRO II- EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRIPTORA

155	1. Una introducción a la forma de la letra como expresión del zeitgeist
209	2. La Antigüedad
259	3. La Antigüedad Clásica
317	4. La Antigüedad Tardía y el Medievo
383	5. La Edad Moderna. Renacimiento
429	6. La Edad Moderna. Barroco e Ilustración
481	7. La Edad Contemporánea. El siglo XIX
531	8. La Edad Contemporánea. Los siglos XX y XXI

TOMO II

LIBRO III. ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN DE LA CASUÍSTICA ESTRATÉGICA DE LA TIPOGRAFÍA

619	1. Naturaleza expresiva de la semiótica tipográfica
	2. Actores de la semiótica tipográfica
657	2.1. Elementos tipográficos
719	2.2. Elementos de inclusión
763	2.3. Elementos de sustitución
787	2.4. Intervención del contorno tipográfico
839	2.5. Elementos de texturación
871	2.6. Intervención por reubicación
897	2.7. Intervención por orientación
925	2.8. Intervención cromática

LIBRO IV. MÉTODO CREATIVO APLICADO A LA SEMIÓTICA TIPOGRÁFICA

- 955 1. Propuesta de una metodología proyectual

LIBRO V. ADENDAS AL CUERPO DE LA TESIS

- 1007 1. Introducción al libro V
- 1013 2. La obra de arte frente a la gráfica publicitaria. Una aproximación desde la hermenéutica.
- 1027 3. El Valor añadido. Una reflexión sobre la inmanencia de lo artístico en la gráfica publicitaria
- 1045 4. La Tipografía en relación al Diseño, la Sociedad, la Propaganda y el Arte
- 1057 5. La recursividad del lenguaje en relación con la semiótica tipográfica
- 1071 6. El sueño de una letra

LIBRO VI. EPÍLOGO

- 1081 1. Vías de investigación abiertas
- 1089 2. Conclusiones finales del trabajo de investigación
- 1095 Bibliografía
- 1105 Webgrafía

LIBRO I

CAPÍTULOS PRELIMINARES

LIBRO I. CAPÍTULO PRELIMINARES

JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS

DESDE QUE, HACE AHORA YA TRES DÉCADAS, el doctorando inició su andadura académica impartiendo clases de Diseño Gráfico en el ámbito de las hoy llamadas Escuelas de Arte, Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en aquel momento, pareció de algún modo estar abocado a la llamada de la disciplina tipográfica. Ya la primera clase magistral que hubo de desarrollar versó sobre el hecho tipográfico. En el breve espacio de aproximadamente sesenta minutos el entonces joven profesor desarrolló todo aquello sobre lo que, en ese momento, era capaz de hablar acerca del fenómeno de la tipografía. El tema, que incluía aspectos técnicos, históricos y comunicacionales, finalizaba con unos breves comentarios sobre el potencial semiótico de la forma de la letra. Serían entonces aquellos breves comentarios que ocuparon tan sólo unos pocos minutos los que acabaron sobredimensionándose y convirtiéndose, con el paso de los años, en el eje principal de su curiosidad investigadora.

Las cuestiones relacionadas con la retórica de la comunicación y las estrategias de difusión mediática, por un lado, y la extraordinaria riqueza conceptual del acontecimiento tipográfico, por el otro, acabaron imbricándose en un feliz maridaje cada vez más rico y extenso a medida que una mirada curiosa e interesada traspasaba su linde. La oportunidad de haber participado en ponencias, conferencias y mesas redondas que giraban alrededor del interés de lo tipográfico, de desarrollar artículos de tipografía que fueron publicados, de desarrollar trabajos de investigación sobre el tema, y sobre todo de especializarse cada vez más en el vasto escenario de la experiencia tipográfica a través de la impartición de esta disciplina en el escenario académico del aula, magnífico campo de batalla del conocimiento, han permitido hoy al doctorando contrastar, depurar, compilar y compartir sus experiencias en el marco sistemático de este trabajo de investigación.

La forma de la letra, hermosa clepsidra que contiene en sí la esencia de sus pronunciamientos, expresa, más allá del contenido puramente literal para el que fue creada, los valores añadidos que se anexan a ese discurso literal, matizándolo, enriqueciéndolo y pregnándolo de significaciones. Auténtico *Caballo de Troya* que atesora en su vientre el germen de una comunicación no manifiesta pero precisamente por ello tanto más efectiva, la forma tipográfica es sabedora que en determinadas ocasiones es más provechosa la sugerencia que la aseveración. Por eso se presta a inocular inadvertidamente en el imaginario del sujeto receptor su savia sugerente, mientras que éste distraídamente localiza sus esfuerzos en la mera aseveración de su literalidad.

El objeto tipográfico es además en sí mismo un objeto hermoso, un objeto de diseño, o al menos lo es en algunas ocasiones. La exquisita elegancia de un carácter de Nicolas Jenson, su serena altivez, el *sonido* de sus contornos, fueron un prodigio de la técnica del corte de los punzones en las horas tempranas del Renacimiento. Un tipo de plomo de Jenson puede competir en elegancia con las fíbulas de René Lalique. Además de su belleza, los tipos de Jenson tienen una función escritora y unos condicionantes de legibilidad que los cualifican como medio de transmisión de contenidos literales. Pero más allá de ello, además de sus funciones estética y pragmática, las formas de Nicolas Jenson expresan el *zeitgeist*, el espíritu de época del momento histórico en el que fueron creados. Esta función expresiva, esta función hermenéutica, de la forma tipográfica es inherente a su naturaleza gráfica. Cualquier forma susceptible de ser visualizada, por su mera condición de huella visible, de ser forma que se manifiesta, contiene un potencial semiótico inexcusable. La forma de la letra, considerada como tal forma, desprovista de significado como signo gramatical, emite significaciones susceptibles de ser recibidas por el receptor. Es una suerte de protocolo de codificación y decodificación del significado. Pero se trata de un protocolo indolente, no consciente, mediante el cual el receptor se embebe inadvertida pero irremisiblemente de las significaciones que porta la forma signifiante, la forma de la letra.

Esa forma de la letra es entonces una especie de investidura que abraza al glifo, singularizándolo y personalizándolo; y a la vez cargándolo, premeditada o impremeditadamente, de contenidos. Lo hará impremeditadamente cuando el sujeto activo escritor no sea consciente más que de los contenidos que se empeña en transcribir literalmente, pero aun así la forma escritora será expresión de su estilo personal y también con toda probabilidad del *supraestilo* del contexto del que, como ser humano, participa. Lo hará premeditadamente cuando el sujeto sea consciente del potencial semiótico de la forma escritora y conozca los recursos para potenciar interesadamente la eficacia del mensaje, más allá de la pura literalidad del discurso.

La forma tipográfica, esa cobertura que posibilita la pura visualidad de su carácter de signo escritor, siempre cambiante, en permanente adaptación a las necesidades comunicacionales extraliterales, se instituye en discurso gráfico transmisor de valores adicionales. La letra se convierte así en vehículo expresivo de corrientes artísticas y tendencias estéticas. La austeridad arquitectónica de las formas tipográficas del constructivismo soviético del periodo entreguerras del siglo pasado son, con su rígida articulación y su poética espartana, un trasunto del espíritu sobrio y del pragmatismo social que definía los perfiles de la Unión Soviética tras su despertar del yugo imperialista. El racionalismo alemán de la primera posguerra del siglo xx, que se traduce en la expresión plástica mediante una suerte de reduccionismo geométrico sin concesiones al ornamento, determinará unas formas tipográficas que minimizarán lo anecdótico primando lo esencial al estilo del diseño de objetos de la Staatliche Bauhaus o de los espacios arquitectónicos de Mies van der Rohe. O la sensualidad y el hedonismo del movimiento Art Nouveau francés, cuyas expresiones tipográficas son, con sus curvas orgánicas de compleja articulación geométrica, una extensión de las evoluciones formales de las parisinas bocas de metro de Hector Guimard. La forma de la tipografía es susceptible también de constituirse en embajada del espíritu de una nación, de un pueblo. Así sucede con los tipos góticos, en especial el tipo Fractura, una forma escritora que es común aún hoy a los territorios de la cultura germánica, y los representa. O a un nivel de mayor circunscripción, la forma de la letra como expresión de una cultura local, como es el caso de los *vitores* salmantinos que son hoy por hoy, con los tipos diseñados por Andreu Balius a partir de las pintadas furtivas de los bachilleres renacentistas, un signo identificativo de la comarca salmantina. O los tipos de herencia visigoda que forman parte hoy del paisaje tipográfico urbano, característico del pueblo vasco. También la forma tipográfica puede ser expresión de una personalidad singular, como lo fue en el siglo ix la reconocible grafía de la firma del emperador Carlomagno, o como lo son hoy los títulos de crédito de los filmes del realizador cinematográfico Woody Allen con su recurrente uso de la *Windsor Elongated*. Las formas de la tipografía expresaron también, en ocasiones, con la retórica de su apariencia el avatar histórico, transformándose en espejo del *zeitgeist* de su momento. Las capitales lapidarias romanas fueron, con su impresionante articulación arquitectónica y la majestuosidad de su modulación y sus serifs, el estandarte con el que el Imperio proclamó por todo el Mediterráneo su superioridad cultural. O las pólizas tipográficas al estilo prerrenacentista fundidas para la Kelmscott Press de William Morris que expresaron, con sus aires de nostalgia, el espíritu reaccionario antimquinista de la Inglaterra de finales del siglo xix. Las formas de la

tipografía fueron también, cómo no, el signo de los perfiles de las corporaciones comerciales e institucionales a partir sobre todo de la segunda posguerra del siglo pasado, especialmente en la conformación de esos signos de identificación esenciales que son los logotipos. Y desde luego la retórica visual publicitaria ha determinado que la forma del texto se constituya hoy en vehículo persuasivo esencial para la difusión de los catecismos de una sociedad del consumo. El alto nivel de alfabetización de las modernas sociedades industrializadas unido al alto nivel de difusión de mensajes publicitarios orientados al consumo masivo ha provocado que hoy, más que nunca, sea importante no sólo aquello que se dice sino el tono, es decir la *forma*, en la que está dicho. O incluso más allá de ello, y en una vuelta de tuerca hacia las estrategias de la persuasión podríamos decir sin temor a equivocarnos que hoy por hoy en la cultura de transmisión mediática el monto del discurso, su parte esencial, se confía a la *forma* mientras que la pura literalidad se convierte en mero soporte.

De todo este extraordinario poder discursivo de la retórica tipográfica se hace eco este trabajo de investigación. La casuística de las intervenciones tipográficas con función semiótica es abrumadora y uno de los retos principales que se afronta en esta Tesis es la sistematización de sus diversas manifestaciones. Una sistematización que habrá de tener una voluntad reduccionista en tanto que una paleta es tanto más eficaz como instrumento de trabajo en tanto que sus elementos constituyentes se agrupen en el menor número posible de situaciones. Lo cual requiere un esfuerzo intelectual que, sin obviar ninguna manifestación singular, reúna en el menor número posible de factores interventores la universalidad del hecho.

Este trabajo de investigación aspira a esclarecer los mecanismos que determinan el proceso comunicativo a través de las manifestaciones tipográficas que, con función semiótica, inundan el paisaje cotidiano de nuestra moderna sociedad de la comunicación. El interés del doctorando en este ámbito y las escasas investigaciones que hasta ahora lo han abordado se constituyen respectivamente en el estímulo y el reto que alimentan este trabajo. Dos objetivos fundamentales se constituyen en norte. En primer lugar la toma de consciencia del objeto tipográfico como un elemento semiótico fundamental en el fenómeno comunicacional mediático de nuestras sociedades occidentales actuales. Y en segundo lugar el establecimiento de una metodología proyectual, sistemática e intelectualizada, que pueda aplicarse con eficacia a los procesos creativos que tengan como finalidad la transmisión de mensajes y conceptos a través de las formas de la tipografía.

La metodología proyectual propuesta se constituirá en inestimable ayuda para todos aquellos profesionales del ámbito de la gráfica y de la comunicación que hayan de enfrentarse, en el marco

de sus respectivos oficios, a la resolución formal de problemas de comunicación en los cuales los elementos de texto sean un componente fundamental del discurso mediático. La bondad del método ya ha sido puesta a prueba, a lo largo de estos últimos años, en el campo de experimentación del aula académica. Y tanto la calidad estética como el potencial semiótico presentes en los resultados obtenidos parecen ser un indicativo de la oportunidad del procedimiento.

De especial relevancia para los diseñadores que trabajan en el ámbito de la gráfica publicitaria, el conocimiento de los mecanismos que interesan a la semiótica tipográfica es también de vital importancia para los profesionales de otros campos de actuación en los que la presencia y el poder comunicacional de la forma de la letra es hoy un hecho natural. Diseños de espacios de interior, *packaging*, señalética, instalaciones museográficas, eventos, *interfaces*, espacios arquitectónicos, diseño web, mobiliario urbano, maquetación editorial, etc., son algunas de las muchas y variadas situaciones en las que el elemento tipográfico reclama el reconocimiento de su facultad retórica.

Si hay algo que pueda afirmarse sobre el estado de la cuestión tipográfica en la actualidad es su extraordinaria capacidad camaleónica para responder a la multiplicidad de circunstancias de las que hoy participa. El estudio razonado de sus mecanismos comunicacionales, la ordenación sistemática de su rica casuística y la proposición de una metodología creativa que posibilite la optimización de su potencial retórico son, en esencia, los puntales que han animado este trabajo de investigación.

LIBRO I. CAPÍTULOS PRELIMINARES

ESTRUCTURA DE LA TESIS

ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN se compone de seis partes o Libros. Los Libros I y VI contienen, respectivamente, la información preliminar y las conclusiones finales. Los Libros II, III y IV suponen el cuerpo principal de la obra y en ellos se desarrollan los fundamentos que la justifican. Por su parte el Libro V reúne algunos aspectos colaterales que interesan al fenómeno tipográfico.

El Libro I se dedica a consideraciones preliminares, previas al cuerpo general de la obra. Consta de cinco capítulos. El capítulo primero es una exposición argumental que supone la propia justificación de la Tesis. El capítulo segundo, que es justamente en el que nos encontramos, explica la articulación del trabajo y la organización de sus contenidos. El capítulo tercero expone el marco teórico en el que se sitúa este trabajo de investigación y perfila la oportunidad de su presencia en el estado actual de la cuestión. El capítulo cuarto expresa los objetivos, la metodología de trabajo y las fuentes utilizadas. Y por último el capítulo quinto es una introducción a la forma de la escritura contemplada como recurso comunicacional. En él se relacionan las diferentes manifestaciones que justifican al hecho tipográfico como un fenómeno semiótico, su capacidad como recurso de comunicación mediática, la posibilidad de su sistematización, y la conveniencia de una metodología proyectual que pueda ser utilizada como recurso creativo para la emisión de valores añadidos al mensaje puramente literal. Este capítulo se constituye entonces en pórtico de entrada al cuerpo principal del trabajo, en el cual se desarrollan los aspectos fundamentales que en él se esbozan.

El Libro II investiga la evolución histórica de la forma escritora como un fenómeno de comunicación, más allá de sus pronunciamientos meramente literales, contemplándola como un objeto cultural cuya apariencia formal es deudora de la idiosincrasia de su momento histórico,

de las coyunturas sociales, económicas, políticas, filosóficas, estéticas, tecnológicas, etc., que la originaron convirtiéndola en embajadora de la experiencia humana. El Libro se compone de ocho capítulos. El primero de ellos tiene carácter introductorio mientras que los siete restantes analizan en profundidad la experiencia evolutiva de la forma tipográfica a través de la Historia de la humanidad, desde las tempranas manifestaciones protoescriptoras hasta la presencia, en el panorama actual, de la forma tipográfica como agente semiótico. El primer capítulo, como se ha sugerido, contiene una introducción a la forma de la letra como expresión gráfica de los perfiles históricos del ser humano. El segundo capítulo se dedica al periodo de la Antigüedad previo a la aparición de las grandes civilizaciones clásicas. A partir de una consideración preliminar de las primeras experiencias protoescriptoras continúa con los grandes imperios del Creciente Fértil, siguiendo con los antiguos focos culturales del Mediterráneo oriental, desde la costa palestina a los centros culturales insulares y continentales. Se incluye en este capítulo una consideración a las escrituras rúnica y ogámica de los territorios del centro y norte de Europa pues sus características, que no su cronología, aconsejan su inclusión en este apartado. El capítulo tercero se interesa exclusivamente en las grandes civilizaciones de la Antigüedad Clásica. Comenzando con la cultura de la Grecia continental, se analizan los modos escritores de los periodos Arcaico, Clásico y Helenístico interpretándolos en sincronía con la singularidad del avatar histórico y en correspondencia con otras formas de escritura que la precedieron. Previo al fenómeno escritor romano se analiza la escritura etrusca. En el contexto de la escritura latina se considera su evolución gráfica en relación a los periodos de la Monarquía, la República y el Imperio. Este capítulo se cierra con un análisis de las formas escritoras de la época del Bajo Imperio. El capítulo cuarto comprende los periodos de la Antigüedad Tardía y la Alta y Baja Edad Media. Comenzando con las escrituras de transición entre el Bajo Imperio romano y la Antigüedad Tardía, se continúa con las llamadas escrituras nacionales hasta llegar a la escritura oficial del Imperio Carolingio. Las escrituras libraria y tirada del periodo medieval se explican como una evolución por corrupción desde la caligrafía carolingia hacia la prerrenacentista, pasando por los tipos góticos medievales. El capítulo quinto comienza en la Edad Moderna, abarcando los periodos del Renacimiento temprano y tardío. A partir de un análisis de las formas prerrenacentistas, se establece una relación entre las formas de la tipografía del humanismo renacentista y el fenómeno de la aparición de las técnicas de elaboración del libro impreso, con sus consiguientes repercusiones estética y ortotipográfica. El capítulo sexto abarca la evolución de la tipografía y la caligrafía desde comienzos del siglo xvii hasta el final de la Edad Moderna.

Se considera en él a la forma de la escritura como una consecuencia del envite contrarreformista, de los absolutismos monárquicos y de la razón ilustrada, entre otras circunstancias históricas. El capítulo séptimo comienza con el arranque de la Edad Contemporánea, y abarca hasta finales del siglo XIX. Se consideran en él, entre otras, las influencias de la Revolución Industrial, de las nuevas tecnologías de difusión gráfica, del paso de un antiguo a un nuevo régimen social, y de las tendencias del pensamiento en relación con las formas que se manifiestan en los elementos tipográficos. El Libro II se cierra con el capítulo octavo, que analiza el periodo de la Edad Contemporánea desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días, relacionando la forma tipográfica con las tendencias estéticas y de pensamiento y con las circunstancias políticas y sociales de cada una de las tres secciones en la que se estructura el capítulo. La primera de ellas observa el devenir de la forma tipográfica hasta la Primera Guerra Mundial, la segunda se dedica al convulso y fértil periodo de entreguerras, mientras que la tercera comienza en la segunda posguerra y llega hasta el momento presente.

El Libro III analiza y clasifica la casuística estratégica de la forma escritora. Supone una parte fundamental del cuerpo de la Tesis, pues en ella se determina la organización sistemática de la extensísima casuística de las intervenciones tipográficas con presencia de voluntad semiótica. Este Libro consta de dos capítulos. El capítulo primero analiza el fenómeno comunicacional tipográfico según su naturaleza expresiva, pudiendo ser ésta de condición cognitiva o no cognitiva. Estas dos condiciones del texto intervenido se subdividen a su vez en otras tantas, cuyas características se examinan a lo largo del capítulo. El segundo capítulo, de capital relevancia, hace una relación de los actores responsables de la semiótica tipográfica. Se trata de establecer una paleta de recursos de intervención de la forma tipográfica con finalidad comunicadora, que de cobertura a toda la casuística existente y que a su vez tenga un carácter reductor en tanto en cuanto reúna esa universalidad en el mínimo número de actores posible. Este segundo capítulo se subdivide en ocho subcapítulos, uno por cada actor de semiótica tipográfica. El primer subcapítulo se dedica a las intervenciones de carácter puramente tipográfico. El segundo subcapítulo se encarga de los elementos de inclusión que pueden afectar significativamente a un texto intervenido. El tercer subcapítulo se centra en los recursos de sustitución de los elementos de texto, con finalidad comunicativa. El cuarto subcapítulo analiza la influencia de la manipulación de los contornos tipográficos, bien sea afectando a los contornos de los elementos tipográficos singulares o a la integridad del conjunto tipográfico. El quinto subcapítulo examina el potencial expresivo de la aplicación de texturaciones, bien sea aplicando superficies de textura a la forma

tipográfica o convirtiendo al propio elemento tipográfico en manifestación de texturación. El sexto subcapítulo aborda las intervenciones tipográficas que determinan desplazamientos o reubicaciones de los objetos de texto, tanto si afectan a elementos puntuales o a conjuntos tipográficos parciales o completos. El séptimo subcapítulo recoge aquellas intervenciones tipográficas cuya expresividad se deriva de una reorientación cardinal de sus elementos constituyentes. Y, por último, el octavo subcapítulo se dedica a las intervenciones cromáticas, ya sean de tipo icónico, sugestivo, simbólico, convencional, indicial o literal.

El Libro IV, el último de los libros que componen el cuerpo central del trabajo de investigación, recoge las experiencias ensayadas en el Libro anterior y a partir de ellas propone una metodología proyectual que sea de aplicación a todas aquellas situaciones en las cuales, a partir de una necesidad comunicativa y de la consecuente premeditación de un mensaje a transmitir, pueda establecerse una serie de intervenciones gráficas aplicables a la forma tipográfica que la conviertan en vehículo efectivo de ese mensaje. El Libro consta de un solo capítulo en el cual se desarrolla y se propone un modelo procedimental que se constituya en método creativo para la resolución inteligente y razonada de problemas de comunicación en los cuales la forma tipográfica sea el soporte de la carga semiótica. A partir de unas directrices para la definición y depuración del mensaje de origen, se propone una serie de estrategias procedimentales que transfieran la conceptualidad del mensaje a unas formas gráficas que asuman el potencial discursivo del mismo. Esas estrategias se agrupan en listados de recursos visuales, susceptibles de ser aplicados a un objeto tipográfico. Tras una completa explicación de las funciones y características de cada uno de los listados se definen tácticas reductoras en orden a una concreción de los recursos interventores oportunos. El capítulo se cierra con el comentario pormenorizado de una suerte de soportes gráficos de naturaleza exclusivamente tipográfica cuyo potencial semiótico ha sido elaborado mediante la aplicación de esta metodología proyectual.

El Libro V contiene una serie de adendas cuyo contenido interesa al cuerpo general de este trabajo de investigación. Comprende seis capítulos en los cuales se valora la capacidad comunicativa de la forma escritora como fenómeno *cuasi* artístico. A partir del ensayo de una consideración artística de las expresiones gráficas del diseño mediático, se subraya el valor fundamental de la forma escritora en el marco del diseño de comunicación; y a partir de ahí se exponen argumentos que se orientan hacia una redefinición de las formas de la escritura como signo de los perfiles de la experiencialidad del ser humano. El primer capítulo es una introducción al propio Libro V y justifica el desarrollo de los contenidos de los siguientes cinco capítulos. El

segundo de los seis capítulos enfrenta el concepto de obra artística frente al de gráfica publicitaria. El tercer capítulo analiza la capacidad del diseño gráfico para la transmisión de valores añadidos y reflexiona sobre la inmanencia de lo artístico en la gráfica publicitaria. El cuarto capítulo sitúa el fenómeno tipográfico en relación al diseño, a la sociedad, a la propaganda y al propio arte. El quinto capítulo analiza la capacidad recursiva del lenguaje y de las sociedades desarrolladas, y las confronta con el fenómeno de la semiótica tipográfica a partir de determinados posicionamientos semiológicos, derivados de una observación de los comportamientos de ciertas tribus amazónicas cuya estructura social primitiva plantea actualmente ciertos desencuentros en el ámbito de la lingüística. Y el sexto y último capítulo de este Libro incluye una libre interpretación de las cualidades expresivas y de las funciones sociales de los caracteres de caja alta y caja baja.

El Libro VI tiene un carácter eminentemente conclusivo. En él se presentan las conclusiones finales de esta Tesis y se relaciona una serie de líneas de investigación abiertas, consecuencia del trabajo investigador de la propia Tesis y que, por su propia especificidad, merecen la oportunidad de ulteriores exploraciones. El Libro consta de dos capítulos. Uno de ellos contiene, como dijimos, las conclusiones finales de la Tesis mientras que el otro presenta las posibles líneas de investigación que este trabajo ha evidenciado. Así, la aplicación del objeto tipográfico como elemento natural de la arquitectura; no como elemento añadido susceptible de sustitución, sino como objeto estético o incluso estructural implícito en el propio proyecto arquitectónico. También se abre una vía hacia la investigación de la forma de la letra aplicada al objeto mobiliario como parte indisoluble de su hechura. O la forma tipográfica como elemento expresivo aplicado al acervo urbanístico y monumental. Asimismo es de interés el estudio de la forma tipográfica como elemento tridimensional, susceptible de funciones semióticas a través de los materiales de ejecución, de su condición volumétrica y a través también de los juegos lumínicos que puedan derivarse de su condición tridimensional. Por otro lado son muy interesantes las intervenciones tipográficas que afectan exclusivamente al ámbito de la composición editorial, campo en el que la casuística es lo suficientemente rica como para permitir un análisis extenso y enriquecedor. El estudio de la forma tipográfica como subproducto de las condiciones tecnológicas es también otro campo de interés para su observación. Otra magnífica vía para el análisis del potencial semiótico de la forma tipográfica es el ámbito de los recursos retóricos que, a partir de su ámbito natural del lenguaje literal, es susceptible también de aplicación específica a la gráfica de la tipografía. Otra vía diferente de investigación la constituyen los recursos naturales del audio y

del movimiento aplicados a la forma escritora, sistematizando su casuística y elaborando metodologías que optimicen su capacidad de oratoria. Y una nueva vía de observación, fuente de no pocas reflexiones, la supone el ámbito de lo que hemos dado en llamar *tipografías apócrifas* y caprichos tipográficos, una suerte de manifestaciones espontáneas ajenas al contexto profesional que abundan hoy en nuestro contexto vivencial y que expresan de manera ingenua e indolente la intensa influencia que la poética mediática ha insuflado en el imaginario colectivo. El resultado es un conjunto dispar y deslavazado de experiencias tipográficas en las que a veces, de modo involuntario, se manifiesta la capacidad expresiva y el ánimo comunicador del grafista anónimo en una suerte recursiva que, a un observador formado e interesado, no puede por menos que resultar interesante.

Por último se incluye al final del trabajo una relación alfabéticamente ordenada de las fuentes consultadas, agrupadas en bibliografía y webgrafía.

LIBRO I. CAPÍTULOS PRELIMINARES

MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

LA SEMIÓTICA CONSIDERADA como un conjunto integrado de signos para la comunicación evolucionó a partir del estudio incipiente de los principios de la percepción visual a finales del siglo XIX y del estudio de los signos como productores de sentido de Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce. Las dos grandes conflagraciones bélicas del siglo pasado fueron el campo de experimentación para el ensayo de técnicas propagandísticas para la conformación de actitudes y el redireccionamiento de la voluntad cuyo corpus estratégico se incorporaría tras la segunda posguerra al ámbito de la comunicación mediática en las modernas sociedades de la comunicación. Asimismo el desarrollo de nuevas tecnologías durante la segunda mitad del siglo XX, primero la electrónica y luego la digital, procurarían la manufactura de objetos de consumo cuya apariencia nada intuitiva necesitó del concurso de unas *interfaces* de usuario que permitiesen a éste la interacción con ellos. Unas *interfaces* que muy pronto, además de sus funciones puramente pragmáticas, involucrarían recursos hermenéuticos a partir de los cuales el objeto se significaba con unos valores que incidían en la esfera idiosincrásica del público consumidor. De este modo, más allá de los niveles semántico, sintáctico y pragmático, el nivel hermenéutico comenzó a cobrar protagonismo en el diseño industrial. A partir de la década de los setenta los ensayos sobre semiótica gráfica cobraron carta de naturaleza, y desde la crisis de la publicidad en los años noventa la gráfica de comunicación mediática adoptó los mecanismos de persuasión derivados de la aplicación del nivel hermenéutico. Y la forma tipográfica, como elemento gráfico de irrenunciable presencia en la gráfica mediática, comenzó también a ensayar su condición de agente retórico.

Desde hace tres o cuatro décadas la bibliografía dedicada a las cuestiones tipográficas ha crecido considerablemente, pero los estudios que contemplan la forma tipográfica como un agente

comunicador susceptible de potencial semiótico son muy escasos. Mucho más infrecuentes son aquellas obras que analizan la casuística interventora, en un esfuerzo de organización sistemática. Y prácticamente nulas aquellas que se aplican al establecimiento de metodologías proyectuales que optimicen la capacidad retórica de la forma tipográfica. Este trabajo de investigación aspira a aliviar esa endeblez documental, proponiendo un método de trabajo reflexivo e intelectualizado que interese a los profesionales de la gráfica mediática y a todos aquellos otros para los cuales la forma escritora suponga un vehículo de comunicación extraliteral, amén de suponer una referencia para los interesados que investiguen en el ámbito de la forma escritora considerada como un medio fundamental de expresión de la experiencialidad del ser humano a lo largo de su andadura histórica.

Con respecto al estado de la cuestión investigadora citemos en primer lugar una serie de autores cuyo trabajo podríamos considerar específico de acuerdo a sus intereses con respecto al fenómeno semiótico aplicado al ámbito de lo tipográfico. Hacia un ensayo de sistematización de la casuística interventora del objeto tipográfico con finalidad comunicativa es muy interesante la clasificación o, más propiamente considerada, la enumeración de situaciones que sobre ese aspecto ha desarrollado el grafista suizo Karl Gestner. Muy interesantes también los comentarios sobre retórica tipográfica de Alberto Carrere, que focaliza sus preferencias en los aspectos comunicativos del diseño gráfico y en el potencial retórico del lenguaje visual. Son impagables también las reflexiones del neerlandés Gerrit Noordzij así como las agudas observaciones sobre el detalle tipográfico de Jost Hochuli. La clasificación de recursos tipográficos de Chus Martínez presenta el interés de su voluntad de ordenación. Asimismo son valiosas las aportaciones de Manuel Sesma acerca del potencial semiótico de la letra, una cualidad escritora a la que él denomina *tipografismo*. Las relaciones entre el lenguaje de la poesía y la pura visualidad tipográfica se recogen en los ensayos de Rafael de Cózar y en el catálogo de la muestra *Imagen en el verso. Del siglo de Oro al siglo XX* celebrada en 2008 en el espacio expositivo de la Biblioteca Nacional de Madrid. Y a un nivel más divulgativo los comentarios de Mario March sobre las posibilidades comunicacionales de la tipografía creativa. A pesar del interés de todos estos trabajos y, en algunos de los casos, del amago de sistematización de la casuística interventora tipográfica, sin embargo en ninguno de ellos se compila esa experiencia interventora a fin de articular una metodología proyectual para la resolución de problemas de índole comunicacional.

En segundo lugar existe un material bibliográfico cuyos autores se interesan especialmente en los aspectos evolutivos históricos de las formas escritoras y que ofrecen valiosas reflexiones

que las emparentan con su avatar sincrónico. En primera línea de interés podemos citar las riquísimas aportaciones del diseñador gráfico y tipógrafo alemán Otl Aicher. También la inteligente revisión histórica que ha proporcionado el británico James Mosley resulta esencial, en especial sus aportaciones sobre los orígenes de los tipos *sans serif*. El también británico Simon Loxley ha aportado valiosa información sobre los aspectos históricos menos conocidos de la forma de la letra. El diseñador gráfico español Marcos Dopico ha investigado sobre la evolución de los caracteres *sans serif*, mientras que la historiadora francesa Claude Leclanche-Boulé ha centrado su interés en la estética de las manifestaciones tipográficas de la Europa del Este a principios del siglo xx. Son de interés en este apartado los artículos, de diversa autoría, recopilados en el catálogo de la exposición *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*, celebrada en la Calcografía Nacional de Madrid en 2010. Los artículos que contiene provienen de personalidades del mundo del grafismo y la tipografía como José María Ribagorda, Albert Corbeto, Andreu Balius, Alberto Corazón y otros. También son interesantes los artículos de diversa autoría contenidos en el catálogo de la exposición *Romper las reglas. Tipografía suiza de los turbulentos años ochenta* celebrada en el MUVIM de Valencia en 2009. Los ensayos históricos y las reflexiones sobre la tipografía de los diseñadores tipográficos Eric Gill, Jan Tschichold y Stanley Morison resultan de lectura imprescindible. Max Caflish ha desarrollado un extenso análisis de las fuentes tipográficas históricamente más relevantes e influyentes. Herbert Spencer ha estudiado la evolución de la forma del tipo en el relevante periodo de las vanguardias históricas del siglo pasado, así como Lewis Blackwell, que ha extendido el interés de su investigación a las formas tipográficas de todo el siglo xx. El opúsculo de José Antonio Sarmiento aporta indicios sobre las libres configuraciones tipográficas del grupo *Zaj*. Y Hans Eduard Meier ha repasado la evolución de la forma de la escritura desde las manifestaciones escritoras de la Grecia arcaica hasta los tipos *sans serif* del siglo pasado. Tienen valor las reflexiones históricas del tipógrafo estadounidense Frederic William Goudy, y también y muy especialmente las que acompañan al exhaustivo e interesantísimo repaso histórico del calígrafo francés Claude Mediavilla.

En tercer lugar encontramos un frente documental cuyos contenidos, enfocados hacia aspectos mayormente evolutivos de la tipografía en un sentido diacrónico conteniendo algunos de ellos aspecto puramente técnicos, resultan enriquecedores por sus interpretaciones singulares y por unas consideraciones que apuntan hacia el interés semiótico de la letra. El estadounidense Robert Bringhurst ha ofrecido en este sentido su elegante, afilada y cálida interpretación sobre las formas de la escritura. Una interesante miscelánea tipográfica resulta ser la compilada por

el investigador británico Simon Garfield, y también la de los españoles Gregorio Salvador y Juan Ramón Lodares, que repasan las vicisitudes de los signos de la escritura. También son de interés las ricas aportaciones de Aldo Novarese en su estudio de los signos alfabéticos. Y por último cabe citar aquí los ensayos de Robin Kinross, Josep M. Pujol y Albert Corbeto, a los que habríamos de sumar el ensayo compartido de Peter Bain y Paul Shaw sobre el potencial de identidad nacional de los tipos góticos.

En cuarto lugar encontramos un número de autores cuyos trabajos se acercan a la cuestión tipográfica desde intereses genéricos o específicos y que, aunque en menor medida que los autores comentados con anterioridad, sugieren aspectos que interesan tangencialmente al campo de la expresividad tipográfica. Los españoles Jorge de Buen Unna y Juan Martínez-Val son grandes conocedores del fenómeno tipográfico y su experiencia investigadora proporciona aportaciones que pueden resultar de interés al campo de la semiótica tipográfica. A un nivel bastante más modesto se situarían las publicaciones sobre el tema de Ruari McLean y Phil Baines. Un acercamiento genérico al fenómeno tipográfico lo suponen los estudios de Joep Pohlen y Francisco de Paula Martínez, así como la publicación conjunta de José Luis Martín Montesinos y Montse Mas Hurtuna. En el campo de la tipografía española es interesante el análisis de los tipos de imprenta de Albert Corbeto, la recopilación de impresos de vanguardia española de entreguerras de Juan Manuel Bonet y el magnífico trabajo sobre el cartel español de Raúl Eguizábal. Así como, también en el marco español, el estupendo estudio sobre punzones, matrices y tipos de imprenta de Harry Carter, el estudio y catalogación de especímenes tipográficos españoles de Albert Corbeto y el trabajo sobre manuscritos sevillanos del siglo xvi de M^a. Carmen Álvarez. La revisión histórica del diseño gráfico que ofrecen autores como Richard Hollis, Enric Satué o Philip B. Meggs tienen el interés de sus comentarios acerca del fenómeno tipográfico. Con carácter complementario pero no carente de interés cabe citar la obra sobre copistas e iluminadores medievales de Christopher Hamel y la recopilación de artículos de varia autoría en el catálogo de la exposición *El esplendor de la letra* celebrada en el Real Alcázar de Sevilla en 2011. Los trabajos de Simmon Jennings y de Johannes Stahl sobre el grafiti tipográfico urbano presentan también aspectos de interés compartido con el campo de la semiótica de la tipografía, así como el acercamiento a la tecnología tipográfica virtual de Matthias Hillner, y sobre todo el interesantísimo compendio sobre *lettering* del investigador Andrew Haslam. El análisis de las tipografías en las revistas periódicas lo aborda la diseñadora gráfica y tipógrafa Laura Meseguer. No debemos dejar de mencionar aquí las experiencias docentes personales que en torno al

fenómeno de la tipografía creativa ha publicado el profesor argentino Hernán Ordóñez, o la singularísima experiencia creativa con tipos tridimensionales, de carácter casi artístico, de Ji Lee.

En quinto lugar hay que contemplar una suerte de publicaciones cuyas autoría o temática específica se vinculan con el interés de la tipografía en sus aspectos semiótico o evolutivo. Además de algunos autores como Eric Gill, Jan Tschichold o Stanley Morison ya citados, las publicaciones del tipógrafo suizo Adrian Frutiger analizan el fenómeno tipográfico genérica y específicamente a partir de su visión personal del tema. También el artista Rogelio López Cuenca ha presentado en *Words* una recopilación de piezas de producción propia que trabajan con el objeto tipográfico a partir de una suerte de apropiacionismo del lenguaje mediático. El artista bruselense Henri Michaux, un exponente del informalismo europeo de la segunda posguerra, expone en un interesante ensayo sus experiencias caligráficas orientales como fuente de expresión gestual. Mencionaremos también en este apartado algunas ediciones facsímil o compilaciones de material tipográfico antiguo. El estudio de las manifestaciones escritoras en España durante el siglo xv en los focos de Sevilla y Granada, llevado a cabo por Francisco Vindel es especialmente notable por la riqueza y calidad de su documentación gráfica. No está exenta de cierto interés la obra de O. Weise, que desarrolla brevemente aspectos relacionados con la escritura, la imprenta, la publicación editorial y las bibliotecas. Los facsímiles de obras clásicas sobre tipografía en el ámbito español abarcan autores como Lucio Escribano e Iglesias, Juan de Iciar, Juan Joseph Sigüenza y Vera, Joseph Villaroya, Vicente Navarro y Pedro Díaz Morante.

En sexto lugar mencionemos brevemente algunos autores que abordan el estudio de la forma escritora manuscrita, la expresión caligráfica, y otros que a partir de ella ensayan una sistematización de su sintomatología como fuente de transmisión de los perfiles de la personalidad del escribiente, es decir, la ciencia grafológica. Ya hemos citado en apartados anteriores importantes autores que han desarrollado su discurso escritor a partir de experiencias caligráficas, como Gerrit Noordzij o Claude Mediavilla. También el germano Rudolf Koch o, a un nivel bastante más modesto, Christopher Calderhead o Judy Martin han desarrollado trabajos sobre el hecho caligráfico. La Grafología, cuya casuística y sistematización presenta un curioso paralelismo con la ordenación de los mecanismos de la retórica tipográfica, ha sido tratada por Matilde Ras, Adolfo Pérez Agustí y Barry Branston, entre otros.

En séptimo lugar podemos englobar aquellas fuentes documentales que analizan aspectos creativos y visuales de la forma tipográfica cuya condición, no exenta de una cierta función semiótica, se orienta más hacia un juego estético de expresividad impremeditada que a la

optimización de una capacidad retórica por medio de metodologías proyectuales de carácter reglado. El historiador Enric Satué ha investigado la presencia de la forma escritora en el espacio de la obra de arte, así como también en el paisaje comercial de la ciudad. Ricard Huerta ha indagado también la presencia de la tipografía en el espacio urbano cotidiano. Con un carácter muy visual y muy apropiado por tanto como fuente de documentación gráfica pero de breves contenidos textuales es el compendio de fuentes y estilos gráficos de impresión de Cees W. de Jong o la revisión de los usos tipográficos en el diseño gráfico contemporáneo que hace Tamyé Riggs. Casi por entero de carácter visual pero con unos breves comentarios acerca de los trabajos tipográficos que se presentan son el volumen titulado *Diseño de logotipos 2* de la editorial Gustavo Gili o la selección de logotipos dirigida por Joseph María Minguet, con comentarios más ricos en este segundo caso. Los catálogos de exposiciones sobre soportes de gráfica mediática en los que el elemento tipográfico es un agente relevante de comunicación son de interés por el material gráfico que contienen y, en ocasiones, por el texto que los acompaña. Así sucede con el magnífico catálogo de la exposición con obra gráfica y mobiliario del artista Gustavs Klucis celebrada en Sevilla en 2009 o con el no menos interesante catálogo de la muestra titulada *El cartel comercial moderno de Hungría. 1924-1942* celebrada también en Sevilla en los espacios expositivos del CAAC. El catálogo de la dedicada a *La vanguardia aplicada. 1890-1950* en la Fundación Juan March de Madrid en 2012 tiene una recopilación de material gráfico excelente y unos comentarios a su altura. E igualmente ocurre con el catálogo de la exposición *El cartel europeo. 1888-1938* del Museo Picasso de Málaga también de 2012. Asimismo presentan interés documental los trabajos de Jason Godfrey, que recopila ejemplos relevantes de ediciones editoriales sobre diseño gráfico, o la selección de trabajos gráficos de Steven Heller y Mirko Ilić. Una esclarecedora selección de trabajos gráficos españoles la tenemos en la antología de Emilio Gil, que recoge una serie de piezas importantes de los pioneros del diseño gráfico en España. Y con respecto a la tipografía en movimiento, como objeto de carácter audiovisual, son de mención las investigaciones al respecto de Gemma Solana, Antonio Boneu, Matt Woolman y Jeff Bellantoni.

Y en octavo y último lugar debemos mencionar una serie de autores que se acercan al objeto de interés de este trabajo de investigación desde campos, en la mayoría de los casos, ajenos a lo puramente tipográfico. Unos focalizan su atención en el potencial discursivo de la imagen, otros investigan en el campo de la retórica y la semiótica, y por último otros trabajan en el ámbito de las estrategias de comunicación mediática. Sobre el potencial discursivo de la imagen son

de especial relevancia los ensayos de Bruno Munari, las aportaciones de D. A. Dondis sobre la sintaxis de la imagen y las investigaciones de Norberto Chaves sobre la gestión y el diseño de los signos de identificación de las corporaciones. Rafael Gómez Alonso ha desarrollado trabajos sobre la estética de la imagen audiovisual que pueden ponerse en relación con los estudios sobre la tipografía en movimiento de Solana, Woolman y otros. Los ensayos de Jorge Frascara, Justo Villafañe y Lorenzo Vilches analizan el discurso de la imagen en el contexto mediático. El opúsculo de John Locke sobre la consideración de la palabra como signo, así como el ensayo de Roy Harris acerca de los signos de la escritura resultan especialmente sugerentes. De igual modo son valiosas las reflexiones de Rudolf Arnheim y muy especialmente los fundamentos de diseño de Wucius Wong. Por su parte John Gage relaciona el color con el contexto cultural. Las experiencias de Vasili Kandinsky de sus cursos en la Bauhaus y sus reflexiones sobre los elementos esenciales de la gráfica son especialmente ricos. Los autores que tratan, específica o tangencialmente, el fenómeno semiótico ofrecen el escenario fundamental a partir del cual establecer conjeturas que interesen al campo exclusivo de la semiótica tipográfica. La obra de Sebastià Serrano es una introducción a la semiótica, y en el mismo ámbito establece Charles Morris sus fundamentos de una teoría de los signos. Alberto Carrere, José Saborit y Kurt Spang analizan los aspectos retóricos de la Pintura, la Literatura y la Publicidad. Y tanto Juan Antonio Ramírez como René Berger establecen un puente entre el lenguaje del Arte y el lenguaje de los medios de comunicación masiva. En esta línea son también valiosas las aportaciones de Walter Benjamin y de Bernhard E. Bürdek. Por último, los estudios sobre los aspectos de manipulación y propaganda de la gráfica mediática han sido abordados por Juan Antonio González Martín, que ofrece un completísimo panorama del fenómeno comunicacional publicitario, y también por Mariola García Uceda, Juan Carlos Suárez Villegas y M^a Ángeles Pérez Chica. Son interesantes a este respecto los artículos de diversa autoría contenidos en el volumen *Questiones publicitarias*, editado por MAECEI. La retórica y la argumentación publicitaria es analizada por Jean-Michel Adam y Marc Bonhomme. Y finalmente las reflexiones sobre manipulación y propaganda y sus relaciones con el discurso mediático, de María Victoria Reyzábal y de Gema Iglesias Rodríguez, son especialmente sabrosas.

En definitiva, el panorama de las investigaciones sobre la articulación del discurso y su proyección colectiva es rico. Y también lo es, desde hace pocas décadas, el constituido por los trabajos que focalizan su interés en el ámbito de la tipografía. Sin embargo son muy pocos los estudios que sistematizan la riqueza interventora de la forma de la tipografía como vehículo de

expresión mediática. Y en cualquier caso ninguno de ellos ofrece una metodología que intelectualice y haga viable el proceso creativo mediante el cual la forma de la letra se instituya en objeto de transmisión eficaz de unos contenidos premeditados.

La voluntad de esta Tesis es, por tanto, la de satisfacer el vacío de una ausencia investigadora. A partir del estudio de la forma escritora como un fenómeno evolutivo ligado a la idiosincrasia de los diferentes periodos históricos; de la sistematización de la rica casuística que interviene la forma tipográfica y la convierte en receptáculo de valores añadidos extraliterales; y de la conformación de una metodología proyectual que organice de manera coherente y reflexiva los recursos y estrategias hacia una semiótica de la tipografía, este trabajo de investigación aspira a proporcionar una vía de resolución de problemas de comunicación en los que el elemento tipográfico se presenta como agente principal del discurso.

LIBRO I. CAPÍTULOS PRELIMINARES

OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y FUENTES

EL OBJETIVO FUNDAMENTAL del presente trabajo de investigación es establecer una metodología proyectual que permita, a partir de unas necesidades comunicacionales, desarrollar un proceso estratégico, intelectual y razonado que acredite a la forma tipográfica como vehículo eficaz de una semiosis premeditada.

Hacia la consecución de este objetivo fundamental se proponen tres objetivos específicos. El primero de ellos se interesa en conocer la voluntad semiótica que, tanto premeditada como impremeditadamente, ha impulsado a la forma escritora como vehículo de expresión de la idiosincrasia de los diferentes periodos históricos, desde el amanecer de la Historia hasta el momento actual. El segundo objetivo se empeña en analizar la capacidad estratégica de la forma escritora como elemento hermenéutico, ensayando la ordenación sistemática de la extensa casuística de sus manifestaciones. El tercer objetivo se aplica en ofrecer una metodología proyectual que a partir de la sistematización de los recursos comunicacionales aplicables a la tipografía se instituya en procedimiento creativo capaz de vehicular interesadamente la capacidad retórica de la forma de la letra.

El primer objetivo específico, que analiza la voluntad semiótica de la forma escritora como fenómeno histórico, diacrónica y sincrónicamente, se alcanza mediante el desarrollo de los ocho capítulos que constituyen el Libro II. El primer capítulo es una introducción a la forma de la letra como expresión gráfica de los perfiles históricos del ser humano. Los siete capítulos restantes recorren el fenómeno escritor desde el amanecer de la consciencia escrita hasta el estado actual de la forma tipográfica como elemento transmisor de valores añadidos. La taxonomía del conjunto de contenidos de estos siete capítulos se conforma de acuerdo a la periodización histórica en Edad Antigua, Antigüedad Clásica, Antigüedad Tardía, Alta Edad Media, Baja

Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea. En base a una organización más eficaz de los contenidos la Antigüedad Tardía y la Alta y Baja Edad Media se integran en un solo capítulo, mientras que la Edad Moderna se subdivide en dos; el primero comprende al Alto y Bajo Renacimiento y el segundo al Barroco y la Ilustración. Por su parte la Edad Contemporánea se escinde igualmente en otros dos capítulos, el primero de ellos dedicado al siglo XIX y el segundo a los siglos XX y XXI.

El segundo objetivo específico, que analiza la forma escritora como vehículo de comunicación y sistematiza la casuística de sus manifestaciones interventoras, se satisface a través del desarrollo de nueve capítulos, el primero de los cuales analiza la naturaleza expresiva del objeto tipográfico en cuanto al carácter cognitivo o no cognitivo de su intervención. Los ocho capítulos siguientes suponen un esfuerzo de sistematización de la casuística interventora del objeto tipográfico como vehículo semiótico. Estos ocho capítulos analizan independientemente cada uno de los ocho actores interventores de la semiótica tipográfica. El primero de ellos trata sobre la influencia expresiva de los elementos puramente tipográficos. El segundo investiga la influencia de los elementos de inclusión. El tercero examina el potencial expresivo de las acciones interventoras por sustitución de elementos. El cuarto trata de las posibilidades comunicacionales que se derivan de las intervenciones del contorno tipográfico. El quinto analiza el efecto semiótico de la texturación. El sexto examina las posibilidades interventoras de la reubicación. El séptimo expone la influencia de los recursos de orientación. Y el octavo y último trata sobre la capacidad expresiva del color aplicado a la forma tipográfica.

El tercer objetivo específico, que propone una metodología proyectual creativa orientada a la optimización de la capacidad retórica de la forma tipográfica, se compone de un solo capítulo en el que se desarrolla un método de trabajo racionalizado que, a partir de un protocolo marcado por el análisis y la definición del mensaje a transmitir, propone la confección de unos listados de recursos visuales y la depuración selectiva de los mismos previa a su aplicación a la forma tipográfica.

La metodología de trabajo ha consistido en la imbricación de diferentes líneas de investigación y experimentación. La línea de investigación fundamental ha sido el análisis semiótico de la ingente casuística de las manifestaciones tipográficas como agente de comunicación. Tras una fase previa de recopilación del material a investigar, soportes de naturaleza dispar, hubo que proceder a la desestimación de todo el material que a pesar de su interés puramente gráfico careciese sin embargo de voluntad comunicativa. A partir del material interesante se procedió

a un análisis previo orientado a la dilucidación de su diversa naturaleza recursiva; un análisis que tenía como objeto el establecimiento de una paleta de recursos que acogiese la universalidad de la casuística interventora. Mediante una voluntad reductora, aquella paleta de recursos se depuró hasta la consecución de su optimización en un abanico mínimo, ocho en total, de estrategias recursivas posibles. A partir de ese abanico de estrategias, una selección de recursos interventores aplicables a la forma de la tipografía, se desarrolló una metodología proyectual que permitiese la resolución de un problema de comunicación tipográfica mediante la aplicación razonada y reflexiva de dichas estrategias. Hacia el establecimiento de esa metodología proyectual hubo que considerar que el camino a recorrer había de ser justamente el inverso que aquél que permitió el establecimiento de la paleta de recursos. Pues si en aquel estadio se trataba de analizar un objeto tipográfico expresivo, analizando su potencial semiótico a partir de unas formas ya previamente solucionadas y definiendo su capacidad comunicacional a partir de la presencia de cada una de sus intervenciones gráficas, sin embargo para la consolidación de una metodología proyectual había que partir de un concepto o mensaje a transmitir para, una vez depurado éste, traducirlo a formas visuales que fuesen la expresión de su contenido. De este modo, la metodología proyectual requiere la confección, a partir del concepto a transmitir, de unos listados de recursos visuales, cuatro en total, que tras una selección razonada provean de las tácticas gráficas oportunas con las cuales se intervenga la forma tipográfica, insuflando entonces en ella el valor añadido que de manera premeditada se haya establecido. Una segunda línea de investigación requirió la contemplación del fenómeno expresivo tipográfico como la consecuencia de un proceso evolutivo que a través de los avatares históricos permitieron a la forma escritora instituirse en vehículo de significación de los perfiles idiosincrásicos en el devenir histórico de la Humanidad. El conocimiento histórico como un proceso diacrónico permitió situar las diferentes manifestaciones escritoras en su lugar natural para después, a partir de una voluntad sincrónica, relacionar la forma escritora con las circunstancias contextuales, con el espíritu de época, el pensamiento, la política, la filosofía, la estética, la tecnología, etc., con el objetivo de entender la forma de la escritura como la expresión natural de un determinado momento histórico, acercando así el estudio de la evolución del elemento tipográfico al fenómeno semiótico, imbricándolos íntimamente y resultando así la consideración de la forma escritora como un fenómeno orgánico de profunda significación extraliteral. A partir de estas dos líneas de investigación cruzadas se recomendaba la experimentación de sus bondades. Una experimentación que ha ido desarrollándose a lo largo de más de una década en el escenario

del aula académica a través de la aplicación de esta metodología proyectual en la resolución de trabajos de índole comunicacional en los cuales la forma tipográfica tuviese una responsabilidad semiótica relevante. Ello ha supuesto una oportunidad para la retroalimentación y para la consecuente redefinición y depuración de los presupuestos que fundamentan esta metodología. A consecuencia de ello no sólo el método tuvo oportunidad de ser optimizado, sino que la misma articulación que soporta al presente edificio investigador se reajustó, resultando así una mayor solidez y coherencia arquitectónica.

Las fuentes de las que bebe este trabajo de investigación son, como suele suceder en estos casos, muy diversas. En primer lugar una casuística gráfica, una recopilación de trabajos gráficos que contuviesen elementos tipográficos con un potencial discursivo suficiente. Ese montante de imágenes al paso de los años se convirtió en legión. Hay que decir también que una parte de las imágenes que constituyeron el arranque de la investigación son *buscadas*, mientras que otras muchas son *encontradas*. Encontradas significa permanecer en un constante estado de recepción inopinada. Significa detenerse en el arcén de la carretera y retroceder algún que otro kilómetro para fotografiar un objeto tipográfico singular. Significa llegar tarde a tu destino porque te bajaste de la bicicleta para fotografiar el costado de un furgón con el que probablemente no te volverás a cruzar. Significar arrancar con disimulo una página de una revista en la consulta del médico. Significa en fin estar dispuesto a responder de continuo a la oportunidad que te brinda lo furtivo. Para las imágenes buscadas fue a veces especialmente útil el acceso a los recursos de la red Internet. Desde sitios web especializados en asuntos tipográficos, pasando por colecciones museísticas del libro antiguo, sitios con recopilación de material gráfico publicitario, fundiciones digitales, portales de diseño gráfico, dominios web de diseñadores reconocidos, exposiciones virtuales de temática tipográfica, y un largo etcétera de recursos en red. En ocasiones las imágenes buscadas provinieron de la captación fotográfica de imágenes de objetos o motivos tipográficos mostrados en exposiciones temporales especializadas en asuntos de escritura, como la que la Universidad de Sevilla dedicó a la tipo Futura en las instalaciones del Cicus, o la que dedicó a la misma fuente tipográfica la Imprenta Municipal de Madrid, o la magnífica muestra titulada *Imprenta Real, fuentes de la tipografía española* celebrada en el espacio expositivo de la Calcografía Nacional de Madrid, en 2010, o tantas otras. También una buena parte de las imágenes objeto de investigación provienen de la captación de fotografías tomadas *in situ* en colecciones museográficas permanentes. Merecen una mención especial aquí por su relevancia las piezas de escritura antigua fotografiadas en el Museo del Louvre

de París, en el Kunshistorisches Museum de Viena, en el British Museum de Londres, en el Pergamonmuseum de Berlín, amén de un largo etcétera de grandes y medianas colecciones de material histórico escritor de entre las cuales no podemos dejar de mencionar la interesante colección permanente de objetos tipográficos de la Imprenta Municipal de Madrid o la zona dedicada a tipos móviles y material de imprenta del Deutsche Technikmuseum de Berlín. Una fuente de conocimiento de absoluta relevancia fue por supuesto la bibliografía, tanto impresa como digital. Especialmente trabajos que abordasen la cuestión de la expresividad tipográfica, que son especialmente poco numerosos.

Existe una facción bibliográfica dedicada a la expresividad tipográfica, o más bien a su condición de originalidad, cuya densidad de información gráfica es inversamente proporcional al interés de su información escrita; no obstante algunas de sus reproducciones fueron de interés para este trabajo. La bibliografía dedicada al devenir histórico de la forma tipográfica fue de inestimable ayuda, muy especialmente aquellos autores que más allá de lo descriptivo ofrecían reflexiones que conectaban el fenómeno tipográfico con otros valores, culturales, históricos, o de cualquier otra índole contextual. Y en general fueron de utilidad la mayor parte de los libros consultados, desde manuales hasta bibliografía especializada en tipos en movimiento, trabajos sobre aspectos técnicos de la tipografía, ensayos de autor, reimpressiones de títulos antiguos de autores consagrados, facsímiles de obras clásicas sobre tipografía, etc. Asimismo fueron de interés algunos artículos publicados sobre temática tipográfica que se acercaban al fenómeno comunicacional o que la consideraban desde una perspectiva histórica interesante. Para detalles y datos puntuales fue imprescindible el manejo de diccionarios de términos tipográficos y el uso de material enciclopédico. El material electrónico online fue de alivio en ocasiones. En definitiva el tipo de fuentes que requirió esta investigación puede definirse según dos apartados. Por un lado las fuentes de naturaleza gráfica que son el objeto de investigación de este trabajo, y por otro las fuentes que suponen la adquisición de información intelectual, básica o específica, esencial para el desarrollo del mismo. En cuanto a este segundo apartado una parte de la fuente, la menor, tiene carácter de complementación mientras que la otra, la mayor, es de carácter troncal. Ésta comprende obra bibliográfica de investigación contemporánea y obra de autores clásicos. La obra de investigación contemporánea comprende ensayos, monografías y generalidades. Las monografías abordaron varios aspectos interesantes que a pesar de su, a veces, relativo alejamiento del interés de este trabajo de investigación, sin embargo ofrecieron casi siempre puntos de conexión con él.

Y desde luego mencionemos de nuevo la inestimable fuente de conocimientos que ha supuesto, y sigue suponiendo, la continua experimentación en el espacio del aula académica, mediante el ensayo de planteamientos, estrategias y procedimientos orientados al fenómeno de la semiótica tipográfica. Una actividad que, amén de su condición metodológica, se manifestó también como recurso experiencial que permitió el contraste y la depuración, sugirió a veces la revisión y el reposicionamiento, y devino en el hallazgo de nuevas articulaciones que enriquecieron finalmente el cuerpo fundamental de esta Tesis.

LIBRO I. CAPÍTULO PRELIMINARES

INTRODUCCIÓN A LA FORMA DE LA ESCRITURA
COMO RECURSO COMUNICACIONAL

HACIA PRINCIPIOS DEL SIGLO IV AC. el griego Platón expone sus teorías sobre el concepto de la Belleza en su *Hipias mayor*, una obra enmarcada en el conjunto de sus *Primeros diálogos*. En el *Hipias mayor* Platón desarrolla su pensamiento a partir de un diálogo aporético del cual participan el sofista Hipias de Élida y su propio maestro, Sócrates. A través de un inteligente duelo, en una suerte de esgrima dialéctica, Platón va ofreciendo en boca de sus personajes sus posicionamientos sobre el concepto de lo Bello, de lo Verdadero. En uno de los pasajes Sócrates pregunta a Hipias qué es más bello, el oro o la madera de higuera; a lo que Hipias responde que indiscutiblemente el oro. Pero Sócrates insiste, haciéndole imaginar una olla de alfar llena de hermosas legumbres en pleno hervor para cuya remoción dispusiéramos de dos cucharones, uno de oro y otro de madera de higuera. El roce del primero, le dice, dañará el vidriado de la olla, incluso podría llegar a quebrarla, mientras que el de madera de higuera dará más aroma a la legumbre y no quebrará la vasija. A esto responde Hipias que sin duda es mejor el de higuera porque es el más adecuado y añade entonces que, a su parecer, la idea de lo bello es la de algo «que nunca parezca feo a nadie en ninguna parte»¹. La disquisición es importante si se tiene en

1 En las primeras páginas del *Hipias Mayor*, Platón reflexiona sobre el concepto de la Belleza recreando un imaginario debate entre Sócrates e Hipias. En un momento en el que Sócrates ha puesto sobre las cuerdas a su contertulio se dice:

«SÓCRATES: —Así pues, instrúyeme previamente y responde en favor mío: “Si la cuchara de madera de higuera es más adecuada que la de oro —dirá nuestro hombre—, ¿no es cierto que será también más bella, puesto que has admitido, Sócrates, que lo adecuado es más bello que lo no adecuado?” ¿Debemos admitir, Hipias, que la cuchara de madera de higuera es más bella que la de oro?

HIPIAS: —¿Quieres que te diga lo que puedes decir que es lo bello y librarte de tantas palabras?

SÓCRATES: —Sí que quiero. Pero no antes de que me digas, cuál de las dos cucharas de que acabamos de hablar debo decirle a él que es adecuada y más bella.

HIPIAS: —Si quieres, respóndele que la hecha de higuera.

cuenta que se fundamenta en el concepto latino del *decorum* —en griego *to prépon*— término con el que se define la facultad de adecuación de un objeto con el que se interactúa². El concepto es extensivo a los procesos de comunicación en el sentido que la base literal del discurso —el propio contenido en el caso de una oratoria o el objeto cucharón en el ejemplo del *Hippias*— es susceptible de recibir valores de potenciación dependiendo de la forma en la que se presente —el ritmo, la entonación, el volumen, o la expresión en el caso de la oratoria, o el material en el que se manufactura el objeto en el caso del cucharón. El *decorum*, lo que Tatarkiewicz conoce como *aptitud*, ha sido un posicionamiento fundamental hacia la concreción de la idea de Belleza a lo largo de la historia de la Estética³. La consideración del decoro como base estética fundamental equivale a la asunción de la idea de lo Bello como una manifestación de carácter relativo, en la que la belleza es asumida en función de una suerte de factores añadidos al objeto de referencia y que por tanto lo determinan. Si contemplamos al objeto de comunicación como un fenómeno de naturaleza semiótica, su facultad de adecuación o *decorum* se enmarcaría en los niveles de la *pragmática* y la *hermenéutica* de ese sistema semiótico. En el nivel pragmático el objeto se relaciona a nivel funcional con el usuario. El diseño adecuado de un envase de gel de baño debe permitir, por ejemplo, que la cualidad táctil de su superficie permita asirlo con firmeza sin

SÓCRATES: —Dí, pues, ahora lo que ibas a decir antes. Pues con esta respuesta, si digo que lo bello es el oro, no va a resultar, según me parece, más bello el oro que la madera de higuera. Vamos a lo de ahora. ¿Qué dices, de nuevo, que es lo bello?

HIPIAS: —Voy a decírtelo. Me parece que tú tratas de definir lo bello como algo tal que nunca parezca feo a nadie en ninguna parte.

Sócrates: —Exactamente, Hipias. Ahora lo comprendes muy bien.»

PLATÓN. *Hippias Mayor*.

2 En el contexto de la retórica dice Romo que «...naturalmente, y aunque no sin tensiones, todo presidido por el concepto retórico del decorum (en griego *to prépon*). El decorum, que se puede entender como lo adecuado del discurso en cuanto hecho social y también como adecuación interna del todo y las partes [...] tal vez sea la categoría central de toda la retórica».

ROMO, Fernando. *Escucho con mis ojos a los muertos. La odisea de la interpretación literaria*. Ed.CSIC. Madrid, 2008. p.48

3 En referencia al concepto de *aptitud*, comenta Tatarkiewicz que «desde tiempos antiguos se ha pensado que la aptitud es una variedad de la belleza, es decir, la aptitud de las cosas respecto a la tarea que se supone que tienen que cumplir, el fin al que sirven. Los griegos denominaron *apérōn* [en griego en el original] a esta cualidad; los romanos tradujeron la expresión como *decorum*. [...] Hoy día se habla más bien de adecuación, conveniencia, finalidad y funcionalidad como la cualidad de ciertas artes y la causa del placer que hallamos en ellas. La terminología ha cambiado, pero el concepto sigue siendo el mismo. Sin embargo ha existido un cierto dualismo en el concepto. Vemos que muchos escritores han afirmado que existe “una belleza dual”, una belleza de la forma y una belleza de la aptitud; quienes afirman esto piensan que la aptitud es una variedad de la belleza. [...] La idea de Sócrates puede parecer vacilante, porque en cierta ocasión denomina belleza a la aptitud —adecuación a un fin—, y en otra ocasión la opone a la belleza; sin embargo, es fácil comprender lo que tenía en mente: la aptitud es belleza en el sentido amplio (si denominásemos belleza a todo lo que es agradable), pero al mismo tiempo se opone a la belleza (si por belleza se entiende la propia belleza de la forma)».

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Ed.Anaya. Madrid, 2007. pp.191,192

que se deslice por entre nuestros dedos enjabonados, o que la forma y extensión de su sección transversal permita su manejo con una sola mano. En el lenguaje hablado es evidente que una correcta vocalización y un adecuado volumen de voz son preceptivos para la comunicación. Y en el lenguaje impreso la elección de una determinada fuente tipográfica, el tamaño de la letra, el espacio de interletraje, el interlineado, los márgenes, la compaginación o distribución de los elementos de la página, etc., son factores para la legibilidad y la lecturabilidad⁴ del texto. Todos ellos son ejemplos de recursos que afectan a la comunicación y que se corresponden con el nivel pragmático del sistema en tanto en cuanto que son estrategias que facilitan la interacción funcional entre objeto y usuario. Pero en el segundo nivel, el hermenéutico, el objeto aun interactuando también con el usuario sin embargo no lo hace propiamente a nivel funcional sino a nivel anímico, toda vez que los recursos utilizados en este estadio se orientan hacia la adecuada asunción por parte del usuario de unos valores adicionales que pueden, supuestamente, ser de su interés, estimulándolo psicológicamente y enriqueciendo así al objeto en el acto de percepción que el usuario experimenta con él. La forma, el color y las cualidades táctiles del diseño de un envase de gel de baño pueden, más allá de sus objetivos funcionales, sugerir valores conceptuales que lo hagan más amable u oportuno y procuren una experiencia de usuario más placentera. La eficacia comunicacional del lenguaje hablado se acrecentará si, más allá del buen uso académico de las reglas, lo enriquecemos con una prosodia conveniente, con una rítmica adecuada y lo acompañamos con los recursos del lenguaje del gesto, facial y corporal. Y en lo que respecta a la gráfica del texto las intervenciones en la forma del glifo y la interrelación de los elementos de la escritura añadirán a la literalidad del discurso los valores de transmisión que favorezcan la deseada recepción del mensaje.

En el ámbito del lenguaje se evidencia que no tan sólo es importante aquello que se dice, sino también la manera en la que aquello está siendo expresado⁵. Si la prosodia y el gesto corporal son recursos que en el lenguaje hablado potencian o modifican la percepción del discurso, las

4 Ambas circunstancias, *legibilidad* y *lecturabilidad*, actúan en el nivel pragmático en cuanto que interesan a la manera en la que el suceso tipográfico se relaciona *funcionalmente* con el usuario, pero describen campos de actuación diferentes. En la legibilidad concurren todos aquellos aspectos que posibilitan una suficiente asunción de los contenidos lineales del discurso mientras que del concepto de lecturabilidad participan aquellas estrategias que organizan visualmente las partes de ese discurso.

5 La idea parte del hecho de que el ejercicio de la comunicación a través de un sistema semiótico determinado se acompaña frecuente y colateralmente con la intervención de otros sistemas semióticos que enriquecen el discurso proporcionando los matices expresivos que el primero de ellos, a causa del propio sistema o por las limitaciones del usuario, no es capaz de alcanzar.



personalidad

FIG. 1.5.1



personalidad

FIG. 1.5.2

FIG. 1.5.1. Texto escrito en una fuente del tipo copperplate inglesa

FIG. 1.5.2. Texto escrito en una fuente del tipo Techno según su denominación en la clasificación de Maximilien Vox.

estrategias interventoras de naturaleza gráfica son, en el texto escrito, los medios que participan en la transfiguración del contenido literal. Siendo siempre la apariencia formal de un objeto un vehículo contenedor expresivo y nunca inocuo desde lo comunicacional, y dado entonces el carácter transmisor siempre implícito en un suceso gráfico, es obvio que el lenguaje escrito toda vez que se manifiesta a través de lo formal será indefectiblemente portador de valores que se adhieren a su base discursiva, a lo puramente literal. Es esta circunstancia la que interesa entonces a la *semiótica tipográfica* pues la literalidad del mensaje pertenece a otro ámbito de investigación que escapa a los objetivos de este estudio.

Siendo por tanto irrenunciable el componente expresivo del texto, desde el momento que al elegir una determinada fuente tipográfica lo hacemos visible, la mera elección de esa fuente adecuada —en aplicación práctica del concepto de *decorum*— insuflará *valores añadidos* de expresividad al propio texto perturbando positivamente su recepción. Para que dicha perturbación resulte en una percepción efectiva será preciso el conocimiento de los fundamentos semióticos de la forma aplicados a la letra, la sistematización de su casuística y finalmente el establecimiento de un protocolo procedimental que permita la aplicación inteligente de recursos y estrategias para la transmisión de los valores de adición. De tales circunstancias se ocupará este trabajo. Si imaginamos tener que escribir la palabra *personalidad* deberíamos en primer lugar decidir en qué circunstancias la querríamos representar. Independientemente de los factores que interesan al nivel de la pragmática, como la legibilidad, el cuerpo tipográfico correcto, el interletraje reglado y otras muchas cosas más, tendríamos que decidir con qué fuente tipográfica materializaríamos la palabra. Y al ser cada fuente formalmente diferente concluiremos que su potencial expresivo también lo será, y con ello estaríamos considerando el problema desde el nivel hermenéutico. Si representamos la palabra *personalidad* con una fuente de tipo *copperplate* inglesa (FIG. 1.5.1) su discurso será absolutamente diferente a si la escribimos con una tipo *techno* (FIG. 1.5.2), según la clasificación de Vox⁶. En el primer caso la, nunca mejor dicho, personalidad del texto estará marcada por la elegancia, una cierta feminidad y algo de afectación. En el segundo, los valores añadidos a la palabra serán los de tecnología, vanguardia y mecanicidad. El discurso literal no ha cambiado, pero sí la percepción del mismo haciendo que el mensaje

6 La clasificación tipográfica del francés Maximilien Vox es una de los varios estándares clasificatorios que en materia de tipografía intentan organizar el volumen de especímenes existentes, sistematizando la diversidad casuística del fenómeno en base a la consideración, como eje referencial para dicha sistematización, de alguna circunstancia tipográfica. La de Vox es de 1954 y se fundamenta en primer lugar en las cualidades formales generales de los glifos y en segundo lugar por su cronología.

PERSONALIDAD

FIG. 1.5.3

PERSONALIDAD

FIG. 1.5.4

personalidad

FIG. 1.5.5

personalidad

FIG. 1.5.6

personalidad

FIG. 1.5.7

personalidad

FIG. 1.5.8

personalidad

FIG. 1.5.9

FIG. 1.5.3. Texto escrito en caja alta con una Helvetica Medium Condensed.

FIG. 1.5.4. Texto escrito en caja alta con una Helvetica Neue Extended.

FIG. 1.5.5. Texto escrito en caja baja con una Helvetica Neue Extended.

FIG. 1.5.6. Texto escrito en caja baja con una Helvetica Neue Extended con una reducción de sus astiles.

FIG. 1.5.7. Texto escrito en caja baja con una Helvetica Neue Bold Extended.

FIG. 1.5.8. Texto escrito en caja baja con una Helvetica Neue Thin Extended.

FIG. 1.5.9. Texto escrito en caja baja con una Helvetica Neue Thin Extended Oblique.

final se matice y transfigure con los valores añadidos que sugieran las formas aplicadas a la letra. Por más que lo intentemos no habrá ninguna fuente lo suficientemente inocua como para no afectar con los valores implícitos en sus formas a los glifos a los que se adhieren. Ni siquiera utilizando tipos geométricos lineales exentos de ornamentación y serifs. Utilicemos sino una tipo Helvetica (FIG. 1.5.3), en mayúsculas y condensada⁷. La palabra *personalidad* aparecerá ahora con un aspecto en cierto modo hierático, solemne, altivo, como conteniendo la respiración. Si quisiésemos aliviar su altivez y constreñimiento podríamos, conservando el tipo Helvetica, cambiar el modo condensado a uno extendido (FIG. 1.5.4). Ahora el texto se distiende y parece respirar abiertamente pues no sólo la articulación de los glifos ha expandido su estructura sino que con ello los *contrapunzones*⁸ se airean y el espacio interletraje es más generoso. Si quisiéramos ahora evitar la altivez de la mayúscula podríamos escribir el texto en letras de caja baja (FIG. 1.5.5) y con ello infundiríamos a la palabra valores de acercamiento, intimidad y amabilidad toda vez que la minúscula parece hablar en voz baja si la comparamos con la severa sonoridad de la mayúscula. Pero si aún así tuviéramos la necesidad de acentuar el tono de amigabilidad del texto podríamos recurrir a acentuar la *altura de x*⁹ u ojo medio de la letra, acortando con ello los astiles ascendentes y descendentes de la fuente (FIG. 1.5.6) e infundiendo de esta manera un plus de complicidad y acercamiento a la palabra escrita. Para ganar en firmeza y decisión podemos cambiar el peso visual de la fuente, pasando de una tipo *normal* a otra tipo *bold* (FIG. 1.5.7). Y de este modo la personalidad del vocablo se fortalece adquiriendo estabilidad. El efecto contrario se produciría con una variante del tipo *light* (FIG. 1.5.8), con lo que el efecto resultante sería de volatilidad, transparencia y levedad. Y si, por último, quisiésemos imprimirle un efecto de dinamicidad podríamos recurrir a una variante cursiva (FIG. 1.5.9) cuyos ejes inclinados le insuflarían valores de movilidad, rapidez y furtividad.

7 En el contexto tipográfico el término *condensada* se refiere al espesor general de los caracteres de una fuente. El espesor comprende la dimensión horizontal máxima de la huella del glifo más las dos prosas laterales. Las prosas son los pequeños espacios que definen el interletraje. Con la expresión *condensada* se alude entonces a una fuente cuyo aspecto es más estrecho que la anchura estándar, entendiendo como estándar la anchura o espesor de una fuente diseñada para la lectura lineal.

8 Los *contrapunzones* son los espacios interiores de los glifos, ya sean éstos cerrados o abiertos. La denominación proviene del oficio del punzonista tipográfico que comenzaba el tallado de los punzones conformando una barra de acero llamada propiamente contrapunzón en cuyo extremo cortaba en relieve positivo los espacios interiores de las letras.

9 La expresión *altura de x* hace referencia al espacio vertical que existe entre las dos pautas horizontales entre las que se enmarcan las letras de caja baja que carecen de astiles ascendentes o descendentes. La letra *x*, por su especial configuración, declara con precisión a través de su propia forma la ubicación de dichas pautas. Al desarrollo horizontal de dicha altura de *x* se lo conoce como *ojo medio* de la fuente.

THEATRE ROYAL, ADELPHI
 PROPRIETORS, ... Messrs. YATES and GLADSTONE.
 UNDER THE MANAGEMENT OF Mr. YATES.

The effect of Miss PARDOE'S Drama of LOUISE DE LIGNEROLLES is unequalled.

Nicholas Nickleby — Tremendous Hit!
 The living realization of BOZ'S Dramatic Sketches of Life and Manners, with its unrivalled Cast, having been greeted with great Applause, and Tremendous Shouts of Laughter, will be repeated Every Evening, until further notice.

NOTICE TO THE PUBLIC.
LAST 10 NIGHTS of the Appearance of The BAYADERES.
 They take their Departure on the 2nd of December.

32nd, 33rd, 34th, 35th & 36th Nights of **THE BLUE JACKETS!**

TUESDAY, November 20, 1839, and During the Week.
 Will be presented, an entirely New Drama of Domestic Interest, in Three Acts, entitled

LOUISE DE LIGNEROLLES!
Or, a Lesson for Husbands!

Scenery by Mr. PITT & Assistants. Dresses by Mr. GODBEE & Miss RAYNER.
 Count De Givry, Mr. YATES,
 Henry De Lignerolles, Mr. J. WEBSTER, Prince De Miré, Mr. F. MATTHEWS,
 Monsieur Lagrange, Mr. O. SMITH,
 Ad-de-Camp, Mr. SAVILLE, Robert, Mr. CULLENFORD, Officer of Law, Mr. SANDERS, Servants, Hunters, &c.
 Louise De Lignerolles, Mrs. YATES,
 Mary (Daughter of Louise, only 5 years of age) Miss JENKINS, Josephine, Mrs. FOSBROKE, Attendant, Miss CONWAY,
 Countess De Givry, Mrs. HONEY.

After which (for the Second Time,) with New Music, Extraordinary Scenery, Dresses, and Decorations, an entirely Original, Ironical, Local Burlesque of Men and Manners, in Two Acts, founded on the celebrated, widely-diffused, extensively-circulated, and universally admired Papers by "BOZ," written and adapted expressly for this Establishment, by Mr. E. STIRLING, called

NICHOLAS NICKLEBY
Or, Doings at Do-the-Boys Hall!

The SCENERY by Messrs. PITT & WILSON. The Dresses by Mr. GODBEE & Miss RAYNER.
 The Properties by Mr. JAF. The Machinery by Mr. SAKBY.

"It will be our aim, in the Life and Adventures of NICHOLAS NICKLEBY, to amuse by producing a rapid succession of characters and incidents, and describing them as cheerfully and pleasantly as in us lies, advancing thus much, we confidently hope to enlist both their heartiest merriment and their kindest sympathies."—Publisher's Prospectus.

Mr. Ralph Nickleby, Mr. CULLENFORD, Nicholas Nickleby, Mr. J. WEBSTER,
 Newman Noggs, Mr. O. SMITH,
 Squeers, Mr. WILKINSON, John Browdie, (a Yorkshireman) Mr. H. BEVERLY,
 Monsieur Mantalini, (a Man Milliner) Mr. YATES,
 Lord Veresopht, Mr. LANSDOWNE, .. Sir Melby Hawk, Mr. WILSON,
 Smike, (an Orphan) Mrs. KEELY,
 Mr. Pike, Mr. WELLINGTON, Mr. Pluck, Mr. SHAW,
 Col. Chowser, Mr. ROBINSON, Scoley, Mr. SANDERS, Waiter, Mr. GEORGE,
 Footman to Mons. Mantalini, Mr. UPSDELL, Guard, &c. Mr. DAVIS,
 Mrs. Nickleby, Miss O'NEIL, Kate Nickleby, Miss COTTERILL,
 Madame Mantalini, Miss SHAW, Miss Squeers, Miss GOWER,
 Miss Price, Miss GROVE, Miss Knagg, Miss ENSCOE,
 Mrs. Squeers, Mrs. FOSBROKE,

FIG. 1.5.10. Cartel para una representación en el Theatre Royal Adelphi. Londres, 1938.

Toda esta paleta de valores, conseguidos en la mayoría de los casos sin cambiar de familia tipográfica, se multiplicará hasta el infinito si intervenimos el texto con el recurso del color, o con el de la textura, o con el de la disposición no ortodoxa de los componentes tipográficos, o con la adición externa de elementos compositivos, o con la elisión, o la sustitución, o la intervención gráfica de los contornos de la letra, y un largo etcétera de recursos para la expresividad de la forma tipográfica. En una sociedad moderna con un alto índice de alfabetización e inmersa en los protocolos de la difusión mediática, los valores que interesa transmitir son muy a menudo emitidos a través de la forma de la tipografía pues su potencial de sugerencia cala profundamente en la actitud del colectivo al que se dirigen, y de una manera tanto más eficaz en tanto que no son expresados literalmente sino implícitamente sugeridos y por tanto percibidos por el receptor como si formasen parte de sus propias conclusiones. Esto lo ha entendido muy bien la actividad publicitaria, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xx. Si una actividad publicitaria incipiente puede rastrearse ya desde los albores del siglo xix como consecuencia del crecimiento demográfico urbano, del maquinismo y de la producción en serie de objetos de consumo a bajo precio, sin embargo la experiencia publicitaria decimonónica es todavía en ese momento fundamentalmente de carácter informativo, y no persuasivo (FIG. 1.5.10). Las investigaciones sobre la semiología del lenguaje a principios del siglo pasado, las estrategias propagandísticas desarrolladas durante los dos grandes conflictos bélicos del siglo y los ensayos a nivel hermenéutico con los objetos de consumo a partir de la segunda posguerra¹⁰ confluirían en el ámbito de la publicidad modificando su carácter comunicacional y acercándola hacia una publicidad persuasiva en la cual los mensajes que alientan al consumo funcionan básicamente del mismo modo que la experiencia del chiste. Es decir, la experiencia del chiste consiste en la escenificación imaginaria de una situación en la que participan factores que conducen a una consecuencia tácita que nunca se explicita, pues tan sólo el efecto conclusivo que ha de producirse en la mente del que atiende al chiste provocará la sonrisa. Si nos desmenuzamos el chiste y nos explicamos la conclusión nos privarán de nuestra sonrisa final, pues no nos sentiremos partícipes

10 En su análisis sobre el potencial semiótico de los objetos de diseño, comenta Bürdek que ya en la década de los ochenta del siglo pasado se había producido un cansancio con respecto a las interpretaciones regladas del *buen diseño*. Diseñadores como Friedländer o Scheuer intentaron «...aplicar las nuevas tendencias del diseño a los aparatos técnicos. Según ellos, los productos no sólo tienen funciones prácticas, sino también funciones simbólicas que adquieren una importancia cada vez mayor. La orientación racional y analítica del diseño debería sustituirse por valores sensitivos y emocionales».

BÜRDEK, Bernhard E. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002. p.233



FIG. 1.5.11



FIG. 1.5.12

FIG. 1.5.13

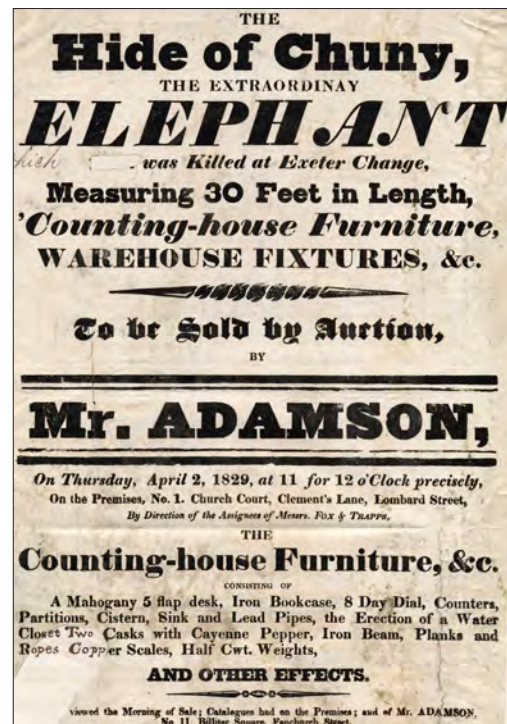


FIG. 1.5.11. Soporte publicitario, y detalle, para la compañía panificadora francesa Harry's.

FIG. 1.5.12. Anuncio en la Boston Gazette, USA. 22 de marzo de 1773.

FIG. 1.5.13. Cartel publicitando la venta de una piel de elefante. 1826.

de la acción. Efectivamente la publicidad persuasiva, más allá del discurso literal –textual o gráfico– contenido en el soporte, inoculará valores adheridos implícita y subrepticamente a los elementos de la composición, que determinarán en el usuario final una respuesta condicionada que parecerá propia por haber sido concluida en la mente del receptor. En un anuncio publicitario de la empresa francesa Harry's (FIG. 1.5.11), del ramo del pan, bollería y repostería, el pequeño texto, casi ausente a primera vista, nos anuncia literalmente que el pan Harry's es agradable y suave. Pero el mensaje va más allá pues ya a partir de la imagen se sugiere que un niño podría quedarse plácidamente dormido si tomase una rebanada de pan de molde Harry's como almohada. Lo interesante en el texto es que a pesar de su aparente condición relegada, sin embargo comunica y añade valores a lo *literalmente* dicho en la imagen, yendo en el terreno discursivo aún más allá de lo expresado en ella. En principio la fuente tipográfica elegida es una del tipo utilizado en los popularísimos manuales de caligrafía infantil de los primeros años escolares. La inclinación del eje de los glifos no es casual pues con ello se suaviza la entonación de la frase. La estructura redondeada de la letra y la dinámica de sus enlaces sugiere una escritura infantil, con lo que el texto se posiciona en el ámbito de lo que transcurre en la imagen del anuncio. El color rosado se asocia con la feminidad y la inocencia, que también se expresan en la propia imagen, a la vez que cromáticamente se emparenta con los objetos que aparecen en ella, como el tazón de leche que aparece parcialmente fuera de cuadro, el rostro de la niña, sus labios y el vestidito. El color rosado, como derivado del rojo, asocian también tanto al texto como a la imagen con el color corporativo principal de la empresa. Y la correcta ortotipografía de la frase, que comienza con mayúscula tanto al principio de frase como detrás del punto y seguido, y el empleo de letras minúsculas para el cuerpo general del texto, así como el punto y final, son recursos que aunque gramaticalmente evidentes desde un uso correcto del lenguaje son sin embargo expresión aquí del ejercicio de las escrituras regladas típicamente escolares. Y por último cabe destacar la profusión de curvas tipográficas que incrementa el valor de suavidad del mismo modo que lo hace el tono rosa pastel.

El tratamiento tipográfico en el contexto de la comunicación de masas ha cambiado ostensiblemente entonces, como vemos, desde los bandos diociesanos (FIG. 1.5.12) donde la tipografía se atenía a las reglas compositivas y a las consideraciones regladas sobre legibilidad propias del ámbito de las artes del libro impreso, a la cartelería incipiente de los dos primeros tercios del siglo XIX (FIG. 1.5.13) donde el uso recurrente de múltiples fuentes tipográficas en un orden deslavazado era tanto el resultado de la precariedad profesional de los talleres de producción



FIG. I.5.I4



FIG. I.5.I5



FIG. I.5.I6



FIG. I.5.I7



FIG. I.5.I8

FIG. I.5.I4. Corporación Banesco. Publicidad para viajar utilizando tres talones de cheques.

FIG. I.5.I5. Reverso de un billete mil marcos alemanes, 1936.

FIG. I.5.I6. Portada del diario alemán Westdeutscher Beobachter, 1940.

FIG. I.5.I7. Señalética del viario urbano. Viena.

FIG. I.5.I8. Rótulo de un establecimiento farmacéutico. Viena.

de soportes de difusión de la época, como de la necesidad de llamar la atención del transeunte *moderno* con fuentes de impacto visual. Será sobre todo a partir de la segunda posguerra del siglo XX cuando en las sofisticadas intervenciones tipográficas de la producción publicitaria contemporánea (FIG. 1.5.14) la forma de la letra se convierta en contenedor de una información añadida que complemente los contenidos literales expresados en el soporte. Pero no debemos deducir de ello que la intervención expresiva de la apariencia del glifo sea preceptiva de una actividad o un tiempo determinados. Como tampoco que la función y los objetivos de dicha intervención se hayan orientado siempre en la misma dirección.

De este modo la forma en la que se manifiesta la escritura ha sido y es en ocasiones, por ejemplo, un poderoso elemento de identificación cultural que expresa la identidad de un territorio nacional. La escritura gótica, una derivación histórica de las escrituras carolinas que se desarrolló a lo largo del último Medievo y principios del Renacimiento con foco, fundamentalmente, en las regiones centroeuropeas, continúa siendo hoy un elemento de identificación cultural de los territorios de base cultural germánica. Lejos de aludir en exclusiva a un tiempo histórico, la poética tipográfica gótica es en plena Edad Contemporánea imagen de la identidad nacional germana. En ese sentido la encontramos en el anverso y reverso de un billete de mil marcos alemanes fechado en 1936 (FIG. 1.5.15), casi enteramente resuelto en tipos del gótico Fractura. O en el diario alemán *Westdeutscher Beobachter* (FIG. 1.5.16) de 1940 en el que no sólo la mancheta del encabezado sino también los titulares e incluso el cuerpo de texto se presentan en gótico Fractura. La gótica Fractura fue uno de los elementos visuales de identificación cultural corporativa del Tercer Reich alemán, hasta que el propio Hitler decidió refrescar la imagen institucional del régimen utilizando la poética del mucho más moderno tipo Futura, un diseño tipográfico del alemán Paul Renner de mediados de los años veinte cuyas formas a la vez clásicas, poderosas y exentas de ornamentación superflua casaban a las mil maravillas con los imponentes proyectos arquitectónicos de Albert Speer para el régimen nazi. Con idéntica función identitaria de raíz cultural germánica encontramos también los tipos góticos en la señalética contemporánea del viario urbano de la ciudad de Viena, en Austria (FIG. 1.5.17), donde las fuentes utilizadas son del tipo Textura, el más antiguo y severo de los estilos de escritura del gótico librario. O en el rótulo comercial de un establecimiento farmacéutico (FIG. 1.5.18), que luce una espléndida gótica Fractura. Algo impensable en la dinámica gráfica actual de los países europeos de la zona de Poniente, donde este género de establecimientos soluciona sus tipografías corporativas con tipos sans serif o, a lo sumo, con tipos romanos, dependiendo de si la imagen que interesa es de modernidad o de tradición, respectivamente.



FIG. 1.5.19

HOSPITAL DEL ESTVDIO
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y GEOGRAFIA
DERECHO

FIG. 1.5.21



FIG. 1.5.20



FIG. 1.5.22



FIG. 1.5.23



FIG. 1.5.24

FIG. 1.5.19. Grafiti actual sobre los muros de la Universidad de Salamanca, al estilo del *vitor* renacentista.

FIG. 1.5.20. Grafitis renacentistas en el exterior de la catedral de Ciudad Rodrigo, Salamanca.

FIG. 1.5.21. Texto escrito con la fuente Universitas Studii Salamantini de Andreu Baulius.

FIG. 1.5.22. Rotulación comercial moderna. Salamanca.

FIG. 1.5.23. Señalética del viario urbano en Bilbao.

FIG. 1.5.24. Rotulación comercial. Bilbao.

También como expresión de identidad cultural pero aplicado esta vez a un ámbito local, más reducido, tenemos las expresiones escritoras salmantinas de los *Vitores*, tal como los encontramos aquí en un testero de la Universidad de Salamanca (FIG. 1.5.19) o en uno de los muros exteriores de la catedral de Ciudad Rodrigo (FIG. 1.5.20), una localidad principal de la provincia salmantina. Los vítores, una especie de composición heráldica resuelta con todas las letras del término dispuestas con intención estética, se asocian con la obtención de los títulos académicos que las antiguas universidades concedieron a partir del siglo XIV. A modo de grafitis furtivos, el estudiante en posesión del título pintaba sobre los muros de los edificios emblemáticos la heráldica del *vítor* acompañada de las siglas de su nombre, con evidente intención de vitoreo, y siempre en rojo oscuro sobre la superficie pétrea del muro. Estos juegos tipográficos son hasta tal punto parte del paisaje urbano de la ciudad de Salamanca que constituyen hoy una de sus señas de identidad cultural, asociada por ende a su arcana tradición universitaria. En 1996 el tipógrafo Andreu Balius creó una fuente tipográfica digital por encargo de la Universidad de Salamanca, que bautizó con el nombre de Universitas Studii Salamantini. Esta fuente tipográfica, diseñada en principio como elemento de identidad corporativa de la Universidad (FIG. 1.5.21), fue utilizada luego por el propio consistorio municipal para homogeneizar la señalética y las rotulaciones comerciales de la zona del casco histórico de la ciudad (FIG. 1.5.22). El inteligente diseño de Balius recoge las improntas de los grafitis renacentistas, con un tipo básicamente romano pero alterado con diversos cuerpos tipográficos, con una reubicación aparentemente aleatoria de los glifos, con letras que se introducen en los contrapunzones de sus contiguas, con solapamientos casuales de caracteres, y con curiosas incorrecciones de trazado, como por ejemplo el ritmo de modulación de la /V/ cuyos grosores de trazos se presentan de modo inverso al que le es connatural; recursos gráficos que aluden todos ellos al propio carácter furtivo y popular que presentan los vítores auténticos. Como resultado, esta singular experiencia tipográfica es hoy por hoy un signo identitario cultural de la comarca salmantina.

Igualmente encontramos la forma escritora como signo de identidad cultural en los rótulos corporativos municipales y en las tipografías comerciales del País Vasco. Puede sorprender, al visitante no iniciado, la persistente utilización de un tipo singular de letra /A/ cuyo transversal fuertemente quebrado y su amplio remate superior sobre el ápice la caracteriza en modo tan diferente al de su homóloga latina. Así podemos verla en este rótulo de señalética urbana de la ciudad de Bilbao (FIG. 1.5.23) o en este otro rótulo de identificación de un local comercial popular (FIG. 1.5.24). Esta forma peculiar del carácter /A/ es una herencia cultural visigoda, tal



FIG. I.5.25



FIG. I.5.26



FIG. I.5.27



FIG. I.5.28



FIG. I.5.29

FIG. I.5.25. Lápida sepulcral en la capilla de Santa Tecla, catedral de Tarragona. Siglo XIII.

FIG. I.5.26. Epigrafiá griega del siglo II ac. con un texto dedicado a Ptolomeo V de Egipto.

FIG. I.5.27. Logotipo de Milton Glaser para la ciudad de New York. Diseño de 1977.

FIG. I.5.28. Variaciones apócrifas a partir del logo de Milton Glaser.

FIG. I.5.29. Logo de la corporación municipal del Ayuntamiento de Sevilla.

como la encontramos efectivamente en esta lápida sepulcral del siglo XIII de la capilla de Santa Tecla, en la catedral de Tarragona (FIG. 1.5.25). La base cultural grecolatina del pueblo visigodo explica la adopción de este singular bouma, heredado de la cultura griega antigua, en especial de los modos de escritura lapidaria característicos del periodo helenístico. Y así la hallamos en esta lápida griega del siglo II ac. con un texto alusivo a Ptolomeo V de Egipto (FIG. 1.5.26). La razón de la permanencia hoy de este carácter no latino en territorio vasco se explica, primero por la base cultural visigoda de origen grecolatino ya mencionada, y segundo por la permanencia casi ininterrumpida de la cultura visigoda en la franja norte de la península, confinada allí a partir de la invasión islámica del siglo VIII. Y de este modo, esa apariencia escriptora antigua se comporta hoy como moderno signo identitario cultural vascuence.

Carente de fundamento histórico pero con un potencial no menos significativo y representativo, los modernos logotipos de identificación local se han popularizado como medio de difusión y propaganda de las grandes capitales occidentales. El logotipo creado en 1977 por Milton Glaser para la ciudad de Nueva York (FIG. 1.5.27) representa a la ciudad fuera de ella a la vez que funciona ocasionalmente en el propio ámbito de la capital como elemento de cohesión de la conciencia ciudadana, tal como ocurrió tras los desafortunados incidentes del 11 de septiembre de 2001. Las virtudes implícitas en la sencillez de su diseño le permite ser reinterpretado una y mil veces (FIG. 1.5.28) sin que por ello se pierda la percepción del referente matriz, que por su pregnancia permanece en la mente del sujeto. Los logos como elemento de identificación de centros urbanos para su difusión y conocimiento son un fenómeno que se manifiesta en el último tercio del siglo pasado. Curiosamente, la ciudad de Sevilla posee un emblema que a pesar de su antigüedad posee las características de diferenciación, originalidad, simplicidad y expresividad que son propias del logotipo moderno. El NO8DO de Sevilla (FIG. 1.5.29), probablemente una inscripción en clave que recoge la expresión de agradecimiento del rey Alfonso X a la capital hispalense por su fidelidad, y que Zúñiga sitúa hacia 1283¹¹, es un diseño que según Emilio Carrillo¹² aparece ya gráficamente conformado a comienzos del siglo XVI, aunque algunas fuentes documentales lo recogen desde principios del siglo XV e incluso antes. Por desgracia, la antigüedad de su diseño no le confiere la versatilidad de la cual disfruta el logo de Milton Glaser.

11 ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*. 1975. Vol I. pp.331,332

12 CARRILLO, Emilio. *El NO8DO de Sevilla. Significado y origen*. Ed. RD. Sevilla, 2005

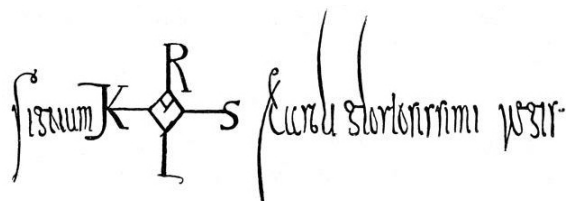


FIG. 1.5.30

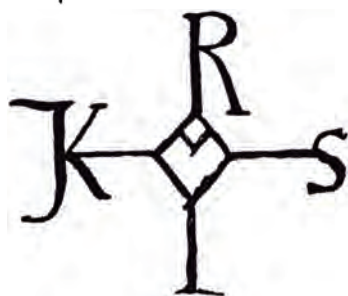


FIG. 1.5.31



FIG. 1.5.32



FIG. 1.5.33

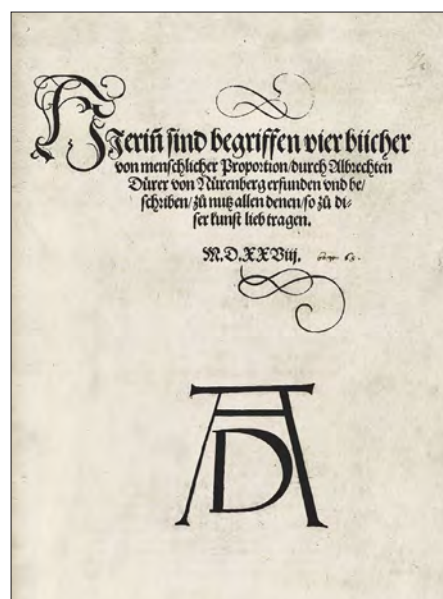


FIG. 1.5.34

FIG. 1.5.30. Firma del emperador Carlomagno, siglo IX.

FIG. 1.5.31. Logotipo del diseñador Isaac Paris.

FIG. 1.5.32. Título de crédito para un filme de Woody Allen resuelto con la fuente *EF Windsor Elongated*.

FIG. 1.5.33. Detalle del cartel para el filme *Blue Jasmine*, diseñado con la *EF Windsor Elongated*.

FIG. 1.5.34. Frontispicio editorial con el anagrama de Durero.

FIG. 1.5.35. Detalle de la firma en un grabado del alemán Heinrich Aldegrever.

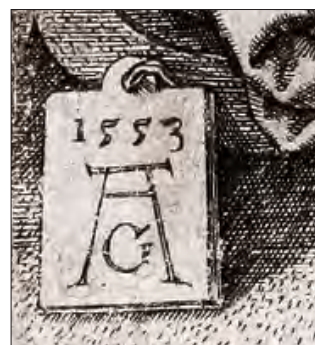


FIG. 1.5.35

Independientemente del potencial como elemento de identificación cultural, nacional o local, de la tipografía, ésta puede presentarse también como expresión de la personalidad singular de un individuo. En tal sentido la encontramos a comienzos del siglo IX en la firma personal de Carlomagno, emperador de los territorios carolingios (FIG. 1.5.30). La elaborada silueta, de juego tipográfico tan similar al de los vítores salmantinos, es altamente reconocible y su refinamiento es paralelo al esplendor de la arquitectura imperial carolingia y, sobre todo, a la belleza de la escritura carolina que Carlomagno instituyó como forma escritora oficial. A pesar, por otro lado, del supuesto analfabetismo del propio emperador quien tan sólo debía trazar las dos rayas horizontales que unen la /K/ y la /S/ con el elemento central. Del mismo modo actúa, como elemento identificador personal, el logotipo del diseñador Isaac Paris, profesor en el Fashion Institute of Technology de Nueva York. La /I/ inicial de su nombre arroja una sombra cuyo perfil alude a la emblemática torre parisina, en clara coincidencia con el apellido (FIG. 1.5.31). Por su parte el realizador cinematográfico neoyorquino Woody Allen utiliza en los créditos de sus filmes la fuente *EF Windsor Elongated*, siempre en blanco sobre negro y en composición centrada con respecto al marco del frame (FIG. 1.5.32). La peculiar morfología de la fuente Windsor Elongated expresa la personalidad del artista a través de una arquitectura fundamentalmente clásica, pero cuya severidad se alivia con la profusión de curvas, con los remates en forma de gota, con un ojo medio elevado, y con un cierto ablandamiento en algunas de las astas de las letras cuyos comportamientos, a veces, desoyen la articulación reglada propia del glifo latino y sorprenden inopinadamente, como sucede en los casos de la /a/, la /n/ o la /h/ con una inusual inclinación de sus astas en el flanco derecho. Para la promoción gráfica de uno de sus últimos filmes, *Blue Jasmine*, encontramos esa misma fuente en el título del poster (FIG. 1.5.33). También Durero se identificó con unas formas escritoras que hoy se comportan como signo de identificación del artista. Su peculiar /A/ de formato cuadrado, sin ápice, y el pronunciado remate horizontal superior tan en línea con las /A/ del periodo helenístico griego, así como la /D/ cobijada en la parte inferior del contrapunzón de aquella (FIG. 1.5.34) resultan tan peculiares que ya en el mismo siglo XVI otros artistas alemanes emularon, reinterpretándola, su firma en un juego tipográfico apropiacionista que se amparaba a la sombra del prestigio de la firma del maestro. Así lo vemos en los trabajos del grabador Heinrich Aldegrever, una generación más joven que Durero, que firma estas estampaciones a mediados del siglo XVI con las siglas /A,G/ en una suerte de coreografía tipográfica muy similar a los ritmos de la firma de Alberto Durero (FIG. 1.5.35). También como elemento de identidad de una personalidad singular,



FIG. 1.5.36



FIG. 1.5.37



FIG. 1.5.38



FIG. 1.5.39

FIG. 1.5.36. Fuente *Gotham* en un soporte publicitario para la campaña presidencial de Barack Obama de 2008.

FIG. 1.5.37. Fuentes *vintage* en un mitin del presidente estadounidense.

FIG. 1.5.38. Anagrama para la candidatura de Zapatero en las generales y andaluzas de 2004.

FIG. 1.5.39. Diseño de José María Mir para el logo de la presidencia española en la UE en 1995.

FIG. 1.5.40. Logotipo para la Exposición Universal de Zaragoza del año 2008.



FIG. 1.5.40

pero con matices diferentes, la tipografía *Gotham* creada en 2000 por Tobias Frere-Jones fue utilizada en las elecciones presidenciales estadounidenses de 2008 como trasunto del carácter personal del candidato, Barack Obama. Como dice Garfield, las palabras de Obama, expresadas en tono sincero y exento de circunloquios, parecían salir de su boca como si estuviesen escritas en Gotham¹³. Esta fuente tipográfica acompañó como un sosias al presidente durante la larga andadura hacia su nombramiento presidencial (FIG. 1.5.36). Pero curiosamente, del mismo modo que un orador modifica su prosodia adecuándola al público que le escucha, así el equipo de imagen de Obama se cuidó muy bien de sustituir el escueto tipo Gotham por otros tipos más tradicionales y afines a la estética *vintage* norteamericana cuando los discursos se dirigían al público de la norteamérica rural (FIG. 1.5.37). Comoquiera que sea, la utilización de una fuente tipográfica cuyo diseño es afín a una personalidad política queda ejemplificada en el caso del presidente Obama, del mismo modo, aunque con una proyección mucho más modesta, que queda consignada en el uso inédito de un anagrama personal para la candidatura socialista de Zapatero en las generales y andaluzas de 2004 (FIG. 1.5.38).

La tipografía se presenta en muchas ocasiones como elemento identificador de un evento social. Ejemplo de ello es el magnífico anagrama de José María Mir para la presidencia española de la Unión Europea, de 1995 (FIG. 1.5.39). La acertada utilización de la vírgula característica del carácter /ñ/, glifo de tanta identificación con la cultura española, sobre la /e/ inicial del nombre del país, consigue su potencial expresivo a partir de la intervención deconstructiva de la apariencia del glifo. Sus colores, el rojo del carácter y el amarillo dorado de las estrellas que lo circundan se identifican con los de la bandera nacional, y la entronización de la letra en el conjunto de los elementos que representan la unión de estados europeos expresa visualmente el lugar de privilegio que ocupó el país en aquella singladura. Por otro lado, el logotipo de la Exposición Universal de Zaragoza del año 2008 (FIG. 1.5.40), cuyo eje temático fue *Agua y desarrollo sostenible*, presenta junto a su discreta arquitectura tipográfica general una letra /Z/ cuya texturación, contornos, color y efecto de transparencia es por sí misma elocuente del eje temático de la muestra. Los colores del texto escrito en grotescas de caja alta aluden también,

13 En sus comentarios sobre la fuente Gotham y en concreto en cuanto al uso que la administración Obama ha hecho de ella, comenta Garfield que «Mi destino no es ganar, sino ser fiel», dijo Barack Obama la víspera de la votación de su histórica reforma sanitaria, en marzo de 2010. Era un discurso hablado, pero surgió de su boca como si estuviera *escrito en Gotham* [el texto en cursiva aparece en la edición impreso en tipo Gotham].

GARFIELD, Simon. *Es mi tipo*. Ed. Taurus. Madrid, 2011. p. 220



FIG. I.5.41



FIG. I.5.42



FIG. I.5.43

FIG. I.5.41. Logotipo de la compañía aérea estadounidense *American Airlines*.

FIG. I.5.42. Diseño de Massimo Vignelli para el nuevo logotipo de *American Airlines*.

FIG. I.5.43. Logo de la organización ecologista no gubernamental *Greenpeace*.

a través de su tratamiento cromático, al azul del elemento agua y a la identidad nacional de la ciudad sede del evento.

Aún con mayor frecuencia la forma tipográfica es elemento de identificación de corporaciones de amplio alcance cuyas necesidades de comunicación mediática las conminan a utilizarla como elemento de primer orden para la difusión de sus perfiles corporativos. Así por ejemplo el logo de la aerolínea estadounidense *American Airlines* (FIG. 1.5.41) cuya tipografía, una Helvetica de caja baja con encabezados en versales, con su esencial sencillez arquitectónica, su ojo medio elevado, el empleo de letras de caja baja en el grueso del texto, y la ausencia de modulación y remates, expresa la voluntad de cercanía y de complicidad que interesa a la corporación. El uso de las letras de caja alta en las dos /A/, tanto en el logotipo como en el anagrama, sugieren la seriedad de la empresa y son el contrapunto de las minúsculas, más cercanas. La forma aquilina que acompaña a la composición tipográfica alude tanto al vuelo como a la identidad nacional de la compañía, en tanto que en la composición heráldica del *Gran Sello* de los Estados Unidos aparece dicha ave. Y por otro lado la identificación nacional se subraya mediante la utilización de los colores rojo y azul. Diseñado por Massimo Vignelli, ha acompañado a la compañía desde 1968 y ha sido fuertemente intervenido muy recientemente, en 2013, conservando el juego de cajas alta y baja en el texto pero sustituyendo la Helvetica por una Frutiger y rediseñando la figura del águila a la vez que aliviando la saturación del azul en el texto (FIG. 1.5.42). Por su parte el logotipo de la organización ecologista no gubernamental *Greenpeace* (FIG. 1.5.43) expresa gráficamente de un modo muy diferente sus también diferentes perfiles. El uso del verde en el texto es un recurso de tipo cognitivo que alude al color de la naturaleza, pero al propio tiempo es un uso simbólico en tanto que señala hacia aquello que expresa paso franco, vía libre, libertad. El uso de mayúsculas sugiere el potencial efectivo y el peso específico de la entidad, pero la severidad de las letras de caja alta se disipa mediante la utilización de una tipografía de orden manuscrito y carácter espontáneo. El efecto mecánico que podría haberse provocado con la repetición de caracteres —tres letras /E/ en total— se ha aliviado mediante el empleo de tres diseños diferentes de glifos para el mismo carácter, consiguiendo con ello subrayar lo natural y lo fortuito. La fuerza del prestigio de la organización se manifiesta por el fuerte peso visual de los trazos. Los contornos dañados de las letras dan un efecto de impronta, contraculturalidad, visceralidad y furtividad. La vivacidad de la entidad queda expresada también tanto por la dinamicidad de los trazos de las letras, con rasgos curvos de pronunciada cursividad, como por la inclinación del eje de los glifos. Esa grafía cursiva es signo además de la inmediatez y de lo

FIG. 1.5.44



FIG. 1.5.45

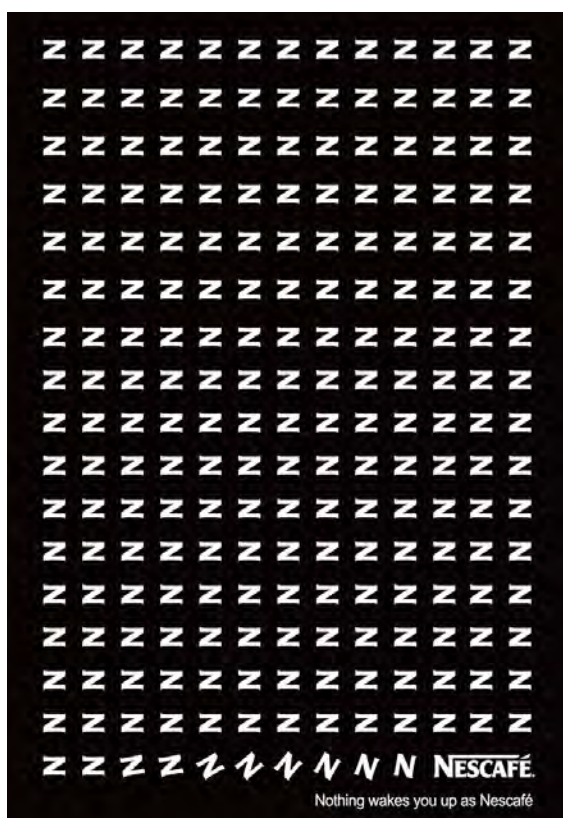


FIG. 1.5.46

FIG. 1.5.44. Logo de la empresa de publicidad *Adelante*.

FIG. 1.5.45. Intervención semiótica en «always».

FIG. 1.5.46. Cartel para una campaña de *Nescafé*.FIG. 1.5.47. «Nacimiento» en *Poema visual transitable en tres partes*, de Joan Brossa. 1984.FIG. 1.5.48. «Destrucción» en *Poema visual transitable en tres partes*, de Brossa.

FIG. 1.5.47



FIG. 1.5.48



personal, definiendo a la organización como una sociedad de voluntades libres. Por último, y como ejemplo también de una forma escritora que es representación de una entidad corporativa, el logotipo de *¡Adelante!* para una agencia publicitaria (FIG. 1.5.44) comunica sus valores potenciales de difusión mediática a través de la inicial /A/ del nombre de marca en una recreación tridimensional que la convierte en potente antena difusora, con la ayuda de una serie de círculos concéntricos que irradian desde su ápice.

Independientemente de los casos en los que la tipografía representa a una entidad corporativa, el propio discurso mediático de lo publicitario es un ámbito gráfico en el que la letra despliega todo su potencial comunicador. En esta valla publicitaria (FIG. 1.5.45) la palabra *always*, siempre, no hubiera necesitado del apoyo del pequeño logo que la acompaña discretamente en el extremo inferior, pues la elocuente deformación del contorno global tipográfico de la palabra alude sin ambages a la silueta del envase del producto objeto de difusión; amén de los colores, blanco sobre rojo, del texto y que son los tonos identitarios de la marca. En el anuncio de prensa de Nescafé encontramos un juego tipográfico no menos eficaz y mucho más interesante (FIG. 1.5.46). El carácter /N/ con la especial grafía del logo del producto se gira noventa grados a la derecha, esto es, se acuesta, y se multiplica cubriendo todo el espacio de la composición de margen a margen. Convertido en una /Z/ de repetición alude a la onomatopeya del sueño profundo. El negro intenso del fondo sugiere una noche cerrada y el rosario de glifos repetidos indica un sueño prolongado y sin sobresaltos. En la última línea la /Z/ se convierte suave y progresivamente en la /N/ de la marca, que finalmente se une al resto de los elementos tipográficos completando el logo. Tal como reza el pequeño texto, lo mejor tras un reconfortante descanso y un tranquilo despertar será el encuentro con una taza de *Nescafé*.

La retórica de la obra de arte recurre también a veces al objeto escritor como elemento discursivo de primer orden. En su *Poema visual transitable en tres partes*, de 1984, Joan Brossa da cuerpo escultórico colosal a unas letras /A/ que expresan una itinerancia vital que va desde el principio hasta el fin. En la pieza que da entrada al poema, *Nacimiento*, una /A/ de doce metros de altura se yergue turgente y espigada (FIG. 1.5.47). Unos metros más allá el poema se cierra con la pieza *Destrucción*, otra letra /A/ colosal que aparece ahora fragmentada, derruida, con sus restos diseminados en el suelo (FIG. 1.5.48). Entre el comienzo y el final del poema una suerte de elementos tipográficos, puntos, comas, interrogaciones, etc., son el vínculo que une a una y otra pieza y a la vez dan sentido a la obra. En esta otra obra artística, del fotógrafo Chema Madoz, una letra /A/ clásica del tipo romano se cobija al amparo de las páginas de un

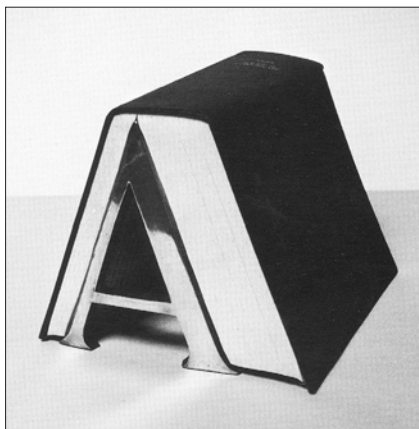


FIG. 1.5.49



FIG. 1.5.50

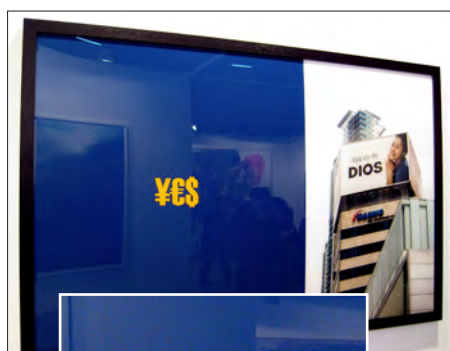


FIG. 1.5.52

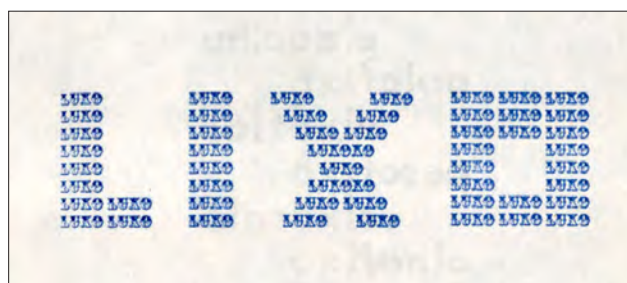


FIG. 1.5.51



FIG. 1.5.53

FIG. 1.5.54

FIG. 1.5.49. Poema visual de Chema Madoz.

FIG. 1.5.50. *Boom*, de ChemaMadoz.

FIG. 1.5.51. *Lixo Luxo*, Basura Lujo. Poesía Concreta de Augusto de Campos.

FIG. 1.5.52. *Yes-Dios*, una obra de Rogelio López Cuenca de 2008.

FIG. 1.5.53. *Justice*, del artista Antoni Miralda.

FIG. 1.5.54. Señalética del metro en París.



grueso libro, probablemente a la sombra de su hábitat natural (FIG. 1.5.49). También de Chema Madoz es la fotografía *Puño americano*, cuya agresividad se potencia mediante la conversión del artefacto en una onomatopeya visual (FIG. 1.5.50). La corriente artística de la poesía concreta, que surge en la década de los cincuenta del siglo pasado, se vale asimismo de los recursos discursivos, meramente visuales, de la tipografía para consolidar la significación del poema. De tal modo lo observamos en este poema de Augusto de Campos, *Lixo Luxo*, Basura Lujo, donde es capital el uso de la retórica tipográfica como instrumento para la significación del poema (FIG. 1.5.51). La obra *Yes, Sí*, una pieza de vanguardia que se expuso en la edición de 2008 de ARCO Madrid (FIG. 1.5.52), es un manifiesto crítico al capitalismo que se conforma a partir de los símbolos tipográficos de tres de las monedas con una mayor significación capitalista, el Yen japonés, el Euro europeo y el Dólar norteamericano. La sensual aquiescencia de la chica que aparece retratada en la valla publicitaria junto a un potente referente literal del poder místico, no parece dejar lugar a dudas sobre las reflexiones críticas a las que invita la pieza. Por su parte la obra *Justice*, del artista Antoni Miralda (FIG. 1.5.53), parece invitar también a reflexiones y posicionamientos críticos. Resuelta con una base tipográfica, al acercarnos a la obra advertimos que el texto *Justice* está compuesto por un elevado número de pequeños soldaditos de plástico, armados y en actitud de combate, alineados en un orden castrense que posibilita la lectura de la palabra que da nombre a la pieza. La idea de justicia que critica el artista es la de una justicia que se aplica a punta de bayoneta. Y el elemento *soldadito* se convierte aquí, entonces, en un recurso tipográfico fundamental.

La forma tipográfica puede ser también expresión fiel de las tendencias estéticas históricas. Las corrientes que surgieron al amanecer del siglo xx, el Art Nouveau francés y belga, el Modernismo catalán, el Jugendstil alemán, la Secesión austríaca y otras con diferentes denominaciones y en diversos territorios, insuflaron en la gráfica de la letra la esencia de sus pronunciamientos. En Francia, las ágiles formas de marcada organicidad y dinamismo del Art Nouveau y el carácter hedonista y sensual del movimiento, se manifestaron asimismo en las manifestaciones escritoras que lo acompañaron. La fluidez organicista de los tipos que señalan las bocas del metro de París son un trasunto de la propia articulación arquitectónica de las creaciones de Hector Guimard (FIG. 1.5.54). La profusión curvilínea, la modulación progresiva de las astas, el efecto de movilidad del trazo, el ritmo ascensional de los caracteres y la amable cursividad de estos tipos expresan la voluptuosidad y la complacencia de una sociedad confiada que se dice a sí misma a través de la alegría y la indolencia de sus epifanías estéticas. En Viena las tipografías



FIG. 1.5.55



FIG. 1.5.56



FIG. 1.5.58



FIG. 1.5.57

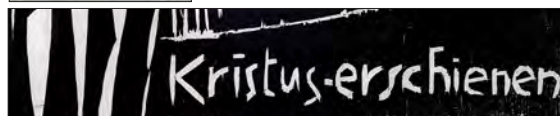
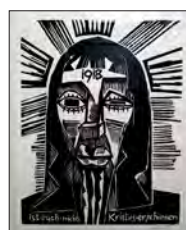


FIG. 1.5.59

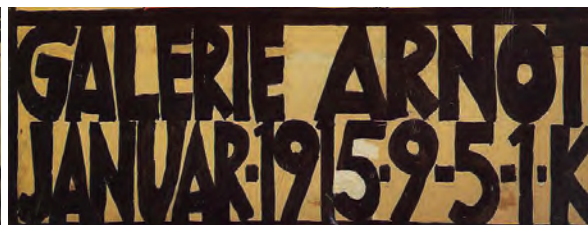


FIG. 1.5.60



FIG. 1.5.55. Cartel y detalle de Joseph Maria Olbrich para la Secesión vienesa.

FIG. 1.5.56. Cartel y detalle de *Austria* de Alphonse Mucha, 1900.FIG. 1.5.57. Póster y detalle para los *Wiener Werkstätte*, de Josef Hoffmann.FIG. 1.5.58. *Kristus* de Karl-Schmidt Rotluff, 1918. Detalle del texto.

FIG. 1.5.59. Cartel y detalle para la Secesión de Viena, de Egon Schiele.

FIG. 1.5.60. Cartel y detalle de Oskar Kokoschka. *Autorretrato con la mano en el pecho*, 1911.

del periodo de la Secesión expresan el mismo espíritu de confianza, equilibrio y elegancia pero imbuidas de un cierto racionalismo que organiza los espacios en un desarrollo reticular donde los llenos y los vacíos se organizan con serenidad. La exquisita simetría de los elementos textuales del cartel de Joseph Maria Olbrich (FIG. 1.5.55) reúne los cuerpos de texto en espacios cuadrangulares a los cuales dicho texto se aviene sin presentar disgusto ni fatiga. El obligado confinamiento se alivia con una suerte de coreografía en la que los caracteres se desenvuelven con diversos cuerpos tipográficos, acompañados de elementos diacríticos de clara voluntad estética y estableciendo espacios de silencio en un todo compositivo donde la asimetría de sus posiciones contrasta con el rigor de la retícula en la que se desarrollan. El efecto elegante y gentil de los estrechos espesores de los glifos y del desplazamiento vertical de sus elementos internos así como las curvas parabólicas que dibujan las astas, son factores que imprimen a la escritura secesionista su singular personalidad (FIG. 1.5.56) y son además el influjo de los estilos tipográficos del grupo escocés de *Los Cuatro* de Glasgow que, con Charles Rennie Mackintosh a la cabeza, influyeron en buena medida en los tipos de la Secesión vienesa. El comportamiento gentil de las expresiones escritoras secesionistas es paralelo a la elegante poética de las composiciones de Gustav Klimt. También en Viena, pero con un espíritu constructivista más afín a la simplicidad geométrica y al rigor de la línea aparecen las manifestaciones de los Wiener Werkstätte. Los objetos de diseño manufacturados en el seno de los talleres estatales vieneses presentan un estilo donde ornamento y contención formal no están reñidos. Las tipografías de los Wiener son el reflejo de esa poética, con un movimiento coreográfico similar a los de la Secesión pero con una inoculación de sobriedad geométrica que los identifica, tal como podemos ver en este cartel anunciador de los Wiener Werkstätte, por Josef Hoffmann (FIG. 1.5.57). El cruce de las astas del glifo /W/, la diéresis de la /Ä/ cuyos elementos diacríticos se introducen en el espacio de las pautas de la versal, o la reducción del cuerpo tipográfico del glifo /O/ son influencia de la poética tipográfica del grupo de Mackintosh. La contraculturalidad de las manifestaciones artísticas del grupo alemán Die Brücke, enfrentados a la serena articulación de la estética del Deutscher Werkbund, se manifiesta tipográficamente en la forma de unos caracteres que se articulan violenta y desordenadamente, con voluntad caótica, de bordes rasgados y fuerte peso visual, tal como las vemos en esta estampación xilográfica de 1918, de Karl-Schmidt Rotluff (FIG. 1.5.58). Por los mismos motivos, pero esta vez en la serena y refinada Viena de la Secesión, aparecen como contrapunto las desgarradas y dramáticas expresiones escritoras de la cartelería de Egon Schiele (FIG. 1.5.59) o de Oskar Kokoschka (FIG. 1.5.60), presagio ambas de las violencias de la inminente guerra que

azotaría Europa en los años inmediatos. El profundo desprecio al estado de cosas que llevó a la conflagración, y el marcado carácter lúdico y desenfadado con que tal desprecio se declaró, se materializa en los libres juegos tipográficos del movimiento Dadá. En un tácito rechazo a los convencionalismos sociales y hacia el libre encuentro de nuevas fórmulas, las formas escriptoras dadaístas violentan la tradicional disposición ortogonal del texto en la caja tipográfica, propia de los procedimientos seculares de composición del cajista, sobrevolando ahora en libertad el blanco piélago de la página en una declaración implícita de rebeldía que es afín a los ritmos fortuitos y casuales de la *Palabra en libertad*, compartida con los artistas del futurismo italiano y donde la sintaxis se quiebra y el lenguaje se expresa más allá de las convenciones de la gramática. Y así lo hallamos en esta portada para una revista del movimiento Dadá, en 1921 (FIG. 1.5.61), o también en este otro soporte Dadá de Francis Picabia y Mario de Zayas fechado en 1915 (FIG. 1.5.62). Y con el mismo comportamiento se presentan las tipografías en la portada de la edición de poemas futuristas de Marinetti del año 1914 (FIG. 1.5.63).

Tras la Segunda Guerra Mundial, y una vez superado el extrañamiento y el existencialismo de una Europa dolorida por la tragedia, un nuevo y vivificador posicionamiento generacional abandera la empresa del entendimiento y la confraternización internacional, abogando por la liberación de los nacionalismos exacerbados y en pro de un acercamiento transfronterizo. En este marco social nace el tipo *Helvetica*, una fuente tipográfica que no por casualidad surge de un país, Suiza, que permaneció neutral en las dos grandes contiendas del siglo xx. Las formas de la Helvetica son amables y cercanas. Es una fuente de tipo grotesco, sin modulación y sin serifs, que funciona mejor en letras de caja baja, lo que la hace más cercana e íntima. Tan diferente en esto al tipo *Futura* de Paul Renner, una fuente también del tipo grotesco, sin modulación y sin serifs, cuya arquitectura clásica, serena y altiva se expresa mejor en letras de caja alta. La Futura de caja alta, con una apariencia a la vez clásica por sus proporciones y moderna por su geometría reductora, casaba a las mil maravillas con los proyectos arquitectónicos de Albert Speer, el arquitecto del régimen nazi. El uso extensivo que el tercer Reich hizo del tipo Futura provocó su repudio tras la Segunda Guerra Mundial, y su lugar fue ocupado a partir de la década de los cincuenta por la inocua Helvetica. La estructura curvilínea de la Helvetica, su ojo medio generoso, su contrapunzón bien aireado, la simplicidad arquitectónica de su geometría, su reducción ornamental, la ausencia de serifs y el hecho de que actúe mejor en letras de caja baja hicieron de la Helvetica el paradigma de la nueva modernidad que se manifestó con toda su fuerza en el llamado *Estilo Internacional* suizo. Así la encontramos en este cartel de Joseph



FIG. 1.5.64



FIG. 1.5.65

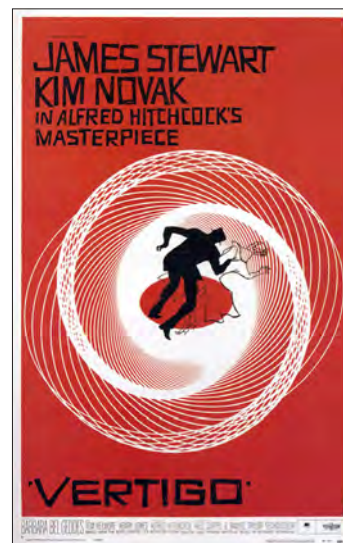


FIG. 1.5.66



FIG. 1.5.67

"El Secretario de Hacienda, Andino Almazán, es un tecnócrata de hierro indispuesto a mudar una pulgada de sus convicciones sobre la economía. Es un teólogo de la Economía con E gótica y mayúscula"

FIG. 1.5.68

"Ayer tenía tres ceros; hoy, dos; mañana, cuatro. Adelgaza y se infla, se ramifica y procrea; exige -como ciertos cultivos delicados- operaciones diarias; es preciso comprobarlo, sumarlo, dividirlo y, sobre todo, ordeñarlo, es decir: recoger de esa ubre que a cualquier número le nace en un Banco la nutritiva y preciosa sustancia que recibe el nombre de interés y que segrega, sin debilitarse, todos los días"

FIG. 1.5.69

FIG. 1.5.64. Cartel de Joseph Müller-Brockmann, 1962.

FIG. 1.5.65. Cartel cinematográfico con tipos de Saul Bass para Otto Preminger.

FIG. 1.5.66. Cartel para el filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock.

FIG. 1.5.67. Póster de Josep Pla-Narbona para la Semana Santa de Sevilla de 1965.

FIG. 1.5.68. Detalle del texto de la novela *La Silla del Águila*, de Carlos Fuentes.

FIG. 1.5.69. Detalle del texto de la novela *El malvado Carabel*, de Wenceslao Fernández Florez.

Müller-Brockmann de 1962 (FIG. 1.5.64), donde los elementos gráficos que aparecen en escena se articulan según una evidente reticulación que no obstante no asfixia la integridad del conjunto. Los amplios espacios de silencio gráfico airean la composición, y el empleo de una sola fuente tipográfica libera al cartel de la superfluidad del ornamento tipográfico. Pero pronto, al igual que en la Viena de la Secesión o en la Alemania de la Werkbund, nuevas generaciones de francotiradores contraculturales atacan las bases tipográficas establecidas, y una voluntad de deconstrucción arquitectónica da paso a la incomodidad y al dramatismo de los tipos de Saul Bass para los filmes de Otto Preminger (FIG. 1.5.65) o Alfred Hitchcock (FIG. 1.5.66). La rabia contenida en las formas desgarradas e inconformistas de sus tipos son paralelas a la rebeldía civil de los jóvenes estadounidenses contra la guerra de Vietnam, o a la rabiosa contraculturalidad del movimiento Punk. Es esa poética de ruptura la que vemos también en este inaudito cartel de Josep Pla-Narbona para la Semana Santa de Sevilla de 1965 (FIG. 1.5.67). Lo extraordinario en este caso es el empleo de una poética tipográfica insuflada de inconformismo y contraculturalidad, para la propaganda y difusión de un evento anclado en el más profundo tradicionalismo.

Más allá de la forma tipográfica como elemento expresivo de tendencias artísticas y sociales, podemos encontrarla también, digamos que en este caso sugerida, en lo que llamaremos espacio literario. Aquí la expresividad tipográfica no se manifiesta gráficamente sino que se sugiere a partir de unos contenidos estrictamente literales que provocan en el lector una suerte de imágenes intelectuales que *dibujan* con eficacia el concepto que se transmite. Así la hallamos en un fragmento de la novela *La Silla del Águila*, del escritor panameño Carlos Fuentes, donde el narrador describe la terca e inmovible personalidad de un economista chapado a la antigua (FIG. 1.5.68). La imagen que se desprende del texto es una imagen intelectual, no visible, que no resta un ápice a la potencia gráfica de los perfiles que el texto provoca. De igual modo sucede en un fragmento de *El malvado Carabel*, de Wenceslao Fernández Florez, donde se describe la situación de un contable de banca que reflexiona sobre el delirio de unos números bancarios que parecen tener vida propia, en una extraña suerte de procreación indiscriminada (FIG. 1.5.69).

En el contexto de la maquetación editorial, donde tradicionalmente la forma de la tipografía ha de tener las cualidades de transparencia que declaraba Beatrice Ward en su célebre ponencia *The Crystal Goblet*¹⁴, sin embargo la intervención sobre la forma de la letra puede en ocasiones,

14 Más concretamente la ponencia que Ward desarrolló en el British Typographer's Guild en el St. Bride Institute de Londres en octubre de 1930 se llamó *Printing Should Be Invisible*, La tipografía debería ser invisible. Más tarde la ponencia tomó la forma más elaborada de un ensayo muy rico en metáforas con el nombre *The crystal goblet*, La copa de cristal.

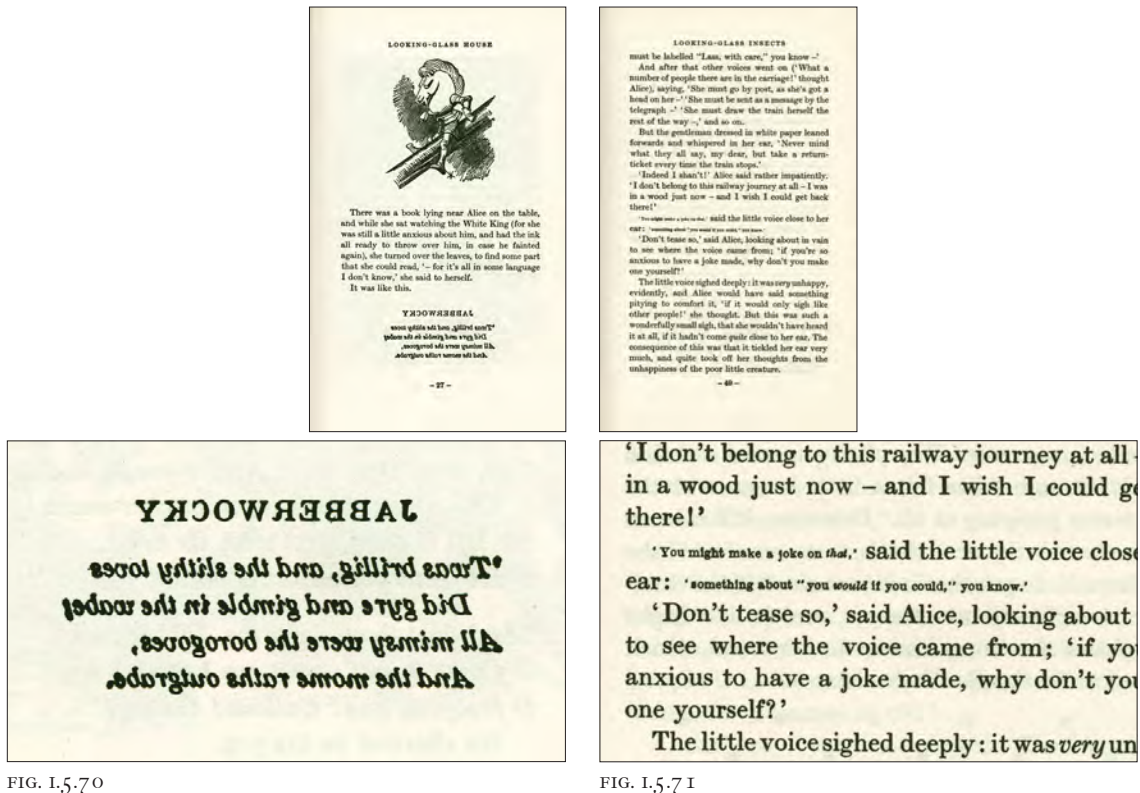


FIG. 1.5.70

FIG. 1.5.71

FIG. 1.5.72

FIG. 1.5.70. Juego tipográfico en una de las páginas de la novela *Alicia a través del Espejo*, de Lewis Carroll.

FIG. 1.5.71. Intervenciones tipográficas en una página de *Alicia a través del Espejo*.

FIG. 1.5.72. Intervención semiótica del marco de párrafo en una de las páginas de *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll.

sin adquirir protagonismo excesivo, añadir valores al contenido literal de una página editorial potenciando y completando su discurso. Tal es el caso de una de las primeras páginas de *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, Alicia a través del Espejo, de Lewis Carroll. Cuando la joven protagonista ha podido ya cumplir su deseo y traspasar la membrana del espejo que separa la realidad cotidiana de su reflejo especular y una vez al otro lado, Alicia abre uno de los libros del estante para observar su contenido. Obviamente la protagonista encuentra que el texto del libro está invertido. Pero en la propia maquetación real del libro que el lector sostiene en sus manos el texto comienza a aparecer también invertido, en un claro juego de ficción extrapolada a la realidad que potencia el efecto de la narración (FIG. 1.5.70). Los recursos tipográficos resueltos en el ámbito de la edición del libro no son muy frecuentes y su empleo ha de ser prudente. En otro pasaje de la misma obra de Carroll, la protagonista se encuentra en el interior de un tren de pasajeros rodeada de insólitos compañeros de viaje que dialogan con ella. Uno de los pasajeros, un pequeñísimo mosquito, la interroga en un volumen de voz tan bajo que Alicia casi no puede oírle, aunque se esfuerce en lograrlo. En la maquetación de la página donde se desarrolla la acción, las intervenciones del mosquito se solucionan con un cuerpo tipográfico muy pequeño, lo suficiente como para exceder un tanto los límites aceptables de legibilidad pero sin perjudicarla por completo (FIG. 1.5.71). De este modo la acción ficticia traspasa el plano de la página para surgir, desde el otro lado, expresada a través de los recursos de maquetación del libro. También en el campo de los recursos de expresión tipográfica en el ámbito editorial, y de nuevo en una obra de Lewis Carroll, encontramos en *Alicia en el País de las Maravillas* un juego tipográfico que altera el aspecto habitualmente inocuo de la página, insuflando significados en ella. En un momento en el que se narra el encuentro entre una Furia y un ratón, el marco de la caja tipográfica adopta la forma de la larga cola de un ratón, con longitudes de línea que se acortan progresivamente y con cuerpos tipográficos en reducción progresiva (FIG. 1.5.72). De este modo la acción narrada se expresa visualmente por la manera en la que el texto se mueve en la superficie de la página.

En otro orden de cosas, el pulso anímico que ha invadido ocasionalmente el corazón de las diferentes realidades sociales históricas ha impregnado consecuentemente las manifestaciones que en cada momento les fueron propias, incidiendo en la gráfica discursiva y en la poética de sus manufacturas. La forma escritora, como sismógrafo de la animosidad de la experiencia del ser humano colectivo, se constituye entonces en registro de la idiosincrasia de los hitos

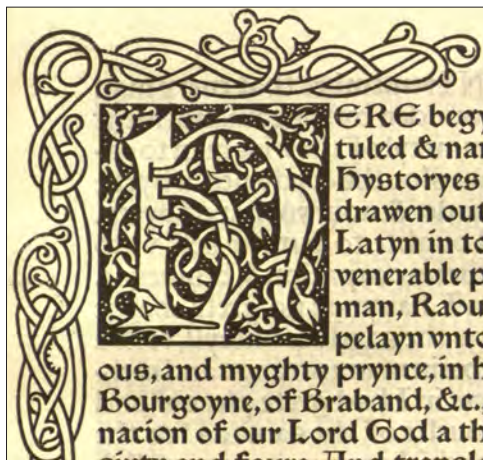


FIG. I.5.73



FIG. I.5.74

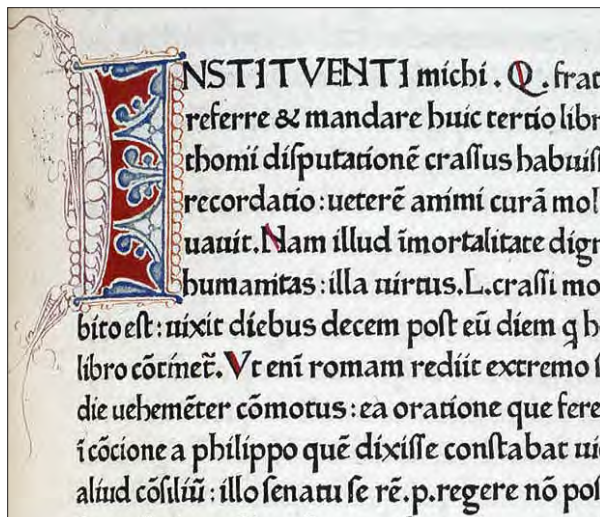


FIG. I.5.75

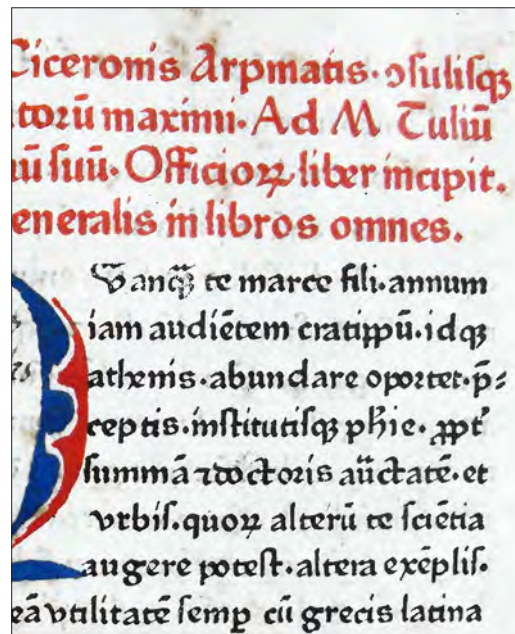


FIG. I.5.76

FIG. I.5.73. Detalle del texto impreso en *The Recuyell of the Histories of Troye* de William Morris, 1892.

FIG. I.5.74. Detalle del texto en el *De divinis institutiones* de Lactantius, impreso por Sweynheym y Pannartz en 1465.

FIG. I.5.75. Detalle del texto en el *De Oratore* de Cicerón, impreso por Sweynheym y Pannartz en 1465.

FIG. I.5.76. Detalle del texto en el *De Officiis* de Cicerón, impreso por Fust y Schöffer en 1465.

históricos que la afectan y transfiguran, convirtiéndola en testigo y a la vez en fuente de valor hermenéutico para la comprensión del momento social que la origina. Así, el efecto de nostalgia provocado por la industrialización maquinista a lo largo del siglo XIX y la forma en la que afectó al oficio tipográfico devendría en los posicionamientos de resistencia que abogaban por un regreso a los modos de organización del trabajo y a la producción artesanal que William Morris expresó en su célebre ensayo *News from Nowhere*, Reflexiones desde Utopía. La nostalgia ochocentista llevaba aparejada un movimiento estético regresivo que se inspiraba en una plástica tardogótica acompañada de elementos del primer renacimiento italiano. El desarrollo de los procedimientos industriales de composición en caliente y los novedosos métodos que mecanizaban el corte de los punzones mediante el procedimiento pantográfico, aparecidos en las últimas décadas del siglo XIX¹⁵, afectaron sobremanera a los oficios tradicionales del ámbito tipográfico especialmente a los cajistas y a los punzonistas tipográficos. Las modernas técnicas de manufactura de las pólizas de tipos móviles influyeron también en la estética misma del diseño de las fuentes, que adaptaron sus perfiles a las nuevas posibilidades, y limitaciones, de estas nuevas tecnologías. Los tipos utilizados en la Kelmscott Press, la editorial de Morris, para la edición de *The Recuyell of the Historyes of Troye*, de 1892 (FIG. 1.5.73), tienen una estética retardataria fuertemente asociada con los diseños tipográficos prerrenacentistas. Los punzones cortados en Italia en los albores de la historia del libro impreso occidental por Sweynheym y Pannartz para su edición de 1465 del *De divinis institutiones* de Lactantius (FIG. 1.5.74), o para su *De Oratore* de Cicerón, también de 1465 (FIG. 1.5.75), presentan una estética muy similar a la de las tipografías de las nostálgicas ediciones de Morris cuatrocientos años más tarde. Unos tipos similares los hallamos también en los folios impresos del *De Officiis* de Cicerón (FIG. 1.5.76) salido de la prensa de los alemanes Fust y Schöffer, justo también en el mismo año que los incunables de Sweynheym y Pannartz. El tono nostálgico de los tipos goticistas de Morris

15 En el curso de la mecanización provocada el siglo XIX por el desarrollo de los procedimientos industriales, algunos oficios tradicionales del ámbito tipográfico vieron alterada su consideración y sus funciones, en especial los cajistas y los punzonistas tipográficos. En efecto, en la década de los ochenta del siglo aparecieron los procedimientos linotípicos, los monotípicos y el punzón pantográfico. La linotipia es un procedimiento mecánico para la composición de textos que comenzó a utilizarse ampliamente en las publicaciones periódicas y en las ediciones de bajo coste. Consistía fundamentalmente en un teclado conectado a unas matrices de metal que componían mecánicamente toda una línea entera de texto, que salía ya fundida en plomo, de una sola pieza. La monotipia surgió tan solo un año después y mejoraba el procedimiento en el sentido que el texto, resuelto también mecánicamente, se componía de piezas independientes de plomo en lugar de líneas de texto completas. El punzón pantográfico, también de la misma década, fue un medio semimecánico de cortar los punzones que permitía, merced a la tecnología del pantógrafo, un nivel de detalle y acabado muy superior en principio al obtenido por los procedimientos tradicionales.



FIG. 1.5.77



FIG. 1.5.78



FIG. 1.5.81



FIG. 1.5.79



FIG. 1.5.80

FIG. 1.5.82

FIG. 1.5.77. Detalle del texto del cartel *Pietà* de Oskar Kokoschka, 1909.FIG. 1.5.78. Estampación xilográfica de *Die Brücke*.

FIG. 1.5.79. Cartel para velada dadaísta. Haarlem, 1923.

FIG. 1.5.80. Hugo Ball en las soirées del cabaret Voltaire.

FIG. 1.5.81. Juegos tipográficos futuristas.

FIG. 1.5.82. Tipos de Saul Bass para Otto Preminger.

es paralelo a la estética medievalista de los miembros de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* y está en línea con los posicionamientos teóricos de Augustus Pugin o John Ruskin.¹⁶

Los posicionamientos históricos de ruptura y contraculturalidad se reflejan tipográficamente, como vimos ya, en las manifestaciones de deconstrucción escritora de la cartelería de Egon Schiele u Oskar Kokoschka (FIG. 1.5.77). Es un espíritu contestatario que se opone, enfrentándose, a una sociedad hedonista y confiada que ignora su propia arritmia preámbulo de la gran conflagración que ensombrecería la Europa de comienzos del siglo pasado, y que se manifiesta también en las expresiones tipográficas del grupo alemán *Die Brücke*, El Puente, como en esta estampación xilográfica (FIG. 1.5.78) donde las formas violentas y la distorsión articular del glifo son comunes a las intervenciones tipográficas de la joven generación vienesa en oposición ambas a una estética del conformismo. En el transcurso mismo de la Primera Guerra Mundial ese mismo espíritu contestatario se evidenciará en las construcciones tipográficas dadaístas, expresión gráfica de los presupuestos del movimiento *Palabra en libertad*, donde las estructuras sintácticas del lenguaje se rebelan, distorsionándose, y violentando las convenciones. Del mismo modo se rebelan las disposiciones elementales de los textos, como en el cartel para una velada dadaísta en Haarlem, de 1923 (FIG. 1.5.79). Las distorsiones tipográficas de los documentos dadaístas son un trasunto de las lúdicas aberraciones prosódicas de los poemas de Hugo Ball en las *soirées* suizas del cabaret Voltaire (FIG. 1.5.80). Idéntica rebeldía tipográfica, a partir de los presupuestos de la *Palabra en libertad*, se produce en los manifiestos del grupo de los Futuristas italianos, en los que con el mismo impulso contestatario pero con un fondo rebelde de carácter más belicista los convencionalismos tipográficos y la ortogonalidad tradicional de las cadenas de texto abandonan sus posiciones seculares sobrevolando libremente el marco de la página (FIG. 1.5.81). Ese libre vuelo del dadaísmo y del futurismo influiría en los caligramas de los poemas de Guillaume Apollinaire y más tarde tras la segunda guerra en las articulaciones tipográficas de la poesía concreta iberoamericana. A partir de finales de la década de los cincuenta del siglo pasado, y como respuesta a la amable inocuidad de las expresiones escritoras del estilo internacional suizo, los tipos de Saul Bass se incomodan y deconstruyen sus contornos como en el cartel cinematográfico *The man with the golden arm* para un filme de Otto Preminger (FIG. 1.5.82),

16 Augustus Pugin fue un arquitecto británico activo en el segundo cuarto del siglo XIX cuya reacción a la cultura del maquinismo decimonónico se expresa en su nostalgia por los procedimientos medievales y por su estética afín a una recuperación de la estética del gótico. John Ruskin fue un escritor, crítico de arte y sociólogo británico activo en la segunda mitad del siglo muy afín a la estética de los prerrafaelistas y a los postulados nostálgicos del antimaquinismo.



FIG. I.5.83



FIG. I.5.84

FIG. I.5.85



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

FIG. I.5.86

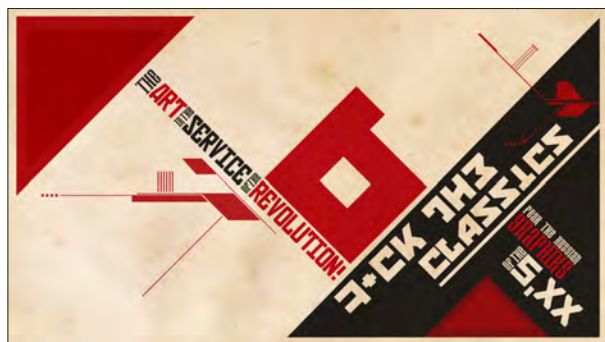


FIG. I.5.87

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

FIG. I.5.87

FIG. I.5.83. *Decollage* de Jacques Villeglé.FIG. I.5.84. *Decollage* de Mimmo Rotella.

FIG. I.5.85. Diseño de programa, de Herbert Bayer.

FIG. I.5.86. Alfabeto *Universal* de Herbert Bayer.

FIG. I.5.87. Tipos de máscara de Josef Albers.

FIG. I.5.88. Composición al estilo del constructivismo.

FIG. I.5.89. Fuente *Futura*, de Paul Renner.

FIG. I.5.89

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ?
 abcdefghijklm
 nopqrstuvwxyz!
 1234567890

de la misma manera que las letras se rompen, confusas y doloridas en los decollages de Jacques Villeglé (FIG. 1.5.83) o en los de Mimmo Rotella (FIG. 1.5.84), cuyo rupturismo y desesperanza parecen ser el trasunto gráfico de las palabras de Jean-Paul Sartre en un pasaje de *La Náusea*¹⁷.

Estas expresiones de confusión y contraculturalidad se oponen a aquellas otras marcadas por el influjo de un sentimiento de renovación y reconstrucción, donde las formas prefieren la lógica articuladora y una claridad y simplicidad geométricas. Así sucede en las evoluciones tipográficas del periodo de entreguerras muy especialmente las que proceden del movimiento bauhasiano alemán. Aquí la tipografía prefiere la lucidez y la precisión arquitectónica a partir de construcciones geométricas exentas de la superfluidad redundante e innecesaria (FIG. 1.5.85) donde los textos se alinean según una lógica espacial impuesta por el racionalismo de un orden reticular. Los párrafos se ordenan según los presupuestos de la doctrina de *La Nueva Tipografía*¹⁸ de Jan Tschichold y las formas de los caracteres se manifiestan con una vocación simplista que en ocasiones dificulta la fluidez de la lectura, como ocurre en el Alfabeto Universal de Herbert Bayer (FIG. 1.5.86) cuya síntesis formal incide negativamente en el reconocimiento eficaz de los caracteres. O bien determina que ciertos tipos sólo puedan ser utilizados para construcciones tipográficas de tipo *display*¹⁹, como los alfabetos de máscara de Josef Albers, solucionados a partir de un número limitado de piezas intercambiables (FIG. 1.5.87). El mismo espíritu reductor se encuentra en los tipos del constructivismo soviético, con unos glifos que se obligan al espacio cuadrangular y a la casi total ausencia de rasgos curvos (FIG. 1.5.88). El tipo *Futura*, diseñado por el alemán Paul Renner a mediados de los años veinte del siglo pasado, expresa también a partir de su moderación formal y de la limpieza de su arquitectura los presupuestos de una sociedad que aspira a la reordenación efectiva de sus posicionamientos (FIG. 1.5.89). Su discurso formal

17 En un momento de *La Náusea*, Sartre se refiere a «fragmentos de carteles [que] se adhieren aún a las tablas [...] En otro jirón todavía puede descifrarse la palabra “depurador” en caracteres blancos de los que caen gotas rojas, quizás gotas de sangre [...] Ahora el cartel está roto, los lazos simples y deliberados que los unían desaparecieron, pero se ha establecido espontáneamente otra unidad entre la boca torcida, las gotas de sangre, las letras blancas, la desinencia “dor”; se diría que una pasión criminal e infatigable trata de expresarse mediante estos signos misteriosos».

SARTRE, Jean-Paul. *La Náusea*. Madrid, 2002. pp.45,46

18 *La Nueva Tipografía* fue un movimiento estético de base ideológica abanderado por el alemán Jan Tschichold en el contexto de los posicionamientos de la Bauhaus. El nombre procede de la publicación en 1928 de su ensayo titulado *Die neue Typographie*.

19 El término *display* define un concepto tipográfico que, en el contexto en el que se utiliza en el texto, se refiere a fuentes tipográficas cuya apariencia se aparta de la arquitectura de las fuentes para lectura lineal, para la cual se declara improcedente. Pero el término puede ser confuso en el sentido que a su vez, en el mismo ámbito de la tipografía, se emplea para determinar los cuerpos tipográficos de las fuentes del tipo lectura o texto que superan los veinte o veinticinco puntos Didot.



FIG. 1.5.90

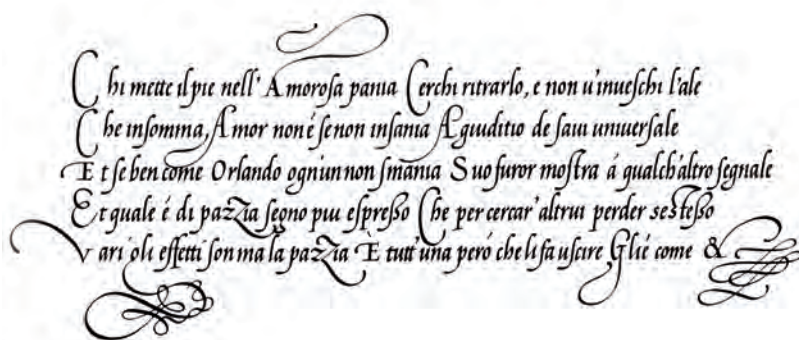


FIG. 1.5.91



FIG. 1.5.92

FIG. 1.5.90. Fuente *Helvetica*, de Max Miedinger.

FIG. 1.5.91. Caligrafía cancilleresca cursiva de Bernardino Cataneo. Siena, 1545.

FIG. 1.5.92. Muestra caligráfica de George Bickham tomada de su obra *The Universal Penman*, 1741.

FIG. 1.5.93. Floritura caligráfica de David Roelands.

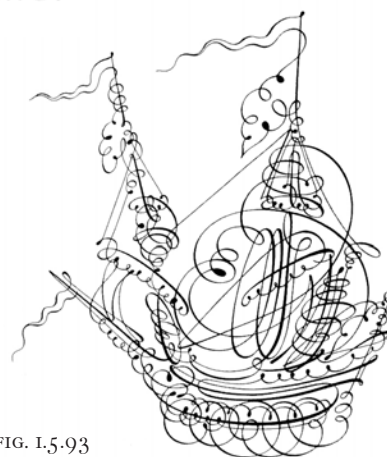


FIG. 1.5.93

y la severa y elegante grandilocuencia de su arquitectura, sus proporciones fundamentalmente clásicas y la modernidad de su apariencia es afín, como ya vimos, a los proyectos arquitectónicos de Albert Speer, el arquitecto del Tercer Reich alemán. Sus perfiles la hicieron especialmente apropiada para expresar los renovados pronunciamientos del régimen nazi. A causa de ello caería en desgracia en los años de la segunda posguerra europea siendo desbancada en los años cincuenta por los tipos *Univers* y *Helvetica*. Ambas de origen suizo comparten soluciones formales que la invisten de un halo de objetividad y sencillez que sintonizaba con la nueva expresión gráfica de la modernidad europea de posguerra. Tras la superación de la estupefacción nihilista y del pesimismo generalizados a partir de la finalización del segundo gran conflicto bélico, el estilo gráfico internacional y las tipografías suizas supusieron la recuperación de un espíritu confraternizador de carácter internacional. Las formas de la Helvetica (FIG. 1.5.90) están desprovistas de cualquier referencia nacionalista. Su geometría es simple y sin artificios. La altura generosa de su *ojo medio*²⁰ le aporta amabilidad. La profusión de curvas ablanda su silueta y la hace más cercana. Y sobre todo la Helvetica funciona mucho mejor en letras de caja baja, lo que le infunde una voluntad desligada del protocolo.

Por último, y en lo referente a este recorrido por las esencias emocionales que afectan, configurándolos, los perfiles de las sociedades, podemos considerar aquellos momentos en los que éstas se abandonan complacientes a un comportamiento hedonista y gentil fruto de la eventual seguridad de sus coyunturas. Las sociedades europeas de los siglos XVII y XVIII harán evolucionar las formas de la caligrafía desde la elegante constricción de la escritura cancilleresca del siglo XVI (FIG. 1.5.91) hasta las alambicadas formas dieciochescas de la caligrafía, con sus marcados arabescos y su carácter marcadamente exhibicionista (FIG. 1.5.92), y que serán el preludio de los rasgos de la algo más comedida escritura *copperplate* inglesa. La complejidad de los ringorrangos es paralela a los trazados ejecutados a vuela pluma y a trazo ininterrumpido de los grafismos de Simon de Vries o de David Roelands (FIG. 1.5.93), entre otros; espectaculares artificios con los que los calígrafos de la época mostraban a sus potenciales clientes el alcance de sus habilidades gestuales. Estos juegos gentiles y hedonistas son afines a la caprichosa sensualidad de los ritmos del estilo Rococó o a la complaciente poética de un Watteau o un Fragonard. Y se emparentan también con ciertos estilos literarios franceses, como los del círculo de los *Précieux*, una

20 Ver la nota 9.



FIG. 1.5.94



FIG. 1.5.95



FIG. 1.5.96

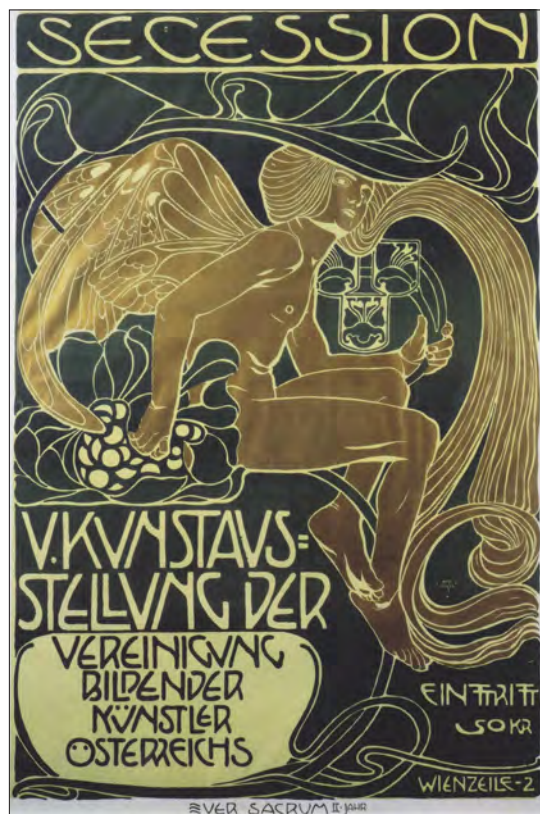


FIG. 1.5.94. Cartel para una exposición de la obra del autor. Alphonse Mucha, 1897.

FIG. 1.5.95. Detalle del juego tipográfico en el cartel para el licor *Absinthe Robette*, de Henri Privat-Livemont.

FIG. 1.5.96. Cartel para una exposición de arte de la asociación de artistas austríacos de la Secesión, 1899.

suerte de alambicados juegos literarios para, como dice Anthony Blunt²¹, halagar y satisfacer los paladares caprichosos. Las sociedades europeas del cambio de siglo experimentaron en su conjunto y desde muy finales del xix y principios del xx una suerte de jovial letargo marcado por la hipersensibilización a unas expresiones hedonistas de marcada sensualidad que en el caso francés se expresó en las formas del Art Nouveau. La voluptuosidad curvilínea y la morbidez y dinamicidad del gesto se declaran también en las formas tipográficas del movimiento tal como lo vemos en el encabezado de este cartel de Alphonse Mucha de 1897 (FIG. 1.5.94) donde el solapamiento de los caracteres y la dinamicidad curvilínea de los contornos de las astas expresan la jovialidad del estilo francés a la vez que expresan también la *joie de vivre* y, en general, los perfiles de una sociedad de perfil autocomplaciente. Es esa caprichosa indolencia y traviesa feminidad la que presenciamos también en el texto que encabeza el cartel litográfico de Henri Privat-Livemont para el licor de absenta Robett (FIG. 1.5.95), ejecutado en 1896, y en el que la voluptuosidad ornamental y la coquetería de los suaves itinerarios de sus astas son el paralelo de la poética de la arquitectura y la plástica franco-belga con la que esas sociedades se decían, en esos precisos instantes, a sí mismas y a los demás. Esa misma autocomplacencia pero con un tono ligeramente más austero se observa en la estética global del estilo de la Secesión austríaca, y consecuentemente las expresiones tipográficas de la Viena de principios de siglo declararán también ese tono gentil y esa contenida dinamicidad (FIG. 1.5.96). Los tipos secesionistas presentan fundamentalmente una fluida gestualidad, un espesor estrecho y curvas parabólicas, además del desplazamiento hacia los extremos verticales de los elementos centrales que articulan el glifo. Por lo general la disposición de los bloques de texto se atiene a una retícula estricta y las composiciones son casi siempre simétricas a partir de unos ejes de ordenación vertical. La distribución reglada de los elementos compositivos de orden tipográfico es indicio de un perfil sosegado que se distancia de los ritmos convulsos del art nouveau francés. Pero la amplitud de las curvas parabólicas de sus trazos y la dinamicidad que comportan, además de la frecuente alternancia de los diferentes cuerpos tipográficos en una misma línea de texto son el trasunto de un carácter discretamente lúdico que alivia siempre el rigor de la composición. Por su parte el arte psicodélico estadounidense de la década de los sesenta del siglo pasado expresa también

21 El trasunto de estas extravagancias caligráficas se expresaba en las corrientes literarias francesas del círculo de los Précieux, tal como expone Blunt, que «...llenos de conceptos y antítesis, contruidos alrededor de la más mínima idea [eran] bagatelas exquisitas hechas para halagar un paladar caprichoso».

BLUNT, Anthony. *Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700*. Ed.Cátedra. Madrid, 1998. pp.140-141



FIG. 1.5.97



FIG. 1.5.98



FIG. 1.5.99

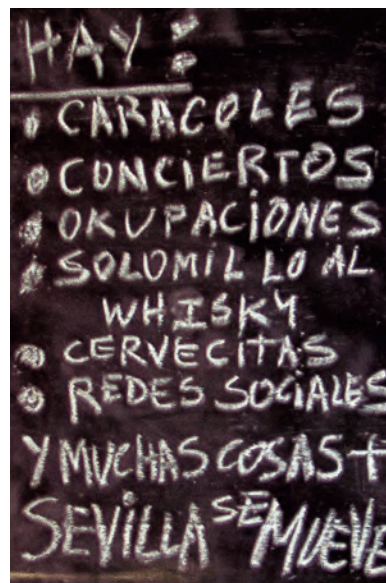


FIG. 1.5.100

FIG. 1.5.97. Cartel de la década de los setenta con estética psicodélica norteamericana.

FIG. 1.5.98. Cartel para el filme español *Zulo*, dirigido en 2005 por Carlos Martín Ferrera.

FIG. 1.5.99. Anuncio publicitario de Federico Gene para difusión de la revista estadounidense *Woman's Day*, 1953.

FIG. 1.5.100. Detalle de la portada de junio de 2005 de la revista *Yúzin*.

con la caótica voluptuosidad de sus contornos tipográficos la sensualidad de sus proposiciones a la vez que alude, pretendiéndolo o no, a los efectos alucinatorios de las sustancias estupefacientes tan características si no del propio movimiento, sí de la época en la que éste evoluciona (FIG. 1.5.97).

El extraordinario potencial discursivo, en fin, de la forma tipográfica en cualquiera de las múltiples manifestaciones corporativas, comerciales, personales, nacionales, artísticas, históricas, etc., de las cuales hemos comentado hasta aquí algunas de sus manifestaciones, se nos presenta hoy en nuestro entorno urbano profundamente alfabetizado a modo de extraordinario abanico de apariciones discursivas desde donde los mensajes nos conminan, persuaden y estimulan, comunicándose con nosotros a través de una suerte de estrategias a cuyos efectos somos especialmente receptivos cuando no directamente vulnerables. El cartel de la película *Zulo* (FIG. 1.5.98), una producción española de 2005 dirigida por Carlos Martín Ferrera, presenta un elocuentísimo juego tipográfico que expresa con eficacia el motivo central argumental: la epopeya personal de un hombre confinado al apartamento y a la incomunicación en el interior de un opresivo espacio subterráneo. El recurso utilizado, de carácter cognitivo y evidente iconicidad, prolonga el astil del carácter /L/ desde el subsuelo hasta la superficie. El propio titular se convierte en el hermético habitáculo en el que se desarrolla la acción, y la espesa negrura que lo rodea sugiere la incomunicación con el mundo exterior. La rotundidad de las letras de caja alta expresa la gravedad del suceso y el potente peso visual de las astas subraya la terminante irrevocabilidad de la situación. En un anuncio promocional de 1953 del diseñador gráfico Federico Gene para la revista estadounidense *Woman's Day* (FIG. 1.5.99), cuya tipografía principal está resuelta con un tipo Futura justo en un momento en el que su referente nazi está a punto de desbancarla a favor de la inminente tipo Helvetica, el texto *go out* se convierte en el vehículo fresco y natural que invita a la mujer moderna a salir del molde social de su propio estereotipo avanzando hacia el futuro. La coincidencia de la contigüidad del doble carácter /o/ los transmuta en las cubiertas de una bicicleta, modesto pero efectivo medio de transporte con el que el personaje femenino se desplaza alegre y confiadamente hacia los contenidos redentores de la propia publicación. Por su parte la revista *Yuzin*, un fanzine de contenido cultural y carácter alternativo destinado principalmente a un público joven con posicionamientos contraculturales, presenta en su portada de junio de 2005 (FIG. 1.5.100) un interesante juego tipográfico. Literalmente, la curiosa combinación de actividades que se anuncian definen por sí mismas los perfiles del público objetivo: un público de intereses alternativos —*okupaciones*—, que no reniega

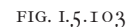
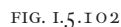
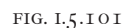


FIG. 1.5.103. Texto de advertencia en el plano de situación del Museo del Louvre, París.

«se ruega no tocar las obras»
[se ruega no tocar las obras]

de los pequeños placeres tradicionales —*cervecitas, solomillo al whisky*—, de las costumbres populares —*caracoles*—, que gusta de la constante puesta en común con otros —*redes sociales*— y que se posiciona contra el inmovilismo —...*se mueve*. Pero desde lo puramente gráfico el mensaje se acentúa por la manera en la que aparenta estar resuelto, una pizarra escrita con tiza a la manera tradicional de los pequeños locales populares de hostelería, con una texturación que imprime en el texto valores de visceralidad y de impronta, con una rotulación con tiza que expresa el valor de lo efímero y de lo que está en continuo proceso de cambio, y con una irregularidad de la arquitectura del glifo que sugiere un apartamiento de lo canónico, de lo inamovible, en alusión a un espíritu inquieto y dinámico. El siguiente ejemplo está extraído de un foro web de debate (FIG. 1.5.101). También lo efímero se representa aquí, esta vez mediante un texto que simula estar escrito con el dedo sobre la arena, expresión de lo fugaz y de lo personal. Un contenido que será indefectiblemente barrido por la siguiente lengua de mar preparando el lienzo de arena para la siguiente voz, en un ciclo infinito cuyo flujo y reflujo proporcionará siempre el espacio para las sucesivas opiniones de los usuarios del foro. En este otro caso el anuncio de una ONG en el medio prensa, en concreto en el diario *El País* de junio de 2005, se presenta camuflado entre las páginas de la publicación como si fuese el contenido de un artículo que hubiera sufrido el deterioro fortuito provocado por una sustancia líquida causante de un daño indeseado (FIG. 1.5.102). Pero efectivamente se trata de una llamada de atención hacia una actitud participativa cuyo objetivo es paliar el efecto de las catástrofes naturales provocadas por la acción incontrolada del agua. La intervención tipográfica es de carácter deconstructivo y ataca directamente al nivel pragmático toda vez que afecta a la condición de legibilidad del texto, consiguiendo con ello a nivel hermenéutico concienciar sobre las demoledoras consecuencias de los desastres naturales. La deconstrucción como recurso creativo es una estrategia de primer orden, pero su intervención sólo se justifica cuando el resultado se orienta hacia la obtención de unos resultados expresivos que añadan valores a la composición y definan con eficacia los perfiles del mensaje. Otra valiosa intervención tipográfica expresiva que deconstruye el nivel pragmático la encontramos en los planos de situación del museo del Louvre de París (FIG. 1.5.103). En un pequeño texto se conmina al visitante a no tocar las obras, puesto que la exposición continua al roce las perjudica, deteriorándolas, alterando con ello su potencial comunicativo. El texto *Se ruega no tocar las obras* está intervenido de manera que sus contornos se han dañado hasta un punto en el que su legibilidad ha quedado seriamente perjudicada. La pericia del diseño ha consistido en perjudicar el reconocimiento de los caracteres sólo hasta el punto en el que éstos



FIG. 1.5.104



FIG. 1.5.105

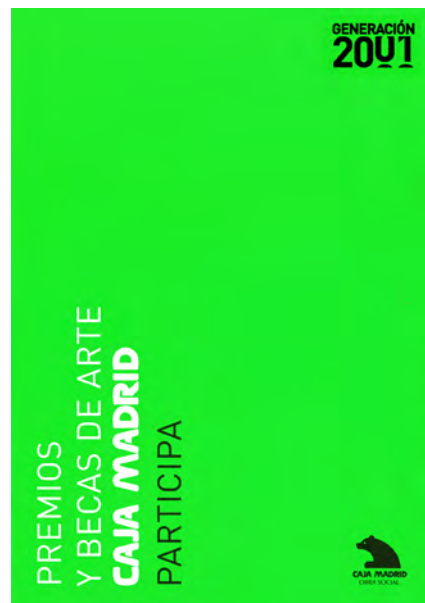


FIG. 1.5.106

FIG. 1.5.104. Página interior de un folleto comercial para una compañía de telecomunicaciones.

FIG. 1.5.105. Logotipo para la celebración en 2005 del IV centenario de la edición príncipe del Quijote.

FIG. 1.5.106. Detalle de la portada de un folleto para la difusión de una convocatoria de premios y becas.



están a punto de perder, pero aún no lo han hecho, su función comunicativa literal. Pero la fluidez de su lectura ha mermado claramente su receptividad, del mismo modo que el deterioro de la obra de arte fruto de la exposición continuada a un trato desconsiderado podría de modo irreparable destruir su efectiva recepción y disfrute. En otro soporte impreso, esta vez la página de un folleto comercial de una compañía de telecomunicaciones (FIG. 1.5.104), el conjunto del texto parece a primera vista no presentar especiales intervenciones a nivel semiótico. Pero advertimos enseguida que el color blanco sobre azul del texto lo asocia cromáticamente con las formaciones nubosas que aparecen en la mitad inferior de la composición. Por otro lado la distribución del texto, separado en tres bloques de párrafo, asimila sus volúmenes a los que ocupan las nubes a la vez que el tipo de justificación empleado, una alineación izquierda, crea un contorno irregular en el flanco derecho de los bloques de texto, asociándolos con los contornos naturales de dichas formaciones. Las partes destacadas en negrita provocan además un efecto de claroscuro en la textura tipográfica que se acerca a la irregularidad tonal de las nubes. Unos recursos, en fin, que sugieren que las intenciones de la compañía, cuya voz es aquí el propio texto y cuyas maneras se perciben en la forma en la que éste se presenta, son tan refrescantes, etéreas y naturales que podrían pasar por ser parte del celaje que se insinúa. Como seña de identidad de los eventos que se organizaron en España en 2005 para la celebración del IV centenario de la primera edición del Quijote, se diseñó el logotipo (FIG. 1.5.105) que acompañó a la serie de actuaciones que a tal fin se organizaron. Su elocuencia se debe principalmente al carácter icónico que se deriva de la confluencia entre el bloque tipográfico de mayor cuerpo y el elemento de adición del aspa, en clara alusión a uno de los pasajes más populares de la obra cervantina, la de los molinos que asemejaban descomunales gigantes. Los colores del texto y del elemento gráfico añadido señalan obviamente a los colores de la enseña nacional. Un juego tipográfico más interesante lo tenemos en la portada del folleto de una entidad bancaria para la difusión de una convocatoria de premios y de becas de arte (FIG. 1.5.106). La llamada a una generación joven se determina por su pertenencia activa a la fecha que aparece en el extremo superior derecho de la composición. Pero el interesante desplazamiento y el corte parcial de los dos últimos dígitos del año expresa la continua renovación generacional toda vez que la imagen se asocia a un contador digital que da paso a la nueva cifra que interesa, reemplazando a la anterior. El carácter emergente de esa generación queda sugerido por la lectura aún incompleta de la cifra por la cual se la representa, y el efecto de relevo entre ella y la anterior se manifiesta por el hecho de que, aunque de manera muy sutil por la escasa presencia de la cifra relevada, es evidente sin embargo

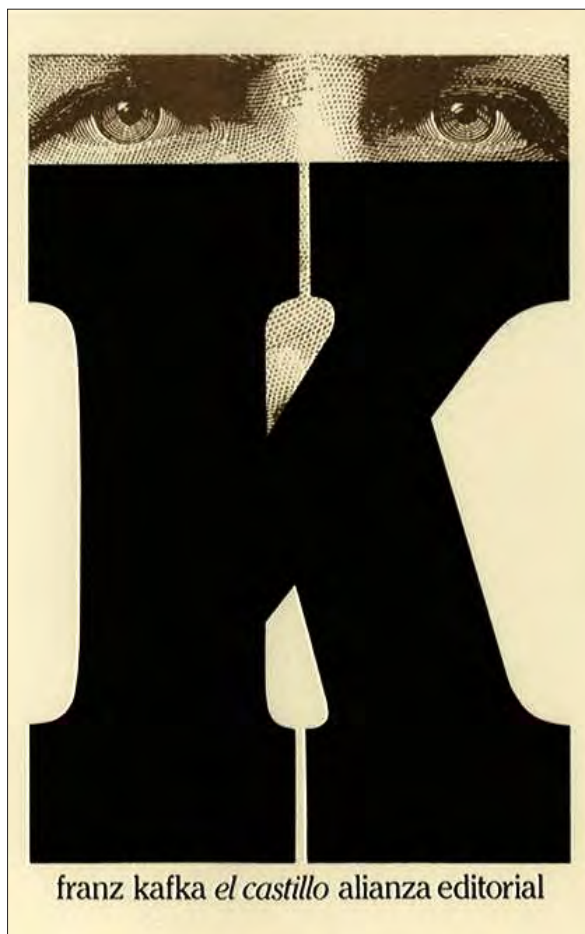


FIG. I.5.107



FIG. I.5.108

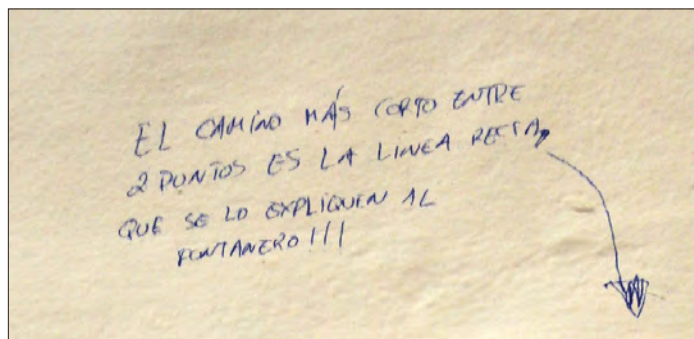
FIG. I.5.107. Diseño de portada de Daniel Gil para la edición de Alianza Editorial de la novela *El castillo* de Franz Kafka.

FIG. I.5.108. Pintada apócrifa en un espacio público.

su lectura dado el perfil superior de los glifos que están a punto de desaparecer. Por último comentemos el diseño de la portada de la edición de Alianza editorial para la novela *El castillo* de Franz Kafka, una extraordinaria composición del diseñador gráfico Daniel Gil (FIG. 1.5.107). La potentísima presencia de la /K/ tras la que se esconde el personaje alude al nombre del protagonista, el señor K, quien en el marco de las tan angustiosas como absurdas peripecias que le acontecen a lo largo del argumento de la novela se parapeta con frecuencia tras la justificación de su propia condición profesional, la de agrimensor. El fuerte peso visual del carácter /K/, una tipografía del tipo denominado *Egipcio*, con fortísimos remates y potentes astas, ofrece el volumen defensivo suficiente tras el que asoma la mirada de extrañamiento del propio personaje.

Todos estos ejemplos que acabamos de comentar son el resultado de un esfuerzo de planificación inteligente por parte de los equipos profesionales que se ocupan de la transmisión de mensajes a través de la forma escritora. Es evidente que la observación interesada, el análisis premeditado, la reflexión y las consideraciones consecuentes son el ejercicio idóneo para todo aquél interesado en las estrategias y los procedimientos de comunicación susceptibles de ser resueltos en el ámbito de la semiótica tipográfica. Pero tampoco por ello deja de ser cierto que la observación inteligente de las intervenciones tipográficas apócrifas, esto es, de origen popular y de consecuencias impremeditadas que proliferan en nuestro entorno cotidiano, pueden espolpear interesantes reflexiones y aportar valiosas experiencias al profesional interesado en el hecho semiótico tipográfico. En esta imagen (FIG. 1.5.108) podemos ver una pequeña pintada escrita furtiva y apresuradamente sobre el muro de un urinario público, ironizando sobre la aparente paradoja que presenta el inusual recorrido de una tubería de conducción de aguas. Independientemente de la indiscutible jocosidad que se desprende de la combinación de su lectura y de la contemplación simultánea del itinerario del conducto, el texto es expresivo no sólo por su contenido sino también por las formas en las que se manifiesta. No cabe duda de que no ha existido ni la más mínima intención de utilizar retórica gráfica alguna, pero una observación detenida declara su presencia. Sabemos por su aspecto que el texto ha sido escrito apresuradamente, de manera furtiva y de modo descuidado, más ocupado el emisor por la transmisión literal del contenido que por la compostura gráfica. Pero cuáles son los recursos, evidentemente impremeditados, que han sido utilizados y que provocan esa percepción. La furtividad y el descuido lo sugieren tanto la disposición heterodoxa de las pautas del texto, que se inclinan hacia arriba transgrediendo la ortodoxia que le es connatural, como la violenta deconstrucción de la arquitectura de los glifos. La potente dicción queda sugerida por el empleo de caracteres

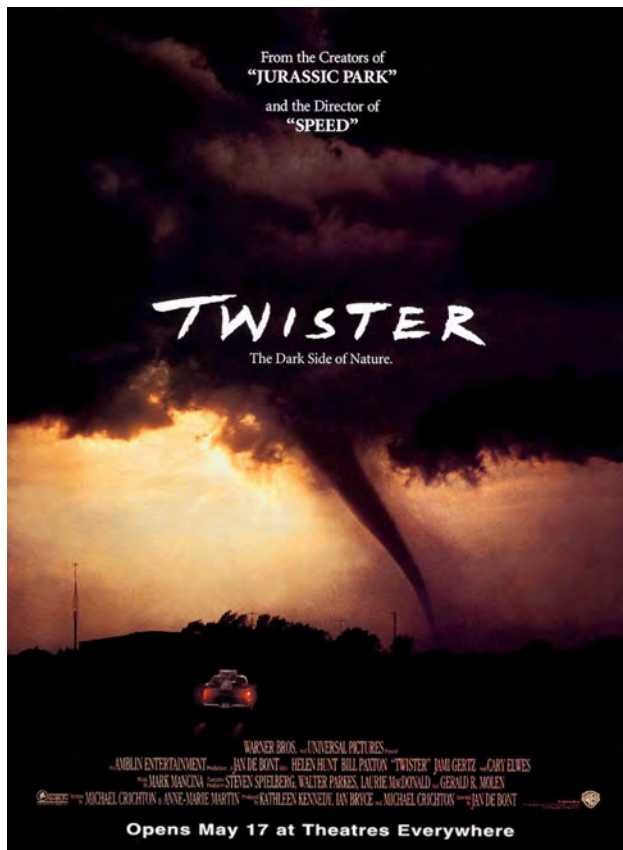


FIG. 1.5.109



FIG. 1.5.110

FIG. 1.5.109. Cartel para el filme *Twister*, Tornado.FIG. 1.5.110. Ejemplo de *contrapublicidad* simulada en un soporte publicitario de dimensiones colosales anunciando una bebida energética.

de caja alta, lo que incide en la percepción de un nivel de volumen más elevado de lo normal, y por el uso de los tres signos de exclamación de cierre al final de la frase. Esa repetición no ortodoxa de elementos diacríticos, que va contra las normas de la gramática, a la que se suma la ausencia de un signo de exclamación de apertura al inicio de la sentencia, declaran la intención expresa de una relajación contracultural que se desinteresa de las normas convencionales. Y la diversa irregularidad en la inclinación de los ejes de los glifos, junto con la disparidad de cuerpos tipográficos y de rasgos de cursividad, junto con la inclinación del texto, imprimen una intensa dinamicidad al conjunto de los caracteres que manifiestan el efecto de velocidad, caos e indolencia que forman parte del perfil comunicativo que se desprende de la gráfica de este grafiti. Si bien todos estos recursos son casuales e impremeditados debemos considerar no obstante que son todos ellos el medio a través del cual los valores añadidos de furtividad, descuido, dinamicidad, caos, jocosidad, advertencia y estupefacción quedan eficazmente transmitidos. Algunos de estos recursos los encontramos en el tratamiento tipográfico del cartel para el filme *Twister*, Tornado (FIG. 1.5.109). La inclinación de los caracteres imprime velocidad, mientras que el uso de caracteres de caja alta es expresión de la potencia del fenómeno natural. La irregularidad del daño de los contornos de las letras es expresión de la naturaleza visceral del suceso a la par que apunta hacia el efecto corrosivo y destructor del mismo. Y la arquitectura de los glifos, con esas astas que se prolongan más allá de su canon natural sugieren también, con su aspecto de dinamicidad, la violencia destructiva de dicho fenómeno. En este ejemplo de un soporte publicitario de dimensiones colosales anunciando una bebida energética encontramos los mismos recursos, pero con funciones expresivas en cierto modo diferentes (FIG. 1.5.110). Se trata aquí de una descomunal pancarta publicitaria que sirve de cubrición temporal de un edificio en fase de remodelación. El efecto es interesante porque la pancarta que contiene las intervenciones tipográficas que nos interesan aparenta ser, sin serlo realmente, un elemento apócrifo añadido furtivamente al conjunto. El tratamiento gráfico tan diferente entre una y otra parte del doble soporte potencia la ficticia sensación de haber sido ejecutados con intenciones encontradas. En efecto la pancarta superior simula ser una respuesta contracultural que ironiza y cuestiona el contenido principal presentado en el plano de cubrición del edificio. Para dar efecto de contraculturalidad y furtividad el tratamiento tipográfico es desigual, deconstruyendo el canon tipográfico, con efectos de irregularidad del contorno tipográfico, escrito en mayúsculas para potenciar la rotundidad, y despreocupándose por la justificación reglada del párrafo. Estos recursos tipográficos presentes en el anterior cartel cinematográfico y en este gran panel anunciador de una bebida

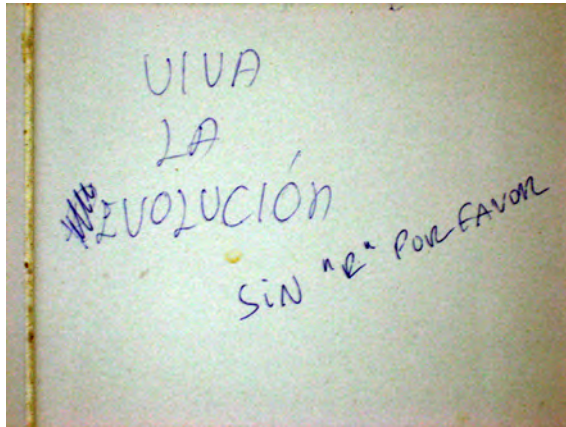


FIG. I.5.I I I

FIG. I.5.I I 2



FIG. I.5.I I 3

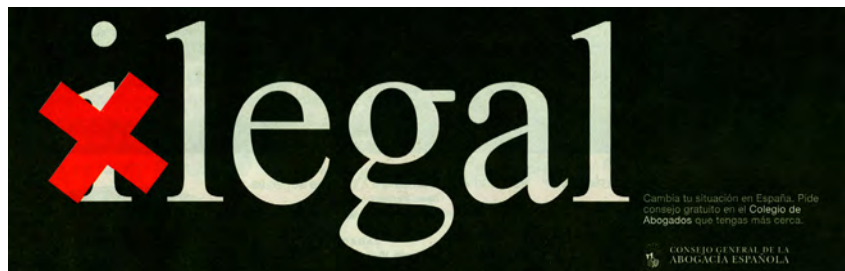


FIG. I.5.I I I. Semiótica tipográfica impremeditada en una pintada apócrifa de un espacio público.

FIG. I.5.I I 2. Intervenciones tipográficas impremeditadas.

FIG. I.5.I I 3. Anuncio de prensa del Consejo General de la Abogacía Española.

energética son sorprendentemente los mismos que los que observábamos en la huella impremeditada de aquel modesto grafiti del urinario público. Lo cual certifica la oportunidad del uso de unas estrategias gestuales y gráficas desde la premeditación profesional, toda vez que su eficiencia se justifica por la presencia de ellas en las expresiones populares involuntarias. Lo que diferencia a unas y otras, profesionales y espontáneas, es su aplicación intencionada o no. En este otro ejemplo, un grafiti rotulado ocasionalmente, como el anterior, sobre el alicatado de otro urinario público (FIG. 1.5.111) e independientemente de que gran parte de su potencial comunicativo se debe a una gestualidad paralela a la que comentábamos en el grafiti anterior, otro recurso igualmente efectivo se manifiesta en él. Es obvio que se trata de una manifestación escrita que ha sido respondida posteriormente por otra, revirtiendo el mensaje original. El recurso principal que da cuenta de la reversión contestataria es el hecho de que el carácter /R/ original ha sido anulado mediante una enérgica tachadura, amén del añadido irónico que expresa no sin cierta gentileza que la ausencia de dicho carácter mejora la literalidad del discurso. Visualmente la diferente grafía de ambas escrituras denuncia la doble intervención discursiva. Es el mismo recurso, esta vez con un espíritu más irreverente, que encontramos en esta otra pieza intervenida que se sitúa, como no, en los servicios públicos de otro local (FIG. 1.5.112). También aquí se recurre a la anulación por tachado de una parte de los caracteres, lo que altera la literalidad originaria. Estas manifestaciones de vandalismo blando de carácter popular que podrían aparecer como intrascendentes travesuras son sin embargo un interesante exponente de las capacidades recursivas del lenguaje escrito. Son una suerte expositiva de ocurrencias artimañas para la comunicación que una vez analizadas e intelectualizadas pueden ser hábilmente aprovechadas en el ejercicio premeditado profesional hacia la consecución de un discurso construido. Así lo encontramos en este faldón de prensa del Consejo General de la Abogacía Española (FIG. 1.5.113) en el que se anima a la solicitud de cobertura profesional en aquellos procedimientos que interesen a la obtención de la nacionalidad. El recurso empleado es exactamente el mismo que aquél utilizado indolentemente en los dos grafitis anteriores. En el faldón de prensa se expresa el hecho de que una realidad de ilegalidad puede derivar por sí misma hacia otra de legalidad, literalmente solucionado desde el hecho ocasional de que el concepto de lo *legal* se expresa literalmente con cinco caracteres que se encuentran contenidos y en el mismo orden dentro de la palabra que expresa lo *ilegal*. La mera anulación del carácter /i/ mediante la inclusión por solapamiento de un aspa certifica al receptor como ciudadano potencialmente *válido*. El mismo recurso se está utilizando también en este otro soporte que se enmarca en el contexto

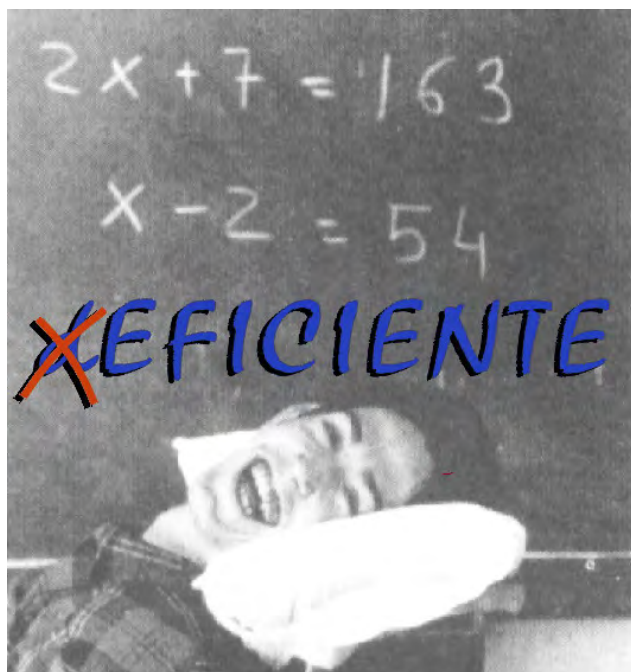


FIG. 1.5.114



FIG. 1.5.114B



FIG. 1.5.115

FIG. 1.5.114. Soporte para una campaña ficticia de concienciación ciudadana hacia el reconocimiento de la validez de las personas con minusvalías.

FIG. 1.5.114B. *D/Anger*, una obra de 2003 del artista Kendell Geers.

FIG. 1.5.115. Rótulo corporativo en el local de la asociación de vecinos del barrio sevillano de la Alameda de Hércules.

de una campaña ficticia de concienciación ciudadana que se orienta hacia el reconocimiento de la validez personal de las personas con discapacidades manifiestas (FIG. 1.5.114). Los perfiles *útiles* de las personas afectadas por la rémora se encuentran potencialmente implícitos en ellas, y para descubrirlos sólo se necesita salvar la barrera del prejuicio mediante la desestimación de aquello que insiste en los aspectos negativos. Lo que gráficamente se resuelve, al igual que en el ejemplo precedente, mediante la inclusión de un aspa que anula el carácter /d/, evidenciando de facto el valor de eficiencia que manifiesta el resto del vocablo. El artista conceptual sudafricano Kendell Geers, tan orientado hacia el uso de los elementos tipográficos en sus obras, emplea una estrategia de anulación de caracteres similar a la de los ejemplos anteriores. En su obra *D/ Anger*, de 2003 (fig. 1.5.114B), un conjunto de seis caracteres de neón presenta parcialmente encendidos sólo los cinco últimos mostrando el término *anger*, ira. El carácter situado a la izquierda del conjunto, una letra /D/, que permanece inactiva, corre el riesgo de ser activado por la proximidad de los caracteres contiguos. El conjunto de los seis caracteres, que compone la palabra *danger*, peligro, expresa el riesgo de una ira que se presenta como un peligro implícito. El letargo lumínico del carácter /D/ equivale, mediante un recurso tipográfico diferente, a la anulación del carácter /i/ del anuncio del Consejo General de la Abogacía que habíamos analizado. Otros casos de escritura popular impremeditada ofrecen situaciones aún más singulares que igualmente pueden sugerir a un observador inteligente la oportunidad de estrategias de comunicación de posible aplicación a un discurso interesado. El discreto local de la asociación de vecinos del barrio sevillano de la Alameda de Hércules presentaba sobre el vano de la puerta de entrada un rótulo cerámico que declaraba la naturaleza de la institución (FIG. 1.5.115). El efecto, en principio poco agradable, de la sustitución de un carácter /V/ por un carácter /A/ vuelto del revés se explicaba de inmediato en el supuesto caso de que en el momento de colocar el texto la organización no hubiese dispuesto de una /V/ y hubiese resuelto el problema de manera tan expeditiva como eficaz utilizando algún carácter /A/ sobrante simplemente girándolo cabeza abajo. Sólo cuando se tiene la oportunidad de visitar el local y de observar el perfil del colectivo que integra la asociación puede uno valorar la extraordinaria oportunidad del suceso como recurso tipográfico de primer orden. En efecto, el perfil de los asociados es tremendamente popular, de fuerte voluntad expeditiva y carente en absoluto de cualquier prejuicio por la imagen aparente o por la impostura de la afectación. Contemplado desde ese ángulo, y sabiendo que la intervención tipográfica del rótulo es absolutamente impremeditada y carente de cualquier voluntad semiótica, no deja de sorprender la eficiencia comunicativa con la que el



FIG. 1.5.117

FIG. 1.5.116. Anagrama de la compañía de estudios de mercado *Market Trust*.

FIG. 1.5.117. Cartel anunciador de unas jornadas del Libro.

propio rótulo expresa la personalidad del personal asociado, pues la resolutividad por encima de cualquier impostura y la voluntad del apaño inmediato son los posicionamientos actitudinales personales que se materializan, sin premeditación, a través de los recursos del rótulo.

En un contexto tan amplio y tan diverso de manifestaciones interventoras en el ámbito escriptor se hace necesaria una observación, un análisis y una reflexión concluyente que derive en una sistematización taxonómica de los factores que intervienen el nivel semántico como elementos de expresión fundamentales, responsables de la transmisión de valores añadidos a través de la forma de la tipografía. Así por ejemplo podríamos considerar la naturaleza de la procedencia del recurso retórico empleado según si es de tipo *cognitivo* o *no cognitivo*. Los de tipo cognitivo son intervenciones que tienen como referente algún objeto reconocible del entorno experiencial del receptor, mientras que los de tipo no cognitivo serían intervenciones cuyo potencial expresivo depende del poder comunicativo de la forma en abstracto. A su vez los recursos de tipo cognitivo pueden subdividirse en dos, los de tipo *cognitivo icónico* y los de tipo *cognitivo convencional*, según si el recurso utilizado es fiel a la forma natural del objeto referente, en el caso de los de tipo cognitivo icónico, o se trata de una forma no natural que expresa convencionalmente un suceso, en el caso de los de tipo cognitivo convencional. De este modo, los recursos tipográficos de carácter cognitivo icónico deben su valor de comunicación a la semejanza entre el elemento gráfico aplicado a la letra y su correspondiente referente real. Así está siendo utilizado con eficacia en el anagrama de *Market Trust*, una compañía de estudios de mercado (FIG. 1.5.116). El anagrama expresa la consecución del éxito, cometido que es el objetivo de la propia institución. Dos caracteres, una /M/ y una /T/ se solapan coincidentes en sus ejes verticales y se interfieren gráficamente. Los extremos rizados del carácter /T/ evocan las volutas espirales de un capitel clásico de orden jónico, mientras que las astas laterales de la /M/ y la coincidencia de las dos astas interiores con el asta vertical de la /T/ sugieren las acanaladuras del tambor superior del fuste de la columna. Sobre el conjunto formado por los dos caracteres se aupa una silueta humana muy estilizada en clara actitud triunfal. La ubicación del personaje sobre el anagrama convierte a los elementos tipográficos en un podio a modo de los utilizados en las competiciones deportivas y con el que se significa la condición de ganador, mientras que la referencia a la columna clásica sugiere los valores de tradición, afianzamiento y fiabilidad de la propia entidad. También en modo cognitivo icónico está resuelto este cartel para unas jornadas del libro (FIG. 1.5.117). Los elementos de texto adoptan, mediante su comportamiento, la apariencia de un conjunto de libros colocados en una estantería. Para ello, el espesor de los caracteres se ha



FIG. 1.5.118



FIG. 1.5.119



FIG. 1.5.120



FIG. 1.5.121



FIG. 1.5.122

FIG. 1.5.123

FIG. 1.5.118. Juego tipográfico en el lettering del cartel para el filme *Lodo*.FIG. 1.5.119. *Love*, de Robert Indiana.FIG. 1.5.120. *Fuck*, de Kendell Geers.

FIG. 1.5.121. Logotipo de una firma de complementos para la mujer.

FIG. 1.5.122. Diseño de envase para la firma de complementos recogida en la ilustración anterior.

FIG. 1.5.123. Invitación para la exposición de una selección de obra femenina perteneciente a la colección permanente del CAAC, Sevilla.

FIG. 1.5.124. Logo para *Ground Zero*.

FIG. 1.5.124

reducido visiblemente y se han girado algunos de ellos, especialmente los de final de renglón. Algunos además aparecen apilados horizontalmente emulando el comportamiento de los libros depositados sobre un estante. Para dar idea de la diversidad temática de los volúmenes se recurre al cambio cromático de los glifos. El elemento lineal que separa unas líneas de otras y enmarca el conjunto del texto alude a la propia estantería, a la que se ha añadido un efecto de corporeidad mediante una sombra arrojada. El cartel de difusión para el filme *Lodo* del realizador Karlos Alastruey (FIG. 1.5.118) juega en el texto titular con una peculiar composición que hace alusión directa a una conocida y versionada obra del artista pop estadounidense Robert Indiana, *Love*, de la década de los sesenta del siglo pasado (FIG. 1.5.119). La célebre obra del americano es el elemento de referencia para el recurso icónico del que se nutre el texto en el cartel de Alastruey sin que en principio parezca haber más justificación para ello que la de establecer un guiño de vinculación formal con la obra de Indiana. Por otro lado el curioso giro del carácter /O/ y el contacto con el potente remate de la /L/ en el *Love* de Robert Indiana parece aludir muy discretamente a un tipo de amor situado algo más allá de lo platónico, circunstancia ésta que se magnifica en el mucho más explícito *Fuck* del artista Kendell Geers (FIG. 1.5.120), donde el asta enhiesta del carácter /F/ en contacto con la redondez de la /U/ no parece dejar lugar a dudas acerca de la intención, amén del propio título de la obra. La obra de Geers estaría entonces utilizando también un recurso de tipo cognitivo icónico con referente en la obra de Robert Indiana. Un recurso referente más sutil lo tenemos en el caso del logotipo de la firma de perfumes femeninos *Thierry Mugler* (FIG. 1.5.121). La fuerza expresionista de las formas empleadas en el logo merecería por sí sola un análisis semiótico desde el potencial comunicacional de la forma en abstracto, pero la semejanza entre los distorsionados perfiles del texto y los violentos contornos del envase del propio perfume (FIG. 1.5.122) nos hacen concluir que el recurso retórico principal es aquí de tipo cognitivo icónico, dada la coincidencia de los ritmos de dicho envase con los del logotipo. Por contra y como ejemplo de recurso retórico de tipo cognitivo convencional, no icónico, podemos considerar este folleto editado para una exposición de obra artística femenina en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla celebrada en 2010 (FIG. 1.5.123). El elemento de referencia es el símbolo que identifica al sexo femenino, que en el texto del título de la exposición, *Nosotras*, comparten los glifos /o/ y /t/, oportunamente alineados en eje vertical. El carácter alusivo, no icónico, del elemento referente que da sentido al texto justifica su consideración como recurso de tipo cognitivo convencional. Igualmente de tipo cognitivo convencional sería el logotipo *Ground Zero* (FIG. 1.5.124), cuyo recurso consiste



FIG. I.5.I 25

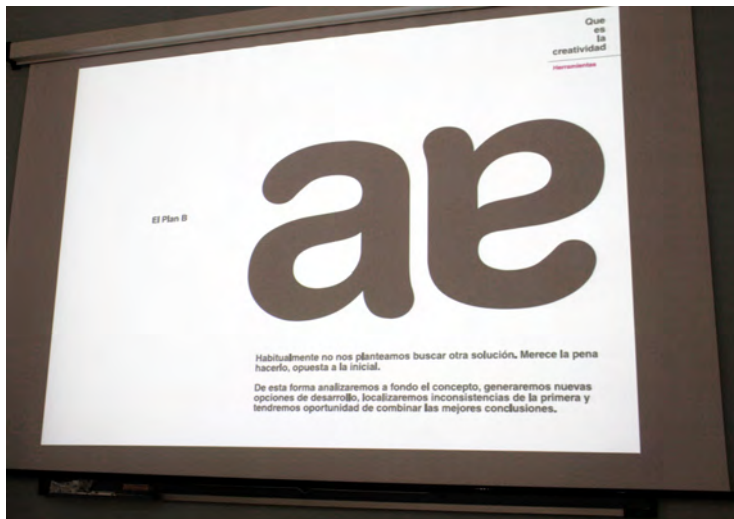


FIG. I.5.I 26

FIG. I.5.I 25. Logo en la mancheta de la revista *El País Imaginario*.

FIG. I.5.I 26. Diapositiva proyectada en una conferencia sobre metodologías de proyectación.

en la sustitución del carácter alfabético /O/ por el signo numérico que representa el número cero, con una barra cruzada. Los procedimientos recursivos de tipo no cognitivo recurren por tanto a estrategias comunicacionales cuyo éxito no depende de referentes experienciales visualmente identificables. Su potencial expresivo reside entonces o bien en la utilización de símbolos o bien en la capacidad comunicacional de la forma considerada en abstracto. Los recursos utilizados pueden ser tremendamente dispares. Un ejemplo muy interesante lo tenemos en el ya desaparecido *El País imaginario* (FIG. 1.5.125), un pequeño suplemento de contenido humorístico y discretamente irreverente que aparecía semanalmente entre las páginas de su hermano mayor, el diario El País. Sus contenidos, que daban la vuelta a la noticia y la contemplaban desde un nuevo ángulo, inédito, observando la realidad desde *el otro lado*, se expresaban magistralmente en el logo de la mancheta. El recurso empleado es tan simple como genial, un simple volteo horizontal. Pero su rotundidad expresiva es inversamente proporcional a la sencillez de su intervención. Es difícil imaginar, ante la eficacia del resultado, cualquier otra intervención gráfica que hubiese podido expresar tan oportunamente los perfiles de este suplemento, intervención de tipo no cognitivo en el cual no existe referente experiencial sino que el discurso se consigue a partir de una pura abstracción que, además, conserva intacto el logo del diario, simplemente *volviéndolo del revés*. Otro ejemplo de utilización de recursos semióticos no cognitivos aplicados a la forma tipográfica lo observamos en una de las diapositivas proyectadas durante una conferencia celebrada en la Escuela de Arte de Sevilla en el marco de unas jornadas de Diseño Gráfico y que versaba sobre técnicas procedimentales para la planificación de proyectos de comunicación publicitaria. En un momento de la charla el ponente señalaba la importancia de reflexionar e intelectualizar el proceso en busca de soluciones efectivas, rechazando a veces las primeras ideas, generalmente más evidentes y triviales, obligándose a la indagación de nuevas posibilidades. Para ello, aconsejaba el ponente, es preciso a veces posicionarse en contra de aquellas primeras soluciones *dándoles la vuelta* en un intento de espolear la creatividad y la capacidad resolutive. En la diapositiva aparecía una enorme letra /a/ convencionalmente dispuesta como símbolo de una primera solución trivial, acompañada de otro carácter idéntico pero invertido verticalmente, en alusión a los posicionamientos enfrentados a los que el creativo gráfico debe recurrir en ocasiones como estrategia para revertir sus primeras inercias, en busca de soluciones menos convencionales y de mayor originalidad (FIG. 1.5.126).

Otra estrategia recursiva de función semiótica es la utilización de los propios elementos de la tabla de caracteres de una fuente. El uso puede hacerse desde la ortodoxia o desde la



FIG. I.5.127

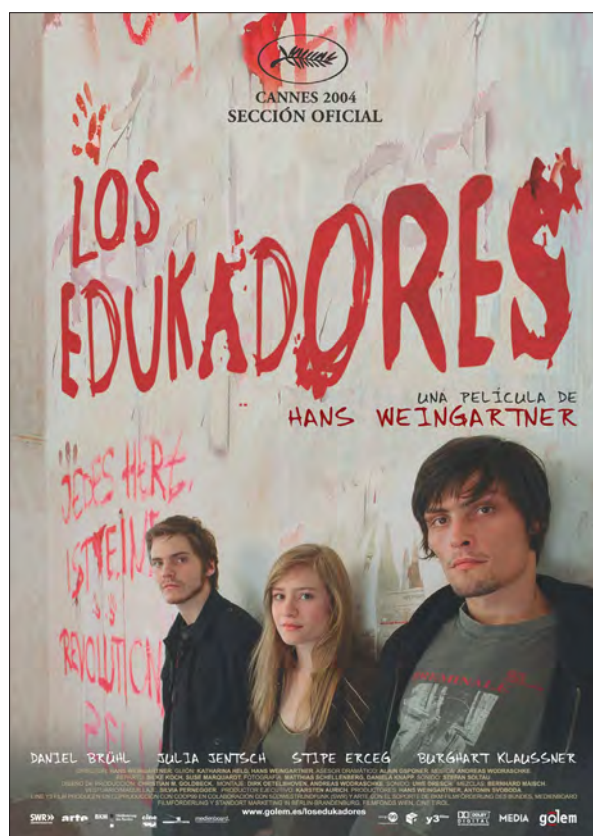


FIG. I.5.128

FIG. I.5.127. Anuncio de prensa de un producto veterinario.

FIG. I.5.128. Intervenciones tipográficas en el rótulo del filme *Los edukadores*.

heterodoxia. Cuando la aplicación con función comunicacional de los elementos tipográficos se corresponde con las normas de la gramática podemos hablar de ortodoxia estratégica. Y cuando esa aplicación contraviene dichas reglas hablamos de heterodoxia gramatical. Un ejemplo de utilización ortodoxa de los elementos tipográficos lo tenemos en un anuncio del medio prensa para un producto veterinario (FIG. 1.5.127). La utilización de unos puntos suspensivos a la mitad de la frase que encabeza el anuncio, así como el punto final que cierra la sentencia, son en todo punto gramaticalmente correctos. Pero la entonación de la frase cambia radicalmente con su presencia. Los puntos suspensivos establecen un antes y un después en la frase toda vez que actúan como espacio de silencio que detiene la continuidad de la dicción, provocando que la primera parte de la sentencia, *Protégeme*, sea una llamada de atención que apunta hacia la existencia de un problema. La segunda parte, antecedida por puntos suspensivos, se presenta a modo de reflexión conclusiva o incluso de petición imperativa. El punto final cierra la frase enérgicamente sin dejar lugar a vaguedad alguna acerca de cuál debe ser la marca comercial que solucionará el problema. La organización de la frase en dos momentos, problema y solución, se acentúa por la gráfica de fondo que separa las dos partes del anuncio en dos tonos enfrentados, el negro y el blanco. Sobre la mitad en negro aparecen los sujetos peticionarios mientras que sobre la otra en blanco se desarrolla un texto conclusivo que certifica la bondad del producto y garantiza su capacidad resolutive. La utilización de los elementos tipográficos puntuales es gramaticalmente correcta pero su utilización es evidentemente premeditada dado el color tonal que aporta a la frase titular y el conveniente efecto prosódico conseguido. Un recurso semiótico de carácter gramatical no ortodoxo aplicado a la forma tipográfica lo encontramos en el cartel de la película *Los educadores* (FIG. 1.5.128), una producción alemana del año 2004. La utilización del carácter /K/, atentando contra las normas de la gramática, incide en el nivel semántico deconstruyéndolo. La presencia de esa /K/ añade valores de contraculturalidad y rebeldía a un conjunto tipográfico que ya de por sí presenta otras intervenciones expresivas que potencian por sí mismas el carácter contracultural del texto.

Otra posible estrategia recursiva depende de la elección de la fuente tipográfica concreta en base al propio perfil expresivo de ésta, sin que sea necesaria la alteración de sus contornos ni ninguna otra intervención de índole comunicacional. La elección puede considerarse tanto a nivel de grupo, para lo que nos apoyaremos en la clasificación establecida por Francis Thibaudeau²²,

22 Al igual que la de Maximilien Vox, la de Francis Thibaudeau es una de las clasificaciones tipográficas más extendidas. Que-



Mercedes-Benz

FIG. I.5.129



FIG. I.5.130



FIG. I.5.131

FIG. I.5.129. Logotipo y Marca Gráfica de la firma *Mercedes Benz*.

FIG. I.5.130. Tipos egipcios en el rótulo del filme *Che Guerrilla*.

FIG. I.5.131. Tipos egipcios en el encabezado del cartel para una campaña publicitaria.

o bien a nivel de familia tipográfica concreta o incluso a nivel de variantes de familia pudiendo ser éstas estimadas desde su espesor, desde su peso visual o desde su *cursividad*²³. El austero logotipo de la firma automovilística *Mercedes-Benz* (FIG. 1.5.129) carece de alteraciones ulteriores a la elección de la propia fuente. El empleo de un tipo romano clásico obedece a la clasicidad, entendida como referencia al elemento tradicional, e incluso al clasismo, entendido como el establecimiento de una diferencia basada en el prestigio social. El carácter reglado en la utilización de la fuente tipográfica, que no altera su track ni ninguna otra circunstancia inherente a la propia fuente, indica el carácter secular del perfil de esta marca. Y el empleo ortodoxo de las letras de caja alta incide también en dichos perfiles de tradición, austeridad y clasismo. En el cartel para el filme *Che Guerrilla* (FIG. 1.5.130), la personalidad indómita y agreste del personaje principal queda expresada en el uso de una tipografía del grupo de las *Egipcias*. La rotundidad del perfil personal del revolucionario cubano se expresa en un tipo de caja alta. El concepto de masculinidad se afirma con la utilización de un tipo de fuerte peso visual, de potentes astas y remates cuadrangulares visualmente decisivos. El estrecho track de las tres letras que componen el título apuntan hacia una personalidad sólida y sin fisuras. La justificación completa con la que se resuelven las tres líneas de texto que contienen el nombre del actor y el título del filme conforman un espacio cuadrangular cerrado cuyo hermetismo es afín a los contenidos argumentales. Su disposición centrada en el marco del cartel, así como el hecho que el marco de párrafo se comporte como pedestal desde el que se erige la figura del guerrillero subraya la actitud marcial del mandatario. Y el cuerpo tipográfico de gran tamaño es expresión también de una rotundidad que es paralela a la actitud de la propia imagen que acompaña al texto. La utilización de una fuente de tipo Egipcia transmite significaciones en el cartel del *Che* a partir del potencial expresivo en abstracto de las formas, pero en el proyecto de cartel promocional para una conocida soda (FIG. 1.5.131) el uso de esa misma fuente apunta a valores que proceden de la recursividad icónica que relaciona esta fuente con el contexto del Far West norteamericano. La relación está estimulada por el propio contenido literal del texto y por la presencia del abanico de naipes de una baraja de póquer, elementos que a su vez establecen un enlace con el propio producto anunciado. En otros dos anuncios, que forman parte de dos campañas publicitarias

remos entender que para los profesionales del diseño gráfico la de Thibaudeau es más adecuada, no sólo por el propio carácter de la propia sistematización sino por su reducida paleta.

23 El término *cursividad* de refiere aquí a fuentes que presentan una inclinación de la arquitectura del glifo. Por otro lado con *cursividad* se alude también en lo tipográfico a una fuente que presenta rasgos afines a los ritmos caligráficos.



FIG. 1.5.132



FIG. 1.5.133

FIG. 1.5.132. Anuncio de prensa para un estilógrafo dirigido a un público objetivo de perfil clásico.

FIG. 1.5.133. Anuncio de prensa para un estilógrafo dirigido a un público joven y de perfil desenfadado.

diferentes pero que anuncian objetos del mismo género, se ha hecho uso de una tipografía del tipo manuscrito, recurso adecuado desde la consideración de que los objetos que se anuncian son útiles de escritura. Pero la diferente personalidad de cada uno de esos dos estilógrafos, que se dirigen a consumidores de perfiles también bien diferentes, condicionan la elección de unas escrituras manuscritas adecuadas a cada caso. En el primero de estos anuncios (FIG. 1.5.132) el tipo es una manuscrita de carácter reglado en la que se evidencia un canon estructural coherente que homogeneiza el conjunto. La apariencia escriptora, un tipo *copperplate* inglés, expresa elegancia, tradición y clasismo. Unas características que son también las de la propia pluma estilográfica que se muestra en la imagen. Por el contrario el tipo manuscrito en el que se apoya el discurso del segundo anuncio (FIG. 1.5.133) es de tipo espontáneo, presentando una aparente irregularidad de las proporciones de las letras y una impronta gestual que es expresión de un carácter vivaz, jovial y despreocupado, conceptos asimismo que se perciben a través del propio instrumento escriptor publicitado. Pero los recursos tipográficos no se detienen ahí. En el primer ejemplo el bloque de texto está justificado en composición centrada, con un eje de simetría vertical que proporciona estabilidad y serenidad al párrafo. Una composición centrada de la que participa también el propio instrumento, y a su vez todo el conjunto compositivo —instrumento y texto— con respecto al marco del soporte. Sin embargo en el segundo caso los textos muestran una suerte de aleatoriedad que viene derivada del uso de diferentes cuerpos tipográficos, además de por la ubicación no centrada del conjunto de los pequeños grupos textuales de los que se compone el discurso literal globalmente considerado. El empleo de elementos diacríticos —los signos de interjección en la primera línea de texto— subrayan el carácter de impronta del discurso. Y los pequeños elementos conectivos lineales que relacionan cada frase con las partes correspondientes del bolígrafo indican el apresurado bombardeo con el que se definen atropellada y desenfadadamente las bondades del instrumento. Por otro lado un ligero desvío de las líneas de texto con respecto a la *línea de base*²⁴, en el segundo ejemplo, sugiere una voluntad no constrictora del tono discursivo absolutamente opuesta a la regularidad normativa de los textos del primero. Dos prosodias tipográficas bien diferentes para expresar la dispar personalidad de dos objetos que aun perteneciendo a la misma especie se dirigen no obstante a dos colectivos de perfil e idiosincrasia de marcada singularidad.

24 La *línea de base* es la pauta horizontal sobre la que descansa el *ojo medio* o *altura de x* de los glifos y a partir de la cual descienden los astiles de algunas letras de caja baja.

(Sfera)

FIG. 1.5.134



FIG. 1.5.135

INOCENTE

FIG. 1.5.136

FIG. 1.5.134. Logotipo comercial con una intervención libre de los elementos diacríticos.

FIG. 1.5.135. Intervención tipográfica en una viñeta de la colección francesa de cómics *Asterix*.

FIG. 1.5.136. Texto intervenido con elemento de inclusión y alteración de un carácter.

Los elementos de inclusión pueden añadir también valores discursivos a los conjuntos tipográficos aun sin alterarlos propiamente, pero inoculando en ellos la semilla del contenido expresivo. En el logo de una conocida firma de confección textil y de complementos del vestir (FIG. 1.5.134) el nombre comercial se acompaña de dos elementos que la custodian. Esos elementos son propiamente dos elementos diacríticos de la tabla de caracteres, un paréntesis de apertura y otro de cierre. Pero el espacio de excepción que los distancia del texto principal, sumado al giro que experimentan y cuyo punto de rotación se sitúa en el centro del nombre de marca, entronizándolo, subrayan el carácter de esfericidad que acompaña a la literalidad de la propia firma. Dicho efecto de esfericidad no hubiese sido posible si los elementos diacríticos hubiesen sido dispuestos con una ortodoxia espacial o si no se hubiese roto la disposición lineal reglada de dichos elementos diacríticos. Al violentar su correcto comportamiento se convierten en otra cosa, transmutados entonces en agentes gráficos que aluden a un contorno esférico no visto pero sí percibido, en detrimento de su función diacrítica convencional. Otro recurso inclusivo lo podemos observar en la viñeta de un cómic de los populares Astérix y Obélix (FIG. 1.5.135). En ella, el centurión romano a cargo del campamento quiere saber si una patrulla que regresa de un reconocimiento exterior rutinario ha sufrido un encuentro desafortunado con los temibles galos de la aldea cercana. Por el aspecto que presentan los soldados de la patrulla no cabe duda acerca de que el encuentro se ha producido, y desde luego con un saldo desfavorable para ellos. Pero al no soltar palabra el centurión les conmina, al principio de un modo paciente y gentil, a que confiesen por propia boca lo que para él ya es certeza. El tono inusualmente complaciente, delicado y casi femenino con el que el centurión reclama la verdad es expresado tipográficamente mediante el elemento de inclusión que rodea al texto que sale de su boca. Una guirnalda de florecillas silvestres abraza el discurso del romano a la vez que su forma alude al contorno de un bocadillo de texto. La presencia del recurso impregna el discurso del centurión de un tono amable, delicado, dicho en voz baja, lentamente, casi con cariño y aprecio, que es desde luego el preludio de la tormenta que se desatará unas viñetas más adelante. En el siguiente ejemplo otro recurso de inclusión de tipo icónico acompaña al texto (FIG. 1.5.136). En base al contenido literal se evidencia que el elemento icónico apunta hacia uno de esos muñecotes de papel recortado que, a la espalda del sujeto de la broma, son la prueba del carácter confiado e inocente de quien lo porta. La espalda del sujeto es aquí el asta vertical del carácter /E/ cuya orientación natural se ha volteado horizontalmente, quedando el glifo mirando en dirección contraria. Acto de *descuido* tipográfico del glifo que ha dejado su espalda indefensa y ha permitido la oportunidad de



FIG. I.5.I37



FIG. I.5.I38



FIG. I.5.I39



FIG. I.5.I40

FIG. I.5.I37. Cartel del filme *Agora*.FIG. I.5.I38. Detalle de un texto caligrafiado en escritura *capitalis rústica*.FIG. I.5.I39. Logotipo de la división de complementos de la firma *Pirelli*.FIG. I.5.I40. Cartel publicitario de la fundación *Abracadabra*.

la broma. Y por si fuese poco, la orientación inusual de ese glifo se subraya por la presencia de otro glifo idéntico cercano, pero orientado correctamente.

Al igual que la inclusión de elementos, la sustitución de un glifo por un objeto gráfico posibilita la adición de valores añadidos al conjunto sin que los elementos tipográficos sufran alteración alguna. En el cartel cinematográfico para el film *Ágora* (FIG. 1.5.137), una producción del realizador Alejandro Amenábar, el carácter /O/ ha sido sustituido por una singular representación del globo terrestre cuyo aspecto calcinado y encendido, amén de la espesa humareda que lo envuelve, da noticia —atendiendo al propio contenido argumental— de un mundo convulso en plena catarsis evolutiva. La coincidencia de la circularidad entre el contorno del cuerpo celeste y el del glifo sustituido mantiene la legibilidad del conjunto. Precisamente el tipo elegido, fundamentalmente una fuente clásica del tipo romano pero con intervenciones, señala hacia la presencia de un carácter /O/ de contorno muy próximo a la figura del círculo. La intervención tipográfica del resto de los caracteres es interesante aunque el resultado en sí mismo no responda a ninguna de las manifestaciones tipográficas propias de la época en la que se desarrolla el argumento ni a ningún otro momento histórico. La arquitectura es básicamente la de una romana clásica de la época del Imperio. Pero la ausencia de travesaño en la /A/ no se manifiesta nunca en este tipo concreto de escritura, y puede deberse a un intento de sugerir la extrañeza de un tiempo pretérito que si de algún modo puede justificarse es por el hecho de que las escrituras del tipo *capitalis rústica* romana (FIG. 1.5.138), vigentes en el momento al que alude el film aunque con otra configuración arquitectónica diferente, carecían efectivamente de ese elemento. Un magnífico recurso de sustitución lo tenemos en esta intervención del logo de una firma de neumáticos y complementos de goma y caucho (FIG. 1.5.139). La sustitución de los caracteres /L,L/ por un par de botas de goma declara con eficacia el propósito eventual del logo, toda vez que dirige la atención hacia una línea específica de entre el conjunto de su producción. La acertada descolocación de estos elementos icónicos de sustitución atrae la mirada sobre ellos, y la casualidad de la similitud entre la arquitectura básica del elemento bota y el carácter /L/ asegura la recepción inequívoca del mensaje. Además, los dos elementos icónicos se ubican de manera que sugieren la acción de caminar, pareciendo cobrar vida propia al separarse del conjunto desligándose de las pautas de escritura que mantienen a los otros glifos en su ubicación reglada. En este tercer ejemplo perteneciente a una fundación de ayuda a las instituciones sanitarias que cuidan de niños enfermos (FIG. 1.5.140), se anuncia la participación desinteresada de unos magos solidarios que aliviarán la soledad de esos niños afectados. La segunda /A/ de

NO

**Kein Kölsch für
Nazis**

FIG. I.5.141



FIG. I.5.142



FIG. I.5.141. Campaña popular contrapublicitaria, posicionada contra una supuesta filiación neonazi de la firma cervecera alemana *Kölsch*.

FIG. I.5.142. Logotipo del modelo *Ford Ka*.

Abracadabra, el nombre comercial de la fundación, ha sido sustituida por la silueta estilizada de un prestidigitador que saca de su chistera una prueba del motivo que lleva a la fundación al ejercicio de sus acciones. En realidad, como podemos fácilmente comprobar, la silueta del mago es en realidad un carácter /A/ ágilmente modificado. Los dos terminales inferiores de las astas de la /A/ son ahora las piernas del ilusionista y el espacio cerrado del contrapunzón se ha convertido, mediante un giro de ciento ochenta grados, en la parte visible de la camisa. Se trata entonces aquí de un caso híbrido en el que concurren recursos de inclusión —el elemento circular sobre la /A/ que alude a la cabeza, y los elementos corazón y chistera—, y recursos de manipulación del contorno de la letra —los brazos que sobresalen del contorno reglado del glifo— o bien recursos de sustitución, si queremos entender la figura como un elemento independiente del resto de las letras del logotipo.

Otra manera fundamental de intervenir el elemento tipográfico para aportar valores expresivos al discurso literal se fundamenta en la alteración del contorno tipográfico. La alteración del contorno de la letra puede realizarse según dos modos diferentes. O bien la alteración del contorno afecta a la propia letra, independientemente de los otros glifos presentes en el conjunto tipográfico, y generalmente para conseguir una transfiguración que comporte una lectura adicional de ese elemento, o bien la alteración afecta al contorno virtual en el que se enmarca todo el conjunto tipográfico. Un ejemplo del primer caso, cuando la alteración afecta a uno varios caracteres de modo singular transfigurando su apariencia habitual, lo tenemos en este interesante ejemplo contrapublicitario (FIG. 1.5.141). Forma parte de una campaña popular, no reglada, que se posiciona en contra de la firma cervecera alemana *Kölsch*. En el texto puede leerse *No Kölsch de nazis*, en el sentido de que en su momento la firma estuvo en entredicho por su supuesta connivencia con la ideología neonazi. El recurso tipográfico es bien efectivo. El contrapunzón del carácter /O/ ha quedado transfigurado, convirtiéndose en el estilizado pero muy reconocible retrato del terrible canciller alemán. Otra inteligente manipulación de los contornos tipográficos individuales lo tenemos en el caso del logotipo del modelo *Ford K* (FIG. 1.5.142), un automóvil cuyo juego de líneas aerodinámicas se desmarcó en su momento de los perfiles recurrentes de las carrocerías al uso. El logotipo es un prodigio de diseño pues su juego interventor expresa con absoluta eficacia la dinamicidad y la estética singular del automóvil que representa. Las astas de las letras se curvan mimetizando las peculiares curvas de parábola del propio vehículo. Y hasta algunos elementos del mismo, como las ventanillas traseras, parecen quedar reproducidas en el contrapunzón interior de la /A/. Papalelamente otros recursos están

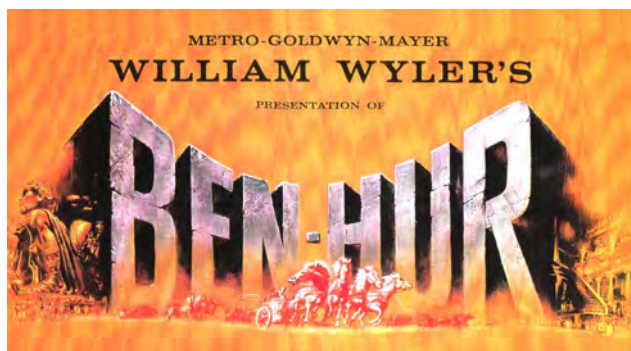


FIG. 1.5.143



FIG. 1.5.144



FIG. 1.5.145

FIG. 1.5.143. Soporte publicitario de difusión para el filme *Ben-Hur*.

FIG. 1.5.144. Proyecto para un cartel de una campaña publicitaria de *Schweppes*.

FIG. 1.5.145. Juego tipográfico en un slogan publicitario de la firma *Pirelli*.

siendo utilizados, como por ejemplo el recurso icónico de la textura de las letras, cuyo brillo sugiere la característica superficie pulida de la carrocería de un automóvil. Estos dos casos, el de la cerveza alemana y el del automóvil de líneas aerodinámicas, se enmarcan en el apartado de una recursividad tipográfica que interviene el texto en el propio contorno de una o más letras, de manera independiente al resto de ellas. Pero como ya hemos dicho la intervención del contorno puede realizarse de una manera global, modificando de una sola tacada el contorno imaginario en el cual se enmarca el conjunto tipográfico objeto de la alteración, afectando evidentemente a la apariencia de las letras de ese conjunto. Un ejemplo de ello lo tenemos en esta imagen promocional del filme estadounidense *Ben-Hur* (FIG. 1.5.143), en la que el título de la película ha sido modificado adoptando un aspecto panorámico, distorsionando no sólo el contorno lineal superior, sino alterando consecuentemente el aspecto general interior de los caracteres. El efecto de concavidad ha sido subrayado mediante la extrusión aplicada a cada carácter. La curvatura del texto alude a una escena emblemática del filme, la carrera de cuadrigas. Alusión que se hace evidente mediante la presencia de los corceles que tiran del carro romano, representado en la zona inferior del cartel. La férrea personalidad del protagonista de la historia, el propio Ben-Hur, se expresa por la apariencia pétrea de los caracteres que componen su nombre. Lo cual indica la presencia de una recursividad tipográfica de orden textural, diferente a las que hemos analizado hasta el momento. Del mismo modo la personalidad firme e incontrovertible del personaje queda sugerida también por el empleo de letras versales. En este otro proyecto de cartel para una conocida bebida refrescante (FIG. 1.5.144) encontramos el mismo tipo de recurso tipográfico. En efecto el texto modifica su contorno aparente, tradicionalmente cuadrangular, ajustándolo a una silueta curva que alude a la sensual huella de unos labios femeninos estampados sobre una superficie. Para sugerir la presencia de los labios superior e inferior el texto ha sido separado en dos líneas, quedando el texto superior resuelto con la iconicidad del rojo. Un efecto de degradado radial da volumen al conjunto y lo aproxima al volumen natural de unos labios. El contenido del texto, también intervenido en su literalidad, se refiere a la letra de una conocida canción del grupo *Jarabe de palo*, muy popular en el momento en el que se elaboró el proyecto. Un ejemplo verdaderamente magnífico de manipulación del contorno global tipográfico lo tenemos en este anuncio de neumáticos de la firma *Pirelli* (FIG. 1.5.145). El texto expresa literalmente la seguridad en la conducción que proporcionan sus neumáticos, especialmente cuando han de tomarse curvas cerradas. El mensaje queda visualmente expresado mediante la alteración del contorno global del texto, que sugiere una doble curva muy cerrada y por último

PLAN ESPECIAL DE ASISTENCIA VERANO 97

La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia • **MANTENGA SU DISTANCIA** • La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia • **NO CORRA** • La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia • **SI CONDUCE, NO BEBA** • La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia • **BEBE, NO CONDUZCA** • La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia • **NO SE DETENGA** • La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia • **PRECAUCION** • La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia • **ATENCIÓN A SUS LUCES** • La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia • **NO CORRA** • La Cruz Roja está utilizando este espacio para que usted no lo ocupe como noticia.

FIG. I.5.I46



FIG. I.5.I47



FIG. I.5.I48

FIG. I.5.I46. Juego tipográfico en un soporte de campaña de la Cruz Roja española.

FIG. I.5.I47. Logotipo de la revista *Yuzin*.

FIG. I.5.I48. Chiste gráfico del dibujante Steinberg.

una dirección en línea recta cuyo firme trazado no denota el más mínimo efecto de balanceo del automóvil, presencia esta última que se indica por la imagen del neumático, un claro ejemplo de la utilización del recurso retórico de sinécdoque. El efecto del anuncio es soberbio y su potencial expresivo es determinante. Por último, en este apartado de intervenciones del contorno global tipográfico, veamos este ejemplo de un anuncio de la *Cruz Roja* española (FIG. 1.5.146). La alusión a la institución se encuentra presente en modo literal en la letra pequeña del texto central. Pero perceptualmente el logo de la entidad, aunque gráficamente no presente de manera directa, se recibe tanto por el espacio vacío en forma de cruz griega en el centro del párrafo como por el color rojo del texto. La condición hispánica se deriva del contorno exterior del propio párrafo, que dibuja claramente los perfiles nacionales. Se trata de un caso especial de intervención del contorno global tipográfico puesto que dicha intervención no conlleva una deformación formal del texto. Su aplicación sólo produce resultados positivos cuando hay un volumen de texto suficiente como para permitir la alteración del contorno cuadrangular del párrafo, provocando que el texto en su interior se acomode a los límites impuestos permitiendo la percepción de los valores añadidos que sugieran sus contornos exteriores.

La texturación del cuerpo de la letra es también otro recurso elemental capaz de aportar significaciones a la composición tipográfica. De nuevo en este otro número de la revista *Yuzin*, un pequeño fanzine con información cultural de matiz alternativo (FIG. 1.5.147) la texturación de las letras del logo imprime carácter de espontaneidad y furtividad al mismo. La irregularidad de la forma del contorno de los caracteres y la del propio trazado diagonal de las líneas de relleno sugieren un efecto personal, íntimo, que acompaña a la personalidad de la propia revista. El efecto furtivo del trazado del texto lo conecta emocionalmente con la personalidad inquieta y dinámica de la publicación, siempre en continua búsqueda de eventos temporales que puedan resultar de interés para un público también de perfil culturalmente inquieto y de gustos experimentales. El recurso de la texturación es empleado también en este estupendo chiste gráfico de Steinberg (FIG. 1.5.148) que nos muestra la apabullante y florida logorrea discursiva con la que un ejecutivo se dirige a un subordinado para darle a entender por encima de todo el aplastante no que debe leer entre líneas más allá de la incontinencia discursiva. La textura escritora que sale de la boca del ejecutivo dibujando en el aire una terminante negación, se resuelve con una caligrafía no obstante amable, personal, sin sobresaltos, que expresa también gráficamente el tono cínicamente afable en el que se desarrolla la alocución. El enorme cuerpo tipográfico del no es expresión asimismo de la rotundidad de la desestimación. Por otro lado,

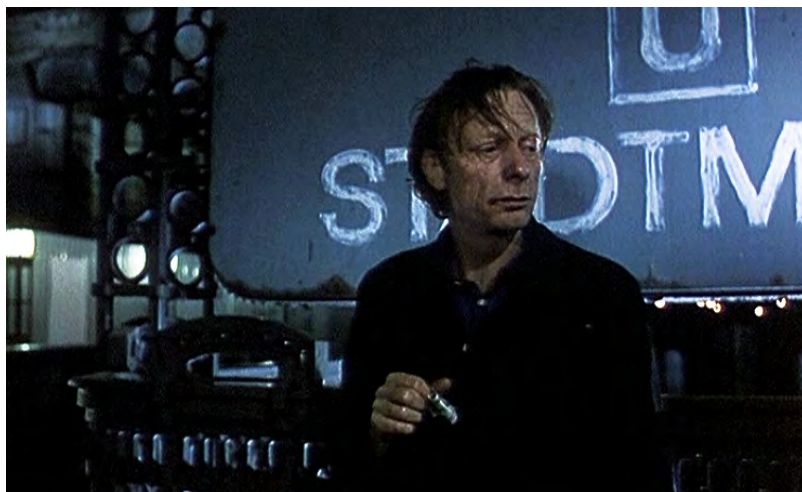


FIG. I.5.I49



FIG. I.5.I50



FIG. I.5.I51



FIG. I.5.I52

FIG. I.5.I49. Juego tipográfico en un fotograma del filme *Tan lejos, tan cerca* del realizador alemán Wim Wenders.

FIG. I.5.I50. Simulacro de cartel para unas Rebajas de Enero.

FIG. I.5.I51. (ídem anterior)

FIG. I.5.I52. (ídem anterior)

otro muy interesante ejemplo de recursividad tipográfica de carácter textural lo podemos ver en este fotograma del filme *Tan lejos, tan cerca* del realizador Wim Wenders (FIG. 1.5.149). En un momento determinado de la película la cámara se detiene ante un personaje cuya actitud pensativa, su cabello despeinado y su aspecto general nos retratan a un individuo emocionalmente desestructurado. El texto que aparece parcialmente tras él, una señalética del suburbano, presenta las mismas cualidades emocionales que el propio personaje. Los tipos están deconstruidos, con una textura que manifiesta su desgaste por el paso del tiempo; y la irregularidad de los contornos tipográficos incide además en esa misma interpretación. Existe una simbiosis entre ambos elementos, el personaje y el rótulo, convertido este último en una suerte de personaje cuya personalidad alimenta y subraya los perfiles del otro, potenciando así sus significaciones.

La orientación es otro recurso para la adición de valores añadidos a la forma de la letra. El término orientación hace referencia a la disposición del elemento tipográfico objeto del efecto comunicativo y cuya expresividad depende de dicha disposición en referencia a los cuadrantes cardinales del espacio bidimensional. También interesa a la orientación el redireccionamiento del elemento tipográfico causante del efecto expresivo, siempre que dicho redireccionamiento violente la disposición que le es connatural. Un ejemplo de intervención tipográfica de orientación lo tenemos en este sencillo rótulo anunciador de unas rebajas comerciales cuyo discurso se apoya en el popular tópico de la *cuesta de enero* (FIG. 1.5.150). En él, una cuesta sugerida por la forma en trapecio de color naranja en la parte inferior del cartel soporta un texto cuya lectura natural de izquierda-derecha se percibe como un movimiento ascendente. La potente elevación de la rampa sugiere la difícil subida del texto que parece inclinarse hacia atrás, en el sentido contrario a la dirección de avance. La intervención tipográfica consiste aquí en la orientación inusual de la línea de base en la que se apoya el texto, ocasionando entonces la dirección natural de lectura la percepción de un desplazamiento en ascenso. Si lo comparamos con esta otra versión en la que la forma trapezoidal se ha invertido horizontalmente (FIG. 1.5.151) observaremos que el movimiento ascensional se ha trocado por su opuesto toda vez que el orden de lectura natural de izquierda-derecha sugiere la percepción de un texto que se desliza sin esfuerzo por una cuesta en declive. Si en el primer caso la cuesta de enero se presenta como un problema difícil de superar, en el segundo se sugiere la solución del conflicto pues será la propia circunstancia de la bajada de precios la que suavizará la pendiente de la rampa, invirtiendo su sentido. Otras estrategias recursivas pueden acompañar a la primera composición alterando su lectura perceptiva (FIG. 1.5.152), pues si en ese primer ejemplo sustituimos la tipografía original, una fuente del tipo

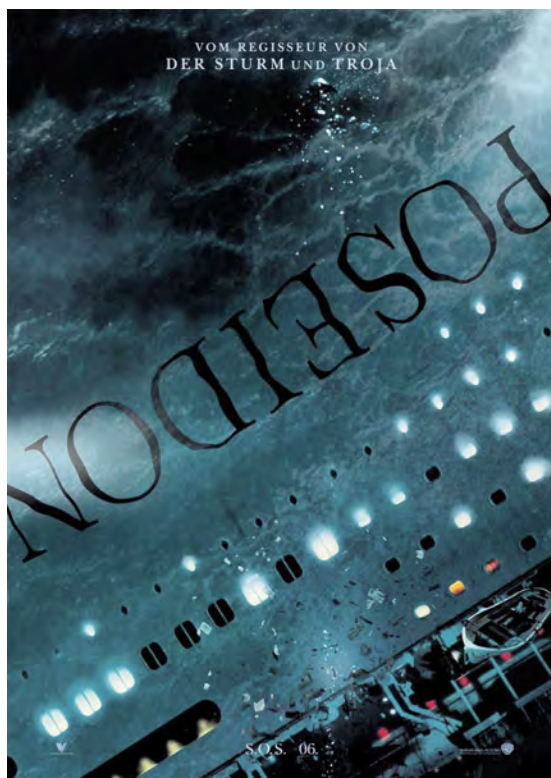


FIG. 1.5.153



FIG. 1.5.154



FIG. 1.5.155

FIG. 1.5.153. Cartel del filme *Poseidon*.

FIG. 1.5.154. Imagen de campaña publicitaria para la «vuelta al cole».

FIG. 1.5.155. Fotogramas del filme *El Resplandor*, de Stanley Kubrick.

grotesca de fuerte peso visual, en letras de caja alta y del tipo romano, esto es, con el eje principal de la fuente en disposición vertical, por otra de idénticas características pero de eje inclinado, el efecto inicial de penosa ascensión quedará considerablemente aliviado. En el primer ejemplo el texto parece avanzar con esfuerzo, casi con fatiga, tirando hacia atrás de sí mismo, mientras que en el segundo la tipografía se yergue y avanza con mayor desahogo. Esto es así porque el grado de inclinación del texto se ha hecho coincidir con el grado de inclinación de la rampa, ocasionando que los ejes inclinados tipográficos coincidan con la vertical de la composición. Si el potente peso visual de las astas de las letras se hubiese aliviado con unas astas más delgadas el efecto de ligereza habría aumentado. Y si en lugar de utilizar caracteres de caja alta se hubiesen empleado letras de caja baja, el tirón hacia abajo provocado por el efecto virtual de la gravedad se hubiese reducido. En el cartel de difusión para el filme *Poseidón*, el rótulo aparece invertido cabeza abajo, en una violación cardinal de su disposición natural (FIG. 1.5.153). El argumento del filme gira en torno al desastre provocado por el envite de una ola gigantesca sobre un buque de pasajeros en ruta de placer, ocasionando su vuelco total. La inusual disposición del texto se justifica entonces como referencia al desastre y la percepción de su significación se apoya en el hecho de que el texto parece inscribirse en el gigantesco casco del buque, cuya imagen aparece ya cabeza abajo en el cartel. La intervención es del tipo de orientación porque violenta el texto alterando su disposición natural. En ocasiones la intervención cardinal afecta a uno sólo de los caracteres del conjunto de texto, como en este anuncio perteneciente a la campaña publicitaria de una conocida firma española que anuncia la *vuelta al cole* y tiene como público objetivo secundario al mercado infantil (FIG. 1.5.154). Independientemente del resto de intervenciones tipográficas que se aplican al texto, encontramos en la tercera línea un carácter /N/ volteado horizontalmente. En este contexto la intervención hace referencia al frecuente efecto caligráfico infantil que, provocado por una cierta dislexia, determina que ciertos glifos de arquitectura especialmente problemática desorienten su articulación. El efecto percibido es el de una asociación con el colectivo infantil al que se dirige la campaña. Por motivos semejantes, pero con un efecto comunicativo mucho más elaborado e inteligente, encontramos esta intervención tipográfica en uno de los fotogramas de una escena principal del filme *El Resplandor*, de Stanley Kubrick (FIG. 1.5.155). El argumento de la película se apoya en las facultades paranormales de un muchacho de corta edad que acompaña a sus padres a un establecimiento hotelero apartado, del cual tenemos constancia de un siniestro crimen múltiple ocurrido en el pasado en una de las estancias, la *habitación roja*. El muchacho, en estado de trance, escribe automáticamente



FIG. 1.5.156

FIG. 1.5.157

FIG. 1.5.158

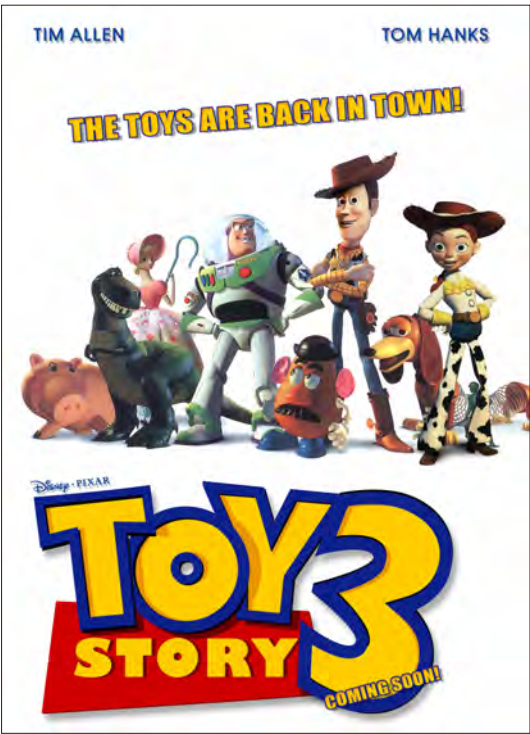


FIG. 1.5.159



FIG. 1.5.156. Logotipo para un proyecto cultural de la Fundación Cajasol.

FIG. 1.5.157. Manipulación expresiva de la caja de texto en la página de encabezado de un artículo periodístico.

FIG. 1.5.158. Cartel del filme *Toy Story 3*.

FIG. 1.5.159. Logotipo de la aerolínea *Iberia* (hoy en desuso).

un texto *—red room*, habitación roja— sobre una superficie, pero lo hace invirtiendo dos de los caracteres de la palabra, en clara alusión al efecto disléxico antes comentado. Pero la madre, al leer la palabra a través de un espejo en la pared comprende la totalidad del mensaje pues las letras invertidas, al aparecer en su disposición correcta en la superficie especular, ayudan a la lectura del siniestro anuncio: *murder*, asesino. Todos los caracteres del conjunto aparecen ahora correctamente dibujados, salvo los glifos /E,R/ que ahora aparecen alterados. El efecto se completa mediante la coincidencia del sonido de la doble /O/, que en inglés se pronuncia como /U/, un error de escritura perfectamente factible en la escritura infantil en lengua inglesa. Una elaborada recursividad que en el desarrollo de la escena provoca un clímax dramático de profunda y terrible significación.

Otra estrategia de recursividad tipográfica viene determinada por el efecto de la reubicación. Consiste en desubicar los caracteres, desde su emplazamiento natural a otro diferente, al objeto de aportar valores añadidos al texto. Un ejemplo lo tenemos en este cartel urbano de carácter publicitario donde el efecto expresivo literal del término *desplazamientos* (FIG. 1.5.156) se acentúa mediante las intervenciones gráficas que parten de la desintegración del vocablo en cuatro fragmentos, desubicando cada uno de ellos y desplazándolos con respecto a la línea de base general del conjunto. En este otro ejemplo, un artículo periodístico en la página de una publicación periódica (FIG. 1.5.157), la deconstrucción del orden connatural de los bloques de texto, cuya configuración originaria es de tipo cuadrangular, origina la modificación expresiva de los límites virtuales del párrafo cuya apariencia global adopta la forma del perfil de una campana, asociando visualmente el texto maquettato con el desarrollo literal del título del artículo, a la vez que éste se convierte en el travesaño que soporta la campana. Un tercer ejemplo de desubicación tipográfica lo tenemos en este cartel de difusión promocional del filme *Toy story 3* (FIG. 1.5.158), en el cual los caracteres de mayor tamaño del título de la película experimentan ligeros giros arbitrarios, a la vez que se descolocan con respecto a sus posiciones regladas, solapándose unos sobre otros. Los giros arbitrarios provocan un efecto lúdico y dinámico, a la vez que el solapamiento subraya el atropellado desenfado que caracteriza al tono del filme.

En último lugar tendríamos el recurso cromático, una estrategia expresiva de primer orden que aporta sugestividad al texto intervenido. La naturaleza de estas intervenciones puede ser principalmente de carácter icónico, convencional o abstracto. En el logo de la compañía aérea *Iberia* (FIG. 1.5.159) el color se está usando como elemento recursivo cromático de carácter icónico, pues se referencia claramente a los colores distintivos nacionales del país de origen de la



FIG. 1.5.160



FIG. 1.5.161

FIG. 1.5.162

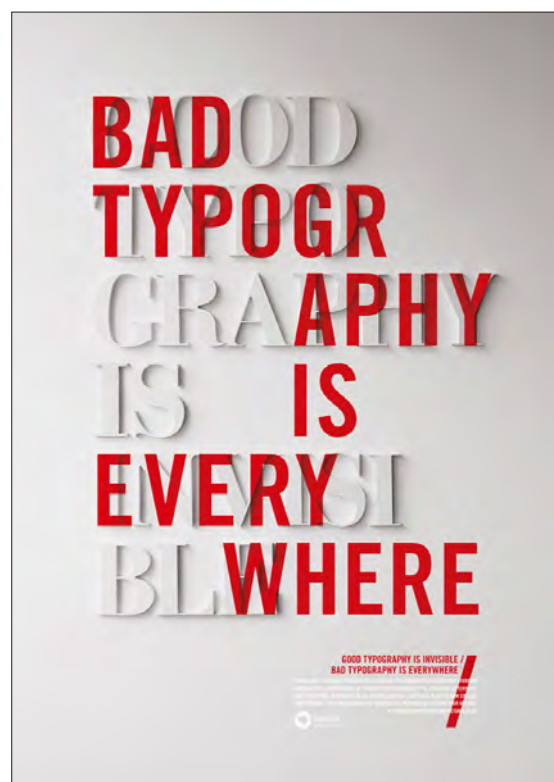


FIG. 1.5.163



FIG. 1.5.164

FIG. 1.5.160. Anuncio publicitario a página completa de Zoco.

FIG. 1.5.161. Logotipo de la popular muñeca *Barbie* de Mattel.

FIG. 1.5.162. Diseño de cartel de *Bucks. New university*.

FIG. 1.5.163. Logotipo de producto farmacéutico. Primera versión.

FIG. 1.5.164. Logotipo de producto farmacéutico. Segunda versión.

entidad. Con la misma intención recursiva se está utilizando el color en este anuncio publicitario del medio prensa en el que una gran letra /Z/ trazada impetuosamente sobre la imagen fotográfica del fondo de la composición, presenta un tono rojo idéntico al de la bebida objeto del anuncio (FIG. 1.5.160). Para destacar la similitud por iconicidad la imagen fotográfica está interpretada por entero en tonos grises. Sin embargo en el logo de Barbie (FIG. 1.5.161), la popular y ubicua muñeca, el empleo del color rosa se utiliza por su carácter convencional en referencia al sexo femenino, al que va destinado el producto. En el extraordinario cartel difundido por la *Bucks. New university* (FIG. 1.5.162), se aboga por un uso profesional y discreto de la forma tipográfica aduciendo que la buena tipografía tiene un carácter marcado por la moderación, lo que queda expresado en el texto de color blanco, mientras que la mala tipografía peca de exhibicionismo y se encuentra por todas partes, lo que queda reflejado en el texto de color rojo. El efecto de transparencia y discreción del texto que señala el carácter positivo natural de la tipografía se resuelve con unos tipos en blanco sobre blanco cuya legibilidad es posible mediante los contornos sugeridos por sus sombras arrojadas. Sobre ellas y casi anulándolas, sin lograrlo enteramente, la mala tipografía se impone con su carácter llamativo y provocador, lo que se expresa mediante un solapamiento de los caracteres y por el empleo de un incisivo color rojo. En este caso tanto el uso del blanco como indicación de la bondad gráfica como el rojo como signo de una equivocada prepotencia, son usos retóricos del color que deben su expresividad al potencial comunicativo en abstracto. Desde una recursividad basada en el potencial expresivo en abstracto del color se está interviniendo también este ejemplo de un producto farmacéutico (FIG. 1.5.163), en el que el logo comercial de una crema contra el picor, amén de otros recursos tipográficos diferentes, se interviene mediante un color aplicado en degradado lineal cuyos tonos extremos son colores calientes, el rojo y el amarillo, produciendo un efecto de incómoda irritabilidad. El efecto resultante es diametralmente opuesto al que vemos en esta otra versión del mismo logo (FIG. 1.5.164), en el que un azul frío expresa la bondad del producto. En el primer caso el tratamiento tipográfico se refiere al suceso evidenciando el problema, antes de la aplicación del producto, mientras que en el segundo la intervención se orienta hacia la solución, expresando el alivio que deviene tras su empleo. Por supuesto existen otras intervenciones que magnifican el efecto hacia el que, en cada caso, apuntan los recursos cromáticos. En el primero las formas de los glifos son violentas, con ángulos apuntados, los caracteres son de caja alta, su disposición es caótica e incomoda y la estructura de las letras se ha distorsionado. Mientras que en el segundo caso las formas utilizadas son blandas, el texto se presenta en letras de caja baja y

la suave sombra arrojada sobre el fondo suaviza los contornos del texto. En ambas versiones la utilización del color aprovecha las cualidades expresivas en abstracto del croma.

A tenor de las posibilidades de intervención recursiva de la forma tipográfica que hemos comentado hasta aquí, se propone la posibilidad de sistematizar una metodología proyectual que se oriente hacia la solución de problemas de índole comunicacional tipográfica. La sistematización de la muy diversa casuística de los sucesos tipográficos que comportan la transmisión de potencial expresivo comienza, como ya hemos visto, por la consideración de la naturaleza expresiva del fenómeno, pudiendo ser ésta, *grosso modo* considerada, de carácter cognitivo o no cognitivo. La cognición puede ser de tipo icónica o de tipo convencional, mientras que las intervenciones no cognitivas pueden subdividirse en las de tipo expresivo o no expresivo. En cuanto al tipo de intervenciones posibles, la extensísima diversidad de la casuística puede ser reducida, como también hemos visto ya, a ocho situaciones fundamentales. La primera recoge las intervenciones que afectan a la estructura gramatical del texto, entendidas como el uso expresivo de los elementos de la tabla de caracteres del glifo. Ese uso puede subdividirse en recursos de tipo ortodoxo, cuando no violentan las normas del lenguaje, o heterodoxos, cuando las deconstruyen con fines comunicacionales. También se integran en este apartado las intervenciones que interesan al grupo, familia y variantes de tipo. En este caso la intervención se apoya, por un lado, en las cualidades expresivas de la propia fuente tipográfica, o por el otro, en las diferentes configuraciones que afectan a la disposición tipográfica sin alterar las condiciones estructurales de la fuente en el sentido que lo hacen los otros grupos recursivos. En segundo lugar se encuentran las intervenciones de tipo inclusivo, en las que el recurso que añade valor al texto consiste en la adición de elementos ajenos al propio texto. Las inclusiones pueden ser de tipo externo, cuando rodean su espacio exterior pero interactuando directamente con él, o de tipo interno, cuando invaden el propio espacio que ocupa la fuente, pero interactuando en ambos casos con el texto. En tercer lugar tendríamos las intervenciones que llamaremos sustituciones. En ellas el recurso consiste principalmente en la sustitución de uno o varios caracteres del texto por algún elemento gráfico sin menoscabo de la legibilidad del mensaje. En cuarto lugar tenemos el recurso de la reestructuración del contorno de la fuente. La reestructuración puede ser de tipo global o de tipo singular. La de tipo global afecta al contorno virtual en el que se enmarca el conjunto de los caracteres objeto de la intervención, donde por efecto de la manipulación de dicho marco las formas interiores del conjunto tipográfico manifiestan también una alteración consecuente, no individual, de su comportamiento formal. En la reestructuración del contorno

de tipo singular la deformación se centra en uno o varios caracteres alterando el contorno del propio glifo, según una dinámica independiente de cualquier otra deformación singular que pudiese haber en el conjunto de los caracteres. Otro caso de reestructuración puede darse en el caso de que el texto intervenido sean uno o varios párrafos, donde el contorno manipulado es el marco virtual del mismo pero sin que dicha intervención afecte a la forma de los caracteres del conjunto, obligados entonces a un reposicionamiento que no afecta a la apariencia de la letra. En quinto lugar nos encontramos con el recurso interventor de la texturación. Afecta al espacio interior de relleno del glifo alterando su apariencia. No debe confundirse con el recurso de la reestructuración del contorno singular cuando afecta sólo al comportamiento de los bordes del glifo, aunque con dicha intervención se simule el efecto de una textura. En sexto lugar, el recurso interventor de la orientación se ocupa de las disposiciones no regladas del texto en tanto en cuanto se refieren a posiciones relativas al espacio bidimensional, o al redireccionamiento de los elementos textuales. En séptimo lugar tenemos los recursos de reubicación, en los que los elementos de texto se disponen de manera que violentan sus posiciones regladas. Y en octavo y último lugar estarían las intervenciones cromáticas que afectan al texto en cuanto al color, fundamentalmente de tres modos diferentes. El primero de ellos como una alteración cromática de carácter icónico, donde el color tipográfico alude al de un elemento físico reconocible del contexto real. El segundo de ellos sería cuando el color se aplica en referencia a un convencionalismo social. Y el tercero se produce cuando la intervención cromática fundamenta su potencial semiótico en la cualidad expresiva del color en abstracto.

Una vez sistematizada la diversidad de la casuística interventora de la forma tipográfica, interesa la proposición de una metodología proyectual que pueda utilizarse como método racional y reflexivo hacia la resolución de un problema de índole comunicativa aplicada a la forma tipográfica. El proceso en este caso es inverso al que tiene lugar en la percepción de un mensaje transmitido a través de una forma tipográfica expresiva, pues en este caso es la forma de la letra, que se presenta con un determinado comportamiento gráfico, la que activa la percepción de determinados valores conceptuales. Mientras que, sin embargo, en el acto de la resolución creativa de un problema de semiótica tipográfica sería el concepto en cuestión el que llevaría a reflexionar acerca de la oportunidad de tales o cuales recursos interventores que pudiesen transmitir adecuadamente los valores que interesan. Para ello es necesario el establecimiento de una nueva sistematización de recursos interventores que afecten a la letra proporcionándole el valor deseado. En busca de una metodología coherente que a través de un ejercicio intelectual

reflexivo se oriente a la consecución de resultados garantes, el primer paso se centraría en la depuración del concepto objeto de la transmisión. El concepto debe definirse de acuerdo a su oportunidad. En efecto, pueden existir conceptos realmente efectivos pero de difícil interpretación gráfica que obstaculizarán el desenvolvimiento de la metodología proyectual. El concepto debe elegirse de acuerdo a la oportunidad en cuanto al tipo de idiosincrasia receptora al cual va dirigido, y luego también de acuerdo a la oportunidad en cuanto a su capacidad para ser traducido en una forma gráfica potencialmente transmisora. Una vez determinado el concepto, éste se descompondrá en un número en principio generoso e indeterminado de recursos interventores que lo expresen gráficamente, o que presenten suficiente complicidad con él. Para determinar los recursos debe existir un esquema que sistematice la naturaleza de tales intervenciones, las cuales pueden dividirse fundamentalmente en cuatro categorías. Por un lado estarían las intervenciones de naturaleza exclusivamente tipográfica, donde tendrían cabida todas aquellas manipulaciones que afectan a la fuente pero que no alteran la forma del glifo. Por otro lado estarían las intervenciones de naturaleza gráfica, que recogerían los recursos que interesan a los elementos mínimos de significación de los niveles semántico y sintáctico de la gráfica, esto es, al color, la forma, la textura y la composición, principalmente. En tercer lugar estarían las intervenciones de naturaleza alusiva, que recogerían todas aquellas metáforas gráficas socialmente reconocidas que expresen con eficacia, total o parcialmente, el concepto que interesa transmitir. Y en cuarto y último lugar estarían las intervenciones de naturaleza icónica. Éstas se subdividen en dos. Las de naturaleza icónica del objeto y las de naturaleza icónica de identidad. Para seleccionar recursos de naturaleza icónica del objeto es preciso que además del concepto exista un objeto físico de referencia, objeto de difusión, y a cuya presencia corresponda el concepto con el que se trabaja. Pensemos en el caso de un vehículo del tipo turismo. Por un lado está el objeto físico y por el otro el concepto asociado, por ejemplo la idea de *resistencia*. Para seleccionar recursos de naturaleza icónica de identidad se atenderá al propio concepto a transmitir. En el caso de la naturaleza icónica del objeto los recursos interventores serán elementos visuales que definan al propio objeto icónicamente, ya sea total o parcialmente, de manera significativa. Los elementos icónicos pueden estar referidos tanto al propio objeto en sí como al contexto en el que dicho objeto desarrolla sus prestaciones, por ejemplo unas rayas discontinuas de carretera, en el caso del turismo. Para los recursos icónicos de identidad el procedimiento requiere una elaboración indirecta. A partir del concepto se definirán situaciones ficticias en las que dicho concepto sea el eje significativo que las determina para luego elaborar listados de recursos icónicos que aludan

a los objetos representativos de cada una de esas situaciones imaginadas. La depuración final de las listas de recursos, que pueden llegar a ser francamente extensas, requiere un procedimiento lógico. De los cuatro listados resultantes se eliminarán aquellos recursos de intervención cuya ejecución gráfica se estime contradictoria o contraproducente. Los recursos que permitan una ejecución más simple son por lo general los más adecuados pues no sólo ofrecerán luego una recepción más directa sino que permitirán la simultaneidad con otros que puedan aportar matices al resultado final. En el caso de existir más de un concepto o valor a transmitir, los listados se duplican y la elección final de los recursos definitivos se hace más compleja. La metodología proyectual, la elaboración de los listados de recursos, la depuración de los resultados y la aplicación final a la forma tipográfica se analizará en detalle en el capítulo correspondiente.

LIBRO II

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA

LIBRO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA

UNA INTRODUCCIÓN A LA FORMA DE LA LETRA
COMO EXPRESIÓN DEL ZEITGEIST

LA VOCACIÓN DEL SER HUMANO de expresar gestualmente su experiencia vital a través de los objetos que manufactura acredita a la forma de la escritura como una interesante expresión indicial de su idiosincrasia histórica. Indicios que expresan unos *valores añadidos* inoculados, espontánea o premeditadamente, a esas formas de la escritura y que la señalan como fuente de valor exegético para el análisis de los perfiles de un ser humano profundamente comunicacional, tanto en lo singular como en lo colectivo.

Una de las esencias de la especie humana es su perfil comunicacional. Desde el alba de su historia el Hombre ha evidenciado la necesidad innata de decirse a sí mismo y a los demás a través de unos usos y liturgias que cristalizasen la esencia de su experiencia vital, enunciados perdurables de su perfil cultural. Es en ese *a sí mismo y a los demás* donde el individuo se declara combatiente entre el interés *particular* y el interés *general*, como desarrollara Kierkegaard en sus escritos¹ o como reflexionara Fellini en alguno de sus filmes². Ávido de relaciones, el ser humano vuelca entonces su inherencia como ente individual y colectivo e inviste de manera implícita a los objetos de su consideración de estos dos impulsos, diferentes pero insolubles. Y sucede esa investidura de manera implícita, pues dichos impulsos se adhieren al objeto con la condición de *valores añadidos* anexados a un discurso literal consciente del cual el objeto es vehículo transmisor. De tal modo ocurre con el elemento artístico y es esta sin duda la causa de que algunas piezas de arte singulares que han perdido ya, al paso de los tiempos, el efecto de la función consciente para la que fueron creadas mantengan sin embargo la intensidad de su

1 KIERKEGAARD, Sören: *Temor y Temblor*. Ed. Alianza. Madrid, 2002

2 FELLINI, Federico: *Prova d'orchestra (Ensayo de Orquesta)*. Film de 1978



FIG. II.I.1



FIG. II.I.2

FIG. II.I.3



FIG. II.I.1. Escritura mesopotámica antigua con fuerte carácter de iconicidad.

FIG. II.I.2. Escritura en cuneiforme moderno de mediados del siglo I ac.

FIG. II.I.3. Escritura de tipo *epistolar*.

propuesta inmanente, pues son sus *valores añadidos* los que sostienen, o mejor aún acrecientan, el alcance de su influencia. Para Mario de Micheli «esta misteriosa virtud que distingue una obra maestra de una obra fallida [...] es la pura sensibilidad plástica»³. Esa extraña cualidad creadora, privativa de la acción humana, resplandece en aquellas labores del Hombre que la posibilitan. Labores que una obsesión taxonómica se empeña en fijar, en una noble catalogación siempre cambiante, como Artes. Visuales, auditivas, conceptuales o de cualquier otra naturaleza no son sólo, probablemente, estas nobles disciplinas las que realmente puedan gozar del privilegio de ser vehículo fiel de la experiencia ya que el ser humano, en su permanente desazón comunicativa, vuelca incesantemente su idiosincrasia en todos los actos experienciales que le acompañan y a la vez le significan.

Siendo entonces profundamente comunicacional, y una vez que sintió la necesidad de dar permanencia y difusión colectiva a su ideario, la humanidad comenzó a escribir el primer capítulo de su propia Historia mediante una suerte de ensayos semióticos que desde elementos visuales de marcada iconicidad (FIG. II.1.1) evolucionarían luego hacia una arquitectura gráfica intelectualizada (FIG. II.1.2), con la que lograría la representación materializada de su propio pensamiento. Y ligada a las formas de esa temprana experiencia escritora comenzó a declarar también, sin avisarse de ello, los *valores añadidos* que le definirían como individuo singular y como individuo colectivo.

Los *valores añadidos* son valores extraliterales que, más allá de la propia literalidad expresada en la articulación de la frase, comportan significaciones adicionales al texto, bien potenciando su contenido o bien invistiéndolo de matices que lo redefinen, enriqueciendo y precisando su discurso. Llamaremos entonces *valores añadidos de naturaleza singular* a los valores añadidos que responden y dan cuenta, desde lo personal, de los perfiles de un ser humano individual (FIG. II.1.3). Son valores que se manifiestan especialmente en las escrituras de rango protocolario inferior, cuyas formas escritoras son el resultado del feliz maridaje entre las especificidades del utillaje de escritura, que básicamente son el soporte y el objeto escriptor que deja huella sobre él, y los ritmos formales que se derivan de la mecánica de la fuerza motriz que sostiene el objeto escriptor, esto es, la mano humana. Son experiencias escritoras cuya vocación difusora es discreta, y cuyos soportes finales carecen por lo general de voluntad de permanencia. A diferencia de lo anterior, los *valores añadidos de naturaleza colectiva* son valores inoculados a la

3 DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza. Madrid, 2008. p.234

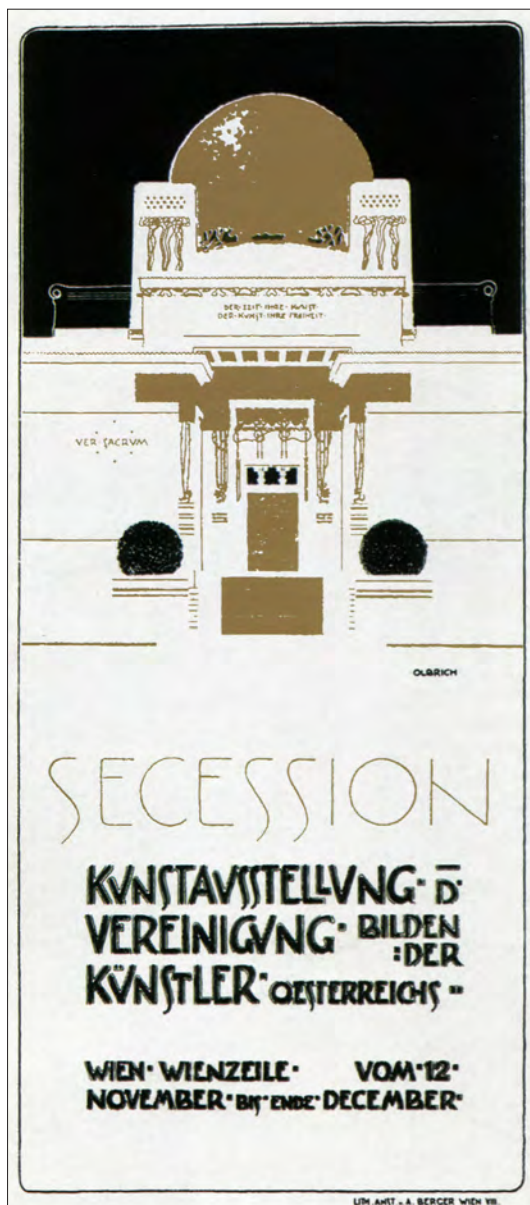


FIG. II.1.4



FIG. II.1.5



FIG. II.1.6

TRINITY
EPISCOPAL
CATHEDRAL

FIG. II.1.4. Ritmos tipográficos característicos del estilo secesionista austríaco, a principios del siglo XX.

FIG. II.1.5. Arquitectura tipográfica severa, acorde con la poética espartana del estilo constructivista soviético del periodo entreguerras.

FIG. II.1.6. Logotipo para una sede episcopal con tipos lapidarios clásicos, intervenidos para adecuarse a la función comunicativa.

escritura, desde la esfera de lo supraindividual, que expresan más allá de la literalidad del texto los posicionamientos y la idiosincrasia de una sociedad, de un colectivo cultural (FIG. II.I.4); la experiencia de un *zeitgeist*⁴. Se manifiestan especialmente en las escrituras de alto rango procedentes de las instituciones de poder y control social, y en las experiencias escritoras colectivas de alto nivel de difusión. Son escrituras, por tanto, de carácter mediático y de marcada voluntad de permanencia. La arquitectura de sus glifos no es deudora del gesto humano y la articulación de sus caracteres suele ser el producto de una ingeniería de la forma, y en ocasiones de una intelectualización de la estética de la letra.

Por otro lado, los valores añadidos a la forma de la letra son el efecto de una casuística cuya diversidad se define por la naturaleza del impulso motor que inocular esos valores. Así, el impulso puede ser de naturaleza *espontánea* o de naturaleza *premeditada*. Los valores añadidos, ya sean singulares o colectivos, son de carácter *espontáneo* cuando se insuflan a la letra de manera indolente, inconscientemente, sin que en el proceso influyente participe la voluntad inoculadora (FIG. II.I.5). La letra es entonces una especie de clepsidra que contiene los valores de su tiempo, transferidos a ella como resultado de un proceso natural mediante el cual el individuo colectivo transfiere su cosmología. El proceso es, pues, natural y honesto en el sentido de que no hay intervención interesada; los valores añadidos de la letra transmitirán entonces, sin imposura, los perfiles de aquellas singularidades o colectividades de cuya influencia indolente son el resultado. Sin embargo, los valores añadidos de naturaleza *premeditada* son aplicados a la forma de la letra de modo consciente, interesado, y se comportan entonces a modo de vehículos de un discurso previamente generado cuya transmisión interesa difundir (FIG. II.I.6). Es evidente que los valores premeditados se presentan en las escrituras de protocolo. Son escrituras de alto nivel de rango, difusión y permanencia; y proceden de los focos institucionales del poder establecido para la publicación, propagación y asunción de sus catecismos.

Para que pueda existir una transmisión involuntaria del *zeitgeist* colectivo habrá de existir obviamente un perfil cultural que sea el reflejo de una pluralidad de individuos constituidos en sociedad. Más allá de la transmisión involuntaria del *espíritu de los tiempos* de un colectivo humano, la transmisión voluntaria de un discurso premeditado es históricamente el resultado de las necesidades de organización de las primitivas sociedades en crecimiento, cuya progresiva

4 El término *zeitgeist* es un préstamo tomado del alemán que aplicado al estudio de la Historia hace referencia al *espíritu de los tiempos*.



FIG. II.I.7

FIG. II.I.7. Elementos de identificación corporativa de la compañía estadounidense *American Airlines* (hoy en desuso).

complejidad requirió el referente institucional de una cosmología propia expresada, con voluntad de permanencia, a través de la epifanía de la forma escritora. Cuando las sociedades antiguas superaron los niveles básicos de alfabetización, la literalidad del discurso se invistió entonces con los matices inherentes a las formas de los propios componentes de la escritura, las letras, en una suerte de expresión supraverbal⁵. Es precisamente esa capacidad supraverbal del lenguaje escrito la que, desde las primeras experiencias de interacción colectiva de las civilizaciones antiguas, continúa siendo hoy día utilizada desde los focos de poder de las megacorporaciones internacionales (FIG. II.1.7). En la cultura occidental moderna, la cualidad subrepticia del recurso supraverbal permite además a estas corporaciones inocular su ideario interesado en la burbuja idiosincrásica de un público que, desde su supuesta autodeterminación, se rinde sin condiciones a los intereses de un catecismo sin alma.

Las escrituras hológrafas, por tanto, contienen y expresan potencialmente la esencia personal del individuo que las ejecuta. Pero también las escrituras *construidas*, esto es, las institucionales o de protocolo, son capaces de contener y transmitir la esencia colectiva del grupo que las originó. Si aquéllas son, como vimos, la embajada de un estilo singular, éstas lo son de un supraestilo holístico. De este modo las formas de la escritura se instituyen como soporte contenedor de las esencias singulares y colectivas del ser humano. En el segundo caso, es la voluntad comunicacional del individuo la que intelectualiza previamente el mensaje para transmitirlo luego, en una suerte de ejercicio hermenéutico, a través de la forma de la letra. Esta situación es hoy por hoy tan común al paisaje tipográfico moderno de nuestras actuales sociedades de la comunicación, que el hecho reclama con vehemencia el esfuerzo de la observación, del análisis y de la sistematización. No obstante, la intervención de la forma tipográfica para la transmisión de un discurso interesado no es preceptivo de una práctica contemporánea, toda vez que las fuerzas de poder del pasado ya la emplearon con eficacia.

Al amanecer del Hombre, cuando en el tránsito de la *Piedra antigua* al *Neolítico* los pequeños grupos nómadas se despiertan a la capacidad del control inteligente de los recursos naturales, los clanes se asientan y los primitivos grupúsculos se transmutan en formaciones tribales de crecimiento progresivo. Si el nomadismo estuvo marcado por una limitada cosmología y una lógica de subsistencia propias de una sociedad depredadora, el sedentarismo originaría luego una

5 Sobre las manifestaciones de los lenguajes extraverbales es interesante el ensayo de Davis. DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*. Ed. Alianza. Madrid, 2005

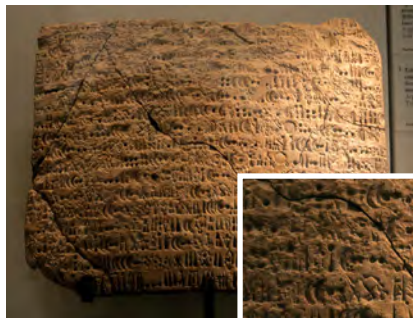


FIG. II.I.8

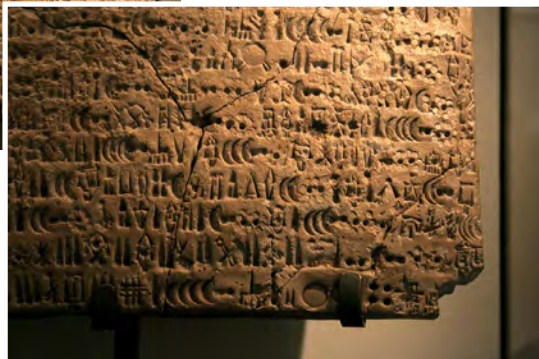


FIG. II.I.9



FIG. II.I.10



FIG. II.I.11

FIG. II.I.8. Inscripción en escritura mesopotámica antigua con indicaciones de cómputo.

FIG. II.I.9. *Poema de Gilgamesh* escrito en cuneiforme.

FIG. II.I.10. Gestos característicos de la escritura cuneiforme, por pulsión del estilete sobre la arcilla, en una oblea del tamaño aproximado de un sello de correos.

FIG. II.I.11. Evidencia del *ductus* en la escritura actuaria o epistolar.

Hace hoy justo 2 años que en un viaje de Madrid a Sevilla escribí esto en mi iPad usando un stylus. Del programa Ghostwriter Notes. Dos años más tarde la respuesta a la pregunta es claramente NO. Esos desde mi Galaxy Note 10.1 usando el programa S-NOTE incluido en el tablet.

suerte de *corpus* social complejo que habría de ser inequívocamente manifestado, difundido y decretado mediante una transmisión literal de carácter perdurable. Si anteriormente la transmisión de la experiencia se satisfizo vía oral, ahora la complejidad del rito social habría de ser fijada con carácter de permanencia por otros medios que garantizaran la difusión y transferencia de aquella cada vez más elaborada cosmología, pues como dice Aicher «la escritura es un proceso que rescata los sonidos de su extinción, que recupera la fugacidad del habla [...] ...la escritura es el proceso de compilar un recuerdo»⁶.

Las muestras más antiguas de protoescritura halladas en Oriente Próximo son con frecuencia registros de interacciones sociales con las que el ciudadano se obligaba con otros miembros o estamentos de la comunidad (FIG. II.1.8), cuando no el correlato lírico de la cosmovisión de aquel colectivo (FIG. II.1.9). Las primeras experiencias escritoras del hombre antiguo están elaboradas desde la base de una fuerte figuración y tan sólo más tarde vendrían a conformarse en un sistema de comunicación gráfica que se desarrolló tempranamente a lo largo de los territorios regados por las aguas antiguas del Tigris y el Eufrates. La progresiva depuración del sistema lingüístico y la paralela evolución simplificadora de los trazos ejecutados sobre la tableta de arcilla mediante un estilete devendrían en una escritura de tipo cuneiforme (FIG. II.1.10), cuya abstracta apariencia es deudora tanto de los antiguos signos pictográficos de los que procede como del soporte arcilloso y la manera en la que el estilete de sección triangular se utilizó por pulsión sobre la superficie del soporte. Los ritmos y orientaciones de los trazos en forma de cuña son deudores también de la mecánica articulatoria que los generaba, la mano humana. Es ese compromiso entre la intención de representación de un *glifo*⁷ determinado, las posibilidades de representarlo en un soporte concreto mediante útiles de escritura específicos, y la intervención del juego de movimientos naturales de la mano actora, lo que constituye el origen de la forma peculiar de la escritura. Este encuentro de circunstancias implica la presencia de *ductus*, propio de la *escritura epistolar*⁸ (FIG. II.1.11), que es aquella que se produce de manera natural por el recorrido de la mano en serena convivencia con los útiles de escritura. Por otro lado el concepto

6 AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.84

7 El término *glifo* se aplica en el ámbito tipográfico al diseño concreto de un carácter o letra que forme parte del conjunto de caracteres de una fuente. No es equivalente al término carácter puesto que éste puede representarse mediante dos o más glifos de diseño diferente.

8 La *escritura epistolar* es una escritura hológrafa, no obligada especialmente a los ritmos derivados de la sujeción a un canon gráfico.



FIG. II.I.12

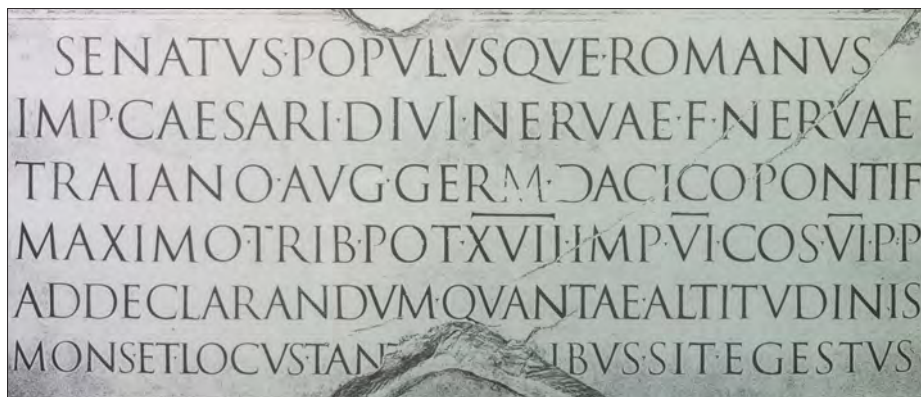


FIG. II.I.13

FIG. II.I.12. Escritura del tipo *caligrafía*. Detalle de un folio caligrafiado en *humanística* italiana.

FIG. II.I.13. Escritura del tipo *lapidario*. Epigrafía en la base de la columna de Trajano, en Roma.

de *caligrafía* (FIG. II.I.12) se relaciona más adecuadamente con una escritura epistolar ejecutada bajo la directriz de un canon ideal, si atendemos a su etimología ⁹. Ambas, escritura epistolar y escritura caligráfica, resultan del gesto manual y evidencian el ductus singular del que escribe. Puede resultar difícil aceptar la aplicación del término ductus a la escritura mesopotámica cuneiforme, pero desde los posicionamientos expresados no resulta descabellado, pues en ella participan las circunstancias que determinan dicho ductus. Junto a la epistolar y la caligráfica coexiste la *escritura lapidaria* (FIG. II.I.13); representa ésta la expresión del poder instituido y es una escritura de protocolo, monumental y de difusión, al contrario de la epistolar que es por contraste de carácter íntimo y personal. La escritura lapidaria tiene una vocación de permanencia, es de amplio alcance y se asocia con el caudillaje. No denota el ductus caligráfico aunque puede recogerlo en su hechura como ejercicio de emulación, pero no como sincera consecuencia de la singularidad del gesto. Es la gestualidad directamente inoculada en la forma escriptora lo que identifica a las expresiones caligráficas y, sobre todo, a las epistolares. De hecho el estudio de la personalidad y del ánimo coyuntural de una persona a través de las formas de su escritura ha de analizarse desde las formas epistolares ¹⁰; en mucha menor medida desde las caligráficas, puesto que el esfuerzo hacia un canon disminuye la sinceridad del gesto; y en absoluto, en cuanto a lo grafológico, desde las lapidarias.

En cuanto a la apariencia formal la escritura lapidaria es una ingeniería de la escritura, mientras que las escrituras epistolar y caligráfica son deudoras del gesto humano. La primera se constituye de un conjunto de formas racionalizadas y construidas con una razón geométrica de fondo, de mayor o menor rigor. Las otras dos disponen del ductus que refleja la impronta de la mano del escriba, ciertamente atenuado en el caso de la caligráfica por el efecto constrictor del canon. El término de escritura lapidaria es equiparable al de tipografía en los usos que habitualmente se atribuyen a este último y que no responden precisamente a su etimología ¹¹. Es recurrente el

9 Etimológicamente el término *caligrafía* proviene de los términos griegos Kalos y Graphein que significan *Bello* y *Grafía* respectivamente. Por tanto la Caligrafía sería la habilidad de escribir mediante el uso de bellos signos, lo que la distingue de la escritura epistolar, que se expresa mediante una gestualidad dominada por la impronta personal.

10 El análisis del ánimo y la personalidad, y en ocasiones la identificación, de una persona se lleva a cabo mediante destrezas que corresponden al ámbito de la *Grafología*, que curiosamente presenta puntos en común con algunos aspectos de las estrategias recursivas de la *Semiótica tipográfica*.

11 Al controvertido significado del término *Tipografía*, Jorge de Buen Unna le dedica las cinco primeras páginas de su tratado *Introducción al estudio de la Tipografía*, Gijón, 2011. Parece que puede admitirse que el vocablo se compone de las partículas *Tipo* que vendría a significar *Sello*, *Huella* o *Señal*; y *Grafía* que procede del griego *Graphein* que significa *Grafía*. Vendría a suponer,



FIG. II.I.I4



FIG. II.I.I5



FIG. II.I.I6

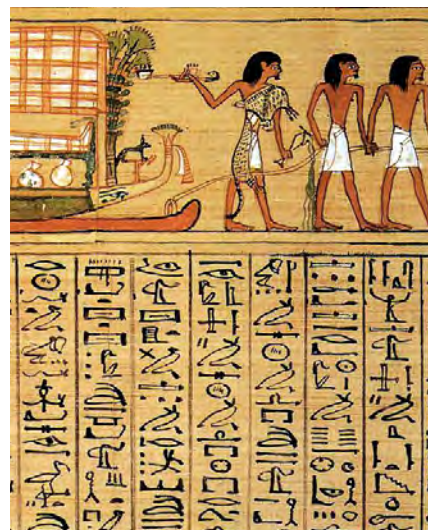


FIG. II.I.I7

FIG. II.I.I4. Detalle de la inscripción lapidaria cuneiforme de soporte cerámico en uno de los costados de la Puerta de Ishtar.

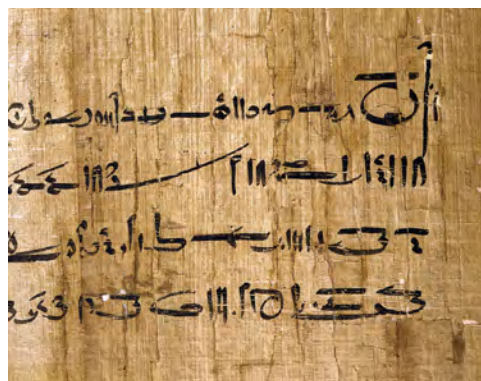
FIG. II.I.I5. Arquitectura característica de los glifos cuneiformes.

FIG. II.I.I6. Escritura lapidaria egipcia del tipo *jeroglífico*.

FIG. II.I.I7. Escritura caligráfica egipcia del tipo *jeroglífico cursivo*.

FIG. II.I.I8. Escritura egipcia del tipo *demótico*.

FIG. II.I.I8



debate acerca de si fue la escritura epistolar la que influyó a la lapidaria o al contrario. Debate no resuelto y apenas interesante en tanto en cuanto es más productiva la percepción de las mutuas interinfluencias que se han producido de una a otra a lo largo de la Historia. En el caso de la escritura cuneiforme es evidente que fue la escritura manual sobre tablillas de arcilla la que determinó más tarde las formas institucionales de la lapidaria tal como aparece en los azulejos vidriados de las calles laterales de la Puerta de Ishtar (FIG. II.1.14). Es obvio que ninguna concesión al ductus se manifiesta en esta escritura de ceremonia que por lo demás desarrolla una epigrafía cuyos glifos remedan sin desvío los ritmos y las formas de la escritura hológrafa (FIG. II.1.15). Es interesante en este punto destacar la coincidencia entre las formas de la escritura manuscrita y las formas de la lapidaria en la cultura mesopotámica. Para el grafólogo Fretigny, el hecho de que una cultura se exprese a través de unas formas de escritura que no difieren grandemente entre la epistolar y la lapidaria es síntoma de una sociedad autoritaria y represiva, de fuerte y severa articulación¹². Es ésta, quizás, una condición de las antiguas civilizaciones en tanto que la escritura jeroglífica (FIG. II.1.16) del poder del antiguo Egipto y la escritura jeroglífica cursiva (FIG. II.1.17) presentan diferencias tan sólo derivadas del utillaje y del procedimiento de escritura utilizado. La obediente transposición de las formas de la escritura institucional que presenta la jeroglífica cursiva se fue transmutando al correr del tiempo, alejándose del modelo institucional y permitiendo el ductus sintomático del gesto humano que ya se presenta en el estilo de escritura demótica (FIG. II.1.18), consecuencia probable de una relajación del ejercicio escriptor derivado de una directriz cultural más permisiva. Como ocurrirá en repetidas ocasiones a lo largo de la historia de la escritura, las derivaciones escriptoras que desde los modelos canónicos devienen en formas nuevas de escritura mediante un proceso de evolución por corrupción¹³ acaban por constituir nuevas expresiones de escritura cuya institucionalización y

pues, la estampación o huella de un grafismo de escritura. El término se utilizó –y en la bibliografía especializada así se continúa haciendo– para los procedimientos de impresión en relieve de los talleres de estampación xilográfica de donde pasó a las técnicas utilizadas en la impresión del libro de tipos móviles.

Actualmente, además de en su evidente acepción al aspecto formal de la escritura, se emplea como sinónimo de técnica de estampación en relieve, en sus vertientes artesanal e industrial.

12 FRETIGNY. Citado en: RAS, Matilde. *Historia de la escritura y grafología*. Ed.Plus Ultra, Madrid, 1950. pp.113,114 (edición facsímil, Ed.Maxtor. Valladolid, 2005)

13 El término *evolución por corrupción* hace referencia a un proceso evolutivo natural que a partir de una base canónica anterior, y determinado por agentes externos que inciden sobre él, genera finalmente una poética diferente al canon de partida del que surgió. De ninguna manera la expresión *corrupción* ha de ser considerada aquí como peyorativa.

aceptación se declara en los usos que de ellas se hace al aparecer inscrita en objetos de rango y protocolo. En este sentido encontramos la escritura demótica junto a la jeroglífica en estas lápidas del museo del Louvre pertenecientes a un Egipto tardío (FIG. II.1.19), en la célebre piedra de Rosetta del British Museum (FIG. II.1.20) del periodo ptolemaico egipcio, o en esta otra pieza, también ptolemaica, de la zona arqueológica de Tabuziris Magna y muy recientemente descubierta por arqueólogos de la Universidad Católica de Santo Domingo (FIG. II.1.21).

LA GENERACIÓN ESPONTÁNEA DE VALORES AÑADIDOS

La generación espontánea de valores añadidos de carácter colectivo en la forma de la letra se produce de modo indolente, invistiendo a la forma escritora de los perfiles que la definen como testigo y efecto de las esencias de la cultura de la que procede. De manera paralela a las formas imponentes de la lapidaria clásica del Imperio romano, existen otras manifestaciones hológrafas, de menor rango y nivel de difusión, derivados *cursivos*¹⁴ de la lapidaria, cuya gestualidad y ductilidad generadas a partir del bouma institucional expresan su condición de escritura popular a la vez que la sitúan en punta de lanza de una vanguardia escritora. Las prolongaciones cursivas, sólo en apariencia caprichosas, de algunas de sus astas suponen hoy el preanuncio remoto de nuestras modernas letras de caja baja. La presencia de estos rasgos no es baladí pues sus trazos, al desbordar la estricta franja de escritura marcada por la doble pauta de la lapidaria, enriquecen los perfiles del paisaje de la línea de texto colaborando fuertemente con ello al acrecentamiento del nivel de legibilidad de la escritura. De este modo la encontramos en las tablillas de Vindolanda (FIG. II.1.22) o en los grafitis populares pompeyanos (FIG. II.1.23), manifestaciones escritoras cuya deuda formal con la escritura de rango es aún evidente. El impulso esencial que origina la aparición de los rasgos cursivos en las escrituras latinas es el mismo que originó los trazos de cursividad en la escritura fenicia del último periodo, que evoluciona desde una organización de los signos en dos pautas a otra donde éstos se suceden en un esquema de cuatro, tal como podemos observar en la tapa del sarcófago de Eshmunazar, del siglo V ac (FIG. II.1.24).

El largo periodo de desestabilización del Imperio Romano de Occidente previo a su definitiva caída se traduce en la escritura epistolar con una desarticulación de su arquitectura fundamental, con un comportamiento que se orienta hacia una cursiva de trazos bastante más fluidos,

14 Con el término *cursiva* se conoce a toda aquella expresión de la escritura que no se aparta en exceso de la impronta del gesto humano, es decir, que tiene *ductus*. Existe una confusión actual en el ámbito tipográfico al utilizar este término para referirse a versiones de fuentes tipográficas cuyo eje es inclinado, lo que es un uso incorrecto en tanto en cuanto las fuentes inclinadas no tienen por qué presentar trazas de ductus.

FIG. II.I.25

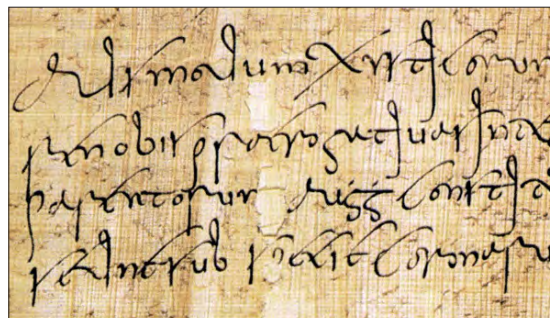


FIG. II.I.26

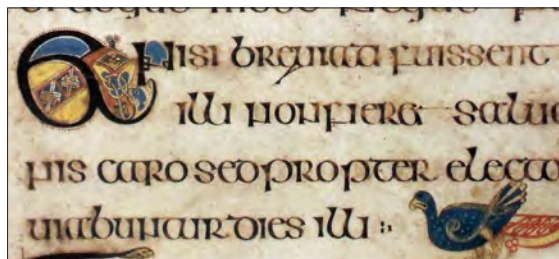
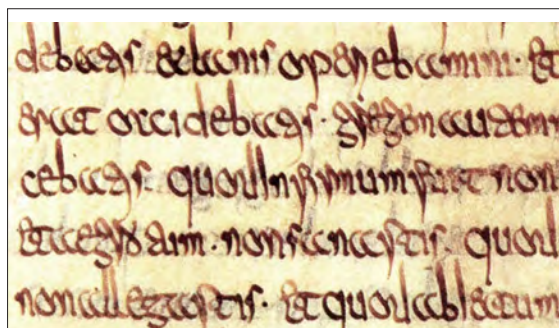
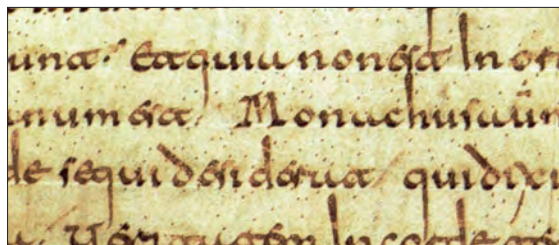


FIG. II.I.27

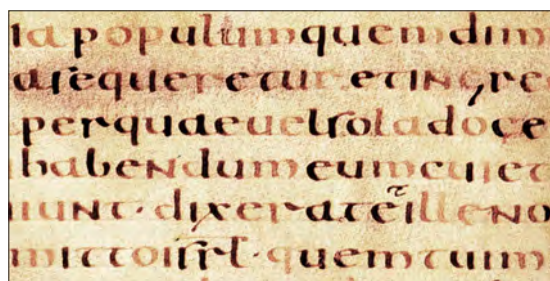
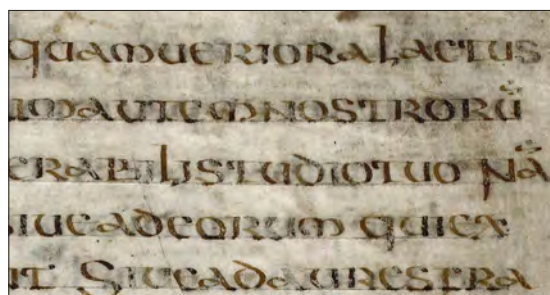


FIG. II.I.25. Detalle de un rescripto con una escritura de finales del Imperio romano de Occidente.

FIG. II.I.26. Detalle de las cuatro escrituras nacionales. De arriba a abajo, escrituras visigoda, beneventana, merovingia y semiuncial irlandesa.

FIG. II.I.27. Escrituras uncial, arriba, y semiuncial, abajo.

rica en enlaces, y que se aparta progresivamente de la rigidez de la escritura institucional (FIG. II.1.25) en lo que vendría a constituir el punto de arranque para la formación de las llamadas *escrituras nacionales*¹⁵ tras la caída definitiva de la Roma occidental. De nuevo nos encontramos aquí con una separación formal entre la estética de las escrituras de protocolo y epistolar coincidiendo con una fuerza de poder que relaja la intensidad de su influencia.

Cuando a finales del siglo V se desvanece definitivamente el poderío de la Roma occidental los territorios afectados quedan a merced de fuerzas invasoras foráneas que, ya ligadas por consorcios anteriores con la fuerza imperial desaparecida y por ello fuertemente latinizadas, se instalaron en territorios igualmente embebidos de una profunda romanización. La circunstancia del poderoso sustrato cultural romano junto con la pérdida de un control central que fuese capaz de unificar su experiencia estética fue la causa, en la arquitectura, del mantenimiento de técnicas y estéticas latinas en corrupción progresiva que depararían con el tiempo nuevas formas autóctonas regionales, diferenciadoras, que delataban las fronteras de influencia del nuevo mapa político en formación. Es precisamente ese sustrato romano evolucionado al margen del efecto constrictor de una directriz única la causa de la diversidad de las escrituras nacionales, evolucionadas a partir de las experiencias escritoras cursivas de los últimos momentos del Imperio. Así las escrituras visigoda, beneventana, merovingia y semiuncial irlandesa (FIG. II.1.26) en las regiones ibérica, itálica, franca y anglosajona respectivamente, todas ellas con sus evidentes diferencias formales, que poseen una característica común y es la huella de una ductilidad ajena al ejercicio constrictor de una ingeniería premeditada. La ausencia de un sistema de poder central, unida a la proliferación de escriptorios al amparo de órdenes monacales, nuevos paladines de la cultura, y la sistematización de la producción de copias, reelaboraciones de obras antiguas y ediciones de nueva hechura que se producirán desde comienzos de la Antigüedad Tardía van a provocar la aparición de caligrafías que se entregarán de buen grado a la pulsión del gesto humano, pues una relativa fluidez y velocidad de escritura serían entonces preceptivas. Como consecuencia, estas cuatro escrituras nacionales van a desarrollar una grafía redondeada, de gran cursividad, con rasgos ascendentes y descendentes que son una herencia directa tanto de las escrituras cursivas de la baja latinidad como de las experiencias caligráficas unciales y semiunciales (FIG. II.1.27). La evolución de sus arquitecturas resultará en la conformación de unos glifos que a la vista de

15 Las *escrituras nacionales* son experiencias caligráficas históricas, de marcadas diferencias entre sí, que comenzaron a desarrollarse en el occidente europeo tras la caída del poder imperial romano en la zona y que son el trasunto de un nuevo mapa político en gestación.

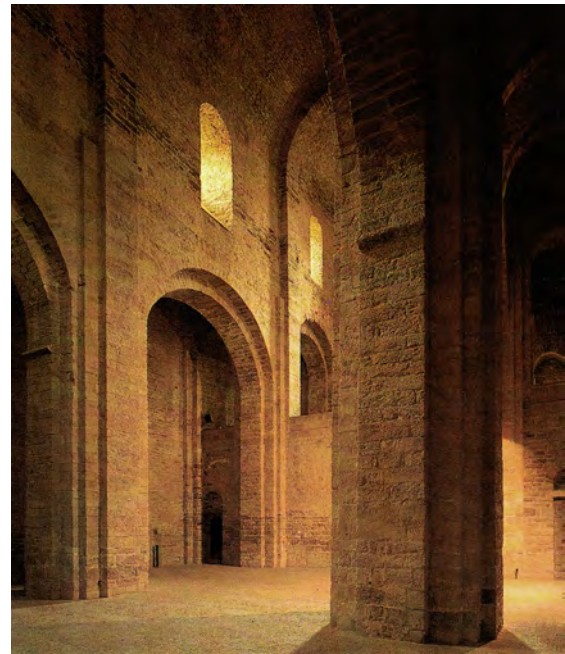


FIG. II. I. 28

FIG. II. I. 28. Diferencias entre la articulación de los espacios arquitectónicos de los espacios para el culto en un edificio románico, a la derecha, en otro gótico, a la izquierda..

un observador moderno podrían parecer minúsculas, aunque en este momento aún no se pueda hablar de un *alfabeto bicapsular*¹⁶, toda vez que éste no aparecerá hasta el periodo renacentista a partir de una incipiente organización ortotipográfica, derivada de la necesidad de reglamentar los usos tipográficos en el ámbito de los talleres de las artes del libro impreso y de la producción de pólizas tipográficas de tipos móviles de plomo.

A lo largo del Medievo el fenómeno del florecimiento de las escuelas catedralicias y de las universidades incidirá en los usos escriptores a nivel macrotipográfico. La organización de los contenidos del código, que hasta entonces se había resuelto en un desarrollo argumental de orden lineal, ahora experimentará una nueva organización taxonómica. Las nuevas necesidades de uso editorial y la aparición del libro de consulta, con índice y foliación y unos textos compartimentados por capítulos llevará aparejada la necesidad de la organización visual de la *mancha tipográfica*¹⁷ de tal modo que la distribución de los elementos en el folio sugiriese visualmente el orden y la jerarquía de los contenidos. De este modo, si en algún momento histórico debemos situar la aparición del concepto de *maquetación* es precisamente en este momento cultural y bajo estas circunstancias. El concepto de un todo que es bello por el concierto equilibrado de las partes, y la organización armónica de éstas al amparo de una articulación unificadora es propia del pensamiento escolástico y tomista donde «la mente analítica de Santo Tomás y el objetivo escolástico de construir un sistema conceptual global y ordenado le llevaron a tomar en consideración la belleza»¹⁸. Y de la misma manera que el libro presenta ahora estas características también la arquitectura gótica obedece al mismo principio derivado del tomismo¹⁹, pues la articulación integradora de las partes en el muro interior de un templo gótico difiere enormemente de la planitud simplificadora del muro románico (FIG. II.1.28).

Los cambios experimentados por las sociedades tardomedievales, y la escasa complicidad que la poética del gótico tuvo en el área italiana serán, respectivamente y entre otras, las causas

16 Un *alfabeto bicapsular* es aquel que está compuesto por un conjunto de caracteres que comprende el juego de las Mayúsculas (letras de caja alta) y las Minúsculas (letras de caja baja). Esta denominación de cajas alta y baja se debe a la disposición de las *suertes* o tipos móviles en los compartimentos de los cajones de los chibaletes de los talleres de impresión tipográfica.

17 El término de *mancha tipográfica* hace referencia a la huella impresa de la *caja tipográfica* o conjunto ordenado de tipos móviles según una intención de *maquetación*. En otras palabras, es el espacio de la página una vez restados los espacios de los márgenes.

18 BARASCH, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Ed. Alianza. Madrid, 2003. p.92

19 Acerca de una relación entre el pensamiento bajomedieval y las artes, y también en concreto con el arte editorial, véase: PANOFKY, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Ed. Siruela. Madrid, 2007

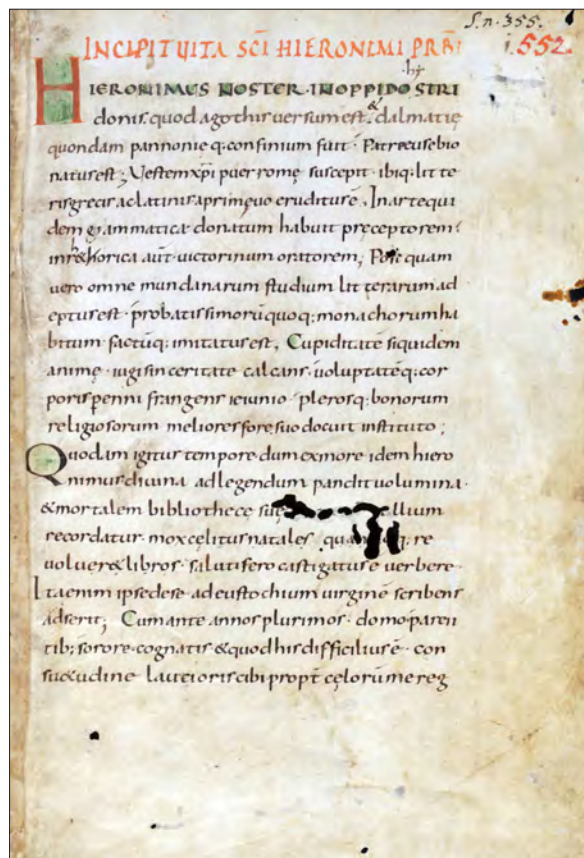


FIG. II.1.29

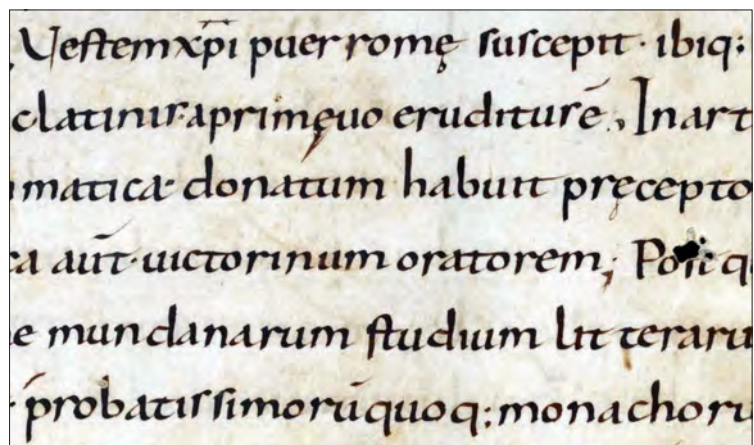


FIG. II.1.29. Escritura carolina. Folio y detalle del
Lives of the Church Fathers, siglos VIII al IX.

de la eclosión tanto del pensamiento humanista como del surgimiento de una plástica animada por el glosario de la antigüedad clásica latina. En ese *Otoño de la Edad Media* un régimen que se extingue es a su vez el preanuncio de una Edad Moderna. El interés subjetivista, como apunta Panofsky²⁰, por representar los espacios del hombre en aquellos volúmenes arquitectónicos de los telones de fondo de Giotto o de Duccio; los consejos de Cennino Cennini por beber del natural pintando montañas a partir de rocas naturales²¹; o ya en el alba renacentista el arco, el capitel, la columna y el casetón clásicos con los que Masaccio articula el espacio en el que sitúa su drama trinitario, son todo ello el responsión de lo que sucede en el ámbito caligráfico con la recuperación de la escritura carolina (FIG. 11.1.29) desde la inquietud del ámbito de las cancelle-rías, de los escritores y de los poetas desde el prerrenacimiento. Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio o Coluccio Salutati, preocupados desde sus respectivos ámbitos por la deficiente legibilidad de la corrupción progresiva de las escrituras bastarda y gótica cursiva, adoptaron y con ello difundieron una escritura antigua que ellos, humanistas y amantes de la antigüedad clásica, presumieron por error²² un producto de sus ancestros imperiales romanos. Aquellas formas carolinas italianizadas de la Edad Moderna, empleadas profusamente como modelo para el grueso del cuerpo de texto de las ediciones bibliográficas renacentistas, se afianzarán como minúsculas en un alfabeto bicapsular incipiente en el que los tipos de caja alta se inspiraron directamente en los modelos de la capital lapidaria de la Roma antigua. Pero del mismo modo que el arquitecto renacentista reutiliza los elementos de la antigüedad para articularlos en un esquema nuevo que le sea afín, así los caracteres de caja alta de la escritura lapidaria latina se someten al rigor de un nuevo orden renacentista fundamentado en la geometría. Una *geometría*

20 Con respecto al arte tardogótico apunta Panofsky que «la expresión más característica de este subjetivismo es el surgimiento de una interpretación en perspectiva del espacio que, originada con Giotto y Duccio, empezó a ser aceptada en todas partes a partir de 1330-1340».

PANOFSKY, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Ed.Siruela. Madrid, 2007. p.33

21 En el capítulo LXXXVIII sobre el modo de copiar una montaña del natural dice Cennini que «Si quieres hacer buena traza de montañas, de modo que parezcan naturales, busca piedras grandes que estén como los escollos y no lisas y cópialas del natural, dándoles luces y sombras, según te aconsejé».

CENNINI, Cennino. *Tratado de la Pintura*. Ed.Sucesor de E.Meseguer. Barcelona, 1979

22 Sobre el error trecentista italiano que llevó a rescatar una escritura altomedieval como base para la incipiente escritura moderna del humanismo renacentista dice Aicher que «Fue una suerte que los tipógrafos italianos del Renacimiento, que redescubrieron la capital romana y la repusieron al primer plano [de] la antigüedad clásica, asumieran por error que la minúscula carolingia era también en origen una escritura romana».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.55

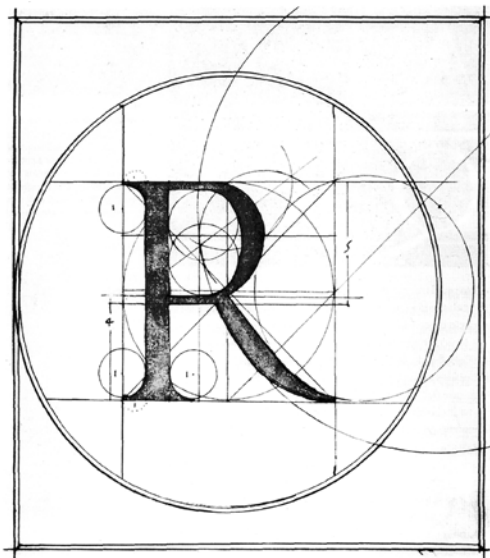


FIG. II.I.30

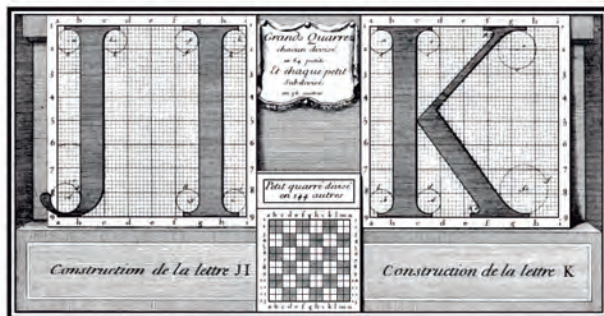


FIG. II.I.31

FIG. II.I.32

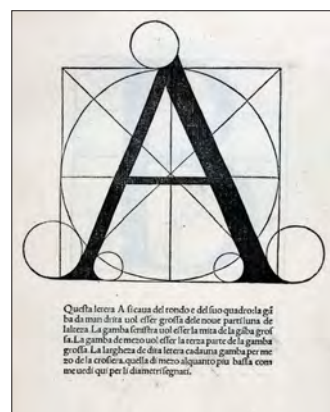


FIG. II.I.33

FIG. II.I.34

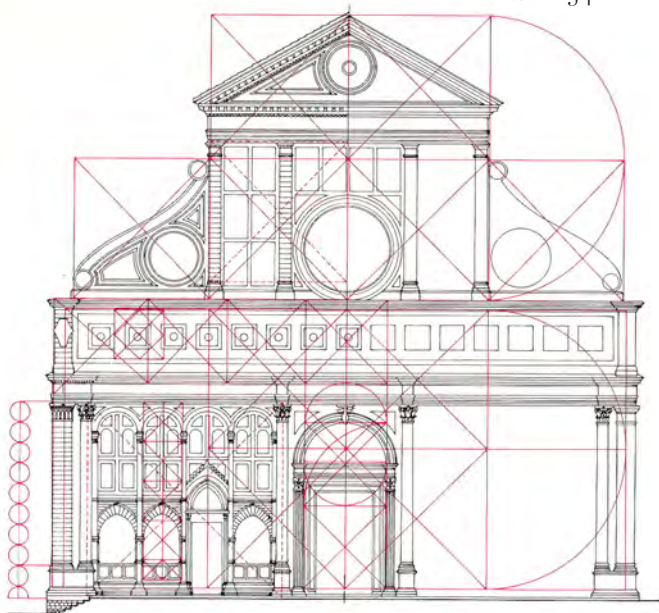
FIG. II.I.30. Construcción de un glifo a partir de un concepto de *geometría orgánica*.FIG. II.I.31. Construcción de glifos a partir de una *geometría castrense*.

FIG. II.I.32. Espacio interior de la capilla Pazzi, Florencia.

FIG. II.I.33. Letra capital según el tratado *De Divina Proportione* de Luca Pacioli.

FIG. II.I.34. Ritmos geométricos en la fachada de Santa María Novella, Florencia.

*orgánica*²³ que inspira a las letras versales renacentistas (FIG. II.1.30) muy diferente a aquella *geometría castrense*²⁴ que tres siglos más tarde Luis XIV imbuiría a su *Romain du Roi* (FIG. II.1.31) para difundir los presupuestos de un absolutismo cultural y estético. A la par que los tratados arquitectónicos, surgen los estudios sistematizados de la forma de las versales romanas. Luca Pacioli, Geoffroy Tory, Alberto Durero, Luca Orfei o Giambattista Palatino son, entre otros, nombres ilustres que se esforzaron en la aprehensión de una belleza objetiva y racionalizada, cuantificada y verificable expresada en las formas de una versal humanista, despojándola a la vez y quizá sin pretenderlo del componente dúctil que su modelo latino clásico tenía. La poética analítica renacentista armoniza y articula las partes hacia una integridad del conjunto, desde unos presupuestos que suponen un resabio escolástico cuyo goticismo se encuentra presente también en el interior de la Capilla Pazzi (FIG. II.1.32) en la que Brunelleschi subraya las líneas de fuerza que organizan matemáticamente el espacio infundiéndole el hálito de la inmutabilidad. Es también aquella condición de racionalización de la belleza a través de la verificabilidad de la geometría un anhelo típicamente humanista de consecución de *lo verdadero*, en el mismo sentido que el sistema de la Perspectiva proponía una representación *verdadera* que se separaba de la simple *verosimilitud* de las representaciones espaciales de la coetánea pintura flamenca²⁵. La integridad del conjunto a través del concierto geométrico se expresa en las formas de las letras capitales trazadas por Luca Pacioli en *De Divina Proportione* (FIG. II.1.33) o en los análisis geométricos de las formas versales de Giambattista Palatino, en el mismo grado que ocurre en el concierto geométrico de los elementos que reordena Leon Battista Alberti para la taracea marmórea de la fachada de Santa María Novella, donde la expresión matemática es trasunto de eternidad y de consecución de la belleza absoluta (FIG. II.1.34).

En el siglo XVII, la proliferación de maestros calígrafos alimentó la competitividad y, con ello, la exacerbación y desmesura de unas formas de escritura que se afanaban en el puro virtuosismo prolongando unos rasgos que se curvaban y retorcían caprichosamente en sinuosos

23 Por *geometría orgánica* nos referimos aquí a la organización compositiva racional de los elementos cuya articulación de base no se impone *a priori* sino que surge paulatinamente a partir de la progresiva edificación del conjunto.

24 Llamamos aquí *geometría castrense* a aquella que surge a partir de una severa y simplista articulación de base y que impone su estructura a la hechura del objeto.

25 Es interesante el análisis de Barasch acerca del sistema perspectivo como un conjunto racional y cerrado de recursos de geometría proyectiva y hacia la consideración científicista del arte de la Pintura.

BARASCH, Moshe. *Teorías del arte...* op.cit. p.110,113



FIG. II.I.35

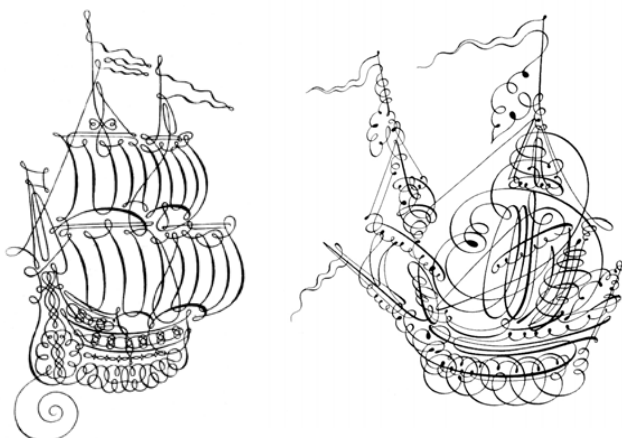


FIG. II.I.36



FIG. II.I.37

FIG. II.I.35. Caligrafía del siglo XVII con profusión de ringorringos.

FIG. II.I.36. Trazados virtuosos a vuela pluma.

FIG. II.I.37. Escritura del tipo *copperplate* en un diploma de acreditación del Zanerian College.

FIG. II.I.38. Frontispicio de *La Guirlande de Julie* de Nicolas Jarry, 1641.

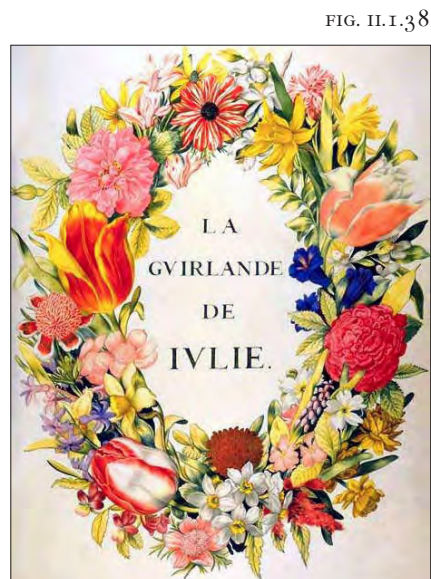


FIG. II.I.38

ringorrangos (FIG. II.1.35). La habilidad del calígrafo del setecientos se mostró a menudo en el trazado de caprichos ejecutados de un trazo, sin alzar la pluma del papel, como las exquisitas extravagancias de Edward Cocker o Simon de Vries (FIG. II.1.36). Estos excesos fueron paralelos a ciertas corrientes literarias de la época, como la *Préciosité* francesa, movimiento del siglo XVII de corte aristocrático y de maneras fantasiosas y alambicadas, «bagatelas exquisitas hechas para halagar un paladar caprichoso»²⁶. Por otro lado la técnica del grabado a buril sobre metal, que se mostraba tan a propósito para la simulación del trazo fluido y de la modulación por pulsión de las escrituras a pluma de la época, contribuyó en mucha medida a la difusión de unos usos caligráficos que más tarde originarían el estilo *copperplate* (FIG. II.1.37)²⁷. De modo sorprendente, pero como muy bien ha demostrado Gerrit Noordzij²⁸ en su ensayo sobre el trazo caligráfico, estas escrituras hológrafas ejecutadas con una pluma cortada en punta y con una modulación resultado de una pulsión variable, originarán una suerte de estilo en las letras *capitales*²⁹ que será el inicio de las llamadas *Romanas Modernas*, significadas por un notable contraste de modulación, ausencia relativa de ductus, serifs lineales y eje de modulación vertical. El equipo técnico a quien Luis XIV encomendó, a finales del siglo XVII, la hechura del diseño para el tipo *Romain du Roi* francesa se inspiró en unos trazados de rotulación a pluma preexistentes que pueden rastrearse, por ejemplo, en la caligrafía del frontispicio de un libro de poemas de Nicolas Jarry de 1641 (FIG. II.1.38).

Por otro lado, tras trescientos cincuenta años de sometimiento al poder turco, Grecia se libera definitivamente a comienzos del siglo XIX. Pero ya desde el siglo anterior el interés por la estética helena a causa de la obra de Joachim Winckelmann y el progresivo conocimiento, de raíz arqueológica, de la cultura griega favorecido por la progresiva relajación de su confinamiento, desemboca en el descubrimiento por parte de la cultura occidental de la epigrafía griega, muy especialmente la del periodo clásico. La peculiar conformación de sus glifos, de

26 BLUNT, Anthony. *Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700*. Ed.Cátedra. Madrid, 1998. p.141

27 La escritura del tipo *copperplate*, literalmente *placa de cobre*, es una caligrafía que se desarrolla en el siglo XIX, sobre todo en Inglaterra, a partir de las experiencias escriptoras francesas del siglo XVII derivadas a su vez de las cancelarescas italianas renacentistas.

28 NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo. Teoría de la escritura*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2009. p.68

29 Las letras *capitales* son las letras mayúsculas o también llamadas de caja alta, que reciben también el nombre de versales. No cabe confundir la versal con la versalita pues aunque ambas son de caja alta no presentan la misma altura en el ojo de la letra (huella impresa), además de presentar diferencias en otros aspectos más sutiles.



FIG. II.I.39



FIG. II.I.40

FIG. II.I.41

FIG. II.I.39. Tipos *sans serif* en unos planos arquitectónicos del arquitecto británico John Soane de 1789.FIG. II.I.40. Grabado de William Blake para ilustrar la propuesta de un monumento a *Britannia* según John Flaxman, 1799.FIG. II.I.41. Muestrario tipográfico del tipo *Akzidenz-Grotesk*.FIG. II.I.42. El tipo *Helvetica*, de Max Miedinger.

FIG. II.I.42

trazo continuo y sin remates, y la limpieza y simplicidad de su geometría influirían en el gusto occidental. De manera particular en Reino Unido, donde la encontramos ya en los alzados de unos planos arquitectónicos del arquitecto británico John Soane fechados en 1789 (FIG. II.1.39) o en un grabado de William Blake de 1799 que ilustra la propuesta de John Flaxman para un monumento a Britannia (FIG. II.1.40). Esta tendencia estética hacia los caracteres sin remates, que sufrió el rechazo de una buena parte de la profesión tipográfica de entonces, originaría al correr del siglo XIX los extendidos tipos pertenecientes al grupo de las *grotescas*³⁰, también llamadas *palo seco* o *sans serif*, especialmente difundidas a partir del periodo entreguerras del siglo XX y consideradas hoy por hoy el paradigma de la modernidad. La primera grotesca o palo seco se comercializaría en tipos de fundición metálica en 1896 con el nombre de Akzidenz-Grotesk (FIG. II.1.41), la cual sería reinventada sesenta años después por Max Miedinger para el diseño de la omnipresente Helvetica (FIG. II.1.42).

El siglo XIX, que despierta con ánimo confiado al universo de la máquina, se presenta ante las puertas del XX con un sentimiento de desconfianza y desánimo hacia la misma, arrastrando la nostalgia expresada por el crítico de arte y sociólogo John Ruskin. Los avances producidos desde comienzos del siglo XIX con la fabricación de bobinas de papel continuo y las máquinas rotativas de impresión, y la mecanización producida en el ámbito de la composición tipográfica mediante la aparición de las máquinas de Linotipia y Monotipia³¹ consecutivamente, así como por el desarrollo de la técnica del punzón pantográfico³², cambió radicalmente unos oficios de tal modo —el del cajista y el del punzonista tipográfico— que revolucionó el mundo de la edición editorial. Ciertamente estos avances, que abarataron las publicaciones y las democratizaron, no mejoraron precisamente la calidad del libro impreso que se vio impelido al cauce de la vulgarización. Y de este sentimiento de nostalgia es partícipe el británico William Morris cuando reflexiona sobre el futuro del libro y de la letra en su ensayo *News from Nowhere*, Reflexiones desde Utopía, en una traducción libre que nos parece más conveniente. Desde su taller de

30 Los tipos *grotescos* son, según la clasificación de Francis Thibaudeau, las fuentes que presentan una arquitectura de geometría simple y carecen de remates. Es indiferente que tengan modulación de los trazos o no.

31 La *Linotipia* y la *Monotipia* son procedimientos para la composición tipográfica *en caliente* surgidos en la década de los ochenta del siglo XIX. La *Linotipia* producía mecánicamente los textos en plomo línea a línea a partir del texto introducido a través de un teclado. La *Monotipia* realizaba lo mismo pero las líneas, compuestas también automáticamente, estaban formadas por caracteres de plomo independientes.

32 El *Punzón pantográfico* fue una técnica surgida en la década de los ochenta del siglo XIX para la creación de punzones tipográficos realizados a partir de los recursos de escala permitidos por el procedimiento del pantógrafo.

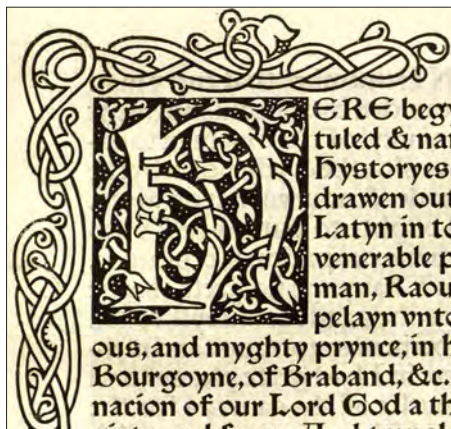


FIG. II.I.43



FIG. II.I.44

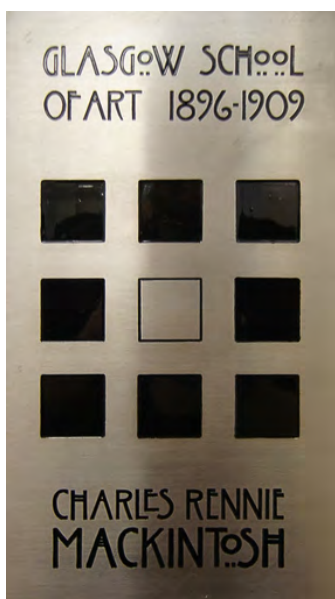


FIG. II.I.45



FIG. II.I.46

FIG. II.I.43. Punzones cortados para la Kelmscott Press de William Morris a finales del siglo XIX.

FIG. II.I.44. Punzones cortados para el *De diuinitatibus institutionibus* de Lactantius por Sweynheym y Pannartz a mediados del siglo XV.

FIG. II.I.45. Rótulo de la Escuela de Glasgow, con los tipos característicos del estilo de Mackintosh.

FIG. II.I.46. Composición tipográfica para un cartel anunciador de mediados del siglo XIX.

FIG. II.I.47. Tipos *sans serif* en un cartel de finales del siglo XIX.



FIG. II.I.47

la Kelmscott Press retomó el diseño de unos punzones dotados de un humanismo temprano (FIG. II.I.43), a veces próximo a los tipos ligeramente gotizantes de Sweynheym y Pannartz (FIG. II.I.44). Su melancolía y neomedievalismo están cercanos a los *PRB*, *Pre-Raphaelite Brotherhood*, con los cuales colaboró. Fue precisamente Burne-Jones el autor de las ilustraciones para la magnífica edición editorial de Morris *The Works of Geoffrey Chaucer*, que junto con la *Medailles...* francesa es considerada una de las tres mejores ediciones editoriales. La tercera es la *Biblia de Maguncia* de Gutenberg. No obstante lo anterior no todo eran nostalgias. El grupo escocés de *Los Cuatro* en la localidad escocesa de Glasgow con Charles Rennie Mackintosh y Margaret MacDonald a la cabeza desarrollaron una aireada y moderna estética de simplificación de planos, con un tono marcado por la verticalidad, curvas de amplio radio, repetición de elementos y desplazamiento del punto medio sobre la vertical, comportamientos que se observan en las arquitecturas tipográficas del movimiento (FIG. II.I.45). La poética reductora de la estética del grupo de Los Cuatro preanuncia las simplificaciones formales del Art Déco, hacia una tendencia simplificadora que devendría en el purismo formal francés de las primeras décadas del siglo xx, el suprematismo soviético e incluso la condena del ornamento de Adolf Loos de la Alemania de principios de siglo. Todos ellos posicionamientos que expresaron sus respectivos manifiestos en los objetos que manufacturaron y en los usos tipográficos que los acompañaron.

La poderosa industrialización del siglo xix conllevó también la producción en serie de artículos de bienestar a precios asequibles a un público ávido de disfrutar de ellos, y cuyo aspecto era una emulación más o menos desafortunada de sus homólogos auténticos. A lo largo del siglo la proliferación de bienes de consumo unida a la incipiente conformación de un público consumidor resultaría en la consolidación del fenómeno publicitario, cuya profesionalización no se afirmará hasta comienzos del siglo siguiente pero que a lo largo del diecinueve ya se insinúa como fenómeno social. Los carteles decimonónicos suelen, durante la primera mitad de siglo, estar ejecutados por talleres de impresión ajenos al mundo editorial y con conocimientos tipográficos limitados. Una producción cartelera que se resolvía, por lo general, mediante elementos exclusivamente tipográficos, con una combinación de familias de tipos dispares y estética deslavazada, composiciones simétricas —esto es, ausencia de intención compositiva—, e intención general llamativa —o sea, ausencia del componente persuasivo que no aparecerá tímidamente hasta comienzos del siglo siguiente (FIG. II.I.46). Los tipos más utilizados en los soportes de difusión mediática durante los dos primeros tercios del siglo xix son los *sans serif*, los tipos *romanos modernos* y los tipos *egipcios*. Los tipos *sans serif* (FIG. II.I.47) se remontan



FIG. II.1.48



FIG. II.1.49



FIG. II.1.50



FIG. II.1.51



FIG. II.1.52

FIG. II.1.48. Tipografía del grupo *Romana Moderna* en el cartel de estreno de *La Traviata*.FIG. II.1.49. Tipografía del grupo *Egipcia*.

FIG. II.1.50. Integración de imagen y formas tipográficas.

FIG. II.1.51. Tipos de *Fantasia*.

FIG. II.1.52. Fuente característica del estilo vienés.

a la lapidaria griega antigua redescubierta en la segunda mitad del setecientos. Por su parte los tipos *romanos modernos* (FIG. II.I.48) son una relectura sobreactuada y excesiva, de inflación típicamente novecentista, de los tipos de Giambattista Bodoni. Y finalmente los tipos *egipcios* (FIG. II.I.49), con su fuerte peso visual y sus remates cuadrangulares se desarrollaron a partir de los tipos de Caslon del siglo precedente. La curiosa denominación de *egipcias* proviene del hecho de que la generalización de su uso coincide en un momento en el que, merced a los hallazgos arqueológicos, comienzan a popularizarse los objetos provenientes de las culturas antiguas. Por extensión, cualquier pieza exótica de culturas lejanas recibía el apelativo popular de *egipcia*, exotismo y extrañeza de la que esta forma tipográfica participaba. Esta cartelería, donde el ilustrador profesional tenía poco o nada que hacer, evoluciona desde mediados del diecinueve hacia un cartel-ilustración cuyo método de impresión, la litografía, permitía al propio ilustrador el diseño de los textos visualmente más relevantes (FIG. II.I.50). La revolución que ello supone se expresa perfectamente en la producción cartelera del momento, con textos integrados con la imagen principal en un juego simbiótico que proporciona unidad estética al conjunto. Desde este instante comenzarán a proliferar las tipografías denominadas *de fantasía*, diseños tipográficos que por su complejidad o capricho sólo son aptos para textos llamativos de encabezamiento y de corta extensión (FIG. II.I.51).

Entre las postrimerías del siglo XIX y el amanecer del XX la Secesión Viena desarrolla un gusto tipográfico gentil que tiene elementos formales —que no de fondo— en común con el de la Escuela de Glasgow. La estética secesionista es la estética de una sociedad segura de sí y autocomplaciente (FIG. II.I.52). La elegante verticalidad de los glifos, el gusto por la línea recta combinada con curvas limpias y amplias de perfil parabólico, la especie de *talle alto*³³ en los caracteres que presentan cierres o enlaces en sus puntos medios, son elementos que confieren a la tipografía la sutil elegancia y distinción que era común a la poética gráfica de la sociedad vienesa del cambio de siglo, como se deduce de la estética de las obras de Gustav Klimt o Koloman Moser (FIG. II.I.53). Pero muy pronto y en respuesta a la autocomplaciente estética secesionista, los usos tipográficos de una nueva generación bajo el signo de una Europa convulsa a las puertas de la Gran Guerra devendrán en los textos de la cartelería de Egon Schiele (FIG. II.I.54) o de Oskar Kokoschka (FIG. II.I.55), que se tornan visualmente rotundos, con trazos muy gruesos,

33 Con la expresión *talle alto*, y en concreto referida a la apariencia de los tipos característicos de la Secesión Viena, nos referimos a la sobreelevación que presentan los travesaños horizontales de las letras, o bien a cualquier punto de enlace o salida que se establezca a lo largo del fuste vertical de un glifo.



FIG. II.I.53



FIG. II.I.54



FIG. II.I.55

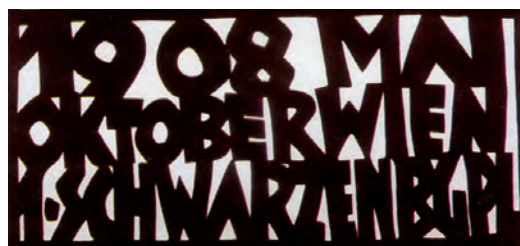


FIG. II.I.56

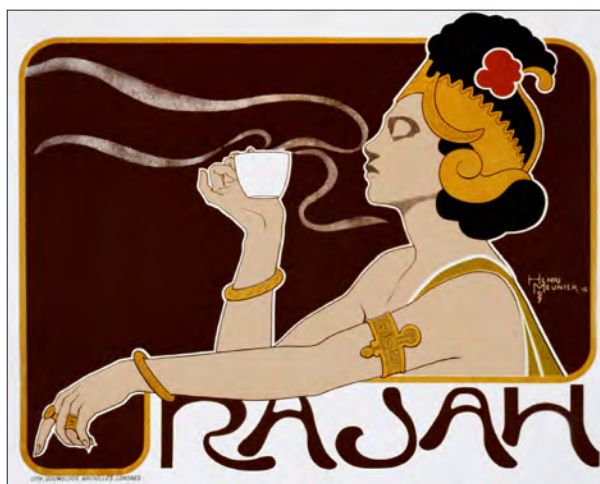


FIG. II.I.53. Fuente de estilo vienés.

FIG. II.I.54. Tipografía deconstructiva en un cartel de Egon Schiele.

FIG. II.I.55. Tipografía deconstructiva en un cartel de Oskar Kokoschka.

FIG. II.I.56. Tipografías del estilo Art Nouveau francés en un cartel de Henri Meunier.

articulación distorsionada, superposición aleatoria de glifos y angulación azarosa en los ejes de los caracteres. Contemporáneas de las tipografías de la Secesión, las del movimiento Art Nouveau francés se muestran sensuales y concupiscentes (FIG. II.1.56). La fluidez y dinamicidad de sus trazos y la modulación progresiva de los mismos junto al gusto por la curva generosa tienen su paralelo en las bocas de metro de Hector Guimard y son también el trasunto de una sociedad voluptuosa, dinámica y hedonista.

LA GENERACIÓN PREMEDITADA DE VALORES AÑADIDOS

Como vimos, los valores añadidos de la letra pueden inocularse a ella de manera voluntaria, mediante la previa intelectualización del discurso y la conveniente aplicación del mismo a la gráfica del glifo mediante los recursos gráficos capaces de transmitirlo. La premeditación de los valores sólo tiene sentido cuando la forma escritora tiene carácter de alta difusión, siendo emitidos desde los centros de poder instituido. El alegato infundido a la forma de la escritura ejercerá así su función interventora en el colectivo al que se destina, pudiendo ejercer su influencia en dos niveles diferentes. En el primer caso el nivel intervenido es el de los posicionamientos de fondo, idiosincrasia fundamental del grupo de destino, siendo su carácter interventor de naturaleza ideológica. Sus efectos tienen voluntad de permanencia y afectan sólidamente a la actitud de fondo y al comportamiento del grupo afectado, alterando su asiento fundamental y ocasionando unos posicionamientos que favorecen al aparato de poder que emite el discurso. El motor inductor es con frecuencia de naturaleza política o religiosa. En el segundo caso el nivel intervenido es el de los hábitos. Aparentemente menos constrictor que el anterior, este nivel no incide sobre los posicionamientos de fondo. Suele considerarlos para, a partir de ellos, reconducir los actos volitivos del grupo de destino en el sentido que interese al foco de poder emisor. Desde la incipiente conformación de la ciencia semiótica a principios del siglo pasado y con el desarrollo de la vertiente hermenéutica y las experiencias propagandísticas de los dos grandes conflictos bélicos del siglo, la intervención del acto volitivo mediante la incidencia controlada en la esfera idiosincrásica del colectivo de destino, ha sido lugar común de las estrategias de persuasión de las grandes corporaciones hacia la consecución de unos hábitos reorientadores de la voluntad de consumo de la masa.

Los valores añadidos, generados premeditadamente, en la forma escritora con el fin de incidir en los posicionamientos de fondo ha sido una estrategia recurrente de los entes de poder a lo largo de la historia de la humanidad. El uso interesado de la forma de la escritura como elemento de identificación de un poder establecido se evidencia en el contexto cultural de la



FIG. II.I.57



FIG. II.I.58

FIG. II.I.57. Capital lapidaria romana de la época del Imperio, con su peculiar contraste de modulación y los remates en forma de *serif*.

FIG. II.I.58. Epigrafía con suaves remates en los extremos de las astas de los glifos procedente de Priene, siglo IV ac.

Roma imperial. La escritura lapidaria latina, cuya evolución formal conocerá tres estadios que coinciden con sus homólogos políticos, alcanza la plena madurez entre los siglos I y II dc y se constituirá como uno de los elementos gráficos más efectivos para la transmisión de su discurso imperialista. La indiscutible belleza de los glifos lapidarios latinos (FIG. II.1.57) y su efecto de ampulosidad y grandilocuencia corren parejos a la poética de ostentación y majestad de la arquitectura del Imperio, tan diferente en esto a la arquitectura institucional de la Grecia clásica, inspirada por un sereno impulso de ordenación de los elementos del conjunto, interrelacionados entre sí hacia la consecución de un todo coherente mediante el recurso armonizador de un cálculo geométrico de vocación organicista. La escritura lapidaria latina para la propaganda del poder imperial contrasta con su homóloga griega, pues si la romana es, sí, bella pero ampulosa, virtuosista y dominante, la lapidaria griega lleva sin embargo prendida en sus formas aquella «noble sencillez y serena grandeza» que Winckelmann atribuyese a la hermosa arquitectura clásica helenica. Cuando el perfil clásico griego se adornó con el orientalismo helenístico la escritura lapidaria se resintió comenzando a engalanarse con remates triangulares en el extremo de sus trazos, pues si bien los remates o *serifs* se han atribuido tradicionalmente a la forma de la escritura de propaganda romana hoy sabemos que fue en la Grecia helenística donde aparecieron por vez primera, tal como atestigua la placa epigráfica de Priene del siglo IV ac. alusiva a las relaciones de Alejandro Magno con la ciudad de Troya (FIG. II.1.58) y que es hoy por hoy la muestra lapidaria con remates más antigua que se conoce³⁴. El discurso del poder del Imperio de Roma necesitó de vehículos visibles de transmisión para propagar el posicionamiento de su status. La vastedad de los territorios y la diversidad cultural de las colonias así lo requerían y uno de los medios para expresar ese ideario del poder fue la escritura. Es entonces en el momento del poder Imperial cuando la lapidaria romana se ennoblece adquiriendo modulación, rematando los extremos de los trazos con los peculiares serifs latinos y ajustando los caracteres a unas proporciones de majestad que se fundamentan en las formas del rectángulo, el cuadrado, el círculo y el triángulo; no obstante manteniendo una cuota importante de ductus que no supieron o no quisieron recoger los humanistas del Renacimiento italiano cuando decidieron retomarlas,

34 No obstante y a pesar del antecedente helenístico con respecto al serif o remate de la escritura lapidaria romana de época imperial, debemos observar el diferente comportamiento en uno y otro caso pues si en la epigrafía helenística parece estar más cerca del golpe de cincel con el que se marcaba el final de un trazo, en el caso de la latina es posible que los serifs se desarrollaran a partir de los rasgos apuntados que dejaba en los extremos de los trazos el pincel utilizado por los tracistas epigráficos para bosquejar la letra antes de proceder al cincelado.



FIG. II.I.59



FIG. II.I.59. Lápida romana en honor a Vocontius, arriba, y texto epigrafiado en el ático de un arco triunfal, abajo, con tratamiento jerarquizado del texto mediante el uso de diferentes cuerpos tipográficos.

reinventándolas, y constriñéndolas a una organización geométrica acorde por otra parte al nuevo ideario de belleza absoluta que la idiosincrasia renacentista reclamaba para sí. En el ejemplo recurrente de la inscripción en la base de la columna trajana (FIG. II.I.13) de principios del siglo II dc, es interesante la relación entre el juego de alturas de las líneas de dicha epigrafía y el de la banda de relieves que serpentea alrededor del fuste de la columna pues si dichos relieves, para contrarrestar el efecto de la perspectiva, incrementan ligeramente su altura a medida que la banda se aproxima al capitel, de la misma manera el *cuerpo tipográfico* del texto cincelado en la base de la columna aumenta de tamaño a medida que las líneas superiores se alejan del espectador³⁵. Este juego de alturas progresivas en el cuerpo tipográfico de las epigrafías no es exclusivo del texto trajano pues lo podemos observar en numerosas manifestaciones de la propaganda del poder romano tales como las abundantes epigrafías en los áticos de los arcos triunfales diseminados por toda la geografía del Imperio. Es frecuente que en lugar de una progresión de alturas en el conjunto de las líneas del texto sean sólo la primera o primeras líneas las que presenten mayor cuerpo tipográfico (FIG. II.I.59), mientras que el resto presenta un único cuerpo general. Es posible que aquella manera latina de enfatizar el comienzo de un texto importante haya devenido en el uso habitual, durante la Antigüedad Tardía y buena parte del Medievo, de destacar el encabezado de un cuerpo extenso de texto con una o varias líneas iniciales de una forma escritora diferente a la del cuerpo general, lo que probablemente también llevaría más tarde a usos de enfatización tales como *capitulares*³⁶ y *versalitas*³⁷ y luego hacia la evolución de un juego de mayúsculas como recurso para la enfatización del contenido, y de minúsculas, para la arquitectura general del grueso del texto, en una misma fuente tipográfica *bicapsular*³⁸. La norma ortotipográfica actual de utilizar versalitas en el resto de caracteres de la palabra o

35 La expresión *Cuerpo tipográfico* se emplea en el terreno editorial para referirse a la dimensión vertical de los caracteres tipográficos. Pero no exactamente a la altura de la *huella impresa* del carácter sino a dicha huella más el espacio de interlínea que por defecto disponga la fuente. Es esta la razón por la cual dos fuentes tipográficas de idéntico cuerpo pueden, con frecuencia, presentar huellas impresas de altura dispar. Pero la suma de la altura de la huella más la de la interlínea por defecto será idéntica en ambos casos.

36 Las letras *Capitulares* son elementos diacríticos de la escritura utilizados como recurso para marcar un hito en el cuerpo general de un texto extenso, bien sea -como es más común- al comienzo del mismo o en determinados momentos de su desarrollo.

37 Las *Versalitas* son mayúsculas de caja baja, esto es, con apariencia semejante a los glifos de caja alta pero cuya altura de huella impresa es ligeramente superior a la altura de x, amén de otras características que las hacen diferentes de los glifos mayúsculos.

38 Un alfabeto *bicapsular* es aquel que está integrado por dos juegos de caracteres, uno de caja alta (mayúsculas) y otro de caja baja (minúsculas). Su uso no empezó a instituirse hasta después del desarrollo de las técnicas del libro impreso en Occidente.

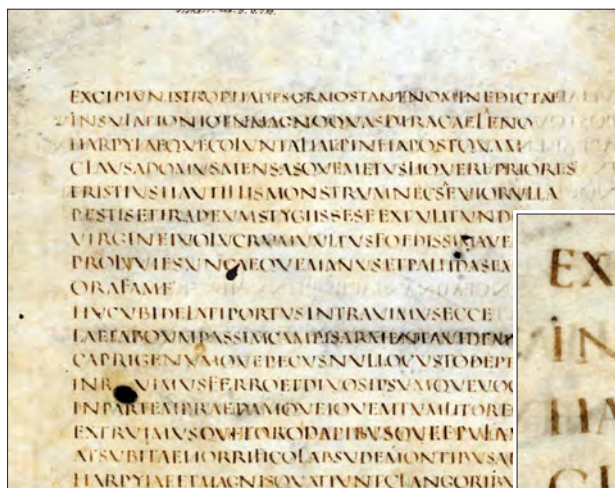


FIG. II.I.60

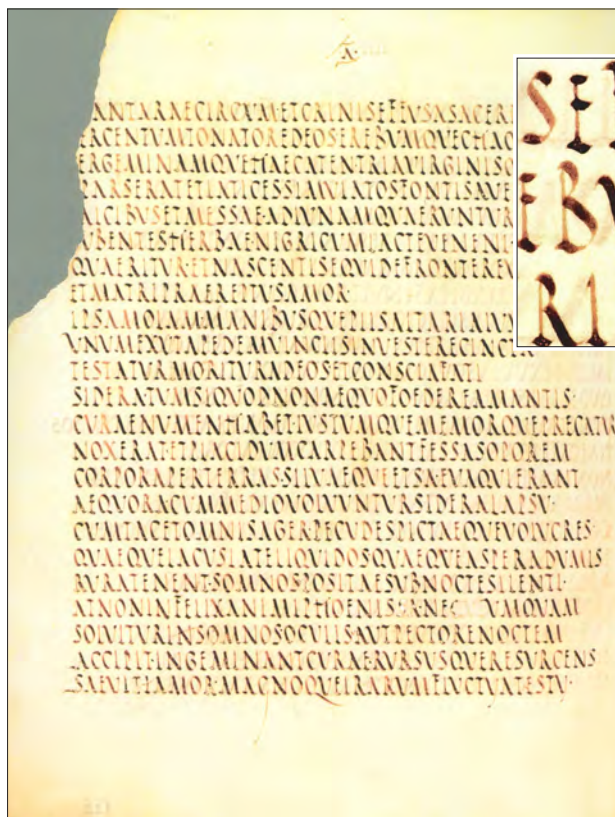
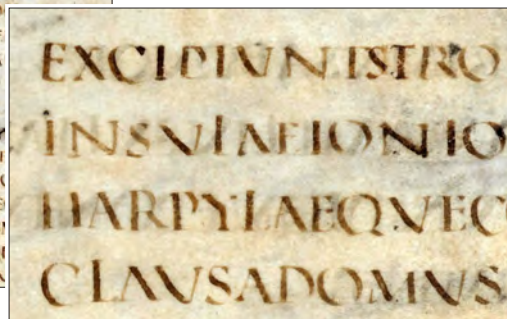


FIG. II.I.61

FIG. II.I.60. Fragmento de un folio y detalle de una caligrafía del tipo *Capital Quadrata*.FIG. II.I.61. Folio y detalle de una caligrafía del tipo *Capitalis Rústica*.

palabras que siguen a la capitular del comienzo de un cuerpo de texto general proviene claramente de lo anterior. Con respecto a la capital lapidaria romana y tendiendo un puente de veinte siglos podríamos apuntar que la intención propagandística y caracterizadora de la lapidaria latina es equivalente a los elementos de identificación y publicidad –logos, anagramas, slogans y tipografías corporativas– de las grandes corporaciones actuales y que éstas definen siempre minuciosamente en sus manuales de *Identidad Visual Corporativa* como importantes vehículos de transmisión de sus pronunciamientos, pues son realmente hoy estas grandes corporaciones internacionales los modernos imperios transfronterizos, tal como muy bien ha sabido verlo el filósofo y lingüista estadounidense Noam Chomsky.

Al atardecer de la influencia del imperio romano sobre sus territorios occidentales, en un panorama escriptor definido por las escrituras latinas cursivas, la capitalis rústica, las unciales y las semiunciales, principalmente, una forma manuscrita florece entre los siglos iv al v de nuestra era. La *capital quadrata* (FIG. II.1.60), de extraño rigor y de una severidad muy próxima a la arquitectura de la capital lapidaria se presenta en plenitud en los códices *Vergilius Augusteus* de la Biblioteca Vaticana, del siglo iv, y en el *Codex Sangallensis* de la Biblioteca de Sankt Gallen, del siglo v. Erróneamente considerada durante mucho tiempo como un antecedente de la *capitalis rústica* (FIG. II.1.61) hoy sin embargo se estima muy fundamentadamente que su severidad arquitectónica se debe al hecho de que fue un intento erudito aislado por parte de las primeras órdenes monacales de expresar una vuelta al orden y al rigor político, en un periodo de extrañamiento y de disolución del poder unificador de Roma y hacia la expresión del poder de la Iglesia cristiana como nuevo referente unificador. La letra de protocolo del nuevo foco de poder de referencia se miraba así en el severo espejo de la lapidaria latina, invistiéndose a sí misma, y por ende a la propia institución difusora, del poderío y la incuestionabilidad de las que fueron signo en el imaginario colectivo de la Antigüedad Tardía. En palabras del diseñador y tipógrafo alemán Otl Aicher «hay escrituras que tienen una apariencia tan uniforme que solo son adecuadas para representar el orden»³⁹. Pero del mismo modo en el que fueron engendradas artificialmente perecieron luego sin tener una consecuente evolución natural.⁴⁰

39 AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.48

40 Para el calígrafo Claude Mediavilla los manuscritos conservados en Capital Quadrata «no serían más que obras caligráficas de la baja latinidad sin ninguna realidad en la Antigüedad romana...» . El estilo de la Quadrata se mantendría como uso diacrítico hasta finales del altomedievo, momento en el que «llegó a un punto muerto dentro de la evolución de la escritura latina: desde una perspectiva paleográfica, representa una especie de accidente sin trascendencia, ya que su carácter artificial no se adapta bien al

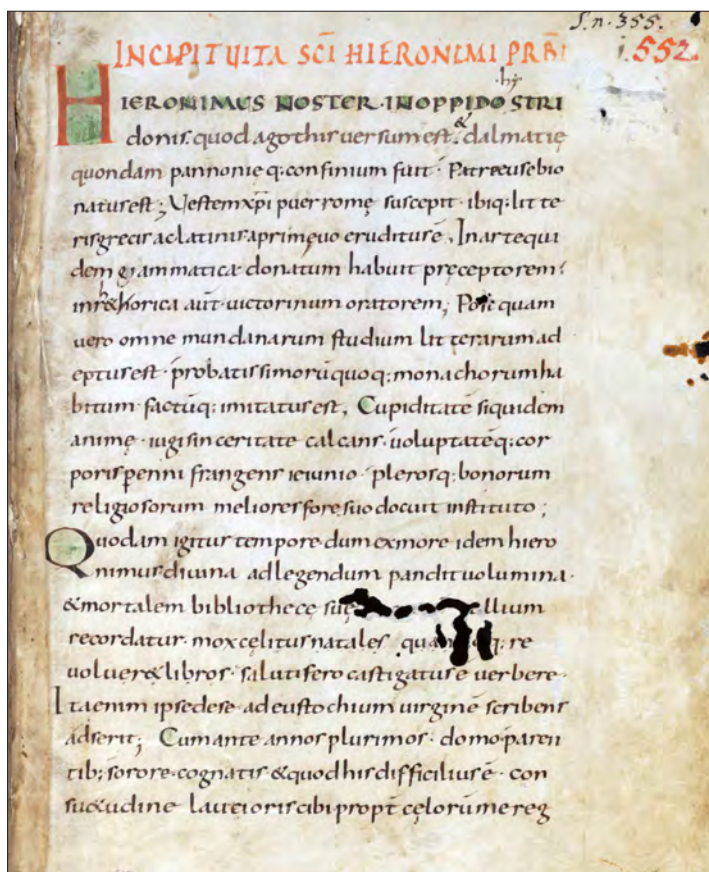
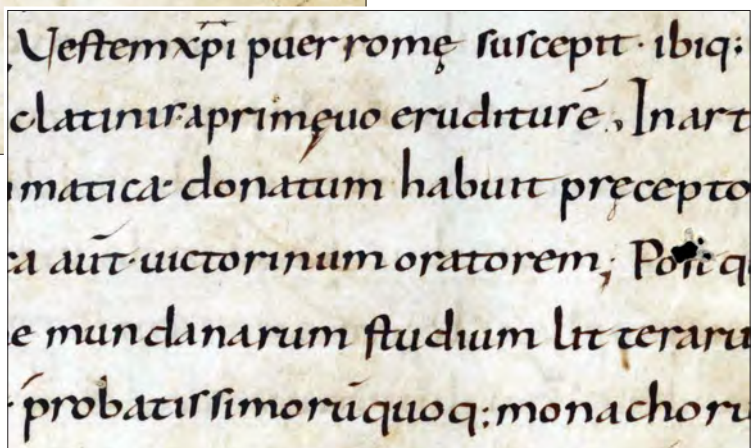


FIG. II.1.62

FIG. II.1.62. Folio y detalle con una escritura *carolingia* plenamente formada.

A partir del siglo VIII, la escritura *carolingia* (FIG. II.1.62) o también llamada *carolina* supuso un hito en la historia de la escritura y no sólo por su extraordinaria belleza y grado de legibilidad sino por constituir el antecedente de nuestras minúsculas merced al interés que por ellas profesaron los eruditos humanistas italianos del prerrenacimiento que la recuperaron, por error, pensando que se trataba de una escritura latina de la antigüedad clásica. Trescientos años después de la caída definitiva de la Roma imperial, el recuerdo de su esplendor permaneció en la memoria colectiva de Occidente y mantuvo viva la ilusión de un renacimiento cultural que recuperara los territorios de influencia romana hacia la restauración de un nuevo orden que se mirase en el espejo de la autoridad de la antigüedad clásica latina. El proyecto de unificación del imperio carolingio fue el producto de la empresa política del emperador Carlomagno cuyo esplendor y magnificencia se expresó asimismo en las artes, la arquitectura y la escritura como elementos de identificación de una nueva empresa política. La escritura carolina, sin duda la de mayor belleza y legibilidad de toda la Edad Media fue por una parte el resultado evolutivo de las escrituras nacionales de la Antigüedad Tardía, con la base genética de las escrituras uncial y semiuncial, y la influencia específica de la singular caligrafía insular en buena medida debida a la intervención del teólogo y erudito anglosajón Alcuino de York, llamado a la corte de Aquisgrán por el emperador, y que se significaría en la conformación de una nueva escritura del poder. La escritura carolina es el propósito deliberado de establecer un perfil escriptor que expresara a través de las formas de sus glifos la dignidad y la majestad del proyecto imperial. El esplendor y la brillantez del imperio carolingio se expresan así en las formas de la escritura carolina del mismo modo que se expresan en la magnificencia de su arquitectura, instituidas ambas como vehículos de difusión y representación del discurso de integración territorial y esplendor cultural de la política de Carlomagno.

Al atardecer del siglo XVII y bajo el influjo del ideario absolutista del monarca francés Luis XIV la voluntad regia se entrega al control de una estética del Estado canalizada por las Academias y por los talleres al amparo de la influencia de la corte. Luis XIV se aplicó en la conformación de un proyecto para una escritura de protocolo que respondiese a la poética gubernamental, y que se constituyera a modo de elemento de identificación del ideario imperialista. Los diseños de la comisión científica encargada del proyecto supusieron los modelos gráficos a partir de los cuales

soporte más ágil utilizado posteriormente por los escribientes».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2005. p.100

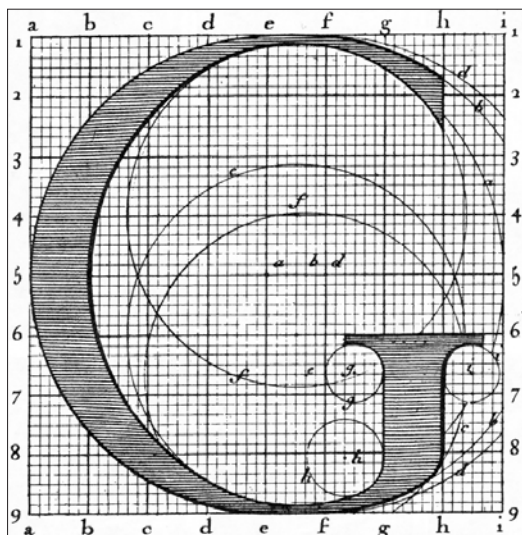


FIG. II.I.63



FIG. II.I.65



FIG. II.I.64

FIG. II.I.63. Grabados para el proyecto del corte de los punzones de la *Romain du Roi* francesa, según una retícula de 2304 celdillas.

FIG. II.I.64. Cartel de Peter Behrens para la *Deutscher Werkbund*.

FIG. II.I.65. Cartel de Ernst Ludwig Kirchner para una muestra expositiva del grupo Die Brücke.

se cortaron los punzones para fundir una de las pólizas tipográficas más completas realizada hasta entonces. El tipo resultante se impuso por voluntad real a los talleres de las artes del libro para su utilización en las producciones editoriales oficiales. Lo que en su momento se asumió, por parte de los expertos del ámbito del libro impreso, como una injerencia del poder real en unos asuntos estrictamente profesionales vendría a suponer un hito en la historia de la forma tipográfica por sus repercusiones ulteriores. Los diseños de las versales de la *Romain du Roi*, Romana del Rey, se realizaron trazando cada glifo según un espacio *Eme*⁴¹ dividido en 2304 celdillas (FIG. II.1.63). Los puntos esenciales del contorno del carácter habrían así de ajustarse o aproximarse a los puntos de cruce de las líneas divisorias ocasionando lo que anteriormente denominábamos una *geometría castrense*, deviniendo en una apariencia de rigor y severidad que es característica de la Romain. La regularización de lo singular y de lo diverso, la disolución del accidente, es influjo de los presupuestos estéticos del Siglo de las Luces y del racionalismo cartesiano fruto del intelectualismo francés de la época. El ideal estético del *Grand Goût* francés organiza la poética de la Romain du Roi de la misma manera que declara y difunde los presupuestos que sobre el ideal de belleza alimentarían las formas de las manufacturas de la producción del Estado. La estética tipográfica de la Romain se extenderá ampliamente a lo largo del siglo XVIII respondiendo a la poética austera y sintética de la arquitectura del Neoclasicismo, cuyo motor ideológico se endeuda con los principios intelectuales de la Ilustración.

En los años previos a la Gran Guerra del siglo XX los estilos tipográficos contraculturales de los austriacos Egon Schiele u Oskar Kokoschka se enfrentarán a la estética conformista y confiada de los tipos de la Secesión del mismo modo que la serena articulación de los tipos de la Werkbund alemana (FIG. II.1.64) sufrirán el envite de las distorsiones tipográficas, abruptas y desgarradas, de los expresionistas alemanes del grupo Die Brücke (FIG. II.1.65). Tras el primer gran conflicto bélico del siglo, el periodo entreguerras es el hervidero cultural de las vanguardias históricas, donde las manifestaciones estéticas se suceden y entrecruzan vertiginosamente en una inusitada efervescencia creativa. Los movimientos del Futurismo y del Dadá, con la puesta en escena de su *Palabra en libertad*, el rigor organizativo de base teosofista del neoplasticismo holandés, el racionalismo constructivo de la Staatliche Bauhaus, el purismo ornamental del Art Déco, o la severidad geométrica del constructivismo soviético fueron todos ellos movimientos

41 Se llama espacio *M* a una superficie cuadrada cuyo lado es igual a la dimensión del cuerpo tipográfico de la fuente a la que pertenece. Comprende la *altura de x* u *ojo medio*, el *ojo superior*, el *ojo inferior* y los *hombros* verticales de los glifos.



FIG. II.I.66



FIG. II.I.67



FIG. II.I.68



FIG. II.I.69

FIG. II.I.66. Portada de una edición de poesía futurista con trabajos de Tommaso Marinetti.

FIG. II.I.67. Caligrama de Guillaume Apollinaire.

FIG. II.I.68. Experiencia tipográfica en el marco de la poesía concreta.

FIG. II.I.69. Caracteres alfanuméricos de la fuente *Futura* y una aplicación del tipo a un soporte publicitario para la revista *Woman's Day*.



emergentes de extraordinaria potencia creadora que insuflaron su catecismo en las formas de los objetos de su manufactura y en los usos tipográficos que les sirvieron de embajada. Con vehemencia belicista en el caso del Futurismo y con un indolente y divertido absurdo nihilista en el caso del Dadaísmo, y gracias desde luego a las posibilidades fotomecánicas del momento, los elementos tipográficos se rebelan ahora a la forzada organización ortogonal de los tipos de metal tradicionales y navegan violando toda convención surcando el blanco piélago de la página con orientaciones fortuitas y aventuradas lineaturas, en combinaciones inverosímiles de cuerpos tipográficos dispares y en lo puramente literal con un gusto por la onomatopeya y por la ruptura de toda sintaxis secular (FIG. II.1.66). Estas disposiciones tipográficas *contra natura* anuncian la sugerente iconicidad de los caligramas de Guillaume Apollinaire (FIG. II.1.67) y se emparentarán con las manifestaciones de la Poesía Concreta a partir de la década de los cincuenta (FIG. II.1.68). El juego desesperado de voluntades indignadas del grupo Die Brücke diferirá del espíritu normalizador y constructivo del periodo entreguerras, principalmente en Alemania. Tras el desastre de la guerra un nuevo orden es necesario y es posible. Y la Bauhaus se instituye en *casa de la construcción* de ese nuevo orden, materializado a golpe de racionalismo y de geometría. Herbert Bayer, Josef Albers o Jan Tschichold son personalidades eminentes que reinventaron la tipografía adaptándola al firme ideario alemán de entreguerras. La firmeza del ideario racionalista bauhasiano conduciría en el ámbito del tratamiento tipográfico a unos excesos de construcción geométrica tales que incluso el propio Tschichold, cabeza del movimiento entreguerras *Nueva Tipografía*, se desdiría luego a sí mismo de algunos de sus propios pronunciamientos tipográficos por considerarlos peligrosamente sistemáticos. Un acto de reconocimiento que de seguro haría las delicias del británico Eric Gill quien, en su opúsculo *Un ensayo sobre tipografía* se posicionaba en contra de los severos presupuestos organizativos alemanes expresados en el movimiento de *La Nueva Tipografía*, en una lucha intelectual que tenía como telón de fondo un escenario de ideología política en el que el sentimiento libertario y el individualismo británico se oponía al espíritu reductor germano, que abogaba por la desaparición del accidente natural hacia una regularidad constrictora. La tipo *Futura* (FIG. II.1.69), un diseño de mediados de los años veinte del alemán Paul Renner debe en buena medida la bondad de su diseño a que, aun estando imbuida de la doctrina bauhasiana de racionalización formal por la geometría, sin embargo soluciona el desequilibrio óptico con sutilísimas correcciones formales que constituyen hoy la virtud de su diseño, en un delicado equilibrio que asume el accidente sin descuido de la ingeniería formal. Desdichadamente la Futura sufriría el rechazo social generalizado tras la

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

FIG. II.I.70

Segunda Guerra Mundial por su utilización sistemática como tipografía corporativa durante el III Reich una vez que el nazismo alemán la prefiriese, desbancando en parte a la patriótica *gótica fractura*. Por su parte, las tipografías del constructivismo soviético expresaron con su recurrente ortogonalidad, su espartana apariencia, sus robustos trazos sin modulación y su dinámica cuadrangular los mismos presupuestos de estricta reciedumbre que los que se derivan de los severos mobiliarios de Gustav Klutznick para el partido o la sobria maquetación de las ediciones editoriales soviéticas.

La sociedad europea de posguerra tras la segunda gran contienda del siglo xx, que dejó tras de sí *El tiempo del estupor*, en palabras de Valeriano Bozal ⁴², expresa su desencanto en las descarnadas soledades de Alberto Giacometti, el existencialismo de Jean-Paul Sartre o el nihilismo y la estupefacción de la literatura de Samuel Beckett. Pero una nueva generación que se posiciona contra la nostalgia y aboga por la recuperación y la superación de desencuentros, deja paso a la luminosa despreocupación de la literatura de Boris Vian, al rock blando de The Beatles, a la contraculturalidad libertaria y pacifista del movimiento Hippie y al discurso alegremente confraternizador del slogan publicitario *La chispa de la vida* de Coca-Cola. La nueva corriente purificadora europea que ansía dejar atrás el amargor de los despropósitos se refleja en la gran exposición fotográfica *The Family of Man*, en la que el Hombre se presenta con sus diferencias biológicas, sí, pero más allá de ello enfatizando las cualidades innatas de un ser humano transfronterizo que le hacen inequívocamente integrante de una familia universal. Esta exposición, inaugurada en 1955, antecede en tan sólo dos años al lanzamiento de la familia tipográfica Helvetica (FIG. II.1.70). No es casualidad que su diseño provenga de un país, el suizo, de marcada neutralidad belicista; como tampoco es casualidad la decisión de identificarla con el nombre latino de su país de procedencia, ni el momento histórico en el que surge. El diseño de la Helvetica, una fuente del tipo *grotesca* que vino a cubrir el vacío dejado por la denostada tipo Futura, luce en su diseño los anhelos del momento. Carece de serifs por lo que su aspecto es menos protocolario y por tanto más sincero y confiable. Posee una *altura de x* ⁴³ generosa lo que la hace más amable y cercana. Funciona mejor con los tipos de *caja baja* o minúsculas, circunstancia que la hace hablar sin alzar la voz. Posee un diseño de estable apariencia y a la

42 BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*. Ed.Siruela. Madrid, 2004

43 El término *altura de x* se aplica a la distancia vertical de las minúsculas de una fuente tipográfica, a condición de que no sean de rasgos ascendentes ni descendentes, y que en su forma no presenten compensaciones ópticas. Es por ello que se toma como referencia una «x» minúscula cuyos extremos discurren tangentes sobre las pautas que marcan dicha altura.



FIG. II.I.71



FIG. II.I.72



FIG. II.I.73

FIG. II.I.71. Tipos deconstructivos en una cartel de Saul Bass para Otto Preminger.

FIG. II.I.72. Cartel de Josep-Pla Narbona para la Semana Santa de Sevilla de 1965.

FIG. II.I.73. *Decollage* de Jacques Villeglé.

vez tiene un buen número de intervenciones curvas que ablandan su silueta. Su *contrapunzón*⁴⁴ u ojo interior es espacioso y el aire fresco circula por entre sus ventanas bien abiertas. Y sobre todo, su diseño se aleja de cualquier referente nacional que pudiera asociarla con una ideología determinada. Es un diseño tipográfico aséptico, indoloro. La Helvetica nos mira de frente, con los ojos bien abiertos y con una cierta expresión de bobalicona amabilidad. Leer la Helvetica es como sentarse en una silla Sacco: su ergonomía es polivalente y siempre agrada. Pero pronto el rock blando de The Beatles cede el puesto a la inquina de los Sex Pistols, la crudeza y las formas descuidadas del movimiento Punk se imponen y el diseñador estadounidense Saul Bass apalea, daña y deconstruye los contornos de sus formas tipográficas en los carteles cinematográficos y en los títulos de crédito de las películas de Otto Preminger (FIG. II.1.71), tal como hiciese Josep-Pla Narbona en su excelente e inaudito cartel para la Semana Santa de Sevilla de 1965 (FIG. II.1.72). Estas expresiones tipográficas se acercan a los desgarrados *decollages* de Mimmo Rotella o Jacques Villeglé (FIG. II.1.73), que son la transposición gráfica de algunas expresiones de desesperanza y extrañamiento de Jean-Paul Sartre en su obra *La Nausea*.⁴⁵

La tipo Helvetica, fiel exponente de la poética general de diseño de la *Escuela suiza*, arraigó de tal modo en la cultura del diseño occidental que a pesar de los avatares sigue siendo hoy omnipresente. Ha sido precisamente esta condición de prolongada ubicuidad la causa de que se la acuse de mercenaria de las grandes corporaciones internacionales. El uso extenso que de ella han hecho las instituciones del consumo en su aparato de difusión publicitario ha provocado que su amable bobería se haya trocado en falsa mojigatería al ser vehículo aparentemente inocuo —lobo bajo piel de cordero— del subrepticio discurso mediático de un mercantilismo internacional. El poderoso aparato estratégico fuertemente articulado que estas organizaciones para el lucro utilizan para su difusión publicitaria comenzó a desarrollarse tras la primera posguerra, alimentándose definitivamente de las experiencias tácticas derivadas del ejercicio

44 La expresión *contrapunzón* proviene de los punzones de acero de las antiguas fundiciones digitales de tipos móviles anteriores a 1885. Por extensión se sigue aplicando el término a los espacios interiores de las letras, no teniendo que ser necesariamente espacios cerrados.

45 En un momento del texto Sartre se refiere a «fragmentos de carteles [que] se adhieren aún a las tablas [...] En otro jirón todavía puede descifrarse la palabra “depurador” en caracteres blancos de los que caen gotas rojas, quizás gotas de sangre [...] Ahora el cartel está roto, los lazos simples y deliberados que los unían desaparecieron, pero se ha establecido espontáneamente otra unidad entre la boca torcida, las gotas de sangre, las letras blancas, la desinencia “dor”; se diría que una pasión criminal e infatigable trata de expresarse mediante estos signos misteriosos.»

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausea*. Madrid, 2002. pp.45,46

propagandístico aprendido en los dos conflictos bélicos del siglo xx, sobre todo tras la segunda contienda. Es significativo que la jerga del marketing publicitario emplee términos de carácter netamente militar: *objetivos*, *target*, *estrategia*, *planificación*, *bombardeo*... Pero no nos engañemos. Propaganda y Publicidad son conceptos diferentes. Fuerzas que actúan sobre el individuo colectivo en diferentes niveles, pues si bien la Propaganda incide en el nivel básico de los posicionamientos de fondo, lo que Ortega y Gasset llamó *creencias*⁴⁶, la Publicidad lo que persigue es, aupándose en esos posicionamientos sin intención de alterarlos puesto que ya existen y manipularlos supondría un esfuerzo humano y económico desproporcionado, servirse de ellos reorientándolos hacia una alteración de los hábitos, nivel de superficie que se aproxima al concepto orteguiano de las *ideas*. Es esa reorientación para la manipulación del hábito el fundamento de la disciplina publicitaria tal como se plantea hoy en día, escindida en habilidades profesionales específicas que principalmente se ocupan de la planificación —especialistas en marketing— y de la materialización de lo planificado —especialistas en gráfica mediática—, con sus correspondientes oficios adyacentes y derivados. Todo este esfuerzo por conseguir que un público masivo perciba y asuma aquello que de ser dicho franca y abiertamente no asumiría, ha originado una cada vez más sofisticada semiótica del diseño, y en especial una semiótica tipográfica. El alto nivel de alfabetización en nuestras actuales sociedades de consumo y la necesidad de conferir valores añadidos al discurso principal de un texto, más allá de lo puramente literal, ha propiciado la aparición de objetos de comunicación de gran envergadura como el *logotipo*, clepsidra aparentemente inocente en la que la corporación correspondiente insufla las esencias víricas que pasarán a nuestro organismo emocional. Y así también *tipografías corporativas* que recogen, o al menos no desdicen, la idiosincrasia de una institución; *slogans* que sugieren y persuaden sigilosamente más allá de lo aparentemente dicho, y en general cualquiera de las maneras en las que un objeto de consumo se acerca a nosotros tras la arquitectura de una frase, de una palabra o a veces tan sólo de una letra.

Si algo puede decirse acerca del estado actual del asunto tipográfico es, en uno de sus aspectos más relevantes, la capacidad camaleónica para adaptar su apariencia al discurso que conviene. En cierto modo es el camino inverso al de la Grafología. Si una escritura casual puede contener, encriptados, los estados de ánimo coyunturales o las cualidades permanentes esenciales del que escribe y ser decodificadas por un grafólogo especialista, lo que el grafista publicitario con

46 ORTEGA Y GASSET, José. *Ideas y creencias*. Ed. Alianza. Madrid, 2007

habilidades semióticas tipográficas persigue, merced a un listado de emociones determinado de antemano a veces por un equipo técnico ajeno a él mismo, es decidir cuáles son las formas que traducen y transmiten dichas emociones insuflándolas hábil y subrepticamente bajo la epidermis del cuerpo de la letra y creando entonces una *super-letra* cuyo discurso inmanente incide en el consumidor yendo más allá del aparente contenido literal; y la oportunidad de todo ello de hacer centro en diana es, por ser encubierto, tanto mayor. Expuesto de esta manera no parece honesto ni agradable, y no tiene por qué serlo. Pero el conocimiento y el manejo de los mecanismos para la comunicación mediática y el estudio y aplicación de los correspondientes recursos semióticos gráficos son, eso sí y sin duda alguna, absolutamente fascinantes.

LIBRO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA

LA ANTIGÜEDAD

ANTES DE LA PROPIA ESCRITURA

Hace unos millones de años las líneas evolutivas de seres humanos y chimpancés se separaron. En un lento caminar de cientos de miles de años aquellos primeros homínidos desarrollaron progresivamente una capacidad intelectual que les induciría a intervenir el estado originario de los objetos naturales de su contexto en propio beneficio; en principio sólo inspirado bajo la intención de la mera supervivencia, pero después y de manera casi indolente insuflando en los artilugios de su manufactura la impronta misma de su propia esencia humana. Casi tres millones de años separan los cantos toscamente trabajados de la temprana Edad de Piedra de las cautivadoras y sugerentes representaciones pictóricas en los lienzos pétreos de las bóvedas de Lascaux o de Altamira. Las imágenes rupestres cántabras son ilustre exponente de la acción del Hombre antiguo del paleolítico superior, y la intensa sensibilidad naturalista que destilan y la magia recreadora que se adivina en ellas, posiblemente de carácter propiciatorio, anuncian ya a un ser humano cuyas experiencias de vida comienzan a forjarse en un ámbito social, articulado en el colectivo, que mediante la manifestación del rito expresaba así su propia identidad y la del grupo al que perteneció¹. Sea cual sea la naturaleza de los mensajes encriptados en las pinturas rupestres de las cuevas del paleolítico superior éstas no aparentan estar vinculadas entre sí por

1 En referencia a las manifestaciones más íntimas del hombre de la prehistoria, y en concreto en lo relativo al arte, dice Bendala Galán que son «...siempre una necesidad subjetiva, de quien lo crea y, según determinados y cambiantes imperativos, una necesidad objetiva o extraindividual [...]. Se reconoce en ellas, por una parte, esa complacencia del hombre en rodearse de estimulaciones placenteras [...] que modifican el entorno para hacerlo más acogedor o más humano. Y, al mismo tiempo, se barruntan necesidades objetivas, reales o supuestas, derivadas de la posición del hombre ante el medio social y ambiental en el que vive.»

BENDALA GALÁN, Manuel. *La Antigüedad. De la prehistoria a los visigodos*. Ed.Sílex. Madrid, 2004. p.14



FIG. II.2.1

FIG. II.2.1. Cantos de la cueva francesa de Mas d'Azil, aproximadamente entre el XII y el X milenio ac.

ningún tipo de articulación que las integre conceptualmente en un ejercicio de imbricación sintáctica cuyo significado vaya más allá del que cada imagen pintada ofrezca de manera individual. Al contrario sucederá más tarde en las muestras neolíticas rupestres de la costa levantina ibérica, donde una serie de figuras se articulan en un discurso elaborado, en un ejercicio claro de narratividad icónica² que incluso en ocasiones parece tener una función didáctica de carácter cinegético, lo que representa una franca evolución de las alocuciones de un ser humano que pugna por comunicarse con otros miembros de la comunidad; y ello sucede tan sólo muy pocos miles de años antes de la aparición de las primeras muestras de escritura en los primeros núcleos de concentración urbana, fiel exponente de las necesidades comunicacionales inherentes al ser humano.

Aquellas experiencias rupestres parecen por tanto significarse como avanzadilla de un esfuerzo de intercambio intelectual, como una especie de comunicación de índole visual, si atendemos a las más que probables funciones mágicas y rituales, y por lo tanto sociales y colectivas, que se coligen de aquellas expresiones pictóricas del paleolítico superior. Y ello no tan sólo por aquellas representaciones animales naturalistas que tan alto nivel de observación y conocimiento de la naturaleza declaran, sino por esas otras expresiones formales abstractas que las acompañan a menudo conviviendo junto a ellas y cuyo sentido y finalidad quizá no podamos nunca descifrar pero que sugieren la presencia ya de una capacidad simbólica muy próxima a las manifestaciones tempranas de la protoescritura. Esas expresiones rupestres de configuración abstracta son paralelas a las que se encuentran en los conocidos cantos de la cueva francesa de Mas d'Azil (FIG. II.2.1), a las puertas del periodo neolítico, y cuyo propósito y finalidad tampoco han sido aún desentrañados.

Hacia finales del periplo de la piedra antigua, y camino ya de la andadura neolítica, el continuo desarrollo evolutivo de la especie humana, unido a los cambios climatológicos coetáneos que favorecieron el asentamiento y la expansión de la especie, daría lugar a una dinámica social de asentamientos que llevarían al Hombre desde una dinámica migratoria a otra estacionaria;

2 Sobre si existen o no verdaderas composiciones en las expresiones rupestres del paleolítico superior los investigadores no han acuerdo. No existen según el criterio del profesor F.Jordá. Si existirían para Leroi-Gourhan o para Giedion, para quien, en palabras de Bendala Galán «no es aceptable tenerlo por arbitrario o caótico; existe una concepción espacial [...] aunque multidireccional y carente de marco, distinta, por tanto, de la que caracteriza al arte de las altas civilizaciones». Sin embargo ya en el periodo neolítico, como sigue diciendo Galán, las escenas pintadas muestran «...un afán narrativo que constituye una de sus peculiaridades principales». BENDALA GALÁN, Manuel. *La Antigüedad...* op.cit. p.38

desde el nomadismo, en fin, hacia el sedentarismo, lo que sentaría las bases para la aparición de una incipiente colectividad humana basada en el intercambio y la prestación mutuos, de camino hacia el establecimiento de las sociedades y de la civilización. Al comienzo sería probablemente un núcleo exclusivamente familiar, de seres en relación consanguínea inmediata, al que seguiría la conformación de clanes constituidos por otros unidos asimismo por cierta relación de parentesco. Estos clanes, al fusionarse luego con otros similares por motivos de intereses de supervivencia, estabilidad y seguridad, darían como resultado la formación de núcleos tribales. Parece adecuado suponer que el paso del nomadismo al sedentarismo, que acaece en el filo de la piedra antigua con la piedra moderna, fue un proceso paulatino en el que el individuo ensayó un sedentarismo periódico que aliviaba los problemas derivados de una trashumancia intermitente definida por cortos periodos de asentamiento que de seguro agravarían, complicándola, la logística y administración de unos grupos humanos cuyos miembros iban conformándose en grupos cada vez más numerosos. Sólo cuando el Hombre aprendió a domeñar los recursos naturales, animales y vegetales, que le permitiesen alimentar al grupo sin agostar su entorno, pudo asentarse definitivamente en aquellos lugares que por sus características estratégicas y naturales le favorecieran su propia supervivencia, pasando entonces de una economía depredadora a otra productora.

Quizá nunca sepamos con exactitud cuándo el ser humano comenzó a ensayar las estrategias del lenguaje, pero en el momento en que se alió con otros por motivos de seguridad y subsistencia es factible colegir que un rudimentario protocolo de comunicación se hizo necesario³. Acaso al comienzo sólo fue una suerte de emisión de sonidos guturales desde la visceralidad de su propio primitivismo, pero luego modulados en un repertorio de sonidos diferenciados con los cuales comenzó a expresar no sólo el ánimo que le embargaba sino que constituyesen, en un estadio evolutivo posterior, un temprano esfuerzo de intercomunicación de recursos y experiencias vitales con las que el Hombre antiguo comenzó a desbrozar el camino hacia su destino civilizatorio. A medida que evolucionaron las técnicas de aprovechamiento agrícola del suelo, el pastoreo, las estrategias cinegéticas y los recursos de la ganadería, el grupo asentado se fortaleció, las

3 Con respecto a los cambios acaecidos en el paso del paleolítico al neolítico, desde una economía depredadora a otra de carácter productor y redistributivo, dice Aicher que «...la escritura fue el resultado de los cambios acaecidos en la economía agaria, de la nueva división del trabajo en la ganadería y la artesanía tal y como emergió a finales de la Edad de Piedra. [...] La vida ya no sólo se vivía, sino que se planeaba, se dividía, se registraba y se administraba y para ello requería los signos de notación de la escritura». AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed. Campgràfic. Valencia, 2007. p.26

expectativas de vida mejoraron y los incipientes grupúsculos crecieron no sólo cualitativa sino también cuantitativamente. Como consecuencia de ello este aumento poblacional tuvo que llevar aparejado el desarrollo de una organización logística superior. Y, por tanto, a un primer sistema básico de comunicación oral conformado por pocos elementos le siguió otro cuyos elementos se multiplicaron, y de seguro sofisticaron, poniendo en peligro, dada la fugacidad del lenguaje hablado, la transmisión duradera y el recuerdo de las normas y preceptos de una incipiente sociedad en franco crecimiento. Es factible proponer que para la transmisión intergeneracional de una serie de preceptos comunicados oralmente, el ser humano recurrió quizá a la nemotecnia del ritmo y con ello estableció los fundamentos del verso y la poesía. Cuando creció el conjunto de los datos identitarios culturales que habían de ser transmitidos quizá también el esfuerzo nemotécnico se alivió con el recurso del ritmo, pues el hombre antiguo, tal como acontece hoy en las sociedades primitivas actuales, había aprendido ya a producir un repertorio de sonidos rítmicos ejecutados con los objetos naturales que le rodeaban ⁴. Y con ello estableció los fundamentos de la música y de la canción. Cuando al fin confió al esfuerzo solidario y comunal la tarea del recuerdo y permanencia del contenido de su cosmología, auténtico corpus de identificación del grupo, probablemente instauró la danza, expresión prístina del sentimiento identitario de una comunidad que se expresa a sí misma con el concurso del ritmo, el movimiento, la música y el verso escribiendo así en el lienzo de su memoria colectiva las definiciones de su propia autodefinición e inventando así los procesos del *rito* en el cual una sociedad modela la expresión de sus universales y justifica su interpretación del cosmos. Es de recibo entonces la temprana presencia de estas habilidades humanas, danza, música y poesía, en las más antiguas clasificaciones de las Artes cuando algunas de las ahora consideradas Artes Mayores, Pintura o Escultura, aún

4 Dice Jaime Hormigos que «no se sabe muy bien cómo y por qué el hombre comenzó a hacer música pero sí está claro que la música es un medio para percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento. [...] ...la música se ha dotado desde un principio de una carga inherente de sociabilidad... [y] ...constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres».

Con respecto a la visión psicosocial de George Simmel acerca del hecho musical, continúa diciendo Hormigos que la música «...aparece como un complemento del desarrollo del lenguaje hablado, y éste es una manifestación de las relaciones sociales. [...] Así, se produce un tránsito del habla al canto, vehiculado por la elevación espiritual que constituyen los diversos afectos...»

HORMIGOS RUIZ, JAIME. «La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina» en *Babaria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*. nº 14. pp.76-77

Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4152515> (consultado el 18.2014)

no habían alcanzado tan alta consideración, pues aquellas son el testigo y el motor de la andadura del ser humano en su esfuerzo por articular y optimizar sus necesidades comunicacionales⁵. Aquellos procesos primigenios se pueden rastrear aún en las modernas comunidades aborígenes cuyo modo de existencia primitiva responde a aquellos mismos procesos evolutivos ancestrales; e incluso podría apuntarse, en una vuelta de tuerca, que sería incluso posible reconocer su presencia seminal en algunas de las manifestaciones a través de las cuales se sigue significando el hombre actual en nuestras modernas y avanzadas sociedades.

Pero, como dice Meggs⁶, el lenguaje oral adolece de la condición de perdurabilidad, y su falibilidad reside en los límites de la memoria humana y en la condición de inmediatez de la expresión directa. Cuando las antiguas sociedades ensancharon el conjunto de su identidad colectiva ensayaron estrategias de transmisión que preservaran del olvido o el equívoco los preceptos fundamentales que eran a la vez muros de carga del edificio de su propia cosmología. Aprendieron a cristalizar así, en el ámbar de la escritura⁷, la esencia de sus pensamientos, exonerándolos de su extinción⁸. Y no es casual que fuesen precisamente aquellas manifestaciones que

5 Acerca de los criterios que, sobre el fenómeno artístico, manejaba la cultura griega desde el periodo arcaico, dice Tatar-kiewicz que «...la arquitectura, pintura y escultura, artes afines entre sí, estaban bien distanciadas de la poesía, de la música y de la danza. Sus funciones eran distintas: las primeras producían objetos para contemplar, mientras que las segundas expresaban sentimientos. Las primeras eran contemplativas, las segundas expresivas. [...] La división de las artes más natural para los griegos era la de artes liberales y serviles, según exigían o no el esfuerzo físico. Llamaban artes liberales a las que no requerían el trabajo físico, y serviles a las que sí lo exigían. Las primeras las consideraban infinitamente superiores».

Y continúa diciendo que si bien la música era considerada arte liberal, sin embargo la arquitectura, la escultura y la pintura lo fueron serviles.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Ed.Akal. Madrid, 2000. pp.28,32

6 En una consideración del fenómeno de la escritura como desarrollo natural del lenguaje hablado, dice Meggs que las marcas, los símbolos y los glifos fueron «...el equivalente gráfico de la palabra hablada o el pensamiento tácito. Las limitaciones del habla son la falibilidad de la memoria humana y la inmediatez de la expresión, que no puede trascender el tiempo y el espacio. [...] La invención de la escritura aportó a las personas el esplendor de la civilización y posibilitó la preservación de conocimientos, experiencias y pensamientos adquiridos con esfuerzo».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. Ed.RM. Barcelona, 2009. p.4

7 Con un exquisito sentido de los procesos comunicativos del ser humano, el tipógrafo estadounidense Goudy entiende el suceso del lenguaje como «...el ámbar en el que miles de pensamientos preciosos y sutiles se han ensartado y conservado: la mismísima encarnación del pensamiento y el sentir de una nación».

GOUDY, Frederic William. *El alfabeto y los principios de rotulación*. Ed.ACK Publish. Madrid, 1992. p.22

8 Para Aicher «...la escritura es un proceso que rescata los sonidos de su extinción, que recupera la fugacidad del habla. En lugar de disiparse, el lenguaje perdura y la escritura es el proceso de compilar un recuerdo».

AICHER, Otl. *Tipografía*... op.cit. p.26

suponen el registro de ofrendas rituales, transacciones comerciales, normativas legales, registros épicos síntesis de una identidad colectiva, etc., todas ellas en fin orientadas hacia el inventario de una suerte de actividades logísticas y aglutinantes hacia la organización y reafirmación de unas sociedades en creciente grado de complejidad, las primeras muestras de escritura conservadas hoy, testigos de la voluntad común de una sociedad emergente.

Cuando la especie humana decidió entonces preservar del olvido el fruto de su pensamiento, encriptándolo en un código inteligible de carácter permanente, recurrió a sus habilidades pictóricas milenarias aprendidas en las profundidades de las cavernas del paleolítico reciente. Y así, invistió de aquella antigua magia recreadora de la imagen a las primeras manifestaciones protoescriptoras, unas manifestaciones de apariencia fuertemente icónica en un primitivo sistema de registro esencialmente pictográfico. Por otro lado el signo abstracto haría pronto su aparición en los primitivos sistemas de notación, muy probablemente derivados tal como certamente apunta Martínez-Val⁹ de aquella ancestral experiencia cinegética del Hombre antiguo para quien la observación y lectura de las huellas provocadas por los animales en la naturaleza eran la confirmación de su presencia inmediata. El fenómeno de la huella se torna así en el *signo* de un hecho acontecido que interesa, y en fuente de información. Pues el rastro dejado por un animal en forma de pisada, depredación, ramas quebradas, etc., revelaba las pistas que para un exegeta iniciado daban testimonio del tipo de animal, complexión, velocidad de desplazamiento, dirección de su itinerario y otras informaciones esenciales para la caza.

Ese vínculo que relaciona la huella con la causa de su procedencia la convierte en *objeto de lectura* de unos acontecimientos que interesaban para el ejercicio de la normal supervivencia. De la experiencia vinculatoria inequívoca entre huella convertida en significante de un suceso y el hecho en sí devendrá el recurso de establecer un vínculo significativo entre una huella escriptora, construida más o menos convencionalmente, y el suceso intangible imaginado susceptible de ser expresado. El ser humano comprendió que si la huella era el efecto de una causa real, también una causa imaginada era susceptible de poder ser expresada en el efecto de una huella convencional convertida así en signo del pensamiento. En el tránsito de la protoescritura hacia un

9 Para el experto en comunicación Martínez-Val las causas que posibilitaron el despertar de la escritura fueron las pinturas rupestres del paleolítico y del neolítico, la habilidad del hombre primitivo en la lectura del rastro animal o humano y la protoescritura objetual. Refiriéndose al periodo prehistórico dice que «en la zona más oscura de esta ya oscura zona de nuestra historia, existen sistemas que no son propiamente escriturales y que sin embargo marcan el inicio de los signos escritos».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía práctica*. Ed.Laberinto. Madrid, 2002. p.26

sistema escritural establecido, el hallazgo de la huella-signo unida a la paulatina simplificación y esquematización de las representaciones icónicas proporcionarían al sistema la base gráfica fundamental para un ulterior desarrollo. El proceso evolutivo del lenguaje hablado, que cada vez más hubo de responder a unas necesidades comunicacionales en creciente grado de complejidad y sofisticación, requería al propio tiempo del establecimiento de unas articulaciones sintácticas y unos procedimientos determinativos cuyas posibilidades combinatorias redujesen el número de signos, sin merma de su eficacia como sistema para registrar la amplitud del pensamiento. Paralelamente en el tiempo, los recursos gráficos empleados para la transcripción perdurable de ese lenguaje hablado experimentaron también una franca reducción de sus elementos, en un ensayo combinatorio que diese cobijo a aquella creciente extensión del lenguaje y que se conformase en un sistema capaz de recoger y expresar con claridad las evoluciones del pensamiento. Para Wagner la aparición de la escritura, más que suponer el evento causal de apertura hacia una nueva era, fue el efecto derivado de la culminación de un proceso cultural que encontró en el medio escrito la oportunidad de articular su propia idiosincrasia.¹⁰

MESOPOTAMIA

Los cambios climatológicos que acaecieron durante el periodo Mesolítico vendrían a provocar la progresiva desecación de un amplio arco territorial que afectó desde la región de Yemen, en el sur de la península arábiga, a Kirguistán, en Asia Central. Esta circunstancia, junto con el aumento poblacional experimentado a comienzos del periodo neolítico conduciría a una extenuación del suelo útil en las antiguas zonas de asentamiento que se tradujo en una emigración masiva de los núcleos poblacionales hacia la amable fertilidad de los valles fluviales.

El extenso arco montañoso que abarca desde el sur de Anatolia hasta el Golfo Pérsico delimita al nordeste las tierras de la Mesopotamia histórica. Las altas cimas del Tauro Oriental y de los Montes Zagros derraman desde sus cumbres las aguas naturales hacia el valle en una nutrida red capilar que vierte su promesa de vida en los dos grandes cauces fluviales del Tigris y el Eufrates. Amparados por la bondad de su fertilidad, aquellos territorios regados por las aguas fueron el asiento de una de las primeras civilizaciones occidentales, tal como sucediera al propio tiempo en las tierras de Egipto a lo largo del gran eje vertebrador del Nilo.

10 «...la escritura no supuso la aparición de una nueva era, como popularmente se piensa [...] sino la culminación de un proceso de complejidad cultural que encontró en ella un extraordinario medio de expresión y un método práctico y eficaz de registrar y transmitir información».

GONZÁLEZ-WAGNER, Carlos. *El Oriente Próximo antiguo*, Vol.II, Ed.Síntesis. Madrid, 1996. p.170

Al sur del territorio mesopotámico, en la región de Sumer, donde los dos potentes brazos fluviales se acercan y se intercomunican por una intensa red de canales de aguas naturales, se configura el escenario en el que el Hombre antiguo ensayó, a las primeras luces del alba neolítica, los protocolos de una organización social extendida. Esas antiguas ciudades-estado mesopotámicas, que más tarde aspirarían al sueño imperial, surgieron allí como sociedades centralizadas, jerarquizadas, articuladas en una suerte de estratos sociales sólidamente delimitados, y con el concurso de una organización administrativa que les permitiese el ejercicio de una experiencia de vida en común. La nueva economía de cultivo les liberó de la dedicación en exclusiva al sustento cotidiano y con ello se diversificaron las funciones sociales, apareciendo por vez primera una división y especialización del trabajo. El control de los excedentes impulsaría el intercambio comercial dentro y fuera de los límites de la ciudad-estado y un estatuto social que imbricaba los poderes religioso y laico, cuya cúspide quedaba significada por la figura del *rey-sacerdote*, estaticaba los modos de convivencia de la sociedad emergente, esbozando un estado de derecho propio de una economía redistributiva entre cuyas obligaciones figuraba el *tributo* y la *corvea*; entrega de bienes el primero de ellos, y prestación gratuita de trabajo personal el segundo.

El creciente perfeccionamiento y complejidad de los procedimientos administrativos propició el establecimiento del cálculo, de las medidas y de las estrategias para el registro fiable de las obligadas exacciones. Los sistemas de cómputo, pesos y medidas corrieron paralelos a los primeros ensayos del registro de los tributos y corveas, cargas impositivas sociales cuyos primeros registros conservados están datados entre el v y iv milenio (FIG. II.2.2), especie de protoescritura que evolucionaría hasta registrar la gama de matices del lenguaje hablado como trasunto perdurable de él, instaurando así el acto de la escritura y marcando al propio tiempo un hito en el transcurso de la evolución humana, que atravesaba entonces el umbral de su propia Historia.

El control de los bienes y servicios que la colectividad entregaba al palacio-templo exigía un fuerte dispositivo administrativo cuyos procedimientos habían de ser garantizados ante la pérdida o la sustracción. Desde el v milenio, en los territorios sumerios, las ofrendas producto de las exacciones debían de ser almacenadas en contenedores y protegidas en los espacios áulicos destinados a tal efecto. Su procedencia y contenidos quedaban certificados mediante el sellado de los contenedores. De este modo, además de favorecer su identificación, el sello servía a la vez para garantizar que el paquete no había sido abierto y violado. Estos sellos, de los que son una muestra los que se conservan en el museo de Viena (FIG. II.2.3), se componían de una matriz generalmente realizada en piedra y que dejaba su impronta por estampación sobre una



FIG. II.2.2



FIG. II.2.3



FIG. II.2.4

FIG. II.2.2. Tablilla con signos numéricos y lingüísticos de origen proto-elamita, v milenio.

FIG. II.2.3. Sellos para el registro de cargas impositivas, datadas entre el IV y el III milenio.

FIG. II.2.4. Sello cilíndrico.

superficie de arcilla blanda, tal como lo citan Meggs¹¹ y Wagner¹². La evolución hacia el típico sello mesopotámico de cuerpo cilíndrico e impronta cíclica es paralela al uso de las tablillas de arcilla como soporte de cómputo y registro administrativo (FIG. II.2.4). Estos sellos cilíndricos mostraron también su eficacia como medio garante para la certificación de ciertos contenidos relevantes inscritos en las obleas de arcilla. Las perforaciones que presentan un buen número de sellos cilíndricos, bien longitudinalmente en el eje central del cilindro o bien en la prolongación de uno de los extremos del sello, parece indicar que las personas cuyo rango o nivel de actividad social les requería habitualmente el acto de la certificación personal llevaban estas estampillas troncocilíndricas al cuello o alrededor de la muñeca mediante una cuerda o cinta de cuero pasantes, al modo de colgantes o pulseras tal como ya observó el historiador griego Herodoto¹³.

El uso de la arcilla como soporte escritural no es baladí en una región donde la piedra y la madera precisamente no abundan, y sin embargo el limo y el barro es material común. Será este humilde y en principio innoble material aquél con el que la Mesopotamia antigua edificaría sus espacios áulicos, litúrgicos y de hábitat. Templos, palacios, viviendas comunes, zigurats y fortificaciones se levantarán con él; el adobe, el barro cocido y el ladrillo vidriado serán la materia fundamental con la que aquella civilización edificó los signos visibles de su propia identidad. Y serán también por tanto las tabletas de arcilla, cocidas o sin cocer dependiendo de la coyuntural dignidad del documento, el soporte de escritura que junto al punzón o al estilete devendrían la forma peculiar de la escritura mesopotámica cuneiforme desde mediados del III milenio.

Los signos protoescriturales de los primeros sellos de identificación para las exacciones públicas eran de carácter icónico. Dicha iconicidad señalaba hacia el objeto de la exacción que el

11 Como resultado de la logística social cada vez más complicada en los antiguos núcleos de civilización surgidos en los territorios de la antigua Mesopotamia, sugiere Meggs que «...el origen del lenguaje visible surgió de la necesidad de identificar el contenido de los costales y los recipientes de cerámica que se utilizaban para almacenar alimentos. Se hacían pequeñas etiquetas de arcilla que identificaban el contenido con un pictograma y la cantidad mediante un sistema elemental de numeración decimal, en base a los diez dedos humanos».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia* ... op.cit. p.6

12 En las sociedades productoras y de carácter redistributivo de los valles del Tigris y el Éufrates, el control de los bienes y servicios que fluían desde la colectividad hacia el templo exigía el control riguroso del contenido de las exacciones, y «...un primer paso importante consistió en utilizar sellos de piedra sobre superficies de arcilla como medio de garantía y propiedad, que aparecen ya en tiempos de El Ubaid con forma cuadrangular o redonda y con improntas de animales o signos geométricos que, en la práctica, equivalían a una firma».

GONZÁLEZ-WAGNER, Carlos. *El Oriente...* op.cit. p.171

13 MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia* ... op.cit. p.9

contenedor custodiaba. En ocasiones, la estampación directa del propio objeto real de la exacción aparecía en el lacrado arcilloso, cuando la naturaleza de dicho objeto lo permitía. Cuando la naturaleza del tributo no permitía una reproducción icónica, o cuando el impuesto a registrar era una corvea difícil de expresar figurativamente, comenzaron a utilizarse convencionalmente signos icónicos no pictográficos, esto es con una relación de equivalencia no basada en la figuración; e incluso se emplearon también signos convencionales no figurativos cuando el registro de la exacción requería un mayor esfuerzo de abstracción. Para algunos autores la huella directa por estampación del objeto sobre el soporte blando, daría paso al dibujo directo sobre la arcilla de la forma de ese objeto, cuya apariencia evolucionó por optimización y síntesis desde una figuración hacia una estilización cercana a la abstracción. Relacionando esto con el sistema de registro de exacciones en las antiguas ciudades-estado de la baja Mesopotamia podemos estar de acuerdo con Wagner cuando dice que los primeros impulsos de la escritura son el producto «de una evolución y perfeccionamiento del sistema de las contraseñas»¹⁴.

Las primeras tablillas que pueden considerarse propiamente como escritura presentan, entonces, una grafía casi totalmente de carácter icónico cuyos signos más o menos simplificados pero identificables formalmente se presentan aislados o agrupados, pero a menudo separados entre sí por una suerte de líneas incisas que los delimitan y articulan el conjunto del discurso. En este momento, a comienzos del iv milenio, el sentido de la escritura es vertical, de fuerte presencia icónica y resuelta con un instrumento punzante, quizá una aguja de junco cuyo extremo puntiagudo se deslizaba por la superficie dibujando las formas figurativas que aludían al objeto de la comunicación y cuya fidelidad formal con éste confería a la escritura su característica dinámica pictográfica. Los trazos son por tanto lineales, ejecutados con trazos simples y precisos constituidos en signos que relacionan fácilmente al signo escrito con su referente. La dinámica estilizadora y simplificadora propia de la actividad del escriba, que tenía que ejecutar a diario una suerte de signos de mediana o alta complejidad, va confiriendo al signo escrito una poética formal sintetizada que paulatinamente va disipando el estatus icónico del signo en un proceso de abstracción que, junto a otros condicionantes, iría a desembocar en la grafía peculiar del posterior estilo cuneiforme.

14 Aquí se refiere Wagner a la sustitución de las primeras marcas de identificación del contenido de las exacciones que se hacían mediante la huella directa de una muestra del propio contenido sobre la arcilla, hacia dibujos más o menos esquematizados de los mismos en unas manifestaciones que se pueden considerar con propiedad experiencias pictográficas de escritura.

GONZÁLEZ-WAGNER, Carlos. *El Oriente...* op.cit. p.173

Muy pronto, en algún momento que podemos situar a comienzos del III milenio, la orientación de la escritura pasa de la verticalidad a la horizontalidad (FIG. II.2.5). El suceso es interesante desde el momento que define no sólo una alteración formal más acorde con el impulso de ductus de una escritura cuya ejecución fluye de modo más natural en la orientación horizontal, sino por el hecho de que los signos (cabezas, pies, ramas, objetos en general) ya no se alinean horizontalmente conservando la orientación singular que le es propia y que mejor permite su reconocimiento, sino que comienzan a girarse noventa grados a la izquierda presentándose tumbados (FIG. II.2.6). Para algunos autores esto es el trasunto gráfico de lo que estaba sucediendo en el lenguaje hablado en el sentido de que en éste los vocablos comienzan a perder la referencialidad directa al objeto físico y comienzan a ser sonidos que se refieren a cualidades emparentadas tangencialmente con él. Estos giros de los signos en la escritura son una prueba para Wagner¹⁵ de que las marcas de la escritura habían comenzado a dejar de ser pictográficas adquiriendo la cualidad de valor silábico, con lo cual se reducía considerablemente el número de signos que un escriba había de manejar, optimizando y facilitando entonces el aprendizaje y el uso del lenguaje. El giro indiscriminado de los signos icónicos en la escritura es entonces el testigo histórico de un cambio en la evolución no sólo de la forma de la escritura sino por ende del lenguaje mismo.

La creciente burocratización del estamento administrativo, resultado de un crecimiento demográfico y de la sofisticación de la logística de una sociedad evolucionada, va conduciendo hacia mediados del III milenio al escriba hacia unos recursos y estrategias en la escritura que mejoren tanto la velocidad ejecutoria como la legibilidad del discurso, que cada vez más reduce el tamaño de sus glifos admitiendo una mayor cantidad de texto en la misma superficie. De este modo, la aguja de junco da paso a un estilete cuyo extremo hábil de forma prismática presenta una sección triangular. La ejecución del signo por deslizamiento de un extremo punzante sobre la superficie blanda de la arcilla, que presentaba no pocos problemas por el efecto de rebaba sobrante que además limitaba el tamaño mínimo de los signos, va a dar paso a una estampación por pulsión del estilete sobre la superficie cuya huella tenía una forma en cuña. Esto es decisivo estilísticamente en la evolución de la escritura mesopotámica, pues al prescindir de la incisión

15 Es muy interesante la reflexión que hace Wagner en cuanto a la relación que debió existir entre el cambio de orientación de la escritura mesopotámica, de la vertical a la horizontal, y el paso de un sistema de lenguaje ideográfico a otro silábico, pues «...cuando se pasó a escribir en líneas horizontales de izquierda a derecha [...] los signos quedaron tumbados, lo que pictográficamente hubiera sido un absurdo, prueba del predominio de su valor silábico».

GONZÁLEZ-WAGNER, Carlos. *El Oriente...* op.cit. pp.173-174



FIG. II.2.5

cabeza				
mujer				
astro cielo dios				
sol día				
pez				
buey				

FIG. II.2.6



FIG. II.2.7



FIG. II.2.9

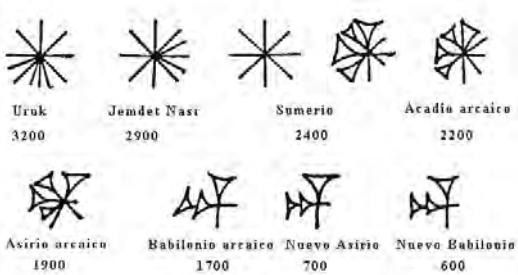
FIG. II.2.5. Tablilla en bronce con inscripción cuneiforme, c.2050 ac.

FIG. II.2.6. Evolución de los glifos cuneiformes de la iconicidad a la abstracción, desde el iv al v milenio.

FIG. II.2.7. Tablilla con escritura mesopotámica antigua.

FIG. II.2.8. Escritura cuneiforme avanzada de mediados del i milenio ac.

FIG. II.2.9. Evolución del signo *dios/cielo* desde la etapa pictográfica a la cuneiforme.



por arrastre el dibujo de las curvas deja de ser factible. El estilete triangular estampado sobre la superficie arcillosa en ángulo muy cerrado origina aquella peculiar forma cuneiforme que inhabilita para el seguimiento dibujístico de una forma orgánica, pero que asegura la limpieza de la huella permitiendo a su vez la reducción del tamaño de los signos. En esta primera fase del cuneiforme los anteriores signos figurativos lineales van sufriendo un proceso formal reductivo que los aleja progresivamente de su referente objetual, vinculación de la cual el lenguaje hablado ya se habría exonerado. La escritura cuneiforme de este periodo es formalmente compleja (FIG. II.2.7) pues los procesos reductivos son graduales y sólo al paso de unas centurias llegarán al extremo de depuración de la escritura cuneiforme de la última época hacia mediados del I milenio anterior a nuestra era (FIG. II.2.8). Podemos afirmar sin temor a incurrir en exageración que esta nueva técnica escritora cuneiforme de estampación por pulsión sobre la superficie de la arcilla obedece a la inexorable lógica de los procesos de consecución del ductus en la escritura, en tanto en cuanto éste, en una prístina consideración, puede ser definido como el resultado de un feliz maridaje entre las características del soporte, las posibilidades del instrumento de escritura y las singularidades mecánicas derivadas del individuo escribiente, queriendo referirnos con esto último a los movimientos que es capaz de articular el aparato escritor humano¹⁶. La escritura cuneiforme es entonces fiel exponente de la inevitable y sempiterna tendencia hacia el ductus en la escritura, pues en ella podemos además fácilmente observar que la orientación de las cuñas denotan claramente el modo en que el estilete se ha utilizado con la mano derecha en una escritura de orientación horizontal; en efecto, las huellas del estilete se orientan de tal modo que la base del triángulo de la cuña estampada recorre un arco que raramente se extiende más allá del que marcaría la aguja horaria de un reloj analógico entre las posiciones de la esfera entre las siete y las doce horas (FIG. II.2.9). Las posiciones de la cuña más allá de aquel arco no serían entonces el resultado de una posición natural de la mano y en efecto no suelen aparecer así en las tablillas mesopotámicas sobre todo a partir del II milenio ac. Por otro lado Aicher ha establecido una curiosa comparación entre los procesos de abstracción de la escritura cuneiforme mesopotámica y los signos de la escritura oriental que para él, lejos de sugerir una influencia

16 Efectivamente, como bien apunta Aicher «...sobre la arcilla no se puede escribir o esculpir bien, mas se puede imprimir o sellar a la perfección. Además se pueden trazar líneas si se usa una cuña como estilo, que surcará la arcilla blanda como la quilla de un barco» Y continúa diciendo, en relación al concepto del ductus, que la escritura cuneiforme «es una escritura nacida de un equilibrio creativo entre el material de escritura, la herramienta de escritura y la acción de escribir».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. pp.27-28

進健康國



FIG. II.2.10



FIG. II.2.11

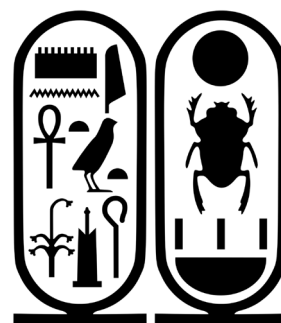


FIG. II.2.11B



FIG. II.2.12



FIG. II.2.13

FIG. II.2.10. Comparación de los procesos de abstracción de la escritura cuneiforme y los signos de la escritura oriental, según Otl Aicher.

FIG. II.2.11. Detalle del relieve en la zona superior del Código de Hammurabi.

FIG. II.2.11B. Cartucho real con los nombres de Tutankamón.

FIG. II.2.12. Detalle de la Lista Real de Abidos.

FIG. II.2.13. Inscripción de Behistun.

FIG. II.2.14. Cuneiforme reciente en una de las calles laterales de la Puerta de Ishtar.

FIG. II.2.14



histórico-cultural, delatan unos procesos paralelos en la evolución formal de ambos sistemas lingüísticos ¹⁷ (FIG. II.2.10).

Un exponente célebre de la escritura cuneiforme de mediados del II milenio ac., en pleno imperio babilónico antiguo, es la estela de basalto conocida como Código de Hammurabi, hoy en el museo del Louvre. El conjunto de textos legales que la circundan se extienden por una buena parte de la superficie cilíndrica del monolito. En la cima de la cara anterior un bajorrelieve representa a la deidad solar Shamash ofreciendo al monarca Hammurabi los atributos que significan al poder: la cuerda y la vara de medir (FIG. II.2.11). Son éstos los símbolos de una realeza divinizada que invisten al rey-sacerdote con el estatus de arquitecto, de gran hacedor, de creador de espacios sagrados que aseguran el orden y la convivencia. La cuerda es un elemento simbólico que aparecerá también en las expresiones institucionales de rango de la escritura egipcia, en la que los abundantes *cartuchos reales* ¹⁸ con el jeroglifo del nombre del monarca aparecen siempre rodeados por una cuerda atada en uno de sus extremos, como signo de la condición supraterránea del personaje aludido (FIG. II.2.11B). Algunas inscripciones con las listas reales de faraones son tan impresionantes como la Lista Real de Abidos con los nombres de los faraones principales anteriores a Sethy I (FIG. II.2.12).

La Inscripción de Behistun (FIG. II.2.13) es también un célebre y elocuente exponente formal del último cuneiforme. De fines del siglo VI ac. es una apología del rey Darío I de Persia. Cincelada en la roca natural, en la ladera de un macizo de los Montes Zagros, es a las lenguas del Próximo Oriente antiguo el equivalente a la Piedra de Rosetta en el ámbito egipcio, pues la de Behistun presenta un texto en escritura cuneiforme traducido en tres lenguas diferentes: el persa antiguo, el elamita y el babilonio. La peculiaridad de su grafía presenta unas soluciones formales depuradas típicas del cuneiforme de la última etapa, tal como podemos encontrar también en las calles laterales de la hermosísima Puerta de Ishtar, en la Babilonia del Imperio Nuevo (FIG. II.2.14) también del siglo VI ac. Una escritura cuneiforme reciente la encontramos

17 Los rasgos de la escritura cuneiforme mesopotámica son como «...un juego de agujas que tiene mucho en común con la escritura china, solo que los chinos no escribían con un estilo cuneiforme sobre la arcilla, sino que usaban pincel y papel».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.29

18 En la escritura jeroglífica egipcia, bien sobre piedra o papiro, el nombre de la dignidad real aparecía separado del resto del texto y enmarcado por un óvalo alargado cuyo límite venía representado por la estilización de una cuerda atada en uno de sus extremos, símbolo del poder. La cuerda como signo de poder de procedencia divina aparece también en otras civilizaciones, como es el caso del relieve en la zona superior del Código de Hammurabi, donde el dios Shamash ofrece al monarca Hammurabi los símbolos de su investidura, la cuerda enrollada y la vara de medir, atributos del gran arquitecto.



FIG. II.2.15



FIG. II.2.16

FIG. II.2.17



FIG. II.2.15. Inscripción en cuneiforme reciente alusiva al monarca Jerjes I de Persia, siglo V ac.

FIG. II.2.16. Remates en los extremos de las astas. Lápida de Priene, 343 ac.

FIG. II.2.17. Destrucción premeditada del nombre del faraón en el interior de un cartucho real.

también en la inscripción de Jerjes I de Persia (FIG. II.2.15), datada en el v ac. e inscrita, como la de Behistun, en una ladera montañosa al sureste de la península de Anatolia, y en la que los glifos cuneiformes presentan un elevado grado de depuración formal.

Es interesante observar que la estabilidad estilística que presenta la escritura cuneiforme en la sociedad mesopotámica puede ser un trasunto de la férrea articulación social de un régimen antiguo, pues sus rasgos apenas presentan diferencias entre las escrituras de alto rango institucional y las escrituras destinadas a protocolos menores, tal como ha sabido verlo con perspicacia el grafólogo Fretigny¹⁹. Hacia esa misma dirección apunta el tipógrafo Otl Aicher cuando afirma que los sistemas de escritura tienen una base seminal política.²⁰

La escritura cuneiforme, resultado de aquella feliz convivencia entre soporte, material escriptor y aparato motriz humano, presenta un ductus natural que consolidó la peculiar apariencia que le es propia, institucionalizando su poética. La confirmación de esta sólida institucionalización de las formas se comprueba cuando la escritura cuneiforme se ejecuta con técnicas de ejecución y sobre soportes diferentes al que le es connatural. Ejemplo de ello es el gran panel de escritura cuneiforme situado a uno de los lados de la ya citada Puerta de Ishtar babilónica. Ante ella asistimos a lo que podríamos denominar una emulación del ductus lapidario institucional, en el sentido que la técnica del vidriado cerámico por sobrebaño sobre el ladrillo cocido no justifica formalmente la poética de ese cuneiforme. Evidentemente, se trata aquí de la ejecución de una escritura lapidaria en una técnica *no nativa* que es un trasunto del nivel de

19 Para el grafólogo Fretigny, en referencia al dimorfismo que presentan en algunas sociedades las escrituras de tipo institucional y epistolar entre sí, «...la forma primitiva es manuscrita; cuando ésta adquiere tipos permanentes, es decir, que cierto estado de equilibrio se establece entre un pueblo y su escritura, se puede decir que ésta traduce subjetivamente los elementos fundamentales de la afectividad colectiva. Cuando a partir de ahí se establece otro alfabeto cuyo uso es puramente social [...] este último alfabeto adquiere una forma cada vez más clara y cada vez más autónoma; esto corresponde a la objetivación de las realidades sociales. Por consecuencia, cuanto más se parece el alfabeto manuscrito al alfabeto impreso, más subjetiva es la expresión colectiva y menos el grupo considerado posee superestructura social; al contrario, cuanto mayor es la diferencia entre el alfabeto manuscrito y el alfabeto impreso, más domina en la realidad social el derecho a la expresión subjetiva y más compleja y objetivamente reconocidas son las instituciones».

Esto es de hecho absolutamente cierto en el caso de determinadas sociedades y escrituras, como en el caso de la carolina en el imperio carolingio, la humanística en el periodo renacentista o la Romain du Roi en la Francia de Luis XIV.

Citado en RAS, Matilde. *Historia de la escritura y grafología*. Ed.Plus Ultra, Madrid, 1950. pp.113-114 (edición facsímil, Ed.Maxtor. Valladolid, 2005)

20 Dice Aicher que «Los sistemas de escritura son políticos y la tipografía es una gran fuente de conocimiento y comprensión cultural equiparable a la gastronomía».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.71

institucionalización de las formas de escritura del poder cuyas formas, por ser representación de la autoridad jerárquica, no debían sufrir en modo alguno desviaciones del canon.

La peculiar grafía en cuña de la escritura cuneiforme puede presentarse además como una hipótesis más, no excluyente con respecto a las otras, acerca de la aparición de los peculiares *serifs* o remates en la escritura lapidaria de la Antigüedad Clásica. Estos remates, cuyo estado seminal se ha venido atribuyendo erróneamente durante mucho tiempo a las expresiones de la escritura lapidaria latina de la Roma imperial, sin embargo debemos situarla ahora en el contexto de la civilización griega a comienzos del periodo helenístico, a juzgar por la célebre lápida de Priene (FIG. II.2.16) datada en el siglo IV ac. y que presenta ya unos remates en forma de cuña en los extremos de las astas. Esta placa es, hoy por hoy, la escritura lapidaria con remates más antigua de la que se tiene conocimiento. Se trata de una ofrenda del propio Alejandro Magno a un edificio sagrado de Priene, en zona jonia. Todo este territorio, que fue colonizado y culturalmente influenciado por Persia desde el siglo VI ac. pasaría a ser dos siglos más tarde junto con Macedonia el extremo occidental del extenso conjunto territorial del imperio alejandrino. El influjo orientalizador durante el periodo persa y luego después su pertenencia al imperio de Alejandro Magno, cuya deferencia personal por la estética y costumbres orientales es bien conocida, insufló en el territorio jonio una poética oriental que en el campo de la escritura bien pudo ser el detonante para la adopción de esas singulares terminaciones o remates en forma de cuña que presentan los glifos de la lápida de Priene, y que pueden emparentarse con los rasgos incisos de la escritura cuneiforme mesopotámica. Por otro lado es necesario recordar que en el momento en que se labró la placa de Priene la escritura lapidaria en uso en la Roma republicana aún estaba lejos de presentar remate alguno en los extremos de sus astas, pues los glifos institucionales incluso carecían de la característica *modulación* que luego, junto a los serifs, serían los atributos identificativos de la escritura lapidaria de la época del Imperio, pero para ello habría que aguardar a las postrimerías del siglo I ac.

En las sociedades de las grandes civilizaciones del antiguo Oriente Próximo la condición de escriba alcanzó un estatus de elevada consideración. En el poema egipcio conocido como *Instrucciones de Dua-Jeti*²¹ se recogen una serie de consideraciones que el escriba Dua-Jeti

21 En uno de los momentos de las *Instrucciones de Dua-Jeti*, poema conocido también como *Sátira de los oficios*, datado hacia el 2400 ac., la condición del oficio de escriba se expresa así:

«Es la mejor de las profesiones.

No hay nada igual en todo el país.

dedica a su hijo Pepi acerca de la alta dignidad, liberalidad y relevancia social en la que era tenido el oficio de la escribanía. La dificultad del aprendizaje de estas lenguas antiguas que sobre todo en los primeros momentos de su evolución recogían centenares de glifos diferentes, junto a la bajísima tasa de alfabetización y a las necesidades del estado central en materia de registro de las exacciones públicas y en la preservación y difusión de sus ritos y creencias para la memoria colectiva, infundió a la actividad del escriba la consideración de un elevado rango y determinó el respeto casi reverencial que el pueblo llano llegó a sentir por la magia reveladora y propiciatoria del acto de la escritura. En el Egipto dinástico, cuando un alto personaje caía en desgracia no sólo eran destruidos los rasgos faciales de las esculturas que lo efigiaban, sino que su nombre inscrito en los cartuchos reales de los jeroglifos eran objeto también de aniquilación (FIG. II.2.17), prueba del fuerte vínculo umbilical existente entre el suceso real y su representación escrita. Los escribas eran también los custodios de la identidad de la colectividad pues con las periódicas reescrituras de la narrativa épica cuyos contenidos daban cuerpo a su cosmovisión, la preservaron así de la aniquilación y del olvido. Cuando la extensión de los núcleos de convivencia humana sofisticó la articulación de la experiencia vital, el Hombre antiguo necesitó del relato que encriptase en el ámbar de la escritura dicha experiencia elevándola a la categoría de modelo existencial. Así ha llegado a nosotros el Poema de Gilgamesh, el texto más antiguo conocido que expresa en clave literaria el perfil identitario de una cultura. Surgen de esta manera las expresiones del mito y de la leyenda, y a partir de ellas el ejercicio de la Literatura y por ende el registro épico y el concepto de tiempo histórico. El escriba de la antigüedad comenzaba la andadura de su aprendizaje a una edad muy temprana y el educando no sólo recibía adiestramiento en las habilidades del lenguaje sino que su formación se extendía a menudo hacia los ámbitos de la astronomía, el cálculo, la geometría o las artes con los cuales alcanzaba la cima de su aprendizaje. Las oportunidades profesionales en el campo del sacerdocio, administración pública, contabilidad, medicina, etc., se reservaban a menudo para aquellos elegidos. En la antigua Mesopotamia el funcionario era a la vez administrador, sacerdote y escriba. Registraba los excedentes, la contabilidad de palacio, anotaba las defunciones y los nacimientos, y transcribía

¡Dedicaos en cuerpo y alma a los libros!

¡No hay nada mejor que los libros!

Mirad, no existe profesión sin jefe.

Excepto la de escriba. Él es el jefe.»

http://es.wikipedia.org/wiki/Instrucciones_de_Dua_Jeti (consultado el 10.7.2014)



FIG. II.2.18



FIG. II.2.19



FIG. II.2.19B



FIG. II.2.20



FIG. II.2.21

FIG. II.2.22

FIG. II.2.18. La deidad Thot, patrón de los escribas, representado en el Libro de los Muertos de Ani.

FIG. II.2.19. Jeroglifos antiguos con un fuerte carácter iconográfico.

FIG. II.2.19B. Utillaje tradicional del escriba egipcio, símbolos de su oficio.

FIG. II.2.20. Ostracas con esbozos de figuración.

FIG. II.2.21. Ostraca con escritura hierática.

FIG. II.2.22. Cartucho real con el nombre de la reina Cleopatra.



preceptos y leyes de la misma manera que lo hacía con la leyenda y la epopeya. Era, como dice Otl Aicher, «un conservador del conocimiento de los sabios y los dioses, de la historia popular y de las proclamaciones sobre el sentido, el principio y el fin del mundo»²². La deidad egipcia Thot, dios de la sabiduría y de los hechizos mágicos, a quien se atribuía la invención de la escritura, era asimismo patrón de los escribas (FIG. II.2.18).

EGIPTO

La articulación social del antiguo Egipto, al igual que la de Mesopotamia, era de una fuerte centralización y jerarquización. A partir de la unificación territorial del Alto y Bajo Egipto a finales del IV milenio el régimen de clanes se transmuta en una sólida organización central cuya cúspide la ocupa la figura casi divina del faraón, soberano absoluto y encarnación de Horus, y al igual que en tierras mesopotámicas los tributos y corveas son aquí la expresión de una economía de redistribución.

En el instante de la unificación e instauración de la primera de las dinastías con el faraón Menes, los egipcios ya sabían de los avances civilizatorios de la vecina región de Mesopotamia tales como la escritura pictográfica de la región de Sumer. El carácter icónico de los glifos egipcios (FIG. II.2.19) para la escritura institucional de rango y protocolo nunca se perdió si bien estos signos icónicos evolucionaron desde una lectura pictográfica hacia un sistema de representación fonético. Al igual que ocurría paralelamente en los territorios mesopotámicos, la escritura egipcia adopta unas formas de registro que mantiene su inalterabilidad a lo largo de todo el periodo de la Antigüedad, si bien, y a diferencia de sus vecinos orientales, en el caso de la egipcia se suceden otras manifestaciones de escritura, diferenciadas según sus funciones y características formales. Las escrituras del Egipto dinástico son la jeroglífica monumental, la jeroglífica cursiva, la hierática y la demótica.

A diferencia de la región mesopotámica, en Egipto la piedra fue, en un amplio abanico de variedades, el material fundamental con el que la cultura egipcia antigua quiso manifestar la perdurabilidad de sus más altas significaciones sobre los paramentos de los templos, en los conjuntos sepulcrales, en la estatuaria, en las artes aplicadas y en los objetos ornamentales. La piedra constituyó uno de los soportes fundamentales para la escritura, en especial la jeroglífica, a lo largo de la andadura dinástica. Por otro lado las fértiles riberas del Nilo y en especial la zona del delta eran el hábitat natural de crecimiento del *Cyperus Papyrus*, una planta acuática cuyo

22 AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.27

prolongado vástago de sección triangular puede llegar a alcanzar varios metros de longitud. El alma fibrosa del vástago proporcionará a Egipto el segundo de los principales soportes de escritura del Egipto antiguo: el papiro. La estructura fibrilar del vástago de la planta era también la materia prima con la cual los egipcios manufacturaban una gran cantidad de objetos de diversa funcionalidad tales como cuerdas, sandalias, tejidos, esteras e incluso cascos para embarcaciones, entre otros artilugios de uso cotidiano. El proceso de preparación del papiro como soporte escriptor consiste primeramente en rescatar el vástago y desechar el resto de la planta, que una vez segmentado longitudinalmente es descortezado dejando al descubierto el rico núcleo fibroso. Cada fragmento se lamina en delgadas tiras que se dejan macerar en agua durante un tiempo. Una vez ablandadas se colocan una junto a otra sobre una superficie secante, disponiendo las tiras en dos capas ortogonales, en una extensión igual a la deseada para el soporte final de escritura. Una vez colocadas todas las tiras se cubre con otro material secante, se ejerce presión sobre el conjunto y se deja evacuar el agua hasta su secado total. La propia sustancia natural contenida en la fibra hará las veces de aglutinante. Una vez seco, el papiro se somete a un proceso de pulido hasta conseguir el alisado de la superficie quedando así listo para recibir las tintas y los pigmentos. La utilización del papiro como material de escritura data de los primeros tiempos del Egipto faraónico. El utillaje de escritura se componía de finos cálamos hechos de delgados juncos con la punta cortada en bisel, y también de finas cañas fibrosas cuyos extremos habían sido presionados para provocar la disgregación de las fibras obteniendo así pinceles con los que aplicar el pigmento húmedo sobre la superficie del papiro. El equipo completo del escriba se completaba con una paleta de madera, hueso o marfil para depositar los pinceles y los cálamos, y que en uno de sus extremos tenía dos pequeñas oquedades a modo de cazoletas para recibir las pastillas pigmentadas con los dos tonos habituales de la escritura egipcia antigua, el rojo y el negro. Una pequeña bolsita para guardar y trasladar las pastillas y un tubo para contener los instrumentos de escritura componían el conjunto que por sí solo era el símbolo de la actividad del escriba hasta el punto que el jeroglifo con el que se designaba el oficio era la descripción gráfica de dicho utillaje (FIG. II.2.19b).

Piedra y papiro fueron entonces los soportes fundamentales que dieron origen a las peculiares grafías del Egipto de la antigüedad, y que fueron el lienzo donde el espíritu egipcio dibujó los perfiles de su propia identidad. Otros soportes fueron de uso coyuntural, como la madera en el mobiliario o en sarcófagos, pero las escrituras que sostuvieron presentaron siempre las características derivadas de aquellos dos soportes que se han señalado ya como fundamentales.

Sí podemos destacar el uso de la *ostraca*, material heterogéneo de desecho muy utilizado como soporte de rango inferior, normalmente para apuntes coyunturales sin intención de permanencia. Interesante es el conjunto de ostracas conservado en el museo del Louvre, en París, y que presentan esbozos de figuras humanas y animales probablemente ejecutados como parte de un proceso de aprendizaje académico (FIG. II.2.20). Más frecuentes son las ostracas que contienen fragmentos de texto (FIG. II.2.21). La ostraca es un trozo de material de desecho, fragmentos de piedra, fragmentos de teja o escoria de alfar. La popular expresión moderna «condenar al ostracismo» en señal de penalización comunicacional, proviene de la antigua costumbre practicada en algunas sociedades de la antigüedad según la cual se escribía sobre una ostraca el nombre del individuo caído en desgracia y cuyo castigo consistía en quedar excluido permanente o temporalmente de la vida comunitaria.

En lo que se refiere a las manifestaciones escritas del Egipto antiguo, la *jeroglífica* es la más antigua de ellas. La escritura jeroglífica era la escritura institucional que representaba el poder del estado, y superaba sobremano a las otras escrituras en cuanto a carácter de permanencia y protocolo. Esculpida en la piedra arenisca de los muros de los templos, o en las duras rocas basálticas de sarcófagos y efigies de dioses, faraones y personajes de rango, o bien practicada al fresco en los muros de hipogeos y cámaras sepulcrales, el nivel de detalle de los caracteres jeroglíficos puede alcanzar extremos cualitativos sorprendentes, a medida que se eleva el rango social del personaje objeto de la glosa. Las exquisitas cualidades plásticas y la calidad de diseño que se observan en las manifestaciones artísticas son extensivas a las ejecuciones jeroglíficas, cuyas posibilidades ornamentales no pasaron desapercibidas para los escribas y entalladores. Con un fuerte componente figurativo la escritura jeroglífica combinó con frecuencia los recursos de la pictografía, la ideografía y la fonética en un mismo conjunto de texto. Un mismo signo además podía responder a cualquiera de aquellos tres sistemas dependiendo del lugar y la función comunicativa que tuviese en el conjunto de la epigrafía; por ejemplo, aunque un determinado signo icónico pudiese tener una lectura pictográfica, al aparecer en el espacio delimitado por un cartucho real, su lectura adquiriría siempre una condición fonética (FIG. II.2.22). La ley de la frontalidad y la perspectiva torcida²³, bien presentes en la poética estatuaria egipcia y en

23 La ley de la frontalidad y la perspectiva torcida son estrategias gráficas con las que en la antigüedad se representaban los objetos en un intento de plasmar las diferentes partes de la figura en sus posiciones más características, esto es, aquellas que diesen una mayor noticia de sí mismas. Tanto la frontalidad como la perspectiva torcida aparecen también en las representaciones rupestres del paleolítico superior y responden, como en el caso de las de la antigüedad, a una voluntad de eficacia analítica.



FIG. II.2.23



FIG. II.2.24



FIG. II.2.25



FIG. II.2.26

FIG. II.2.23. Representación mural de un estanque interpretado con la *perspectiva torcida*.FIG. II.2.24. Caligrafía sobre papiro en *jeroglífica cursiva*.FIG. II.2.25. Diferentes direcciones de escritura en una inscripción *jeroglífica*.

FIG. II.2.26. Sarcófago del monarca etíope Aspalta.

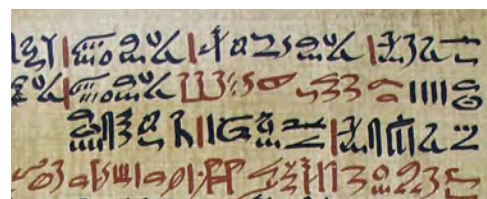
FIG. II.2.27. Escritura *hiératica*.

FIG. II.2.27

las representaciones murales (FIG. II.2.23) se manifiestan claramente también en la hechura de algunos signos jeroglíficos.

La escritura jeroglífica vendría a corresponder, en el marco de las clasificaciones modernas de la escritura según sus funciones, con la escritura lapidaria²⁴. Es una especie de ingeniería de la escritura en la que su aspecto final es más el resultado de una ordenación gráfica premeditada que el fruto de una cursividad. Es además una escritura de rango superior; de protocolo; es la forma de escritura del poder establecido y el vehículo de transmisión de la propaganda y la ideología del estado. Por su rango y nivel institucional sus formas permanecen básicamente inalteradas a lo largo de todo el Egipto antiguo desde sus comienzos dinásticos hasta el periodo ptolemaico bajo dominación griega.

La escritura jeroglífica puede presentarse tanto en orientación horizontal como vertical. Los rollos de papiro conocidos como *Libro de los Muertos*, a veces con una extensión de varias decenas de metros, suelen estar escritos en una escritura jeroglífica cursiva de orientación vertical. La jeroglífica cursiva presenta una relación formal evidente con respecto a su homónima institucional pero a diferencia de ella, y debido al cambio de soporte y útiles de escritura, simplifica los detalles y aligera los trazos en beneficio de un ductus acorde con la técnica escriptora (FIG. II.2.24). En la orientación vertical del texto el sentido de lectura al paso de una columna a otra se puede identificar si se observa la dirección de los glifos cuya naturaleza figurativa humana o animal permita saber hacia qué lado se orienta. En los lienzos murales la epigrafía puede presentarse indistintamente horizontal o verticalmente (FIG. II.2.25), y en ocasiones la direccionalidad del texto acompaña a los ritmos arquitectónicos de la superficie epigrafiada, como sucede en el sarcófago del monarca etíope Aspalta (FIG. II.2.26). En otras ocasiones, cuando una figura principal de alto rango destaca sobre la composición, el texto que la rodea se orienta hacia dicha figura como muestra de consideración por la dignidad del personaje. Cuando una escritura jeroglífica se despliega en orientación horizontal, puede adoptar dos sentidos de lectura; o bien de

24 En un intento de establecer una correspondencia de función entre las escrituras del antiguo Egipto y las clasificaciones utilitarias del fenómeno de la escritura, Goudy declara que «la escritura hierática corresponde en cierto modo a nuestra letra cursiva manual de la correspondencia, mientras que la escritura jeroglífica corresponde a la letra impresa, y la demótica -que se escribía rápidamente y abreviada- a nuestra taquigrafía». Al hablar de *letra impresa*, probablemente Goudy está haciendo referencia a la escritura lapidaria o institucional. Y al citar, con respecto a la hierática, la *letra cursiva manual de la correspondencia*, quizá se refiriese a la escritura caligráfica. Menos de acuerdo estamos con respecto a la correspondencia que hace entre la demótica y la *taquigrafía*. En nuestra opinión la demótica estaría más cerca, en la clasificación por funciones de la escritura, de la del tipo epistolar o actuaria. Goudy, Frederic William. *El alfabeto* ... op.cit. p.14

izquierda a derecha o bien de derecha a izquierda. De nuevo aquí, incluso para un profano en paleografía egipcia, es fácil identificar el sentido correcto de lectura por las posiciones de los glifos de naturaleza principalmente humana o animal, dependiendo del lugar hacia donde dirijan su mirada. Por otro lado, en el arranque de muchos textos escritos en egipcio antiguo aparece una pequeña figura humana cuya presencia es ajena a las significaciones del cuerpo de texto y que sólo tiene la función de indicar el sentido de la lectura.

El consecuente cambio de escala entre la escritura lapidaria monumental y la escritura sobre papiro, unido a las características de este soporte vegetal y a la de los instrumentos de escritura, junto con el lógico proceso evolutivo de simplificación, optimización y fluidez de la arquitectura de los glifos determinado por la cursividad del escriba, determinó que aquella escritura jeroglífica institucional trasladada al papiro presentase una economía gráfica en la que la disipación geométrica y el ductus la convierten, aun reconociendo claramente la deuda con su antecedente, en un incontestable consecuente. Esta grafía, conocida como escritura jeroglífica cursiva, se reservaba para documentos de carácter sagrado. En el marco de las clasificaciones generales de la escritura podemos considerar a la jeroglífica cursiva como una escritura caligráfica en tanto que es por una parte una escritura deudora del gesto humano, pero por otra es también el reflejo de una voluntad expresa de sometimiento a un canon institucional, lo que es consecuencia del rango ritual al cual el documento pertenece, además de expresar la dependencia con el rigor de las formas escriptoras del poder establecido. La escritura jeroglífica cursiva revela a través de sus formas su condición activa como agente de difusión y propaganda de los presupuestos ideológicos del estado. La moderada fluidez de sus rasgos y la optimización de su arquitectura no son más que el trasunto de la traslación de un comportamiento gráfico de un soporte, la piedra, a otro muy diferente, el papiro; y de ningún modo puede suponerse que esta discreta relajación formal sea la consecuencia de una paralela relajación de costumbres.

Por su parte la escritura hierática, de *hieros*, sagrado, representa un nivel avanzado de un proceso evolutivo que a partir de la jeroglífica cursiva va paulatinamente abstrayendo los signos de la escritura despojándolos de su aspecto figurativo (FIG. II.2.27). La hierática es una escritura de protocolos litúrgicos cuyos glifos presentan una arquitectura sintética y una notable economía de rasgos. Conserva de su antecesora inmediata una cierta independencia gráfica de los glifos y un ritmo de trazos verticales que la hacen especialmente reconocible, siendo la dirección de su escritura de desarrollo horizontal.

A mediados del primer milenio anterior a nuestra era la hierática evoluciona hacia la escritura *demótica* con rasgos de intensa cursividad cuyos glifos presentan una voluntad de enlace al

tiempo que aparecen unos rasgos curvos que se prolongan en el sentido horizontal de la escritura (FIG. II.2.28). Se utilizó en documentos jurídicos de mediana entidad y en transacciones comerciales, de ahí su raíz *demo* que significa popular. Esta manifestación de la escritura aparece en el ocaso del periodo dinástico, en una etapa de cierta disipación cultural. Tras el esplendor de la saga ramésida, Egipto arranca su andadura hacia el primer milenio anterior a nuestra era con una situación ecómica y social en vía de declive que llegará a convertir a Egipto en provincia asiria en el siglo VII ac. y luego en territorio dependiente del imperio persa a partir del siglo VI ac. El efecto de perturbación cultural y de desintegración identitaria en una sociedad en la que además crecía el volumen de documentos de las pequeñas escribanías sugiere que la relajación del canon de escritura y su desvío respecto de los cánones milenarios está en relación con las circunstancias políticas de la sociedad del momento.

Desde el punto de vista meramente formal, y sin que queramos declarar en absoluto una relación de dependencia, es llamativa la similitud que existe entre el comportamiento gráfico de la escritura demótica y la grafía de las escrituras árabes (FIG. II.2.29). La demótica alcanzaría a traspasar sus fronteras naturales de influencia pues se la puede ver, en fechas cercanas al comienzo de la era cristiana, inscrita en piedra en pequeñas estelas mortuorias, pero conservando su aspecto natural, como es el caso de las placas funerarias que pueden contemplarse en el museo del Louvre, presentando inscripciones en demótico al pie de un texto principal en caracteres jeroglíficos (FIG. II.2.30). Esta especie de simulación de ductus denota una cierta institucionalización de este estilo de escritura al trasladar su poética a un soporte y técnica extrañas a ella, tal como ocurría como vimos en la calle lateral de la Puerta de Ishtar en Babilonia. Lejos de presentar unas formas adecuadas para una inscripción epigráfica, la poética demótica es deudora tanto del espíritu de su época como de la naturaleza de su técnica de ejecución cuyos actores son el papiro y el pincel de junco.

Estableciendo una relación entre la demótica y los niveles de clasificación de la escritura se puede decir que corresponde a una escritura de tipo epistolar. En ella la naturalidad de su ductus, la fluidez favorecedora de una mayor velocidad de escritura y la optimización por reducción de los rasgos, así como la direccionalidad de los mismos que sigue la del movimiento natural de la mano del escriba, son todos ellos ingredientes propios de los estadios de la escritura epistolar. Por otro lado el aumento de volumen de la diplomática y la vulgarización de las escribanías fueron circunstancias que colaboraron en el desarrollo de una evolución por corrupción de las formas canónicas hieráticas hacia las más desahogadas de la demótica. En este sentido puede ser interesante la comparación entre las ilustraciones de dos volúmenes de papiro de idéntico

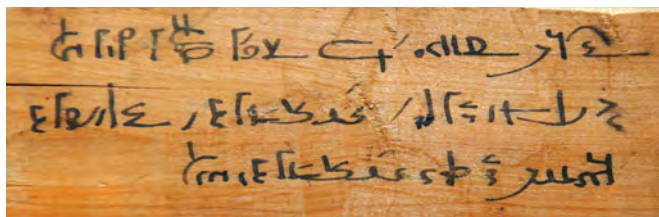


FIG. II.2.28

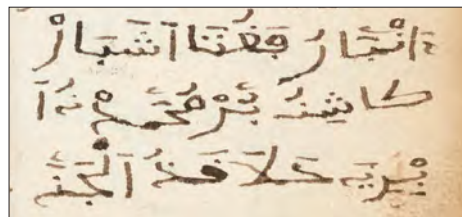


FIG. II.2.29



FIG. II.2.30

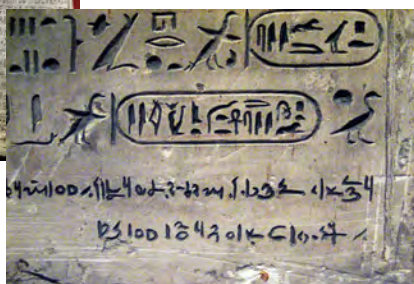


FIG. II.2.31

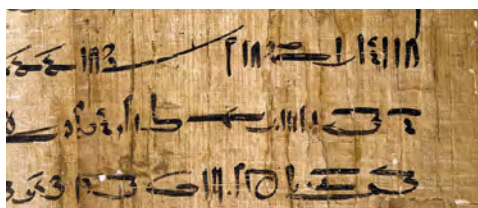


FIG. II.2.33



FIG. II.2.32



FIG. II.2.34

FIG. II.2.28. Escritura *demótica*.

FIG. II.2.29. Texto caligrafiado en caracteres árabes.

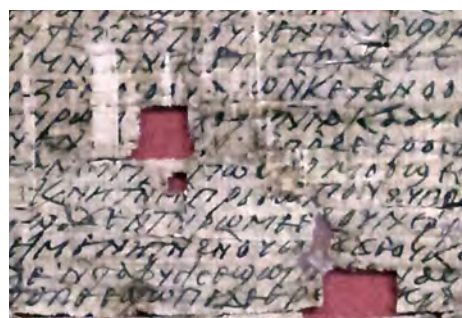
FIG. II.2.30. Lápida del Egipto tardío con inscripciones en caracteres *jeroglífico* y *demótico*.

FIG. II.2.31. Escenas ilustradas en un papiro de rango superior, arriba, y en otro de rango medio, abajo.

FIG. II.2.32. Contraste del gesto escritor entre una escritura *demótica*, arriba, y una *jeroglífica cursiva*, abajo.

FIG. II.2.33. Fragmento de la Piedra de Rosetta con texto en *demótico*.

FIG. II.2.34. Escritura *copta* en el Egipto tardío.



contenido pero de diferente rango social; en el de mayor categoría el tratamiento gráfico de las ilustraciones se ajusta al detalle y proporción de sus equivalentes institucionales de rango, mientras que en el caso del documento de menor categoría las ilustraciones presentan una economía de trazos y una ligereza y fluidez de rasgos que son la interpretación vulgarizada de los modelos tradicionales (FIG. 11.2.31), lo que podría interpretarse como trasunto de las diferencias estilísticas entre una jeroglífica cursiva y una demótica común (FIG. 11.2.32). Aunque ambas escrituras provienen del mismo tronco común sus respectivas grafías denotan el rango de sus funciones comunicativas.

La célebre Piedra de Rosetta, en el British Museum de Londres, y perteneciente al periodo ptolemaico griego, presenta un texto en demótico en el que se narra un episodio del monarca Ptolomeo V (FIG. 11.2.33). Como es sabido, el mismo texto se presenta también en dicha pieza escrito en jeroglífico y en griego. Paralelamente a la relajación canónica que supone la escritura demótica, a finales del Egipto dinástico se observan epigrafías jeroglíficas cuyos glifos, a pesar de estar inscritos en la piedra, parecen mostrar una cierta voluntad de extrañamiento con respecto a los cánones institucionales de la escritura jeroglífica institucional. Una muestra de ello son el conjunto de estelas funerarias tardodinásticas conservadas en la colección de arte antiguo del museo del Louvre.

El envite imperialista del macedonio Alejandro Magno convertiría a Egipto en provincia griega en el siglo IV ac. comenzando entonces el periodo del Egipto ptolemaico. La influencia cultural griega continuará hasta el dominio del territorio egipcio por parte de la fuerza imperial de Roma pocas décadas antes del comienzo de la era cristiana. Durante el influjo cultural de Grecia aparece en el territorio egipcio la escritura copta (FIG. 11.2.34), que toma sus caracteres del alfabeto griego añadiendo algunos glifos prestados del demótico para representar ciertos sonidos que no existían en lengua griega. La grafía es peculiar en tanto en cuanto los glifos presentan una fuerte tendencia hacia un esquema cuadrangular, probablemente efecto de la epigrafía griega del periodo helenístico, aunque con frecuencia el eje principal de los glifos de los textos coptos presentan una peculiar inclinación hacia la derecha.

FOCOS CULTURALES DEL MEDITERRÁNEO ORIENTAL

En la cuenca mediterránea oriental, en el arco costero que alcanza desde la península del Sinaí al sureste de Anatolia, tres modos de escritura hacen su aparición en un momento tal que las hace deudoras de aquellas otras escrituras de los grandes núcleos civilizatorios de la antigüedad, de cuya proximidad e influencia indudablemente se resienten.

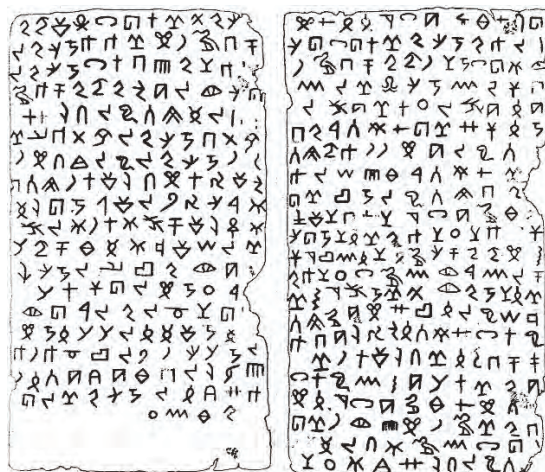


FIG. II.2.35



FIG. II.2.36

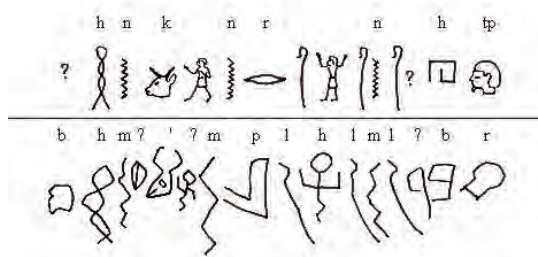


FIG. II.2.37



FIG. II.2.38

FIG. II.2.35. Escritura *pseudojeroglífica de Biblos*.

FIG. II.2.36. Escritura *Lineal C* o *chiprominoica*.

FIG. II.2.37. Correspondencia entre algunos signos *jeroglíficos* egipcios, arriba, y *protosinaíticos*, abajo.

FIG. II.2.38. Escritura *ugarítica*.

En la zona del Levante mediterráneo, concretamente en la ciudad de Biblos, aparecerá entre el tercer y segundo milenios la escritura *pseudojeroglífica de Biblos*, también conocida como *escritura gública*, pues era Gubla el nombre semítico de Biblos antes de su denominación griega (FIG. II.2.35). Varias estelas de pequeño tamaño y fragmentadas presentan unos glifos cuyo reducido número, no superior a ochenta, supone una notable reducción sistemática orientada hacia una mejora de la articulación de los procesos del lenguaje en vías de una mayor fluidez y eficacia comunicativas. Probablemente, como sugiere Mediavilla²⁵, este conjunto de caracteres pudo influir en la configuración de la escritura alifática fenicia, a la que antecede y con la que comparte el área de influencia territorial. La apariencia de sus glifos guarda una cierta relación de parentesco con los jeroglifos egipcios pero su poética es solidaria también con la voluntad de abstracción de la escritura cuneiforme mesopotámica. Este cierto parentesco con la escritura cuneiforme acerca la estética de algunos caracteres de la escritura pseudojeroglífica de Biblos a la escritura Lineal C o *chiprominoica*, en la vecina isla de Chipre (FIG. II.2.36).

Por otro lado, las manifestaciones escriturales de la península del Sinaí a lo largo del segundo milenio recogen el legado gráfico de la escritura jeroglífica egipcia (FIG. II.2.37). Pero, al igual que sucedía en Biblos, del reducido número de signos de escritura empleados parece inferirse una voluntad simplificadora del lenguaje hablado que se traduce también en una reducción de los signos de escritura. En efecto, en la *escritura protosinaítica* aparece un conjunto de glifos no superior a veintisiete. Este reducido número, que parece apuntar hacia un sistema alfabético, es muy semejante al total de los glifos de la posterior escritura fenicia. La grafía de la escritura protosinaítica influirá también en la arquitectura de los caracteres fenicios, cuyos glifos conservarán la dinámica general de aquella estética pero sometiéndolas a un proceso de abstracción y síntesis de su arquitectura.

La *escritura ugarítica*, por su parte, con epicentro en la localidad de Ugarit al norte del Levante oriental, presenta la apariencia formal de un cuneiforme reciente (FIG. II.2.38) pero el número total de signos empleados se orienta hacia la simplificación de un lenguaje quizá ya de carácter alfabético. Al igual que ocurriría con la fenicia, la escritura ugarítica es de carácter

25 Acerca del esfuerzo de reducción del número de signos, aproximadamente unos ochenta, que la escritura pseudojeroglífica de Biblos supuso con respecto al conjunto signico de la escritura mesopotámica, Mediavilla apunta que «cualquiera que sea la fecha a la que se remonte este adelanto sin precedentes, podemos pensar que esta escritura de Biblos descubierta en el ámbito del alfabeto fenicio, pudo desempeñar un papel importante en la evolución de éste último».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2005. p.74



FIG. II.2.39



FIG. II.2.40

FIG. II.2.39. Escritura *Lineal A* o escritura *minoica*, de Creta.

FIG. II.2.40. *Disco de Festos*, c.XVIII ac. hallado en el sur de la isla de Creta.

consonántico con un total aproximado de treinta signos. Su uso se extendió a lo largo del segundo milenio anterior a nuestra era y desapareció con la invasión de los Pueblos del Mar a finales del siglo XIII ac. La estética cuneiforme pudo haber influenciado a la vecina escritura pseudojeroglífica de Biblos y a la también vecina Lineal C chipriota.

Las llamadas escrituras Lineales se desarrollan en Creta, Micenas y Chipre y se denominan respectivamente Lineal A, B y C. La escritura Lineal A o *escritura minoica* corresponde al entorno cultural de la isla de Creta (FIG. II.2.39). Algunos autores apuntan que las tablillas que nos han llegado con escritura Lineal A presentan una grafía de tipo lineal y trazos curvilíneos que no es natural de la ejecutoria sobre obleas de arcilla. Las tablillas conservadas hoy nos han llegado casualmente, gracias a la cocción fortuita provocada por un incendio. Dichas placas de arcilla contenían registros que sólo se conservaban durante un año contable, razón por la cual no se sometían a cocción. Por tanto, las obleas que nos han llegado quizá fueran tan sólo documentos de escritura de protocolo inferior, mientras que las de rango superior quizá sobre soporte perecedero no se han conservado. Tanto por las características formales de la Lineal A, poco apropiada para la reproducción en arcilla, como por lo efímero del tratamiento de los soportes citados, cabe suponer que la escritura minoica áulica se desarrollara sobre otro soporte, quizá el papiro dada la proximidad y el contacto cultural con Egipto, pero de cuya existencia no tenemos pruebas físicas. Es factible pensar que de su poética derivara la cursividad de los signos que presentan las tablillas cretenses conservadas. La apariencia jeroglífica, que la emparenta también con la escritura protosinaítica, parece ser deudora de la poética egipcia y, por otro lado, presenta también cierta similitud formal con algunas manifestaciones de la escritura pseudojeroglífica de Biblos.

Al sur de la isla de Creta, en la localidad de Festos, ha sido hallado un disco de arcilla datado hacia el siglo XVIII ac. de unos quince centímetros de diámetro con una escritura basada en signos jeroglíficos de base figurativa, cuyo texto se desarrolla en sentido espiral ocupando por completo la superficie de las dos caras (FIG. II.2.40). Los vocablos o frases están separados por líneas incisas radiales, y otra línea incisa espiral hace las funciones de interlineado, de modo similar a las separaciones lineales de la escritura mesopotámica del cuneiforme temprano. Estos signos o jeroglifos tienen también la particularidad de estar inscritos en la arcilla por estampación de una matriz, lo que para algunos autores prefigura en cierto modo a los tipos móviles de imprenta de la China del primer milenio o a los del Gutenberg del cuatrocento alemán. La escasa relación de parentesco formal que presenta el texto estampado en el disco de Festos con los glifos de

la escritura Lineal A ha hecho pensar a algunos analistas que este objeto pudo haber pertenecido a una cultura foránea, llegado hasta allí merced a las relaciones marítimas y comerciales que eran moneda común de la cultura cretense y que se extendía por toda el área mediterránea oriental durante el segundo milenio. Para Evans²⁶, sin embargo, las etapas de la escritura cretense están marcadas por un primer estadio jeroglífico y un segundo estadio de desarrollo lineal. La escritura Lineal A aún no se ha logrado descifrar por completo y, como expresa Mediavilla, Creta persiste así en un mutismo cuya futura hermenéusis es una promesa de enseñanzas²⁷. La colonización de la civilización minoica cretense por parte de Micenas partir del siglo xvii y la destrucción provocada por el desastre natural de la erupción volcánica de la vecina isla de Tera, actual Santorini, acaecida también hacia el siglo xvii representan el principio del ocaso de la civilización cretense y por ende de la escritura minoica.

Micenas, al nordeste del Peloponeso, en la Grecia continental, se configura hacia mediados del segundo milenio anterior a la era como una fuerza militarista con ansias territoriales que logrará extender su influencia por una buena parte del área oriental mediterránea, conquistando territorios extranjeros y fagocitando también con ello la esencia de su patrimonio cultural. Efectivamente, en lo tocante al fenómeno de la escritura, la micénica comparte con la minoica de Creta no sólo unos evidentes ritmos estéticos sino incluso el uso puntual de determinados glifos heredados de la vecina insular minoica (FIG. II.2.41). Los testimonios escritos conservados se presentan también sobre tabletas de arcilla que igualmente han sido trazados sobre el barro fresco mediante un estilete afilado, deslizando la herramienta sobre la superficie. Aunque los glifos micénicos son muy semejantes a los de la vecina Creta, sin embargo la ausencia de las líneas incisas que separan entre sí las líneas horizontales del texto la hacen especialmente identificable (FIG. II.2.42). Desde el siglo xv hasta comienzos de 1200 ac, momento en el que Micenas sucumbe al envite dorio, la *escritura micénica* o Lineal B se extiende a toda el área comercial y cultural que le es connatural. A diferencia del Lineal A, la escritura micénica sí ha podido ser descifrada merced al volumen de material conservado y a su parentesco con la lengua griega, pues el Lineal B parece ser una adaptación de las formas escriturales del Lineal A minoico al sistema lingüístico de Grecia. Al igual que sucedía con las tablillas cretenses, el contenido de las micénicas nos hablan del registro anual de la administración y la logística de palacio.

26 MEDIIVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.72

27 MEDIIVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.72

En la isla de Chipre, muy próxima a la costa palestina, se desarrolló un tipo de escritura que nos ha llegado sobre placas o, con cierta frecuencia, inscrita en la superficie de pequeñas bolas esféricas. Esta escritura, conocida como Lineal C o escritura *chiprominoica*, perdurará hasta la invasión de los Pueblos del Mar c.1200 ac (FIG. II.2.43). Presenta similitudes formales con la escritura minoica de Creta, de ahí su denominación de *chiprominoica*, pero también se observa en los glifos chipriotas, respecto a su tendencia gráfica reductora, un parentesco formal con la escritura pseudojeroglífica de Biblos. Cuando aparece sobre arcilla los trazos parecen haber sido estampados por pulsión, lo que la emparenta también con la técnica ejecutoria típica de la escritura cuneiforme; parentesco quizás deudor de la cercana escritura ugarítica al norte de la zona levantina oriental; de hecho han sido hallados objetos con inscripciones chiprominoicas en la propia ciudad de Ugarit.

EL HITO FENICIO

Las escrituras antiguas del mediterráneo oriental y las del área de levante, en la franja costera de los territorios próximorientales, tanto en sus singulares poéticas formales como en sus mecanismos de notación fonética, parecen haber sido el campo de cultivo para la aparición del sistema de *escritura fenicia* (FIG. II.2.44). Surge ésta en un momento de auge comercial de las ciudades situadas en el epicentro cultural fenicio, enclaves urbanos organizados según la forma administrativa de la ciudad-estado y con una marcada vocación marítima y comercial. El despegue de estas ciudades comienza con el declive de las influencias micénicocretenses en la zona, hacia 1200 ac., y su declive comienza con la conquista del levante oriental a manos del envite imperialista de Alejandro Magno en el siglo IV ac. La cultura fenicia no se destaca precisamente por los vestigios arquitectónicos, escultóricos, legales, etc., pero su empresa comercial les hizo recorrer toda la cuenca mediterránea desde Palestina hasta el estrecho de Gibraltar, y su extensa actividad interterritorial junto con el intercambio de manufacturas supondría de hecho una inseminación intercultural que propiciaría la expansión mediterránea del sistema de comunicación escrita del fenicio.

La escritura fenicia es un conjunto de signos de carácter alifático, pues sus glifos se corresponden con sonidos no vocálicos, que luego serán añadidos por los griegos. El sistema de escritura cuneiforme, que había demostrado durante cientos de años su superioridad con respecto a los sistemas pictográficos en una amplia extensión del creciente fértil, adolecía no obstante de una compleja mezcolanza de glifos fonéticos e ideográficos que obligaba a un número muy alto de caracteres. Además, un mismo signo podía responder a uno u otro sistema de lectura



FIG. II.2.41



FIG. II.2.42

FIG. II.2.43

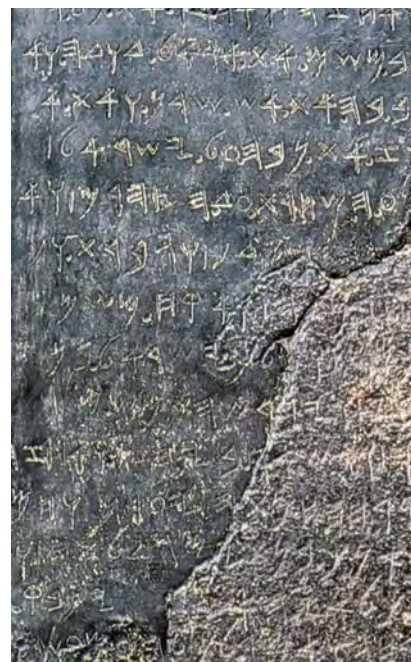


FIG. II.2.44

FIG. II.2.45



FIG. II.2.46

FIG. II.2.41. Escritura *Lineal A*, de la isla de Creta.FIG. II.2.42. Escritura *Lineal B*, del área de influencia de Micenas.FIG. II.2.43. Escritura *Lineal C* o *chiprominoica*, de la isla de Chipre.FIG. II.2.44. Escritura *fenicia* temprana.FIG. II.2.45. Epigrafía *fenicia* con puntos de separación entre unidades de significación.FIG. II.2.46. Escritura *fenicia* tardía, de la zona de Cartago.

según las circunstancias del texto, lo que era fuente de complejidad y confusión. Ello suponía un cierto grado de dificultad en lo que se refiere al aprendizaje del sistema, aunque no obstante había demostrado ampliamente sus ventajas funcionales en el desenvolvimiento de los protocolos logísticos ligados a la administración de palacio. Fue posiblemente por ello por lo que, en la región de Canaán, en la que los conjuntos áulicos y las responsabilidades del escriba no tenían ni por asomo la importancia y tradición de sus homólogos mesopotámicos, donde comienza el proceso de formación de un sistema de escritura que reduciendo al mínimo los signos los convierte en trasunto fonético, reduciendo así el desmesurado conjunto de signos silábicos mesopotámicos los cuales, una vez disgregados en puros sonidos alfabéticos, permitían, con un muy reducido número de signos y merced a su extensa posibilidad combinatoria y a una eficaz convención sintáctica, ser un trasunto escrito optimizado de las posibilidades del lenguaje hablado. En esta reducción del signo escrito, que comienza en el segundo milenio en la costa levantina oriental y que culmina en el alfabeto fenicio, pudo también haber ejercido influjo la signica fonética egipcia que se manifiesta especialmente en la transliteración de nombres propios extranjeros y, como vimos, en el interior de los cartuchos reales cuyos signos representaban fonéticamente los nombres de la realeza.

La escritura fenicia representa la consolidación definitiva de un sistema de fijación del lenguaje que articula el discurso a partir de la partícula atómica de la letra, cuya agrupación origina las sílabas, éstas las palabras, y ellas a su vez según las directrices de una adecuada organización sintáctica las frases, cuyo conjunto completa el discurso. En el ámbito específico de lo puramente formal la escritura fenicia se reconoce por la economía arquitectónica de la geometría de sus glifos, por la diversidad de orientación de los ejes principales de los mismos, por la marcada insinuación de la doble pauta en la que se inscriben los glifos si bien algunas astas se prolongan aleatoriamente más allá del espacio delimitado por ellas, por la escasa ortogonalidad en la confluencia de las astas en cuyo encuentro son frecuentes los ángulos inferiores al recto, por la orientación exclusivamente horizontal de los textos, por la ausencia de espacios entre frases o vocablos aunque en algunas inscripciones aparecen signos puntuales de separación (FIG. II.2.45) al igual que ocurrirá luego en las tipologías de la escritura de la Grecia arcaica y clásica, y por el sentido de lectura de derecha a izquierda que asimismo heredarán las escrituras más antiguas de la Antigüedad Clásica. La escritura fenicia que se desarrolló en las colonias del litoral mediterráneo, especialmente la de Cartago, presentan una grafía con rasgos de cursividad que sobresalen en mucho hacia arriba y abajo de la banda general del renglón (FIG. II.2.46). En opinión

de Aicher²⁸ esto es el resultado de un esfuerzo diferenciador de los glifos hacia una más eficaz legibilidad del texto.

Por otra parte la articulación formal de cada glifo es ciertamente deudora de las escrituras inmediatamente anteriores a ella en el ámbito de los territorios cananeos y de las culturas del Mediterráneo oriental, muy especialmente de la escritura protosinaítica, con la que presenta una incuestionable base genética. La poco depurada geometría de la escritura fenicia, que luego será purgada en la Grecia del periodo clásico, es trasunto además de la personalidad pragmática de un pueblo esencialmente mercante cuyos intereses se centraron más en la efectividad de la comunicación que en las bondades estéticas.

La fenicia será entonces por su amplia difusión, debida a la intensa actividad mercantil y marinera, el punto de arranque para las escrituras de las dos grandes civilizaciones de la Antigüedad Clásica, Grecia y Roma. El influjo de la apariencia formal de la escritura fenicia no sólo se manifiesta ampliamente en las inscripciones más antiguas de la Grecia arcaica, sino que su aliento se extiende a las epigrafías latinas de la Roma del periodo monárquico. Y más allá de las grandes culturas clásicas, la singular grafía de la antigua escritura etrusca declara también su parentesco con la fenicia. A su vez, la poética fenicia implícita en los caracteres etruscos llegará a afectar a la grafía de los caracteres rúnicos desde la cordillera de los Alpes hasta la península escandinava y las tierras insulares británicas. Y de igual manera la fenicia inocularía a otras escrituras menores, como lo atestiguan las manifestaciones escriturales paleohispánicas al sur de la península ibérica, inmediatamente antes de la colonización latina de aquellos territorios. Algunos signos de la escritura paleohispánica, fuertemente influenciada por la dinámica plástica de la fenicia, presentan además, si nos permitimos aquí una observación aventurada, cierta similitud con algunos signos de la posterior escritura rúnica, tal como puede verse en algunas piezas conservadas del área tartésica (FIG. II.2.47).

Las formas de la escritura fenicia son, en fin, de entre todos los modelos de escritura de la Antigüedad anterior al periodo clásico, el modelo escriptor más familiar a la arquitectura de los glifos actuales en las sociedades del ámbito cultural occidental.

28 Con respecto a las estrategias formales que posibilitan una mejora de la legibilidad del texto, dice Aicher que «los fenicios entendieron pronto que la forma visual de una palabra, la “silueta de la palabra”, es más accesible si las letras tienen alturas diferentes».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.41

LA ESCRITURA RÚNICA

En un amplio territorio que desde el norte de Italia abarcaba la zona centro de Europa hasta la península de Jutlandia y se extendía por la mitad occidental de la península escandinava e incluía las islas británicas, los alfabetos rúnicos se utilizaron al menos desde el siglo II dc., fecha de los testimonios escritos en rúnico más antiguos hallados hasta la fecha, hasta el siglo XII de nuestra era, aunque su uso no acabó de extinguirse por completo con carácter ceremonial hasta bien entrada la Edad Moderna. Ciertos caracteres rúnicos presentan una relación de semejanza con los del alfabeto latino y dicha similitud es aún mayor si los comparamos con los glifos de la antigua escritura etrusca (FIG. II.2.48), y en general con las principales escrituras que se derivan del fenicio, como son además del etrusco la escritura latina del periodo monárquico y la griega del periodo arcaico. La escritura rúnica se utilizó en las lenguas de los territorios de raíz germánica. Otros posibles candidatos seminales de la grafía rúnica fueron el alfabeto rético y el venético, de las regiones de Recia y Véneto respectivamente, al norte de Italia, y que se utilizaron hacia el siglo V ac. y que emparentan su arquitectura gráfica con los signos de la arquitectura del alfabeto etrusco.

La independencia formal de los glifos rúnicos, la práctica ausencia de trazos horizontales, la inexistencia de trazos curvos, la marcada angularidad en la confluencia de las astas según una amplitud menor a la del ángulo recto, la peculiar forma en *losange*²⁹ y las reconocibles formas de algunos de los glifos como el correspondiente al carácter «s» conceden a esta escritura su peculiar fisonomía (FIG. II.2.49). Para algunos autores la ausencia de trazos horizontales en la arquitectura del glifo es un comportamiento derivado del ductus de la escritura rúnica, entendiendo la ductilidad, tal como ya vimos, como una consecuencia del feliz encuentro entre las cualidades del soporte, la huella del instrumental escriptor y las posibilidades puramente mecánicas de la mano que escribe. Teniendo en cuenta la madera como soporte habitual, laminada en la dirección de la fibra y dispuesta de tal manera que la veta se orientase horizontalmente, paralela a la dirección de la escritura, al utilizar un instrumento afilado capaz de dejar surco sobre la superficie es preceptivo evitar el corte en la dirección de la veta de tal modo que todos los surcos han de ser perpendiculares o inclinados con respecto a ella, pero nunca paralelos. Para

29 Las formas en *losange* son construcciones basadas en la forma romboidal, cuya estética singularizó la estética general de los glifos de la escritura rúnica.



FIG. II.2.47



FIG. II.2.48



FIG. II.2.50



FIG. II.2.49

FIG. II.2.51



FIG. II.2.47. Vasija ibérica inscripta del área de Tartessos, con glifos influenciados por las escrituras fenicia y rúnica.

FIG. II.2.48. Comparación entre las formas de la escritura rúnica, a la izquierda, y la etrusca, a la derecha.

FIG. II.2.49. Tabla de caracteres rúnicos.

FIG. II.2.50. Tablilla con escritura rongorongo, de la isla de Pascua.

FIG. II.2.51. Formas en losange en un evangelario irlandés.



Frutiger ³⁰ sucede con las direcciones de los trazos de la rúnica exactamente del mismo modo que ocurría en el caso de la escritura *rongorongo*, nativa de la Isla de Pascua. Siendo el soporte principal la madera, la estrecha incisión efectuada con un instrumento del tipo de una gubia o punzón afilado desaconseja la realización de cortes orientados en la misma dirección que la de la veta, tal como ocurre en los textos inscritos en rongorongo (FIG. II.2.50).

La influencia de las formas de la escritura rúnica, cuyo uso se extendió a lo largo de la Antigüedad tardía y el Medievo, puede observarse en algunos de los códices manuscritos de uso litúrgico más bellos del arte irlandés tardoantiguo como por ejemplo el Evangeluario de Lindisfarne, el Evangeluario de Lichfield o el Libro de Kells. En ellos, algunos de los folios más destacados y profusamente miniados presentan un texto principal ejecutado en caracteres latinos pero insembrados con la poética arquitectónica de la escritura rúnica, especialmente visible en las formas resueltas en *losange* (FIG. II.2.51). La peculiar conformación de la rúnica quedó, tras su desaparición como forma de escritura activa, como signo identificativo de las culturas del tronco lingüístico germánico, y como tal fue utilizada en el tristemente conocido emblema de la *Schutzstaffel* alemana, organización militar para la seguridad de la Alemania nazi, en un intento propagandístico de dignificar aquellas fuerzas de opresión vinculándolas, mediante el sugestivo poder del signo, con la base cultural de la nación germana. Por otro lado, como habíamos comentado al tratar de la escritura paleohispánica previa a la colonización romana, y en concreto refiriéndonos a algunas muestras de escritura provenientes de la región tartésica, la influencia rúnica parece estar latente junto a la decidida base fenicia que tales textos presentan.

Un cierto halo de romántico misterio parece haber, tradicionalmente, rodeado a las manifestaciones de la escritura rúnica desde tiempos remotos. En efecto, en la mitología escandinava se habla del origen divino de estos caracteres, tal como se cita en la *Edda Poética*, una de las fuentes más importantes para la mitología escandinava y las leyendas heroicas de la cultura

30 Al considerar las cualidades del soporte de escritura como causa relevante de las formas de la misma, Frutiger, refiriéndose a la escritura rongorongo de la isla de Pascua, dice que «al corte, la madera no ofrece en sentido transversal a las fibras igual resistencia que en sentido longitudinal, y esta diferencia hizo que el grabador adoptara un modo de proceder tal, que los trazos son casi siempre perpendiculares a las fibras, dado que los movimientos lineales son así de ejecución más desembarazada que si siguieren el sentido de las fibras. Las horizontales, y hasta las formas circulares resultan, así, casi prohibitivas».

De igual modo, al hablar de la escritura rúnica asegura que «...fue condicionada asimismo por las características intrínsecas del material básico que le prestó soporte: la madera. Los monumentos que han resistido el paso del tiempo son las inscripciones practicadas en la piedra, pero las formas de los signos no permite duda alguna acerca del empleo original de aquélla».

FRUTIGER, Adrian. *Signos, símbolos, marcas, señales*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. pp.93-94



FIG. II.2.52



FIG. II.2.53



FIG. II.2.54



FIG. II.2.55

FIG. II.2.56



FIG. II.2.57

FIG. II.2.52. Runas *ligadas*.FIG. II.2.53. Runas *rama*.FIG. II.2.54. Runas *tienda*.FIG. II.2.55. Inscripción con escritura *ogámica*.FIG. II.2.56. Escritura *ogámica* en las aristas de un monolito de piedra.

FIG. II.2.57. Hueso de Lebombo, a la izquierda, y bastón de Ishango, a la derecha.

germana. Por otra parte el frecuente uso altamente ornamental de las formas rúnicas hizo que su apariencia escriptora quedase semiencubierta en el conjunto de la pieza, como en el caso de las runas ligadas o bien presentándose con una deliberada intención de ocultamiento en el caso de las runas cifradas. En las runas ligadas (FIG. II.2.52) una serie de caracteres rúnicos comparten un trazo común, quedando el conjunto de los glifos ensartados sobre una línea común que los atraviesa. En el caso de las runas cifradas, conocidas también como runas crípticas, unos signos arbóreos –las runas rama– (FIG. II.2.53) u otros en forma de «x» con ramificaciones sobre uno de los extremos –las runas tienda– (FIG. II.2.54) sustituyen a los glifos auténticos en un acto deliberado de encriptación del contenido. Todo ello, unido al hecho de que la raíz *run* tiene el significado de «secreto» o «susurro» ha contribuido sobremanera al mito de misterio que envuelve a estas escrituras de la antigüedad europea.

LA ESCRITURA OGÁMICA

Desarrollada en la Europa insular, la escritura ogámica se extiende por las áreas irlandesa y escocesa. Permaneció en activo durante un relativamente breve periodo de tiempo que abarca aproximadamente desde los siglos IV al VII de la era cristiana. En su versión más primitiva tuvo veinte signos, todos ellos clasificados según una sucesión mayor o menor de incisiones paralelas que pueden presentarse en orientación perpendicular u oblícua con respecto a un eje lineal común, o bien estar dispuestos a un lado u otro de dicho eje (FIG. II.2.55). La existencia de ese eje de referencia justifica que muchos textos ogámicos, generalmente de carácter críptico y ceremonial, se desarrollen a lo largo del borde vivo del soporte o a partir de la dirección marcada por una de sus aristas (FIG. II.2.56). Para algunos observadores esta escritura se relaciona con algunas manifestaciones del sistema rúnico cifrado, aunque esta circunstancia no está demostrada. No obstante es evidente la similitud entre la escritura ogámica y las runas cifradas de tipo arbóreo, y podemos apuntar que es aún más curioso el aparente parentesco formal que estas dos escrituras presentan con respecto a algunos objetos prehistóricos resueltos con incisiones paralelas y que se supone fueron destinados al cómputo, como por ejemplo el Hueso de Lebombo, de treinta y cinco mil años de antigüedad, o el bastón de Ishango, de veinte mil (FIG. II.2.57). En ambos las cortas incisiones paralelas declaran una intención de registro contable a la vez que expresan por sí mismas la sencillez e inmediatez de un sistema natural aún no evolucionado. Que ese prístino primitivismo haya sido, de algún modo, inspiración expresa de las escrituras rúnicas arbóreas o de la ogámica es algo que está aún por esclarecer.

El origen de la escritura ogámica se atribuye también a los protocolos y liturgias ancestrales de la clase druídica en las culturas celtas y, por último, se ha dicho que ese sistema de glifos basado en líneas o incisiones paralelas probablemente provenga de un anterior lenguaje de signos no verbal ni escrito, comunicado con los dedos de la mano, lo que vendría a justificar el que ninguno de los signos de la escritura ogámica presente más de cinco líneas sucesivas. El apelativo de ogámico procede de la figura del dios Ogma, una de las deidades más relevantes del primitivo panteón irlandés.

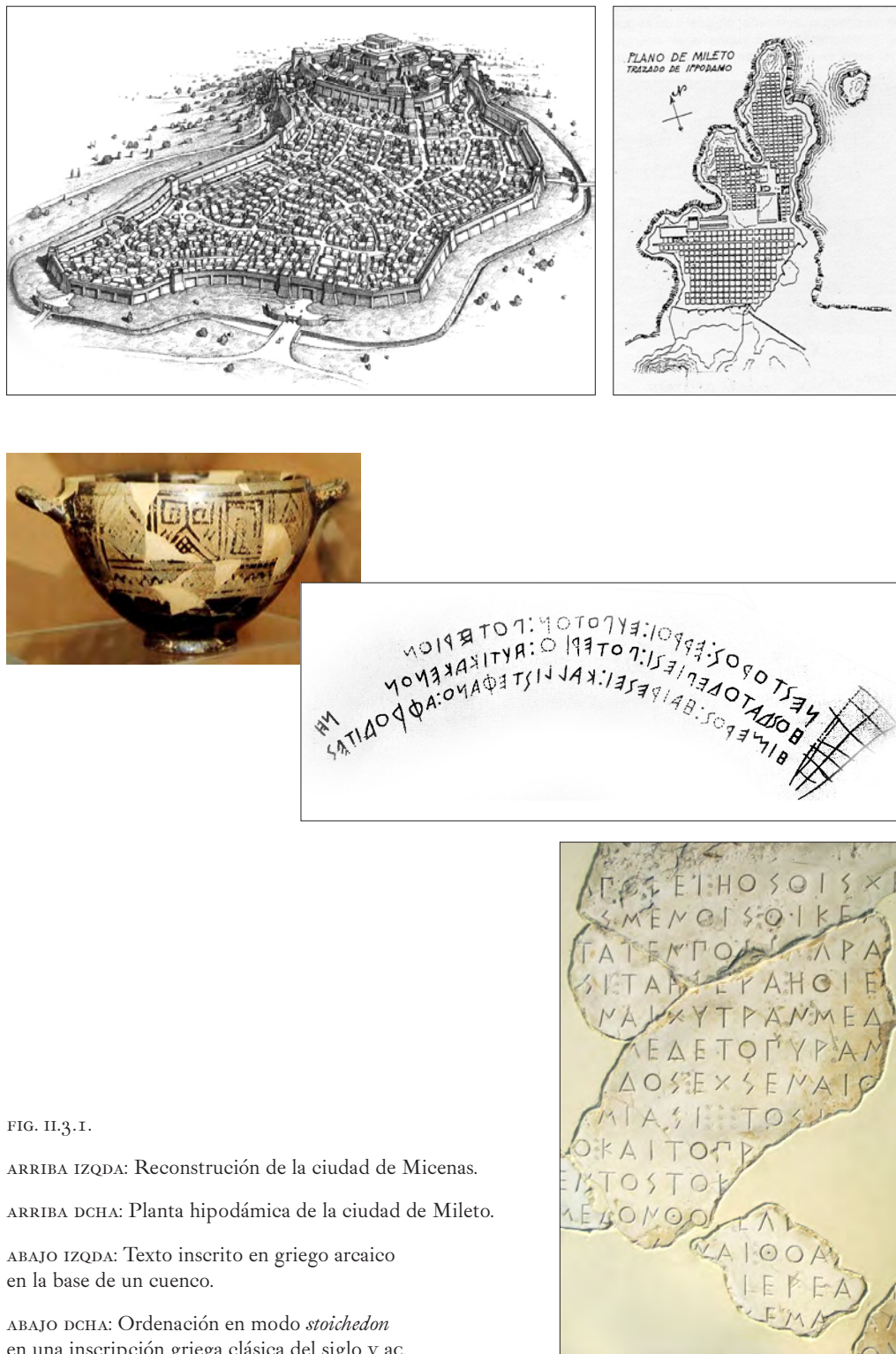
LIBRO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA

LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

LA ESCRITURA GRIEGA

Tras el episodio de la invasión doria sobre Micenas y su área de influencia mediterránea hacia el 1200 ac. los territorios de la Grecia continental experimentarán un periodo de revulsión y desorientación cultural conocido como periodo oscuro. Lentamente se producirá un proceso de sinecismo por el cual una serie de ciudades independientes se irán constituyendo en aglomerados urbanos, en una suerte de ciudades-estado, compartiendo cuerpos legales y normas de organización social, punto de inflexión para el advenimiento de un sentimiento integrador panhelénico. A partir del siglo VIII ac. el desarrollo de las manufacturas, la expansión comercial y el establecimiento de factorías marítimas más allá del territorio continental griego supondría un nivel de prosperidad y de difusión cultural cuya influencia se extendería desde las costas de Anatolia y el Mar Negro hasta el sur de Italia y el litoral oriental de la península ibérica.

Las habilidades del pensamiento reflexivo filosófico, el concepto articulador de la *simmetría* a la griega en la escultura, la distribución racionalista de los espacios del urbanismo hipodámico y los exquisitos ajustes perceptivos de la arquitectura monumental son tan sólo ejemplos de la fina capacidad de observación y la natural voluntad del pueblo heleno hacia la aprehensión de unos ritmos y equilibrios que hará extensivos a las manifestaciones de madurez de su escritura. Si parangonamos el efecto de organicidad y de crecimiento natural que exhiben las plantas de los emplazamientos históricos de Micenas o Troya con la serenidad, la lógica articuladora y el espíritu de racionalidad de los conjuntos urbanos de Priene o Mileto, convendremos en que las primeras muestras de escritura de la Grecia arcaica, con su anárquica movilidad y su rudimentaria desorganización tan deudora de la estética de la escritura fenicia, comparada con las maduras formas de la escritura del periodo helenístico, con su ritmo reposado, su rigor geométrico y



su lograda arquitectura, son el trasunto del espíritu de unas épocas que salmodian a través de la plástica de sus manifestaciones la esencia de sus experiencias de vida (FIG. II.3.1). Y cuando nos percatamos de los finos ajustes ópticos de la arquitectura del Partenón, la diversidad de los espacios intercolumnios en su aparente regularidad, la ligerísima curvatura del estilobato, la desviación de los triglifos laterales con respecto al eje de los soportes extremos, o la exquisita pulsión del éntasis de las columnas, entendemos también el acto volitivo de sublimación arquitectónica que reside en las formas de los glifos de la escritura griega del periodo clásico. El análisis, estudio y comprensión de las formas de los signos de escritura no puede ensayarse si no se les considera como declaración biológica, efecto derivado de causas seminales, consecuencia natural de una evolución instigada por el latido incesante de la epopeya social del ser humano. Las experiencias de vida, que son el resultado de un ejercicio colectivo, acrisolan los perfiles que insemnan de valores añadidos la fisicidad de las manufacturas del Hombre. Desde las manifestaciones de la gran arquitectura a la hechura de los enseres más vulgares de uso cotidiano aquella inseminación late en el alma del objeto, expresada, a menudo indolentemente, en la prosa de su apariencia sensible. La forma de la letra es, como cualquier otro artificio humano, una recreación, una aparición, una auténtica epifanía de la expresión de una cultura, a la que al propio tiempo encripta y protege. Por el cuerpo de la letra circula la savia medular de los posicionamientos de un ser humano colectivo en un instante definido y limitado por unas coordenadas espaciotemporales. Es entonces la escritura un artificio codificado que contiene la esencia de un momento, y es por ello también ventana abierta hacia la comprensión de culturas pretéritas cuando, mediante la acción inteligente del escalpelo hermenéutico, despliega y comparte el legado de sus implícitas significaciones. No lograremos empatizar con los signos de la escritura si no atendemos a sus relaciones contextuales, al escenario histórico, social, político, económico, estético y de pensamiento en el que fueron generadas. Sólo desde el posicionamiento holístico de una semiosis evolutiva la letra desvelará entonces el hálito de su procedencia.

Los soportes frecuentes de la escritura griega son la piedra, la cerámica, el papiro y el pergamino, aunque otros como la ostraca y el *pugillaris*, o tablilla de cera, tengan también un uso ocasional. La piedra, evidentemente, se utilizó para textos institucionales de difusión de la propaganda del estado o bien con finalidades ceremoniales o litúrgicas. Las piezas cerámicas, objeto principal de la artesanía griega, contienen con frecuencia manifestaciones escritas, ya pintadas o ya esgrafiadas, que convierte a estas piezas, dado el altísimo número de vasijas conservadas, en una de las más ricas fuentes documentales de la escritura griega de la antigüedad.

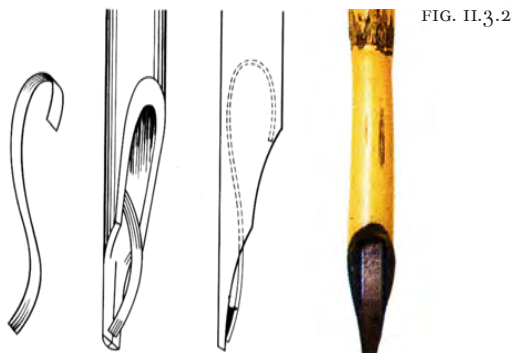


FIG. II.3.2



FIG. II.3.3



FIG. II.3.4

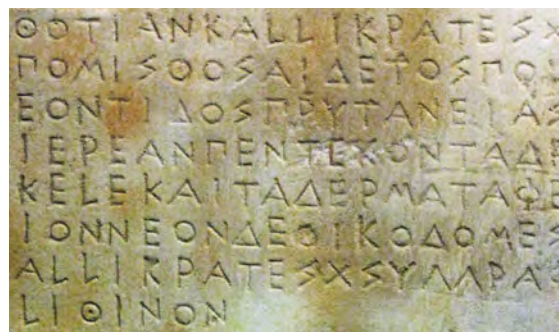


FIG. II.3.5



FIG. II.3.6

FIG. II.3.2. Cálamo con lengüeta para la recepción de la tinta.

FIG. II.3.3. Cálamo doble, con la punta encajada en una caña de diámetro mayor.

FIG. II.3.4. Vaso del Dipilon con escritura esgrafiada de sentido derecha a izquierda, siglo VIII ac..

FIG. II.3.5. Epigrafía griega del periodo clásico con el texto escrito de izquierda a derecha.

FIG. II.3.6. Texto en cascada. A la izquierda de Aquiles, escrito con sentido derecha a izquierda. A la derecha de Penthesilea el texto corre en sentido inverso.



El intercambio comercial con Egipto permitió que el papiro fuese ampliamente utilizado en la diplomática, mientras que el pergamino, mucho más resistente y duradero que el papiro, parece datar como soporte usual de escritura de la época de Eumenes II, rey de Pérgamo en el siglo II ac. La ciudad de Pérgamo, al norte de la costa jonia y cuyo nombre es origen de la denominación del propio soporte, poseyó una extensa biblioteca que rivalizaba en importancia con la de Alejandría. Se dice, y esto es recogido en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, que el veto egipcio a la exportación de papiro en época ptolemaica a causa de la rivalidad entre las bibliotecas de Pérgamo y Alejandría fue el detonante para la aparición del pergamino, lo cual ha sido cuestionado por algunos autores modernos. Por otro lado parece ser que el pergamino existió ya desde mucho antes de Eumenes II como soporte escriptor, aunque su común utilización no se vendría a dar en todo caso hasta comienzos de la Antigüedad tardía. Como instrumento de escritura se utilizó ampliamente el cálamo, al igual que en las civilizaciones egipcia y latina. El sistema de recepción de la tinta, que se producía por capilaridad sumergiendo la punta del cálamo en tinta líquida, podía mejorarse adaptando en la oquedad del extremo hábil del instrumento una pequeña pieza metálica que lo capacitaba para alojar una mayor cantidad de tinta (FIG. II.3.2). El diámetro del cálamo debía responder a la ergonomía de uso y por ello, cuando por el pequeño tamaño de la escritura el cálamo había de prepararse en una caña muy delgada, ésta reducía en mucho su longitud para poder ser alojada en el interior del extremo de otra caña del diámetro adecuado (FIG. II.3.3).

El sentido de escritura que presentan los textos griegos evoluciona a lo largo del tiempo. La orientación sin embargo es siempre horizontal. En la Grecia arcaica el sentido de lectura se sucede de derecha a izquierda (FIG. II.3.4) como influjo cultural fenicio. A partir de comienzos del periodo clásico la orientación de los textos se instituye de izquierda a derecha (FIG. II.3.5). A menudo se combinaron, en áreas diversas de determinados soportes, los dos sentidos de escritura con una función básicamente ornamental, como es el caso del vaso de figuras negras del pintor Exequias, de 540 ac., que ilustra la lucha entre Aquiles y Penteseilea, y en el que los textos que se descuelgan desde la parte superior de la panza del vaso a ambos lados de las figuras se desarrollan en ambos sentidos, de derecha-izquierda en el caso del texto a la izquierda de la figura de Aquiles y de izquierda-derecha en el texto a la diestra de la figura de Penteseilea (FIG. II.3.6), y cuyas leyendas tienen la función plástica de servir de marco a la escena. El mismo caso se observa en otra vasija anterior, del siglo VII ac., que representa el combate entre Heracles y Neso. Los textos que aparecen flanqueando las dos figuras se leen en ambos sentidos, de derecha-izquierda



FIG. II.3.7

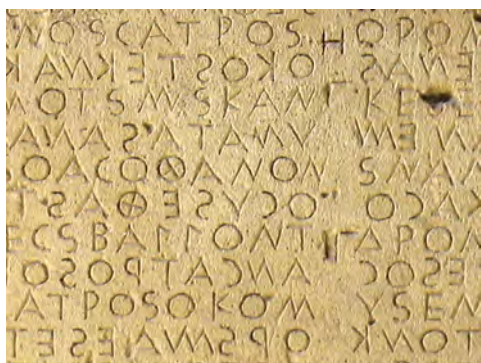


FIG. II.3.8

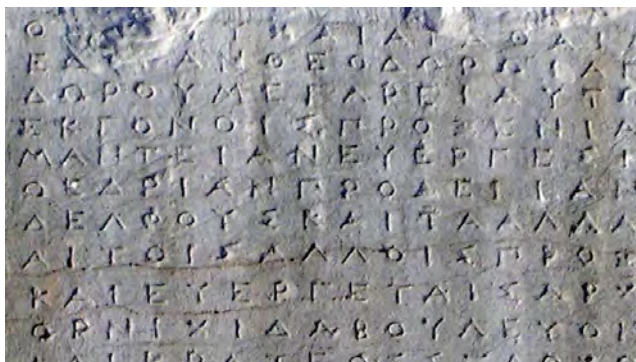


FIG. II.3.8B

FIG. II.3.7. Texto en cascada. A la izquierda de Heracles, escrito con sentido derecha a izquierda. A la derecha de Neso el texto corre en sentido inverso.

FIG. II.3.8. Texto epigrafiado en modo *boustrophedon*.

FIG. II.3.8B. Texto en modo *stoichedon*.

el que identifica a Heracles y a la inversa el correspondiente a Neso (FIG. II.3.7). Otro modo peculiar en el comportamiento de los textos griegos es el llamado *boustrophedon*, cuyo significado viene a ser «como ara el buey». En este modo la primera línea del texto dirige la lectura en un determinado sentido mientras que en la siguiente línea la invierte, y así sucesivamente una línea tras otra hasta completar el texto. Un ejemplo relevante de escritura en boustrophedon es el *Código de Gortina*, manifiesto legal de la ciudad de Gortina, al sur de la isla de Creta (FIG. II.3.8), inscrito en la cara exterior de una serie de sillares que conforman un muro. En la escritura en boustrophedon, además del cambio de sentido de lectura, hay que decir que los glifos se orientan también individualmente en la misma dirección, apareciendo entonces invertidos con respecto a los de las líneas de texto adyacentes. El modo boustrophedon se encuentra también en algunas inscripciones latinas muy antiguas como influjo probablemente de la vecina Grecia, y es interesante señalar que el origen de algunos glifos del alfabeto cirílico, cuya arquitectura es idéntica a los de sus homólogos occidentales pero invertidos según una charnela vertical, se debe precisamente a la base cultural griega de los pueblos eslavos. Otra disposición interesante que podemos encontrar en la epigrafía griega, sobre todo en el periodo clásico, es el *stoichedon* o *estéquedon* (FIG. II.3.8b). En estos casos los glifos de todo el texto se alinean horizontal y verticalmente sobre la superficie de la placa haciendo coincidir sus ejes y cubriendo por completo toda la pieza de manera que una palabra queda a menudo seccionada en el paso de una línea a la siguiente. Desde fines del siglo VI hasta el IV antes de nuestra era fue el modo de inscripción preferido por la epigrafía institucional. En cualquier modo de comportamiento en el que se presenten los textos griegos, las unidades de significado del texto no presentan espacios de separación, lo cual será la tónica común en todas las escrituras de la Antigüedad, desde la cuneiforme del último periodo hasta finales del Imperio Romano de Occidente. Tal como apunta Noordzij en su ensayo sobre el trazo caligráfico¹ los espacios vacíos de separación entre palabras comienzan a manifestarse con suficiente voluntad de decisión en los textos de la caligrafía semiuncial

1 Para Noordzij «...tras la invención del alfabeto semítico, la aparición de la palabra ha sido el adelanto más significativo...». Con ello se refiere a la inclusión de espacios en blanco o *espacios de silencio* entre las unidades de significado del texto, lo que en la antigüedad sólo acontece de manera esporádica mediante la inclusión de signos diacríticos. La separación entre vocablos en forma recurrente sucede, para Noordzij, en los manuscritos irlandeses fechados a principios del siglo VII. Pero más allá de ello relaciona este hecho con «...la cuestión sobre un posible conocimiento mutuo entre árabes e irlandeses [que] ha sido suscitada en el pasado, concretamente en relación con el estilo decorativo de los artistas plásticos irlandeses», refiriéndose aquí con ello a la dinámica de ligaduras entre los glifos de cada palabra, que es común en la caligrafía islámica.

NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo. Teoría de la escritura*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2009. pp.43-45

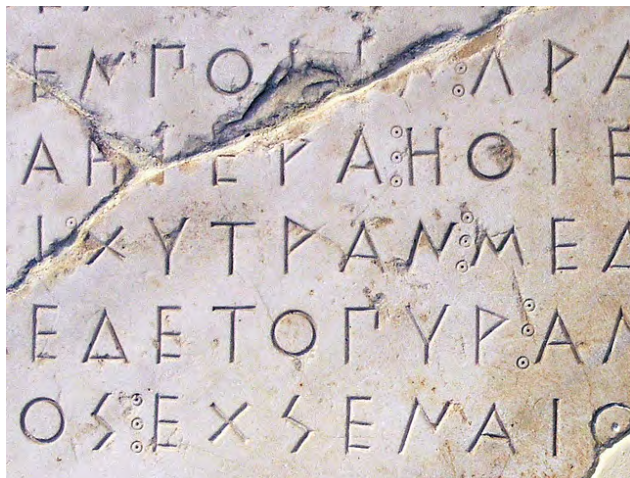


FIG. II.3.9

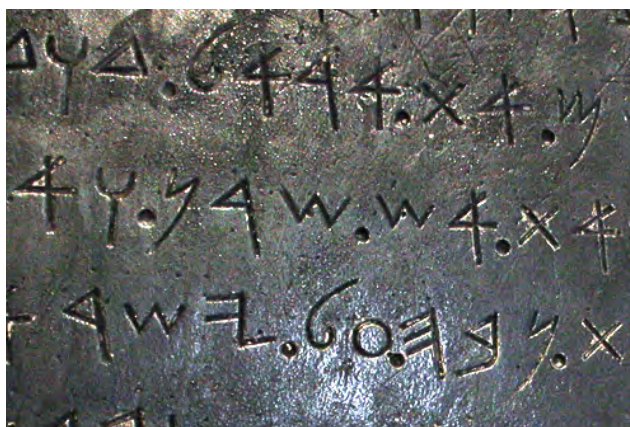


FIG. II.3.10

FIG. II.3.11



FIG. II.3.9. Signos diacríticos de separación de unidades de significado en una lápida griega clásica.

FIG. II.3.10. Signos diacríticos de separación de unidades de significado en una lápida fenicia.

FIG. II.3.11. Epigrafía griega arcaica con una arquitectura de glifos próxima a la estética fenicia.

irlandesa, a principios de la Antigüedad Tardía. No obstante, y como estadio previo evolutivo, unos signos con función diacrítica aparecen en ocasiones en los textos antiguos para separar las unidades de significación del conjunto del texto, como es el caso de algunas inscripciones griegas (FIG. II.3.9) o incluso antes de ello en ciertas inscripciones en lengua fenicia (FIG. II.3.10).

Los tres periodos culturales de la antigua civilización helena —arcaico, clásico y helenístico— se corresponden con los tres estadios evolutivos de la escritura griega. La escritura griega arcaica presenta una fortísima similitud con las manifestaciones escriturales de la cultura fenicia, a la que debe su base alfabética si bien Grecia añadirá cuatro signos fonéticos para las vocales que legará luego al alfabeto latino de la Roma antigua. El glifo para la vocal «U» se va gestando a lo largo del medioevo, y madura a partir de la normalización ortotipográfica impuesta por los talleres de imprenta de las artes del libro desde el siglo XVI². Al igual que los de la escritura fenicia, los textos griegos en forma arcaica se desarrollan horizontalmente en sentido de derecha a izquierda. El cambio de dirección en sentido inverso aparecerá lentamente más tarde, aproximadamente a partir del siglo V ac. Las características formales de la escritura arcaica griega (FIG. II.3.11) son de raíz fenicia: glifos con cierta voluntad de simplificación arquitectónica, profusión de trazos lineales rectos, ejes que presentan diversidad en sus orientaciones, ausencia de modulación en el trazo, establecimiento de una doble pauta para la ubicación de los caracteres, rasgos que sobresalen aleatoriamente de las pautas, ausencia de voluntad de enlace entre los glifos, ángulos inferiores al recto en la confluencia de las astas, texto corrido sin espacios entre unidades de significación del texto, y un aspecto de dinamicidad gráfica en el conjunto de la textura epigráfica.

Una de las muestras de escritura arcaica griega más antigua la encontramos en una vasija griega del Dipilon de Atenas, que data del siglo VIII ac. Sobre la parte superior del cuerpo del vaso, escrito de derecha a izquierda, aparece una inscripción esgrafiada que reza «*Quien ahora baile con más gracia entre todos los bailarines, ése se quedará con esto*». Se trata de una pieza hallada en un enterramiento funerario junto al cuerpo del propietario, para quien debió tener

2 Comenta Buen Unna haciéndose eco de las palabras de David Sacks que «en la escritura romana de todos los días, es probable que la V saliera a menudo como una U. A la escritura uncial más madura del siglo IV llegó como el arco invertido de hoy». Tras una convivencia de los dos glifos durante todo el medioevo y una confusión en cuanto a la adjudicación de sonidos, «...por ahí de 1400 se dio un paso hacia el orden con la práctica de escribir V a principio de palabra y U en las otras posiciones, sin importar el sonido». Una ordenación de adjudicación de sonidos comienza en el siglo XVII y ya en 1726 «...la Real Academia Española distinguió la U de la V».

BUEN UNNA, Jorge de. *Manual de diseño editorial*. Ed.Trea. Gijón, 2008. p.615



FIG. II.3.12

Handwritten archaic Greek text, likely a transcription of the inscriptions on the vase shown in FIG. II.3.12.

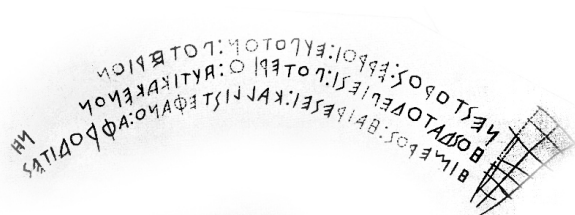


FIG. II.3.13

Handwritten archaic Greek text, likely a transcription of the inscriptions on the vase shown in FIG. II.3.12.

FIG. II.3.14



FIG. II.3.12. Vaso del Dipylon con inscripciones en griego arcaico en los hombros de la vasija, siglo VIII ac.

FIG. II.3.13. Similitud entre la arquitectura de los glifos arcaicos griegos, arriba, y los fenicios, abajo.

FIG. II.3.14. *Papiro de los persas* de Timoteo de Mileto, siglo IV ac.

una significación especial (FIG. II.3.12). Para Aicher ³ los rasgos que ascienden y descienden por sobre la banda general del renglón son un trasunto de la escritura púnica, grafía que se extendió por las colonias mediterráneas fenicias especialmente la de Cartago, y podría responder a la intención deliberada de optimización de la legibilidad disturbando la homogeneidad geométrica del conjunto del texto en beneficio de un mejor reconocimiento de los caracteres. En la *Copa de Néstor*, también del siglo VIII, una inscripción en la base del cuenco cuya lectura fluye de derecha a izquierda presenta, aunque con una hechura más cuidada que la del vaso ateniense del Dipilon, todas las características de la escritura arcaica griega. Si se comparan las escrituras griega arcaica y la fenicia puede comprobarse la evidente relación de parentesco en cuanto a lo formal (FIG. II.3.13).

En el periodo clásico griego la articulación formal, la proporción geométrica y el equilibrio de los ritmos espaciales de la arquitectura, o la relación armónica de las partes con el todo en la escultura, van a reflejarse de alguna manera en las evoluciones de la forma de la escritura. La sombra de aquella «*noble sencillez y serena grandeza*» ⁴ se extenderá sobre los glifos de la escritura griega del periodo clásico a partir del siglo V ac. La inestabilidad e irregularidad de la arquitectura escriptora arcaica se transmuta ahora en serena geometría, como podemos advertir en la uniformidad de la textura del papiro *Los persas*, de Timoteo de Mileto, del siglo IV ac (FIG. II.3.14). Los glifos someten sus ejes a un consenso común de verticalidad, los *espesores* ⁵ de los glifos se normalizan, los trazos se ajustan de buen grado al doble pautado, el rigor geométrico se

3 La tesis de Aicher sobre la cualidad de legibilidad de un texto insiste en la necesidad de una suficiente diferenciación gráfica entre los glifos, que ofrezca un *paisaje* de la palabra fácilmente distinguible y que evite el efecto de deletreo del que adolecen las letras de caja alta. Cuando compara la escritura fenicia con la griega, asegura que ésta última «...posee una única zona y por lo que respecta a la legibilidad, esta escritura no tiene peso, ya que hay que deletrearla y no se puede leer. Por ello las verdaderas escrituras de lectura se dividen al menos en tres niveles. Esta reflexión de que una escritura con diferentes niveles conduce a la legibilidad y la comprensión también la tomaron los árabes de los fenicios y la continuaron». Y después de esto continúa con una encendida crítica a las opiniones de Ludwig Klages, investigador del campo de la caracteriología y la grafología, para quien la escritura fenicia no tenía sentido de la forma.

AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.42

4 La frase pertenece a Johann Joachim Winckelmann, activo en el segundo tercio del siglo XVIII, a quien se ha considerado fundador de la ciencia arqueológica. Winckelmann resucitó la utopía de una civilización helena fundamentada en la armonía, la belleza y la virtud, en sintonía con los ideales del neoclasicismo dieciochesco. Su expresión «noble sencillez y serena grandeza» refleja su personal idealización de la poética plástica de la Grecia del periodo clásico.

5 En la terminología tipográfica la expresión *espesor* se refiere a la anchura de la huella de la letra más las prosas, que son los espacios vacíos que la flanquean y que determinan la distancia adecuada entre dicha huella y sus contiguas.

acentúa, la confluencia de los trazos abandona la anterior diversidad de angulaciones y adopta el ángulo recto, el conjunto en general se serena y la textura del tejido tipográfico adquiere uniformidad ⁶. Además de estas características, la epigrafía griega clásica exhibe una total uniformidad en el grosor de las astas pues la modulación o discontinuidad en el ancho del trazo, condición que han hecho propia las modernas grafías occidentales, sólo aparecerá a partir del periodo imperial romano. Asimismo las astas griegas clásicas carecen de cualquier tipo de remate o acabado en los extremos, lo que comenzará a observarse en los glifos del periodo helenístico. La distribución del texto en modo stoichedon, que sobre todo se manifiesta en los textos de rango inscritos durante el periodo clásico, expresa también la voluntad reguladora y articuladora emanadas del *zeitgeist* de la Grecia de los siglos v y iv anteriores a nuestra era.

Las inscripciones epigráficas clásicas de la cultura griega no ejercerán influencia en el desarrollo de las modernas formas tipográficas occidentales hasta comienzos de la Edad Contemporánea, a fines del siglo xviii, mientras que la lapidaria latina, con su singular efecto de modulación y sus elegantes *serifs* ⁷ o remates extremos ejercieron fuertemente su influjo a partir de los comienzos de la Edad Moderna, durante el Renacimiento temprano. Es interesante recordar aquí que el conocimiento de la arquitectura del glifo clásico griego por parte de las modernas sociedades occidentales, con su trazo de grosor continuo y la ausencia de remates, sucede a partir del redescubrimiento de la cultura clásica griega, sobre todo a finales del siglo xviii. El dominio turco había dejado a Grecia fuera de los grandes movimientos intelectuales europeos de los siglos xvi y xvii. El relajamiento del yugo en las postrimerías del xviii, que culminará con la independencia de Grecia a comienzos del siglo siguiente, propició un cierto movimiento aperturista hacia el área occidental y el subsiguiente reconocimiento de su legado cultural. El impulso de la actividad arqueológica que experimenta el occidente europeo durante los siglos xviii y xix tiene, en la figura del alemán Joachim Winckelmann uno de sus más ilustres exponentes. A mediados del siglo xviii Winckelmann resucita la utopía de una sociedad helénica basada en

6 El concepto de *textura tipográfica* hace referencia a la uniformidad de la mancha tipográfica, o zona de la página ocupada por la huella impresa de la forma impresora. La mancha tipográfica debe alcanzar un gris uniforme en toda su extensión y una trabazón continua, lo que se logra con una fuente tipográfica que equilibre correctamente los negros y blancos, y con una buena ordenación ortotipográfica del texto.

7 Los *serifs*, también denominados serifas o bigotillos, son unos remates ornamentales situados en algunos momentos del final de las astas, en las suertes tipográficas de carácter latino. A su función estética suman el relevante cometido de la legibilidad pues su presencia, forma y disposición ayudan al reconocimiento del glifo y a la determinación del paisaje de la palabra.

los ideales de belleza y de virtud. Su labor de investigación y difusión de la estética helena propiciaría el conocimiento en occidente de los rasgos de la epigrafía clásica de la Grecia antigua, cuyas características acabarían por influir en los usos tipográficos decimonónicos. Las primeras muestras de una tipografía sin serif y exenta de modulación aparecen en fecha muy temprana en la Inglaterra de finales del siglo XVIII. Una propuesta publicada en 1799 para un monumento a Britannia del escultor neoclásico John Flaxman, cuyo frontispicio fue realizado por el pintor y grabador británico William Blake, presenta en la base del monumento una inscripción resuelta según la poética de la epigrafía clásica griega. La tipografía empleada es oportuna en tanto en cuanto su hálito heleno es el adecuado trasfondo escenográfico para la figura de Britannia, que a la sazón se presentaba allí transfigurada al modo de una Palas Atenea a cuyos pies reposaba el león británico (FIG. 11.3.15). Diez años antes, en 1789, la leyenda rotulada en los alzados de unos planos del arquitecto John Soane para la prisión del condado de Norwich está ejecutada también con las mismas características (FIG. 11.3.16). Y por las mismas fechas, los costados del túmulo funerario erigido en honor de Penelope, la hija menor de Sir Brooke Boothby, fallecida en 1791, lucen unas inscripciones ejecutadas en letras capitales sin remates, en todo fieles al gusto griego ⁸ (FIG. 11.3.17). Estas formas tipográficas encontraron su tierra de cultivo en los soportes de difusión propagandística de una incipiente actividad publicitaria desarrollada a lo largo del siglo XIX. A estas letras capitales sin remates se las conoció como letras *antiguas*, denominación que hoy podría resultar paradójica en tanto en cuanto su grafía se corresponde ahora con uno de los grupos tipográficos de mayor difusión mediática y que supone, a los gustos modernos, una expresión de plena contemporaneidad. Esta poética formal *sans serif*, que hoy se engloba en el conjunto de los tipos conocidos como *grotescos* según la clasificación de Francis Thibaudeau ⁹, conoció su primera *póliza tipográfica* comercializada en 1896, a cargo de la fun-

8 La hipótesis acerca de la aparición de los tipos grotescos, que la atribuye a la influencia ejercida por el redescubrimiento a fines del siglo XVIII europeo del legado de la antigua Grecia tras la disipación del yugo turco, es expuesta por Mosley en un ensayo donde entronca además el hecho con las expediciones arqueológicas y con el despunte preindustrial de la Inglaterra del siglo XVIII. MOSLEY, James. *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2010. p.47 ss.

9 De los varios intentos de clasificación de fuentes tipográficas que animan el panorama tipográfico occidental, la catalogación de Francis Thibaudeau, de hacia 1924, es la más eficaz por lo reducido de su taxonomía y lo acertado de sus proposiciones. La paleta de Thibaudeau no es superior, en ninguna de sus versiones, a seis categorías; una de las cuales es precisamente la de las grotescas, cuya característica es la optimización geométrica y ausencia de remates. Un exhaustivo análisis de las clasificaciones puede verse en MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Manual de edición y autoedición*. Ed.Pirámide. Madrid, 2008. p.119 ss. Algo más discreto pero igualmente interesante resulta el análisis de Pohlen, en POHLEN, Joep. *Fuente de letras*. Ed.Taschen. Madrid, 2011. p.56 ss.



FIG. II.3.15



FIG. II.3.16

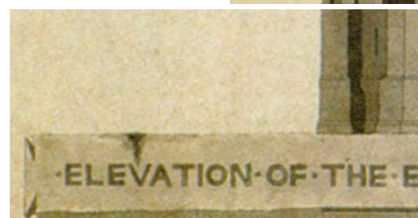


FIG. II.3.17

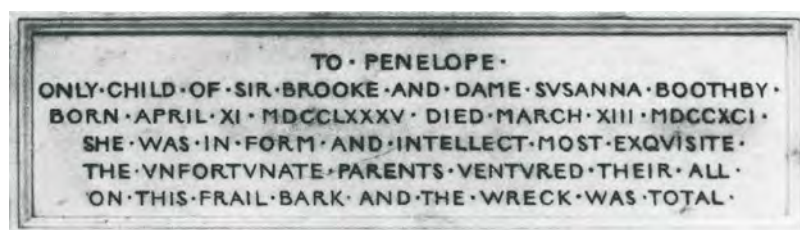


FIG. II.3.18



FIG. II.3.19

FIG. II.3.15. Grabado de William Blake para ilustrar un monumento a *Britannia* de John Flaxman.

FIG. II.3.16. Alzados del arquitecto británico John Soane.

FIG. II.3.17. Inscripción en el túmulo funerario de Penelope Boothby.

FIG. II.3.18. Glifo «A» con el travesano quebrado en una inscripción lapidaria del periodo helenístico griego.

FIG. II.3.19. Glifo «A» con el travesano quebrado en una inscripción en caracteres visigodos, siglo VI dc.

dición berlinesa Berthold, y sería la fuente directa de inspiración para la popular y omnipresente fuente Helvética, de Max Miedinger, diseñada en 1957 y exponente tipográfico del estilo suizo internacional surgido tras el segundo de los grandes conflictos bélicos del siglo xx.

La extensa ocupación territorial del imperio persa aqueménida desde los siglos vi al iv ac., cuyo área de injerencia se extendía desde el valle del Indo hasta Macedonia, explica no sólo la amenaza que el envite persa significó para la Grecia de la etapa clásica sino que justifica el intenso poso cultural orientalizante de las polis griegas situadas en los litorales norte y sur del mar Egeo. El impulso conquistador del macedonio Alejandro Magno anexionará a Grecia todos estos territorios ya en el siglo iv marcando el inicio del periodo helenístico griego. El fuerte influjo cultural orientalizante que supusieron estas anexiones unido a la conocida vocación orientalista del propio Alejandro tendrían su correlato, como veremos, en las formas de la escritura helenística griega.

Los glifos de la epigrafía helenística presentan unas proporciones más cercanas al cuadrado que las de sus homólogos clásicos. Su arquitectura general es un preanuncio de la inmediatamente posterior escritura lapidaria del imperio romano. Los espacios entre signos se reducen con respecto a los de la epigrafía clásica, aunque el texto sigue sin presentar espacios entre unidades de significado. Se mantiene la regularidad del grosor de las astas que conforman las letras, pero aparecen por vez primera unas terminaciones a modo de remate en los extremos de los trazos. Algunos glifos de hechura idéntica a los latinos comienzan a presentar un comportamiento singular, como en el caso del signo «A» cuyo trazo transversal se quiebra en ángulo hacia su mitad (FIG. 11.3.18). Este signo será una parte del legado que la civilización griega ceda a los pueblos germánicos orientales, y en concreto al pueblo visigodo que mantendrá esta grafía (FIG. 11.3.19) en uso en su área de influencia ibérica tras el declive del poder colonialista del imperio romano sobre la península. Es interesante observar que tras la islamización a partir del siglo viii de la casi totalidad del territorio de la Spania visigoda, toda la zona al norte de la cordillera del Sistema Central quedó en la práctica al margen de un dominio islámico efectivo, al contrario que ocurriese en la mitad sur ibérica. Las fuerzas musulmanas de ocupación relegaron de hecho todo el aparato cultural visigodo desplazándolo hacia el norte, donde se esforzó en mantener su influjo. Esa raíz visigótica se advierte hoy en las expresiones tipográficas autóctonas de las zonas del norte peninsular, como es el caso de las manifestaciones de la escritura vasca, que expresa su raigambre a través de una singular «A» con el transversal quebrado en ángulo y un característico remate horizontal superior en la confluencia de las dos astas inclinadas, tal como aparece



FIG. II.3.20

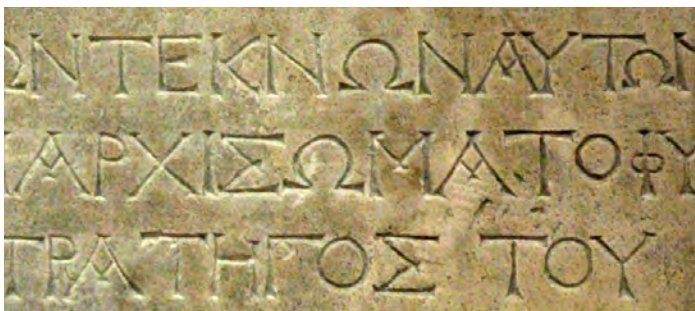


FIG. II.3.21

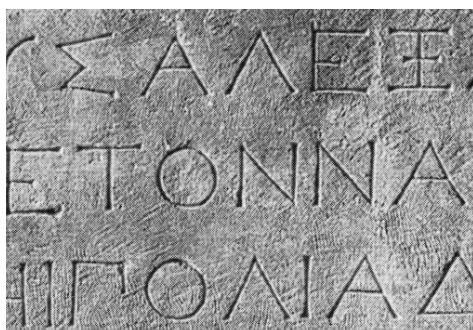


FIG. II.3.22



FIG. II.3.23

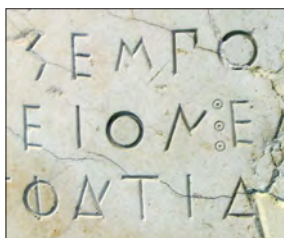


FIG. II.3.24

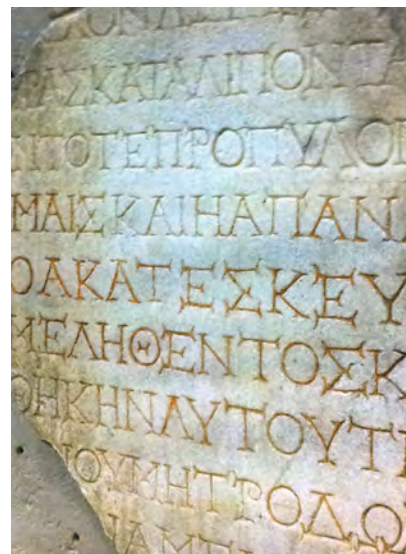
FIG. II.3.20. Remate en el ápice del glifo «A» en una inscripción de la Puerta del Mercado de Mileto, siglo II ac.

FIG. II.3.21. Remate en el ápice del glifo «A» en una lápida del periodo helenístico griego, siglo II ac.

FIG. II.3.22. Remates en forma de cuña en una lápida procedente de Priene, siglo IV ac.

FIG. II.3.23. Comparación estilística entre la arquitectura y la tipografía de los periodos clásico y helenístico griegos..

FIG. II.3.24. Remates acentuados en una epigrafía lapidaria griega tardía, siglo II dc.



frecuentemente en los textos principales del arte visigodo ibérico. Este remate, que jamás se dio en las letras capitales latinas, puede observarse en una inscripción conservada en los muros de la Puerta de Mileto, del siglo II ac., y que hoy se encuentra en el Pergamonmuseum, de Berlín (FIG. II.3.20), o en muchos otros ejemplos de la lapidaria del periodo helenístico (FIG. II.3.21), lo que da fe del ingrediente griego que circula por las raíces culturales del pueblo visigodo.

En cuanto a los remates ya citados, a modo de ligero ensanchamiento en los extremos de las astas, la cuestión no es en absoluto baladí. Habíamos insistido antes en el fuerte orientalismo del litoral egeo en época inmediatamente anterior a la conquista alejandrina, así como en la marcada vocación orientalista del propio conquistador. La inscripción lapidaria más antigua conocida hasta la fecha escrita en griego y con remates se encuentra en una placa de piedra procedente de la ciudad de Priene, en la costa de Jonia, datada en 330 ac. (FIG. II.3.22). Se trata de una ofrenda del propio Alejandro a un templo dedicado a la diosa Atenea y que reza así: «El rey Alejandro dedica este templo a Atenea Polias». Pero lo interesante de esta placa para nosotros reside en esas sutiles terminaciones triangulares de los trazos de las letras. Dichos remates triangulares en forma de suave cuña se pueden contrastar con aquella poética peculiar de la escritura cuneiforme cuyas manifestaciones aún latían en los territorios próximorientales. O bien compararla con las evoluciones hacia la estética cuneiforme de las lenguas antiguas del Levante oriental, que aunque ya en desuso en tiempos de Alejandro bien pudieron haber conservado, en la memoria visual colectiva, el hálito de su estética. Además de todo ello, si pensamos en la tendencia hacia el ornamento que es común a las culturas orientales bien podemos sugerir, en el caso de los remates de la escritura helenística, una cierta voluntad decorativista aplicada a las formas de la escritura. Podríamos aventurar que la serena geometría de un capitel dórico es a las formas galantes de un capitel jónico el equivalente de una escritura lapidaria griega clásica con respecto a una epigrafía del periodo helenístico griego (FIG. II.3.23).

La fisonomía de la escritura helenística presenta una evolución desde sus remates en cuña, los cuales no siempre están presentes, hacia unas terminaciones afiladas en los extremos que se asemejan progresivamente a lo que serán luego los peculiares serifs de la escritura lapidaria institucional del imperio romano, como se ve puede ver ya en la citada inscripción de la Puerta de Mileto (FIG. II.3.20) o en algunas epigrafías conservadas en las colecciones lapidarias del museo del Louvre (FIG. II.3.24). A pesar de la regularidad del grosor del trazo que presenta siempre la escritura helenística griega, a medida que el influjo cultural romano se expande a los territorios griegos y comienza a difundirse la epigrafía típicamente latina del periodo imperial, la



FIG. II.3.25



FIG. II.3.26



FIG. II.3.27



FIG. II.3.25. Remates latinos en el texto principal de una placa griega tardía, siglo II dc.

FIG. II.3.26. Inscripción griega con una arquitectura tipográfica altamente latinizada, siglo II dc.

FIG. II.3.27. Inscripción etrusca con caracteres arcaicos en el borde de una pugillaris, siglo VII ac..

lapidaria griega va adoptando la poética que le es propia al alfabeto latino, lo que se observa en una placa griega realizada bajo dominación romana, del siglo II dc. en la cual la modulación del trazo consistente en una combinación de astas de diverso grosor aparece claramente insinuada en el texto principal (FIG. II.3.25). De igual modo, con una apariencia aún más latinizada, se nos muestra otra placa también del siglo II dc. (FIG. II.3.26). donde la influencia del glifo romano con modulación y serif es más que evidente. Es curioso observar en esta lápida que la decidida voluntad del lapicida griego de imitar la plasticidad del glifo romano no ha alcanzado a conseguir la adecuada expresión del glifo «N», cuyas astas verticales aparecen de mayor grosor que la transversal, lo que justamente entra en contradicción con el comportamiento latino de ese glifo, y que denota que esa aparente latinización no es más que la superficial emulación de una estética no del todo metabolizada.

LA ESCRITURA ETRUSCA

De procedencia aún no bien determinada, los etruscos se afincaron en el área noroccidental italiana hacia el siglo IX ac. La aventura de su dominio marítimo y terrestre, que empieza en el siglo VI se extinguirá tras la anexión de los territorios etruscos impulsada por el envite de la cultura romana. La máxima extensión de sus territorios abarcó desde la actual Nápoles hasta la ladera sur de la cordillera alpina. Al igual que otros lugares del litoral mediterráneo, Etruria experimentó en las formas de su escritura el influjo del pueblo fenicio. Por su proximidad geográfica con Grecia y su interculturalidad durante el periodo arcaico, y por la imbricación latina con la Roma del periodo monárquico, estas antiguas escrituras griega y romana pudieron también haber inseminado a las formas de la escritura en uso en la región etruria, cuyas formas serían entonces el resultado de aquella amalgama cultural. Los etruscos no nos han legado la historia escrita de sí mismos, y una gran parte de lo que se conoce acerca de su idiosincrasia social deriva de los textos epigrafiados en sus expresiones monumentales, muy frecuentemente de carácter funerario.

Algunos glifos de la escritura etrusca son préstamos del vecino alfabeto griego, mientras que la dinámica general de su aspecto guarda una fuerte relación con la escritura fenicia, aunque la ordenación arquitectónica de los trazos de los glifos se nos presente con una mayor ordenación geométrica sobre todo en las muestras del etrusco reciente, mientras que en las inscripciones más antiguas aparece con claridad la típica desorientación de ejes fenicia, como puede verse en el borde de una *pugillaris* de marfil, tablilla encerada para recibir una escritura de carácter efímero, encontrada en Marsiliana d'Albegna y que data de comienzos del siglo VII ac. (FIG. II.3.27).



FIG. II.3.28



FIG. II.3.29

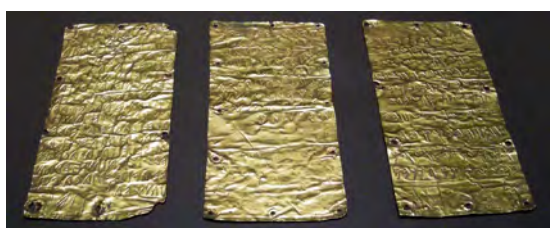


FIG. II.3.30



FIG. II.3.31

FIG. II.3.32



FIG. II.3.33



FIG. II.3.28. Inscripti3n etrusca tardía en el borde de la toga de la figura del *Orador*, siglo II ac.

FIG. II.3.29. Glifos etruscos de dataci3n temprana.

FIG. II.3.30. Láminas de *Pirgi*.

FIG. II.3.31. Inscripti3n etrusca en la base de un kylix ático, siglo VI ac.

FIG. II.3.32. *Disco de Magliano* con escritura esgrafiada en espiral.

FIG. II.3.33. Detalle de la *Tabula Cortonensis* con caracteres en etrusco tardío.

Se trata de una relación alfabética completa de los signos de escritura del etrusco arcaico. La orientación del texto es horizontal y el sentido de lectura es de derecha a izquierda. Los signos presentan, en la confluencia de sus astas, aquella amplitud angular menor al ángulo recto que ya vimos en las escrituras fenicia y griega arcaica. No existe modulación del trazo ni remates ornamentales en los extremos, características de las que nunca participaron los signos etruscos. Las unidades de significación del texto no se separan salvo en los casos en los que aparece un signo diacrítico, normalmente una puntuación, pero que no altera el ritmo regular en el espaciado de los glifos. Una muestra de escritura tardía con una cierta ordenación geométrica dada la fecha a la que pertenece, y con signos diacríticos de separación, podemos observar en el borde inferior de la toga de la figura broncea del *Orador*, hacia el siglo II ac (FIG. II.3.28). La serena geometría de estos glifos denota entonces su datación tardía si los comparamos con un texto en etrusco antiguo que aparece transcrito en el *Nouvel Traite de Diplomatique*, de Tassin y Toustain (FIG. II.3.29). Del siglo VI ac. son las llamadas *Láminas de Pirgi*, del Museo Nacional Etrusco de Roma, tres delgadas placas de oro de aproximadamente veinte por diez centímetros, cubiertas por un texto inciso mediante un instrumento afilado. Dos de estas láminas están escritas en etrusco mientras que la otra lo está en fenicio (FIG. II.3.30). La comparación de los textos en ambas lenguas ha permitido a la paleografía una comprensión parcial del etrusco, a pesar de que sus contenidos no son enteramente equivalentes. Estas láminas suponen también la evidencia de relaciones políticas entre Etruria y la provincia fenicia de Cartago. Alguna de las inscripciones etruscas en cerámica como la que se encuentra en la base de un kylix ático de 515 ac., del Metropolitan Museum of Art y encontrada en la región del Lacio (FIG. II.3.31), presenta unos ritmos de escritura muy semejantes a los de la fenicia. Tal como sucede en el *Disco de Magliano*, del siglo V ac. (FIG. II.3.32), una oblea de plomo con un texto esgrafiado en espiral por ambas caras del disco. Sin embargo, y como ya dijimos debido a una datación más reciente, la inscripción de la *Tabula Cortonensis*, una placa de bronce del siglo II ac. (FIG. II.3.33), ordena los caracteres del texto según la misma voluntad de normalización geométrica que ya vimos en el caso del texto inscrito en el borde de la toga de la figura del *Orador*, también de la misma fecha.

Para algunos estudiosos la grafía etrusca influenciaría a las formas de la escritura rúnica. Asimismo, el etrusco se emparenta con el rético, en la región de Recia al sur de los Alpes, y con el venético, en la zona del Véneto, que son dos firmes candidatos a considerar en lo tocante a las posibles fuentes de la estética epigráfica del rúnico. Si comparamos la *Estela de Perugia*, del

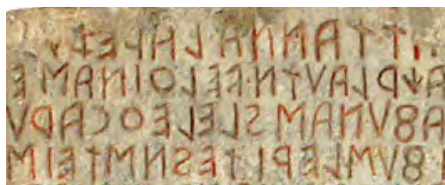


FIG. II.3.34



FIG. II.3.35



FIG. II.3.36



FIG. II.3.37



FIG. II.3.38



FIG. II.3.34. Glifos etruscos en la *Estela de Perugia*, a la izquierda, y glifos rúnicos en un folio del *Codex Runicus*, a la derecha.

FIG. II.3.35. Vaso cerámico de figuras rojas, c.500 ac..

FIG. II.3.36. Fresco pompeyano de *Terencio Neo y esposa*.

FIG. II.3.37. Fresco de la *Poetisa de Pompeya*.

FIG. II.3.38. Texto latino en la *Fíbula de Praeneste*, siglo VII ac.

siglo II ac. con un folio en pergamino del *Codex Runicus*, del siglo XIII, se puede comprobar la similitud gráfica existente entre estos dos sistemas de representación escrita (FIG. II.3.34).

LA ESCRITURA LATINA

Así como la escritura fenicia supone un hito en la historia de la escritura por su nivel de inseminación mediterránea, por la depuración sistemática del lenguaje y por el influjo del aparato arquitectónico de sus glifos, la escritura de la civilización romana representa, para la escritura occidental moderna, un punto clave de inflexión habida cuenta que la tabla de caracteres de su última etapa cultural nos ha sido legada sin apenas variación alguna en lo que respecta a la apariencia de sus glifos.

Tal como ocurriese en Grecia, los diferentes periodos sociopolíticos por los que atraviesa la civilización latina van a marcar otras tantas etapas en la evolución de su escritura. Un primer estadio vino marcado por las formas de la etapa de la monarquía, cuyos últimos reyes fueron de procedencia etrusca, y cuyo periodo comprende desde mediados del siglo VIII hasta el 509 ac., momento en el que, en un segundo estadio, Roma se constituye en una república de carácter oligárquico, hasta su articulación como sistema imperial con Cayo Julio César Augusto, primero de los emperadores de Roma, a partir del 27 ac. A finales del siglo III de nuestra era el Imperio atraviesa un periodo de crisis marcado por el envite de los pueblos germánicos, por la escisión del imperio en dos mitades, oriental y occidental, con un *Augusto* en cada una de ellas, por el establecimiento de la Tetrarquía con dos *Césares* por cada mitad del territorio, por la disolución de los usos y costumbres, por el empuje del cristianismo, por el saqueo de Roma por las fuerzas visigodas en el 410 y por la invasión vándala cuarenta y cinco años más tarde, lo que vendría a concluir en la deposición del último de los emperadores del territorio romano de Occidente, Rómulo Augústulo, a finales ya del siglo V. Por una ironía del destino el último emperador romano de Occidente llevaría en su nombre el recuerdo del legendario fundador de Roma y el del primero de los emperadores. Cada una de estas tres etapas políticas se significan con otros tantos usos escritores: la escritura latina arcaica o de la monarquía, la escritura republicana y la capital lapidaria imperial.

El utillaje se compone principalmente del cálamo, caña hueca cortada en punta plana y que recoge por inmersión una tinta fluida; y como soporte el papiro, de procedencia egipcia, y el pergamino, de origen griego. Por supuesto la piedra, el mazo y el cincel son fundamentalmente los utensilios para la escritura lapidaria monumental con carácter de permanencia y difusión. Un medio portable para la escritura efímera muy utilizado en la antigua sociedad romana fue la

tablilla de cera, o *pugillaris*. Consistía en un conjunto de finas tablillas de madera cuya superficie había sido ligeramente ahuecada por una de sus caras, salvo por una estrecha franja o marco a lo largo del borde. La zona rebajada se cubría de cera endurecida hasta nivelarla con el marco de la tablilla. Sobre la cera podía escribirse con un estilete de metal, puntiagudo por el extremo escritor y en forma de lengüeta de borde recto por el otro, para borrar el texto aplanando la cera. A pesar de la filiación tradicionalmente latina de estas tablillas enceradas, se sabe que fueron utilizadas en la cultura griega desde tiempos remotos, de lo que da fe el detalle de un vaso cerámico de figuras rojas de c.500 ac. (FIG. II.3.35), y su uso se extendería hasta bien entrada la Edad Media. Las tablillas podían unirse mediante una cinta o alambre pasantes por unos pequeños orificios practicados en los límites de sus lados contiguos, constituyéndose así en dípticos, trípticos o polípticos. Así aparece en los frescos pompeyanos, como en el de *Terencio Neo y esposa* (FIG. II.3.36) o en la no menos célebre *Poetisa de Pompeya* (FIG. II.3.37), en los cuales el *codex* y el estilete invisten de dignidad a su propietario. Este soporte para la escritura efímera recibió el nombre de *codex* o *códice*¹⁰ antes que esta denominación le fuese aplicada al formato de libro cosido con folios de pergamino.

La grafía de la escritura latina de la monarquía se extiende entonces desde mediados del siglo VIII hasta finales del VI ac. Debido al fuerte influjo cultural de las relaciones comerciales con el pueblo fenicio, a la proximidad y sometimiento con la cultura etrusca, y a la influencia de la vecina Grecia, las manifestaciones de la epigrafía latina del primer periodo poseen una evidente correspondencia formal con todas aquellas del área de influencia de la naciente civilización latina. De este modo los glifos presentan básicamente las mismas características formales que ya vimos en la etrusca y en la griega arcaica. Orientación del texto horizontal, sentido de lectura de derecha a izquierda, desorientación de los ejes verticales de los caracteres, ausencia de espacios entre unidades de significación, aparición en ocasiones de signos diacríticos entre dichas unidades, prolongaciones de algunos rasgos más allá del doble pautado, trazos sin modulación, y ángulos agudos en la confluencia de las astas. El texto latino inscrito más antiguo conocido hasta la fecha es el de la hermosa *Fíbula de Praeneste*, del siglo VII ac (FIG. II.3.38), y que procede de la localidad de Palestrina, en la región del Lacio. Se lee de derecha a izquierda y algunos de sus glifos, como el rectángulo dividido verticalmente en dos por su mitad, son de procedencia

10 La palabra *codex*, que se aplicó ya en la Antigüedad, como dice Sousa, «...al tronco de árbol sobre el que se escribía [...] se aplicó después, por extensión, a... [las] ...tablillas antes que a la forma de libro que surgió en Roma a principios del siglo I dc. y que se conoce con este nombre».

etrusca. De entre los siglos VII al VI ac. procede el *Lapis Niger* o «*piedra negra*», cipo prismático con otra de las inscripciones latinas más antiguas de las que se tiene noticia y cuya función aún no ha sido enteramente aclarada (FIG. II.3.39). Está emplazada en el subsuelo del foro de Roma. Los caracteres, como en la fíbula prenestina, comparten su apariencia con las formas del fenicio, el etrusco antiguo y el griego arcaico. Para mayor curiosidad, la distribución del texto se encuentra en modo *boustrophedon*, cuya disposición ya habíamos explicado más arriba al hablar de los modos de comportamiento de la escritura griega. En consecuencia, los glifos de las líneas no contiguas se encuentran volteados con respecto a sus ejes verticales. Otra muestra importante de la escritura latina del periodo de la Monarquía se encuentra en una inscripción incisa en la zona superior del *Vaso de Duenos*, del siglo VI ac (FIG. II.3.40). En una vista cenital de la vasija, compuesta por tres vasos intercomunicados, el texto se presenta organizado en espiral, sin espacios ni signos diacríticos que separen las unidades de significado. La semejanza con la dinámica formal de la escritura fenicia es evidente y de hecho, desde un análisis superficial puramente plástico, es difícil establecer diferencias inequívocas entre las muestras de escrituras fenicia, griega arcaica, etrusca antigua y latina del periodo monárquico, tal como puede comprobarse en la imagen (FIG. II.3.41), y cuyas similitudes son la rúbrica de su fraternidad cultural.

A partir del siglo IV ac. las inscripciones latinas presentan una evolución de los glifos cuya arquitectura y distribución las acerca a la poética de la escritura del periodo clásico griego, de cuya fuente parecen beber. En esta escritura, que podríamos denominar *republicana*, los ejes de los caracteres se verticalizan, homogeneizando el conjunto. Los espacios entre caracteres son constantes y no existe separación entre unidades de significado, aunque a veces aparezcan los signos diacríticos de separación, generalmente en forma de punto situado a mitad de altura de la línea de texto. Las formas de los glifos se van aproximando a la hechura de los modernos signos de escritura occidentales (FIG. II.3.42). Esta configuración se observa en las leyendas inscritas en los frentes y laterales de las tumbas de los Escipiones. La inscripción latina del *sarcófago de Lucio Cornelio Escipión Barbado*, del siglo III ac. (FIG. II.3.43), presenta unas letras capitales que, al igual que casi todas las inscripciones del periodo republicano, carecen de modulación del trazo. Los remates en los extremos de las astas, que como vimos ya existían en las manifestaciones helenísticas de la epigrafía monumental, aún no han aparecido en el ejercicio de la lapidaria romana. La tendencia cuadrangular de los caracteres, que ya exhibía la lápida griega de Priene un siglo antes, no se evidencia en el sarcófago de L.C.E. Barbado, si no es por una cierta tendencia a someter las astas principales del glifo a un juego de verticales y horizontales



FIG. II.3.39

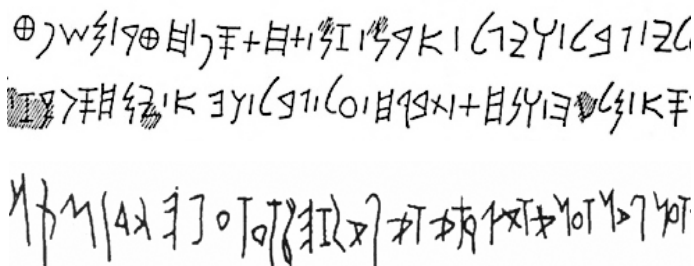
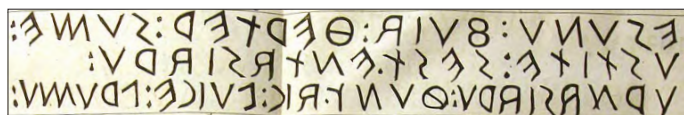


FIG. II.3.41

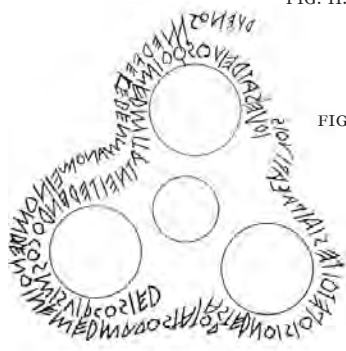


FIG. II.3.40



FIG. II.3.42



FIG. II.3.43

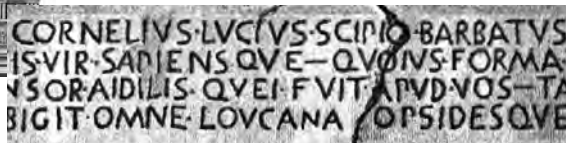


FIG. II.3.39. Texto latino arcaico en *boustrophedon* en el *Lapis Niger*, siglo VI ac.

FIG. II.3.40. Vaso de Duenos con texto inscrito en caracteres latinos arcaicos, siglo VI ac.

FIG. II.3.41. Similitud entre las escrituras etrusca, fenicia, griega arcaico y latina antigua.

FIG. II.3.42. Epigrafía latina sin modulación ni remates.

FIG. II.3.43. Sarcófago de Lucio Cornelio Escipión Barbado, siglo III ac.

FIG. II.3.44. Sarcófago de Lucio Cornelio Escipión, siglo III ac.

FIG. II.3.44

CORNELIO L SCIPIO
AIDILES COSOL CESO

HONCOINO PLUIRVME COSENTIONTR
DVONORO OPTVM OFVISE VIRO
LVCION SCIPIONE FILIOS BARBATI
NSOL CENSOR AIDILIS HIC FVET A
HEC CEPIT CORSICA ALERIAQVE VRBE
DEDET TEMPESTATE BVSAIDE MERE TO

que no por completo se logra. De este modo una cierta morbidez dinámica acompaña la textura general del texto cuyas astas, como el caso del glifo «L», presentan en su confluencia unos ángulos agudos que recuerdan aún a la poética de la escritura fenicia. Estos detalles se observan mejor en la recreación de uno de los laterales del *sarcófago de Lucio Cornelio Escipión* —hijo de L.C.E.Barbado—, también del siglo III ac. (FIG. II.3.44), en el que además se observa la voluntad del glifo «P» a fundir los trazos rectos de la parte superior en uno solo de carácter curvo, muy lejos aún de cerrar su *contrapunzón*¹¹. La tendencia a la geometrización de los glifos lapidarios, la equivalencia de sus espesores y la regularidad de sus espacios intercarácter son el resultado del sometimiento a unas pautas de ornamentación elementales que dan coherencia y homogeneidad a la textura general del texto pero que a su vez, tal como dice Aicher¹², despersonalizan al glifo y dificultan su legibilidad, adversidades éstas que serán ampliamente superadas luego en las formas de escritura del periodo imperial.

Uno de los hitos de mayor significación en la historia de la escritura occidental lo supone la aparición de la capital lapidaria imperial (FIG. II.3.45). Esta escritura coincide en el tiempo con el periodo de la expansión territorial de Roma que, en palabras de Goudy, si no la madre fue la misionera de la civilización moderna¹³. La capital lapidaria merece aquí una dedicación especial pues su aparición viene a marcar un antes y un después en la historia de la escritura en los territorios occidentales. Deudora de la singular arquitectura del glifo latino imperial, el ancestro de nuestra moderna escritura recorrerá un itinerario evolutivo marcado por reinterpretaciones, derivaciones, recuperaciones y reinenciones que desde los tiempos de institucionalización del cristianismo conocerá el efecto desintegrador derivado del declive del poder imperial romano, advertirá luego la rica diversidad de las escrituras nacionales, experimentará el esplendor de la

11 El término *contrapunzón* se aplica a los espacios interiores, vacíos, de las letras, también llamados «blancos de la letra». No necesariamente tienen que ser espacios vacíos circundados por los rasgos de la letra, sino todos aquellos espacios ajenos a la huella de la letra pero que se hallan en su área de influencia. El vocablo hace referencia a una de las matrices intermedias que, en el oficio del punzonista tipográfico, se utilizaban para conformar los espacios huecos de los tipos de metal.

12 La crítica de Aicher se orienta hacia las poéticas arquitectónicas del glifo, cuando éstas lo someten a unos presupuestos que desnaturalizan y entumescen su apariencia, pues entonces «...precisamente porque los caracteres son estructuralmente uniformes, se pierde la definición de los caracteres individuales, tan crucial para la legibilidad. Son como personas que se esconden bajo un uniforme militar; todos tienen un aspecto similar y se ha perdido la individualidad de cada persona. El carácter cede el paso a la apariencia global y sólo se ven soldados, no personas».

AICHER, Otl. *Tipografía*... op.cit. p.39

13 GOUDY, Frederic William. *El alfabeto y los principios de rotulación*. Ed.ACK Publish. Madrid, 1992. p.29

escritura imperial carolina y surgirá rediviva al alba de la edad moderna, reinventada a través de los presupuestos humanistas del periodo renacentista italiano.¹⁴

Es ya preceptivo presentar como ejemplo prototípico de la belleza lapidaria imperial la inscripción de la base de la columna erigida en el año 114 de nuestra era en honor a los logros del emperador Trajano (FIG. II.3.46). La excelencia de sus proporciones, la bondad de su articulación geométrica, los detalles anatómicos, la sutileza de su ductus y su nivel de legibilidad la posicionan como una de las más notables cimas de la expresión tipográfica de todos los tiempos. Aunque para algunos estudiosos, como Mosley¹⁵, la célebre lápida trajana deba en cierto modo su brillante aura al uso referencial que de ella hiciese el periodo renacentista italiano, y a la recurrente laudatoria que en la moderna bibliografía tipográfica ha venido siendo lugar común al referirse a ella. De hecho ni es en modo alguno la única que presenta virtudes excelentes, ni la mejor de las expresiones epigráficas que la antigüedad latina nos ha legado; aunque la bondad de su estado de conservación y la indudable calidad de su trazado justifiquen en parte la veneración que tradicionalmente se le profesa. Uno de los aspectos formales más característicos de la escritura epigráfica latina es su modulación, esto es, el juego combinado de astas delgadas y gruesas del que participan todos los glifos de la tabla de caracteres. Este juego de modulación se ha venido atribuyendo principalmente, y con acierto, al uso del cálamo.

El cálamo es un instrumento de escritura cuyo cuerpo está constituido por una caña natural hueca que ha sido desecada antes de su uso. Una vez libre de humedad se practica un corte oblicuo en el extremo hábil. El extremo de la superficie ovalada resultante se secciona con un pequeño corte recto, que puede ser perpendicular al eje longitudinal de la caña o ligeramente inclinado, con lo cual se favorece la ejecución del trazo. A la mitad del corte recto se practica una fina incisión paralela al eje longitudinal de la caña que hará que la tinta fluya por capilaridad hacia el soporte. Para conseguir un trazo más estrecho pueden practicarse dos cortes a ambos lados del extremo, llamados *gavilanes*. La huella que proporciona el cálamo es ancha cuando

14 MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia* ... op.cit. p.56

15 El británico Mosley, en un intento de desmitificación que, según creemos, en absoluto ataca las bondades de la inscripción trajana, escribe que cuando el diletante «...examine inscripciones de otros lugares de Italia y de Europa se dará cuenta de que la escritura de la columna trajana únicamente se adoptó como canon de la letra romana en la Inglaterra del siglo xx y en la Italia del xvii». A ello añade que la formación tradicional inglesa en materia de tipografía «...ha tendido a sugerir durante muchos años que la inscripción trajana no solamente es un ejemplo representativo de la escritura monumental de la antigua Roma, sino su máximo exponente».

MOSLEY, James. *Sobre los orígenes*... op.cit. p.3

la dirección de trazado es perpendicular a la dirección del corte, y delgada si el cálamo se desplaza en sentido paralelo a esa dirección. De este modo, y siempre teniendo en cuenta que el instrumento se utilice con la mano derecha y con un cierto ángulo con respecto a la horizontal, los trazos verticales de la lapidaria latina aparecerán con un grosor ligeramente inferior a la longitud máxima del corte de la punta del cálamo, mientras que los horizontales tendrán un grosor ligeramente superior a la línea más delgada que el cálamo sea capaz de proporcionar. Siguiendo esta dinámica las astas inclinadas ascendentes tendrán un grosor similar a los trazos horizontales del glifo mientras que el grosor de las descendentes será equivalente al de los trazos verticales (FIG. II.3.47). Dada la diversidad de la casuística arquitectónica en la orientación y confluencia del conjunto de rasgos en los glifos de un alfabeto, podrán presentarse situaciones anómalas las cuales sea preceptivo solucionar. Este es el caso de los glifos capitales «N» o «Z». Para ello habrá que tener en cuenta que cuando se propone un sistema cuya función principal es conseguir un objetivo a través de la normalización de un comportamiento, a veces una coyuntura casual nos sugiere la violación de la norma precisamente para conseguir el objetivo cuyo logro, no lo olvidemos, es el cometido del sistema. Esto es lo que ocurre precisamente con los ritmos de modulación de los glifos de las capitales latinas. Obtener una combinación de astas gruesas y delgadas en un mismo glifo es el objetivo del sistema estético de la capital lapidaria romana. Para ello establece una norma que indica la amplitud del grosor de los trazos de las letras dependiendo de su orientación. Pero cuando la casualidad de la arquitectura de los signos de escritura origine, como resultado de aplicar la norma, un glifo sin modulación, esto es con todos sus rasgos de grosor equivalente, se hará necesaria la violación de la norma. Y esto es así puesto que el objetivo de este sistema estético no estriba en respetar el precepto sobre grosores de trazos según la orientación, sino en conseguir que todos los glifos de la tabla de caracteres dispongan de un efecto de modulación. Este es el caso de la letra «N». El trazo transversal descendente, por su orientación, obliga a un asta gruesa. Pero esto entra en conflicto con el resto de la arquitectura cuyas astas verticales habrían de ser igualmente gruesas originando entonces un carácter sin modulación (FIG. II.3.48). Por tanto, ya desde los primeros momentos del Imperio, el carácter «N» latino soluciona su modulación adelgazando ocasionalmente sus astas verticales. La solución bien podría haber sido la contraria, esto es, mantener las astas verticales gruesas y adelgazar el transversal. Pero esta solución tensiona de tal manera el trazo inclinado que éste parecería estar a punto de quebrarse bajo la fuerte presión de los dos gruesos pilares que lo flanquean. Esta desafortunada solución ya la habíamos visto en una inscripción griega bajo dominación romana



FIG. II.3.45



FIG. II.3.46

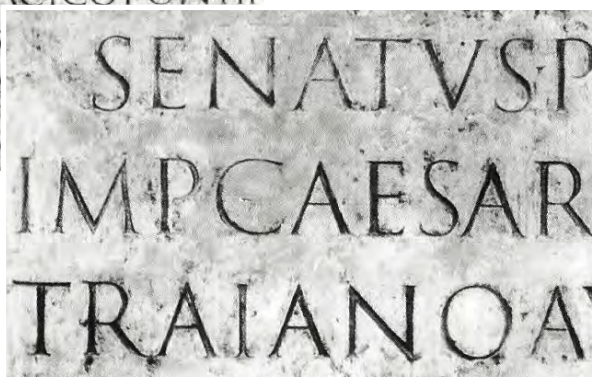


FIG. II.3.47

FIG. II.3.45. Modelo de capital lapidaria romana típica de la época del Imperio.

FIG. II.3.46. Lápida en la base de la columna de Trajano, principios del siglo II dc.

FIG. II.3.47. Razonamiento sobre los ritmos de modulación a partir del uso del cálamo.

FIG. II.3.48. Ritmo de modulación en el glifo «N».

FIG. II.3.49. Ritmo de modulación en el glifo «Z».

A V X M N

NN

FIG. II.3.48

A V X M N

ZZ

FIG. II.3.49

del siglo II d.c. (FIG. II.3.26) en la que el lapicida, de origen griego, había intentado recrear las formas de una lapidaria latina sin haber metabolizado convenientemente la poética del modelo romano. Un caso similar sucede con el carácter «Z», en el cual el trazo ascendente delgado, tal como correspondería a la norma, originaría un glifo con todos sus trazos delgados, sin modulación (FIG. II.3.49). La solución en este caso pasó por aumentar el grosor del asta transversal para conseguir así el juego combinado de anchuras en los trazos del signo; otro caso por tanto de transgresión de la norma hacia la consecución del objetivo último de la modulación.

Si el empleo de la modulación parece proceder del uso del cálamo romano, para otros autores, aunque esta es una hipótesis menos probable, el doble juego de anchura de las astas provendría de un efecto indeseado en la epigrafía grabada por incisión en la piedra. Al ser iluminada la placa cenitalmente por efecto de la luz del sol, los trazos más intensamente sombreados serían precisamente los horizontales, que tomarían así un mayor peso visual que los verticales. La manera de paliar ese peso visual excesivo se conseguiría mediante el adelgazamiento de las astas horizontales. Pero esta hipótesis, aunque digna de consideración, no explica el juego de grosores de las astas inclinadas ascendentes y descendentes, que se justifica ampliamente mediante la hipótesis que se fundamenta en el uso procedimental del cálamo.

Si el efecto combinado de grosores del trazo es una de las características principales de la escritura lapidaria latina, la segunda característica es el peculiar remate o serif que presentan los glifos en el extremo de sus astas. La justificación de la aparición de ese singular acabado, a veces coloquialmente llamado *bigotillo*, ha sido objeto de amplia especulación. Al menos cinco hipótesis creemos dignas de consideración. Tres de ellas se mencionan en la bibliografía tipográfica al uso, mientras que las otras dos las ensayamos ahora en esta tesis. En cualquier caso todas estas especulaciones tienen la virtud de no ser excluyentes.

La primera hipótesis que explica la aparición del serif se fundamenta en los procedimientos técnicos del oficio de lapicida. Antes de proceder al cincelado del texto sobre la placa de piedra el tallista habría de calcular la distribución correcta del mismo sobre el espacio disponible y determinar los tamaños que hiciesen posible la legibilidad dependiendo de la distancia de lectura, lo que requería un bosquejo previo del texto sobre la superficie de la placa, que le fuese de ayuda y referencia. Posiblemente marcase con una punta de plomo, barra de yeso o similar sobre la superficie plana las pautas del texto y una breve sugerencia de los rasgos principales de los glifos. Después, con un pincel plano de pelo bien largo, la *spathula*, impregnada en una sustancia líquida ligeramente pigmentada cuyo aglutinante pudiese ser eliminado luego con facilidad, se



FIG. II.3.50

FIG. II.3.51



FIG. II.3.52



FIG. II.3.50. Esquema explicativo del trazado de un glifo «A» a pincel sobre la placa a epigrafiar.

FIG. II.3.51. Glifo «A» esculpido sobre la piedra en capital lapidaria imperial.

FIG. II.3.52. Gesto del ductus en grafitis pompeyanos.

trazaban los caracteres ajustando el aspecto general y determinando la modulación de las astas (FIG. II.3.50). La longitud del pelo de la spathula garantizaba la estabilidad de la dirección del trazo, y parece ser sin duda el motivo de ese ductus que late en las expresiones epigráficas de la lapidaria latina. Al levantar el pincel al final del trazo, el lapicida dejaba involuntariamente la presencia de un pequeño trazo sobrante o uña que en algún momento pasó, de ser involuntario, a formar parte premeditada de la estética de la letra. Esta es sin duda la razón de algunas prolongaciones singulares en los extremos de los serifs como en el caso del extremo oriental del serif en el trazo descendente del glifo «A» cuya asimetría se desplaza hacia afuera en la dirección del trazo grueso. Por último el mazo y el cincel excavaban en la piedra la forma del glifo, cuyo aspecto final era fruto del maridaje singular entre el acto premeditado y constructor del propio acto del cincelado, más acorde con la razón geométrica, y el poso de cursividad instilado por la impronta caligráfica del pincel, mucho más cercano a la pulsión humana. Esta doble cualidad, que puede observarse en las inscripciones más logradas del periodo del Imperio (FIG. II.3.51), es muy evidente en algunos textos magníficamente rotulados en el muro y que se conservan hoy en Pompeya. En ellos la exquisita habilidad del rotulista no ha querido someter en exceso, a la obligada geometría del texto, la huella del gesto humano derivado del deslizamiento del pincel (FIG. II.3.52). La base caligráfica a pincel como etapa procedimental de la técnica epigráfica lapidaria sería, pues, una de las causas que explica la aparición de los remates o serifs en las astas de los caracteres de la escritura imperial romana.

No obstante lo anterior, cabe decir que la hipótesis citada está rebatida por algunos autores. Alcanzó gran popularidad en el mundo anglosajón a partir de la publicación en 1968 de *The origin of the Serif*, de Edward Catich. Para algunos estudiosos las razones de Catich no están suficientemente demostradas y sólo podrán ser rechazadas o aceptadas cuando aparezcan testimonios escritos de la época o pruebas irrefutables que disipen las dudas¹⁶. La existencia de escuelas de lapicidas se sugiere en un epitafio del siglo III dc. dedicado a la memoria de Aurelius Leons, fallecido a los dieciocho años, en la cual se reivindica su pertenencia al *Ars Characteriae*.

16 Para el paleógrafo y experto calígrafo Claude Mediavilla, las tesis del norteamericano Edward Catich sobre el origen de los serifs, que tuvieron gran predicamento sobre todo en el ámbito anglosajón, son hoy discutibles dada la supuesta parcialidad de los casos que presenta en su influyente ensayo de 1968. Y advierte que «...mientras quedamos a la espera de encontrar una prueba irrefutable que describa el procedimiento de ejecución de una inscripción, debemos acoger con enorme reserva cualquier tesis reductora y tendente a la amalgama».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2005. pp.90-92



FIG. II.3.53



FIG. II.3.54

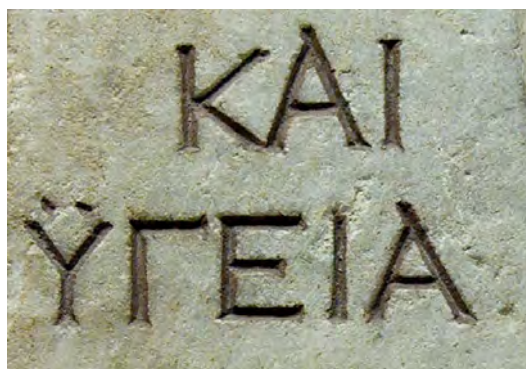


FIG. II.3.55

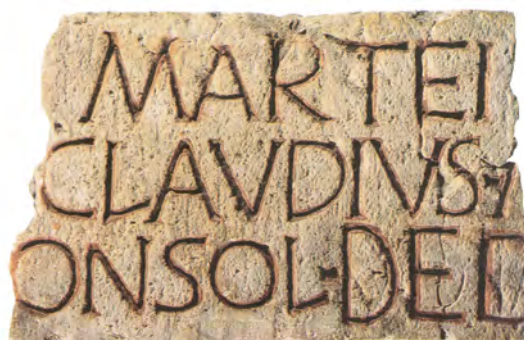


FIG. II.3.53. Estela funeraria griega del siglo III ac.

FIG. II.3.54. Texto en griego de un exvoto para la curación de una pierna, siglo II ac.

FIG. II.3.55. Fragmento de un epitafio de finales del siglo III ac.

Una segunda hipótesis acerca del origen del serif en la arquitectura lapidaria se deriva también de los usos procedimentales en la tecnología al uso. En el proceso de cincelado en piedra de las letras de una epigrafía, el instrumento cortante se desplaza longitudinalmente en la dirección de las astas; pero al disponerse a marcar el cierre de los extremos de las mismas, y sobre todo si el grosor del asta se aproxima a la anchura de la huella del cincel, se puede producir un ligero rebose de esa huella más allá del ancho de trazo de la letra, cuyo disimulo es factible mediante un retoque en el grosor de los finales del asta hasta alcanzar los extremos del exceso ocasionado por el golpe de cincel, lo que provocará un efecto de campana en los remates del glifo. En este sentido parecen pronunciarse Aicher¹⁷ y Goudy¹⁸. Esta circunstancia se observa con claridad en la inscripción de una estela funeraria griega del siglo III ac. procedente del museo del Louvre (FIG. II.3.53), o ya desarrollada y asimilada estéticamente en el texto en griego de un exvoto para la curación de una pierna, un siglo más tarde (FIG. II.3.54). Asimismo un fragmento de epitafio romano de finales del siglo III ac., que se encuentra en el museo de la Civiltà Romana (FIG. II.3.55), presenta una epigrafía en letras capitales sin modulación y con remates poco pronunciados. Lo temprano de su fecha se expresa en la ausencia de la modulación y en el ángulo agudo del carácter «L», tal como vimos también en los sarcófagos de los Escipiones, a los cuales antecede en varias décadas.

17 En efecto, declara Aicher que «...cuando se hace un surco en la madera con un cuchillo se produce un surco triangular. El final del corte o bien se estrecha gradualmente y se difumina o termina con un corte transversal del mismo tipo. [...] Lo mismo sucede con aquello que se escribe sobre piedra: el cincel agarra mejor el corte si hay un final definido: y así se forma el remate». Sugiere luego que estos episodios de índole procedimental no se consideraron un defecto, sino que se metabolizaron, incorporándolos pronto a la faz de la letra.

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.40

18 Dice Goudy en su ensayo sobre rotulación que en las letras capitales talladas sobre piedra «...el grabador sentía la necesidad de realizar un corte limpio y rectilíneo para rematar el grueso de la letra. Para trazar la terminación libre había que hacer un corte seco transversal con el cincel, y como éste solía ser más ancho que la línea fina, el corte se prolongaba por los dos lados. Probablemente a fin de uniformizar se añadieron prolongaciones a los trazos gruesos, y lo que en principio no era más que un intento por parte del artesano de redondear su trabajo pasó a ser luego una parte esencial de la propia letra». Y continúa el norteamericano afirmando que «...el carácter de cada escritura depende directamente del instrumento empleado».

GOUDY, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. pp.65-66

El posicionamiento de Goudy acerca del influjo del utillaje y de los usos procedimentales en las formas de la escritura parece coincidir con los comentarios de Wittkower sobre la noción de estilo cuando declara que «...estoy casi totalmente convencido de que la continuidad de un estilo descansaba en cierta medida en los juegos de útiles que, en los talleres, pasaban de unas generaciones a otras».

WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Ed.Alianza. Madrid, 2002. p.19

La tercera hipótesis para la aparición de los remates se fundamenta en la acción de los influjos interculturales. De este modo los serifs aparecerían en Roma hacia el siglo I ac. como consecuencia de la influencia cultural helenística. En efecto ya vimos que la placa más antigua conocida hasta la fecha con remates es la lápida grabada en Priene por iniciativa de Alejandro Magno, y que data nada menos que del año 330 ac. Este hecho incuestionable, que prioriza el remate en el ámbito de la cultura griega, da fe de la inseminación estética de lo griego sobre lo latino; pero no explica el por qué de la aparición del remate en la escritura del helenismo griego.

Esa circunstancia, no abordada hasta la fecha en la bibliografía tipográfica, es el objeto de nuestra cuarta hipótesis. Ya dijimos al hablar de la escritura griega del periodo alejandrino que la costumbre de rematar el asta ensanchándolo ligeramente en su extremo origina una forma en cuña que puede asociarse con los rasgos característicos de la escritura cuneiforme, que se extendió durante el primer milenio anterior a nuestra era desde Mesopotamia hasta el Levante oriental y la península de Anatolia. La fuerte base cultural oriental, y su consecuente influjo estético en los territorios jonios; el sometimiento de la provincia macedónica, de la que era natural el propio Alejandro, al imperio persa aqueménida desde el siglo VI; o las preferencias de aquél por las costumbres y usos ornamentales en oriente próximo son la base para ensayar la hipótesis de un influjo estético de los gestos de la escritura cuneiforme mesopotámica en los gestos terminales de la escritura helenística griega (FIG. II.3.56).

Una quinta y última hipótesis acerca de la aparición de los remates en las astas se basa en la consideración de ciertos procedimientos técnicos epigráficos. Wittkower ha demostrado que desde el siglo VI ac. el tallista griego conocía el trépano¹⁹, instrumento que parece haber sido utilizado incluso antes en la estatuaria egipcia. El trépano permite horadar la piedra mediante la fricción de una muela situada en el extremo de un vástago giratorio. Una pequeña placa epigráfica del Kunsthistorisches Museum de Viena inscrita en griego sobre una piedra arenisca de grano grueso (FIG. II.3.57) presenta claramente las huellas del trépano en los extremos de las astas. Posiblemente debido a las pequeñas dimensiones de la placa y a las limitadas cualidades de esta piedra el lapicida se viese obligado a utilizar el trépano para evitar el desportillado de los extremos de las astas y asegurarse así de un mejor acabado y legibilidad. Esto no produce

19 Del uso del trépano en Grecia, al menos desde el comienzo del periodo clásico, da cuenta la ilustración que Wittkower incluye en su ensayo sobre la evolución de los usos procedimentales en la escultura, en la que puede verse a un oficial con un largo arco que hace girar a gran velocidad el vástago en cuyo extremo se ubica la fresa.

WITTKOWER, Rudolf. *La escultura...* op.cit. p.20

en modo alguno un ensanchamiento de los trazos pero provoca en la textura general del texto el efecto visual de unos momentos enfáticos situados al final de los rasgos de las letras, que bien podrían ser el anticipo de los posteriores serifs. En este sentido, y de acuerdo con Wittkower²⁰, reconocemos que la conformación y continuidad de un estilo depende en gran medida del utillaje y la técnica de trabajo utilizados en un momento histórico determinado. Un efecto parecido al de piedra de Viena se encuentra en el *Bronce de Lascuta*, procedente de Cádiz y hoy en el Museo del Louvre (FIG. II.3.58), de 189 ac. El vaciado en bronce se hizo probablemente a partir de un modelo en arcilla en el que se modelaron las letras. En los extremos de los trazos parece apreciarse un efecto de punción similar, aunque por otros motivos técnicos, al de la lápida del *Kunsthistorisches*.

Todas estas hipótesis tienen, como dijimos, la virtud de no ser excluyentes. Por otro lado, la impronta de dignidad y majestad de la escritura lapidaria latina de la época del Imperio es el trasunto de la ampulosidad e impronta escenográfica de la arquitectura imperial romana. Es sabido que toda fuerza de poder expansivo necesita siempre de unos signos visibles que expresen la amplitud e intensidad de su discurso y que se constituyan en vehículos de difusión propagandística de la autoridad del estado. La empresa colonizadora de Roma precisó extender su influencia cultural por toda el área de la cuenca mediterránea con el apoyo de un amplio aparato escenográfico. Las manifestaciones epigráficas fueron uno de los exponentes de ese aparato escénico. Y más allá de sus contenidos puramente literales contuvieron implícitamente, a través de su propia investidura plástica, el valor añadido de un discurso premeditado al servicio de la singular cosmología de un imperio en expansión. La grandilocuente ampulosidad de un edificio litúrgico romano, comparada con el sereno equilibrio de un templo griego (FIG. II.3.59), es el trasunto en lo tipográfico de la complaciente soberbia de la escritura lapidaria latina del imperio con respecto a la discreta elegancia de la epigrafía griega del periodo clásico (FIG. II.3.60).

El ampuloso discurso de las formas de la capital lapidaria latina mitigará su influencia ante la progresiva aparición de otras manifestaciones de escritura derivadas de ella misma y que surgieron a efecto del paulatino desvanecimiento político del Imperio Romano de Occidente. No obstante la capital lapidaria permanecería en el recuerdo durante toda la Antigüedad Tardía y el Medioevo apareciendo ocasionalmente en las emulaciones lapidarias, caligrafiadas en un buen número de códices tardoantiguos y medievales como escritura de rango, iniciando con ella a

20 WITTKOWER, Rudolf. *La escultura...* op.cit. p.19



FIG. II.3.56



FIG. II.3.57

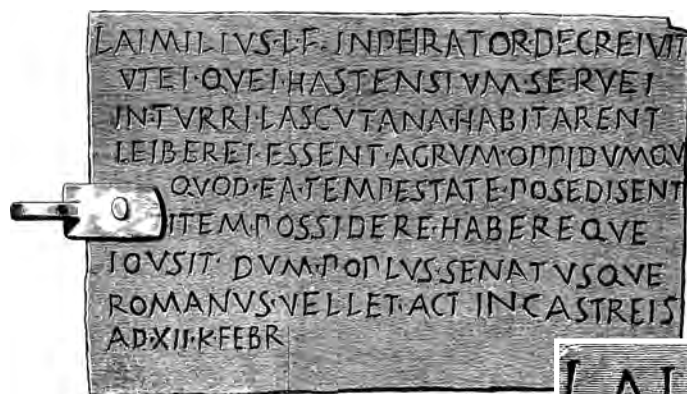
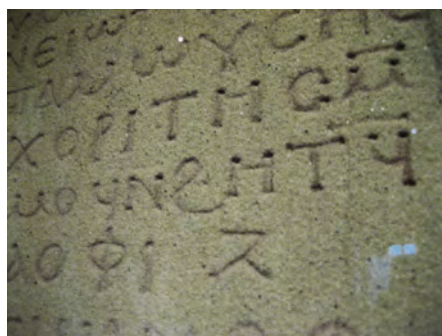


FIG. II.3.58



FIG. II.3.56. *Lápida de Priene*, siglo IV ac.
Detalle de los remates en cuña y placa con escritura
cuneiforme reciente del siglo I ac.

FIG. II.3.57. Pequeña lápida con la huella del *trépano*
en los extremos de las astas de los glifos.

FIG. II.3.58. Huella de la incisión en los extremos
de las astas en el *Bronce de Lascuta* de finales del siglo II ac.

veces, en los folios principales del libro, las primeras líneas del cuerpo de texto. Mil años después de la caída del poderío occidental romano, cuando las gentes de la península itálica anhelaron desligarse del dominio cultural centroeuropeo desenterrando las raíces de su propio pasado cultural, la Italia del Renacimiento redescubrirá la gloria de la antigua capital lapidaria. La recuperación que de ella hizo el humanismo renacentista está abonada con el ideal de *belleza objetiva* que impregnó la poética plástica de las manifestaciones del Renacimiento italiano, una «moda constructivista... [que es] ...la transcripción gráfica del pensamiento idealista de los humanistas del quattrocento»²¹, cuando no mixtificada por una cierta actitud pseudocientífica a cargo de algunos pioneros de la arqueología cuatrocentista²². La aprehensión de la belleza de las formas mediante el raciocinio de la regla y el compás, fruto de la impronta objetivista del Renacimiento (FIG. II.3.61), dispuso en buena medida la elástica ductilidad de los glifos latinos antiguos, que tan justamente alabó Goudy a comienzos del siglo xx en *The Alphabet and Elements of Lettering*²³. La difusión de la imprenta instituiría luego unas soluciones geométricas que se adaptaron mejor a los usos procedimentales de los punzonistas tipográficos. Admitido el bouma clásico latino, la investidura gráfica de los glifos se orientaría a partir de entonces hacia un ineludible proceso de *mecanización* de las formas cuyas consecuencias llegarían al siglo xix, alcanzando luego a todo el siglo siguiente.

Además de por los serifs y la modulación, debemos decir que la lapidaria romana presenta una conformación de glifos cuya estética es idéntica a la de aquellos que se utilizan actualmente en la

21 En base a su formación como calígrafo y sobre la base del ductus que presentan las manifestaciones epigráficas latinas del periodo imperial, Mediavilla cuestiona la asepsia analítica de escuadra y cartabón de la tratadística del renacimiento italiano, diciendo: «Los hombres del siglo xvi interpretaron bastante mal la forma de proceder de los antiguos lapicidas romanos, y su tentativa de llevar a cabo una geometrización un tanto aséptica ha tenido unas consecuencias cuyo alcance llega hasta nuestra realidad gráfica actual. Sufrimos los efectos de estos malentendidos, los cuales, en virtud de su antigüedad, han adquirido desgraciadamente cierta fuerza de ley y verdad».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.92

22 Sobre las discutibles recuperaciones que algunos recuperadores humanistas hicieron de las epigrafías de la antigüedad romana, se extiende Mosley en uno de sus capítulos de su excelente ensayo tipográfico.

MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. pp.4 ss.

23 En relación a la epigrafía institucional del Imperio, expresa Goudy que «casi todas las letras romanas poseen una individualidad propia: una inscripción en capitales romanas está cargada de toques vitales. Las curvas de las capitales trajanas no son simples líneas geométricas sino cantidades minuciosamente estudiadas que dotan a las formas de una personalidad que ninguna construcción mecánica podría otorgar. [...] Por lo que a nosotros, hombres de hoy, respecta, la espontaneidad del alfabeto trajano es primordial».

GOUDY, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. pp.45-46



FIG. II.3.59



FIG. II.3.60

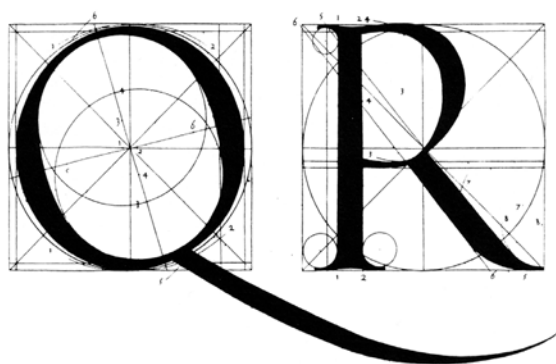


FIG. II.3.61

FIG. II.3.59. Comparación de la poética arquitectónica de un edificio romano imperial y otro griego clásico.

FIG. II.3.60. Comparación de los rasgos escritores de la *capital lapidaria latina* y la *griega clásica*.

FIG. II.3.61. Articulación orgánica de las formas por la geometría, en un detalle de un trazado de letras capitales renacentistas.

FIG. II.3.62. Insinuación de los espacios de *interpalabra* en uno de los folios de un códice irlandés, resuelto con una caligrafía *insular*.

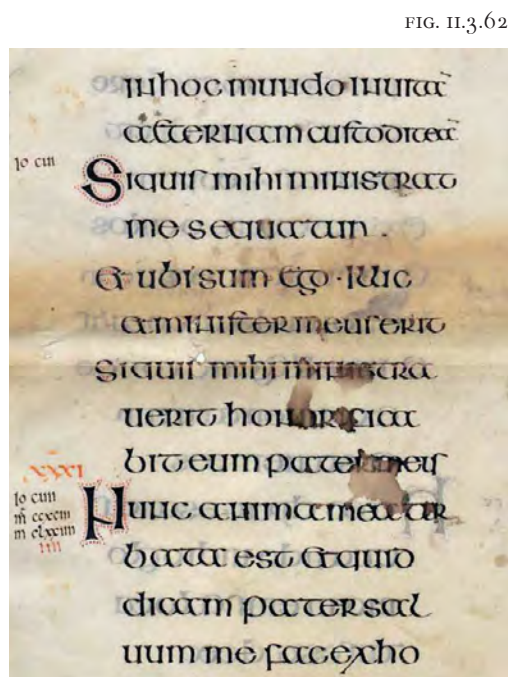


FIG. II.3.62

cultura occidental, de los cuales es progenitora. El poso cultural latino de una buena parte de los alfabetos occidentales modernos es el resultado de la profunda huella colonizadora de la Roma imperial. La poética general de los glifos lapidarios latinos se sustenta en las formas geométricas básicas del círculo, el triángulo, el cuadrado y el rectángulo cuya anchura es la mitad de su altura. La confluencia de las astas es siempre en ángulo recto cuando éstas se aproximan a dicha angularidad, y esto es probablemente debido al influjo de la geometría arquitectónica de la escritura helenística griega. La orientación de escritura es exclusivamente horizontal y también es exclusivo su sentido, que se produce de izquierda a derecha. Los espacios vacíos entre unidades de significación no existen pero al igual que en otras escrituras de la antigüedad pueden presentarse signos diacríticos entre dichas unidades, sin que ello altere ostensiblemente el intercarácter regular del conjunto. Hay que decir que el espaciado entre vocablos o segmentos del discurso no aparecerá de una manera clara hasta la Antigüedad Tardía con, como veremos en su momento, las llamadas *escrituras nacionales*. Como ya vimos, para Noordzij la primera escritura nacional que presenta esta característica es la semiuncial irlandesa (FIG. II.3.62). Por extraño que ahora pueda parecer, la manera más fiel de transcribir una lengua hablada es representando los segmentos del discurso sin espacios vacíos, en cuanto que éstos se corresponderían con espacios de silencio que efectivamente no se producen en el desarrollo del lenguaje hablado, donde los sonidos de las palabras se enlazan sin solución de continuidad. Estos espacios vacíos de interpalabra suponen una norma ortotipográfica que se desarrolla a partir de las escrituras nacionales tardoantiguas y acabará por institucionalizarse a partir del libro impreso. Por otro lado, los glifos de la lapidaria latina se ajustan rigurosamente al doble pautado de la línea de texto, pero por vez primera en una escritura antigua las estrategias para paliar las anomalías provocadas por los efectos ópticos alcanzan cotas de un refinamiento exquisito. Todos los glifos cuya estructura básica sea circular o elíptica son de una altura ligeramente mayor que el resto de los glifos cuyos límites superior o inferior estén delimitados por un trazo horizontal, o presenten astas verticales acabadas en remate. El centro óptico de los glifos se sitúa algo por encima del centro geométrico, como en el caso de los glifos «E» o «B», para evitar el incremento perceptivo del peso visual que se produce en la zona superior de los caracteres. El punto máximo de grosor de los trazos curvos es mayor que el ancho máximo de los trazos rectos, para evitar un debilitamiento visual. Estos refinamientos ópticos de la arquitectura del texto, junto a otros no menos interesantes que se fueron sumando sobre todo a partir de la recuperación que el Renacimiento



FIG. II.3.63



FIG. II.3.64

FIG. II.3.63. *Res Gestae Divi Augusti*, documento testamentario del emperador Cesar Augusto, en el *Monumentum Ancyranum*, de Ankara.

FIG. II.3.64. Detalle de la placa en la base de la columna trajana, principios del siglo II ac.

hizo de la lapidaria latina, son tan sólo una ínfima muestra del amplio conjunto de ajustes perceptivos que por su especificidad anatómica queda fuera del ámbito de interés de este trabajo.²⁴

Las letras capitales del imperio ya se muestran en todo su esplendor y belleza en el extenso texto de la *Res Gestae Divi Augusti*, documento testamentario del emperador Cesar Augusto, primero de la saga de los emperadores de Roma. La mejor copia conservada proviene del templo conocido como *Monumentum Ancyranum*, en Ankara (FIG. 11.3.63). El edificio data de c.25 ac. y tras la muerte de Augusto, en el año 14 de la era, la inscripción fue labrada en fecha no identificada en sus muros. El texto de la *Res Gestae* fue inscrito originalmente en un par de pilares de bronce ante el Mausoleo de Augusto, pero esta inscripción no se ha conservado. La epigrafía de la *Res Gestae* que se encuentra actualmente en la base del edificio que protege al *Ara Pacis Augustae* en Roma es una recreación moderna de principios del siglo xx y no es por tanto formalmente fiable. En cualquier caso, y suponiendo que la antigüedad del texto de la *Res* de Ankara no supere en más de unas pocas décadas a la muerte de Augusto, supondría un exponente fiel de la epigrafía latina imperial de comienzos del siglo I dc. De aproximadamente un siglo después, 114 dc., es la bellísima epigrafía que se despliega en la base de la columna erigida en Roma en honor al emperador Trajano, en el foro que lleva su nombre (FIG. 11.3.64). La capital lapidaria se muestra aquí en todo su esplendor. Además de las finas correcciones ópticas, del tipo de las mencionadas más arriba, observamos que el *cuerpo tipográfico*²⁵ del texto de cada renglón se comporta en orden decreciente, esto es, que los caracteres de la primera línea son ligeramente mayores que los de la línea contigua inferior, y así sucesivamente hasta la última línea del texto. El cambio de tamaño es tan sutil que difícilmente se aprecia si uno no está advertido de ello. Pero de hecho mejora la legibilidad de las líneas superiores, más alejadas del ojo del espectador que el resto. Curiosamente esta circunstancia es paralela al cambio

24 Son legión los ensayos que se ocupan de las sutilezas ópticas de las letras capitales latinas de época imperial, pero un trabajo especialmente recomendable en este sentido es el exhaustivo análisis de Cheng. Del importante papel que la forma de la escritura tiene como soporte del discurso que traslada dan cuenta sus observaciones en el capítulo de introducción: «En el terreno de la música, la calidad de un solo cantante puede hacer que una composición suene de manera completamente distinta. En el campo de la comunicación, la tipografía es el equivalente visual de una voz: el enlace tangible entre el escritor y el lector».

CHENG, Karen. *Diseñar tipografía*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2006

25 La expresión *cuerpo tipográfico* pertenece a la jerga tipográfica profesional. Se refiere a la altura del glifo, teniendo en cuenta que ésta incluye no sólo la altura de la huella impresa sino también el espacio para la interlínea. El nombre procede de los tipos móviles de plomo cuyo plano de contratipo presenta un rectángulo cuyas dimensiones son iguales al espesor (ver NOTA 5) y al cuerpo tipográficos.



FIG. II.3.65

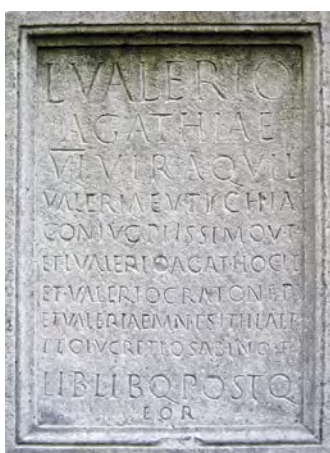


FIG. II.3.66

FIG. II.3.67



FIG. II.3.68



FIG. II.3.69

FIG. II.3.65. Inscrpción en el sarcófago de Titus Canius Restitutus y Memmia Nicena.

FIG. II.3.66. Lápida sepulcral de Lucius Magius Lamyus.

FIG. II.3.67. Epigrafía en el ático del arco de Tito en Roma.

FIG. II.3.68. Lápida dedicada al emperador Nerón, siglo I dc.

FIG. II.3.69. Documento medieval resuelto con dos tipos de escritura, una *capitalis rústica* para el encabezado y una *carolina* para el cuerpo de texto, además de la utilización de una emulación de *capital lapidaria* para la letra capitular.

INCIPIT COMMENTARIJ SCILICET HIERONIMI
 PRAE RI AD PAULAM ET IUSTOCHIJ IN ECCLESIASTIN.
MEMINI ME ANTE HOC FERME QUINQUEN
 NUM · CUM ADHUC ROMAE ESSE · & ECCLESIASTIN
 SCILICET BLEISSE · LEGERE · UT CUM AD COMPTUR
 ISTIUS SEculi · PUOCARE · & OMNE QUOD IN MUNDO

progresivo de altura de la faja en bajorrelieve que asciende en espiral por el fuste de la columna y cuya dimensión se acrecenta a medida que se acerca a la cúspide. Estas intervenciones en el cuerpo tipográfico no sólo pueden observarse en la epigrafía trajana, sino también en muchos otros casos. Como en el sarcófago de *Titus Canius Restitutus y Memmia Nicena* (FIG. II.3.65) sin que aquí la intervención quede justificada por el efecto perspectivo visual, lo que denota un carácter ornamental o de jerarquización del texto cuyo discurso, igual que en el ático de los arcos triunfales, comenzaba con el nombre y dignidad social del personaje. De manera parecida sucede en la lápida sepulcral de *Lucius Magius Lamyrus* (FIG. II.3.66) o en la de *Lucius Valerius Agathia*. En esta última, el texto decrece hasta estabilizar su cuerpo tipográfico a partir de la cuarta línea. Lo mismo ocurre en la inscripción del ático del arco de Tito en Roma (FIG. II.3.67), donde sólo las dos primeras líneas parecen diferir en altura de las otras dos siguientes, de cuerpo más reducido. Este tratamiento del cuerpo tipográfico articula jerárquicamente las partes del texto y dignifica el arranque del mismo. Igualmente se observa en una lápida del año 67 de la era, dedicada al emperador Nerón, conservada en el Museo Arqueológico de Colonia (FIG. II.3.68), en la cual las dos primeras líneas inscritas son de mayor cuerpo tipográfico que las tres siguientes, que son de altura equivalente, siendo la línea final de la placa de un tamaño ligeramente inferior a las tres que la anteceden. Es probable que esto sea la causa del uso caligráfico habitual en el códice tardoantiguo, que a menudo da principio al primer folio de una sección relevante del libro con unas líneas destacadas. Esa llamada de atención se expresa, normalmente, por el empleo de un tipo de escritura diferente al del cuerpo general del texto (FIG. II.3.69), que equivale en la lapidaria institucional al uso de cuerpos tipográficos mayores. Estos usos de escritura con función jerárquica, que se extenderán desde el códice tardoantiguo al bajomedieval, son casi con seguridad la causa del empleo, ya en la imprenta renacentista, de una o varias líneas de encabezado impresas en tipos capitales, en mayúsculas, para enaltecer el arranque de un capítulo. Y de hecho ha derivado en nuestros días hacia la norma *ortotipográfica*²⁶ que aconseja que cuando un párrafo comienza con una *letra capitular*²⁷, los demás caracteres de la palabra afectada hayan de imprimirse en *versalitas*²⁸. Cuando la palabra afectada por la capitular conste

26 La *ortotipografía* recoge una serie de usos y convenciones que afectan a la manera en la que se presenta un texto, por regla general impreso, cuya intervención se resuelve por medios exclusivamente tipográficos.

27 Una *letra capitular* es un carácter situado al comienzo de una parte importante del cuerpo de un texto y que afecta generalmente a un solo glifo. Su uso actual proviene de la costumbre de enfatizar el arranque de un libro o capítulo en el códice medieval.

28 El término *versalita* se refiere a una letra capitular de caja baja, esto es, a un carácter cuya apariencia es la de una mayús-

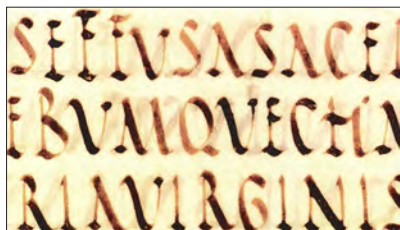


FIG. II.3.70

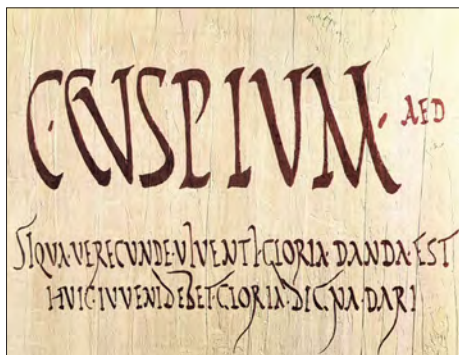


FIG. II.3.71

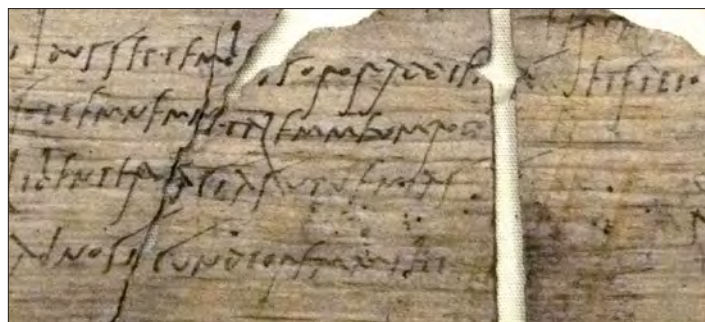


FIG. II.3.72

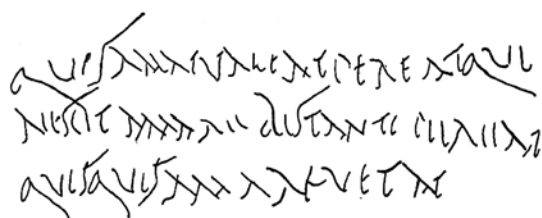


FIG. II.3.73

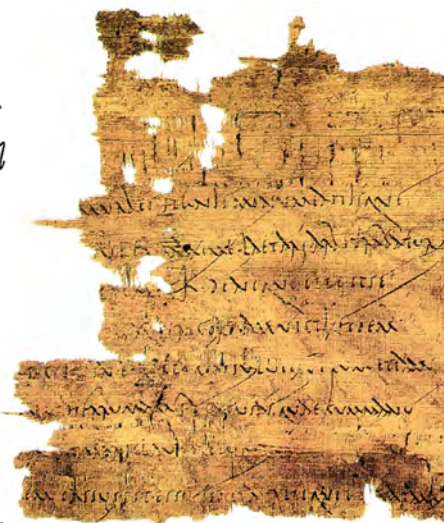
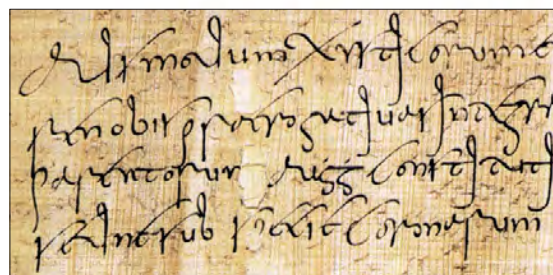


FIG. II.3.74

FIG. II.3.70. Detalle de un folio en *capitalis rústica*.FIG. II.3.71. Grafiti pompeyano con una *capital cursiva*, arriba, y una *capitalis rústica* con rasgos de cursividad.FIG. II.3.72. Detalle de la escritura en las *Tablillas de Vindolanda*.FIG. II.3.73. *Capital cursiva* con rasgos de cursividad en un grafiti pompeyano.FIG. II.3.74. *Capital cursiva* sobre papiro.

FIG. II.3.75. Fragmento del rescripto de Diocleciano y Maximiano, siglo IV dc.



de un solo carácter, será la palabra o palabras siguientes las que habrán de componerse en versalitas. Lo que parece entonces provenir del tratamiento jerárquico por diferencia de alturas en las primeras líneas del texto de las epigrafías imperiales latinas.

Por último, y en lo referente a la escritura lapidaria imperial, cabe decir que las proporciones del glifo fueron reduciendo ligeramente su *espesor* o anchura, lo que se observa no sin algún esfuerzo si se compara la epigrafía de la Res Gestae del Monumentum Ancyranum de Ankara con la de la columna trajana del Foro de Roma. La tendencia hacia el *ductus quadratus*, o espesor ancho de los caracteres, del texto de la Res Gestae a principios del periodo imperial evoluciona hacia un canon más estrecho ya en tiempos de Trajano. La evolución al canon estrecho deriva de los usos caligráficos tal como se presentan en la escritura *capital rústica* (FIG. 11.3.70) o en algunos ejemplos de escritura rotulada mural, en Pompeya (FIG. 11.3.71). Por otro lado, y además de la epigrafía monumental, existía en Roma una escritura caligráfica que evolucionará a partir de los modelos institucionales. Un buen ejemplo lo tenemos en las *Tablillas de Vindolanda* (FIG. 11.3.72), halladas en el sitio de un antiguo campamento romano del mismo nombre al norte de Inglaterra, y que datan de entre los siglos I al II dc. Se trata de una colección de fragmentos de finísimas tablillas de madera escritas, que presentan unos caracteres capitales, esto es en mayúsculas²⁹, con rasgos cursivos en la prolongación de algunas astas y una ductilidad del trazo fruto de una adaptación de la arquitectura lapidaria a los modos y ritmos naturales de la grafía manual. Las mismas características se observan en grafitis pompeyanos, coetáneos a las tablillas inglesas (FIG. 11.3.73), o en un fragmento de escritura sobre papiro de un siglo anterior (FIG. 11.3.74). En un rescripto de Diocleciano y Maximiano del siglo IV dc. la escritura tardorromana caligrafiada sobre papiro (FIG. 11.3.75) se comporta con una fluidez de trazos y una voluntad de enlace de los rasgos de escritura que preanuncia ya la poética de las *escrituras nacionales*³⁰ de la

cula pero con una altura de huella impresa menor a ésta y ligeramente mayor a la *altura de x* (minúsculas sin rasgos ascendentes o descendentes) de los tipos de caja baja. Aunque parezca ser una mayúscula de tamaño reducido, sin embargo en su diseño aparecen importantes sutilezas que la hacen diferir de ella.

29 El uso de los términos *mayúscula* y *minúscula* es siempre conflictivo al hablar de tipos de escritura anteriores a la Edad Moderna. Hay que tener en cuenta que los utilizamos en este texto sólo como apoyatura aclaratoria, pero hay que saber también que los alfabetos bicapsulares (mixtos, con cajas alta y baja) no se instituyeron definitivamente hasta las normalizaciones ortotipográficas que se hicieron necesarias con el desarrollo de la imprenta de tipos móviles en Occidente, y probablemente a causa de los intercambios comerciales con el material de impresión, y muy concretamente con la aparición del oficio del punzonista tipográfico.

30 Con el nombre de *escrituras nacionales* se conoce a una suerte de experiencias caligráficas que surgieron a partir del derrumbamiento del estatus imperial romano occidental, y como consecuencia del dibujo inicial del mapa de las naciones europeas.

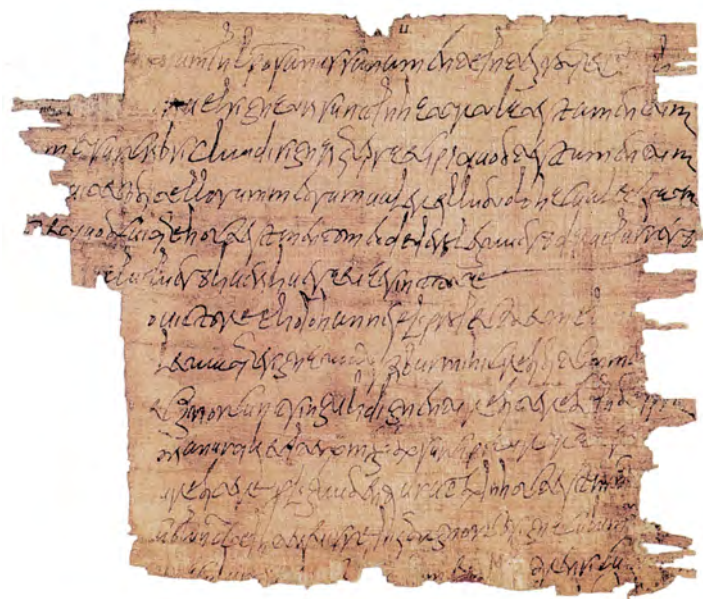


FIG. II.3.76

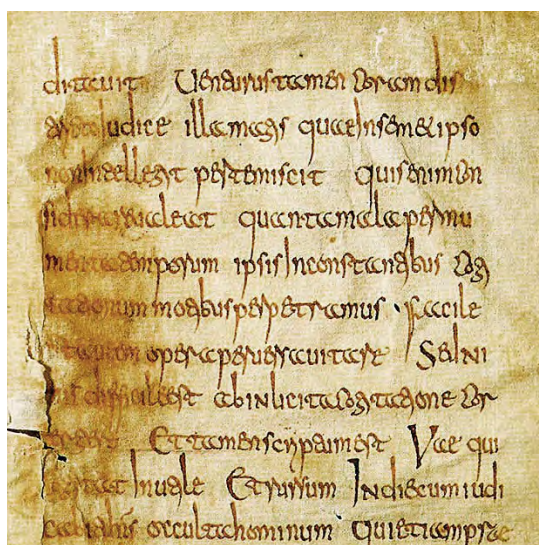


FIG. II.3.77

FIG. II.3.78

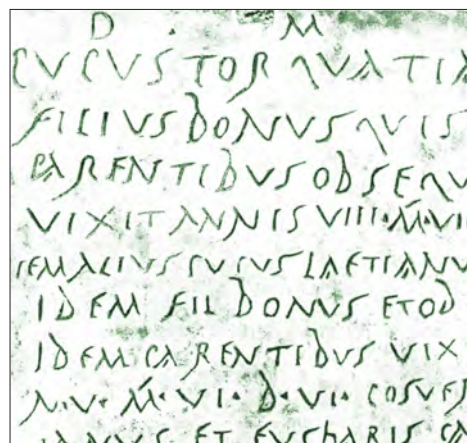


FIG. II.3.76. Escritura latina de fuerte cursividad en unas actas testamentarias sobre papiro de comienzos del siglo VI.

FIG. II.3.77. Escritura merovingia, una de las cuatro conocidas como *escrituras nacionales*.

FIG. II.3.78. Inscripción lapidaria tardorromana.

Antigüedad Tardía. En este papiro, la textura tipográfica parece sugerir una escritura de cuatro pautas, lo que haría pensar en una tabla de caracteres con glifos de *cajas alta y baja*³¹, lo que es sólo una falacia pues los alfabetos *bicapsulares*³² comenzarán a instituirse tan sólo a partir del renacimiento temprano. Y en cuanto a los glifos de caja baja con rasgos ascendentes y descendentes, como la «d» o «p» respectivamente, aún no han normalizado su apariencia, lo que sucederá a lo largo del medievo. Una fluidez similar a la del rescripto de Diocleciano y Maximiano la tenemos en unas actas testamentarias sobre papiro de comienzos del siglo VI conservadas en la Biblioteca Nacional de París (FIG. II.3.76). De nuevo las vinculaciones con las escrituras nacionales, sobre todo con la *merovingia* (FIG. II.3.77) de cuya fisonomía trataremos en el capítulo siguiente, son altamente sugerentes habida cuenta además de que este documento fue hallado al norte del territorio de las Galias.

La escritura cursiva romana, que es una evolución por corrupción de los modelos de la capital lapidaria, llegará a extenderse y aceptarse de tal modo que incluso se incorporará a los usos epigráficos de mediano protocolo, tal como aparece en algunas lápidas tardorromanas (FIG. II.3.78) en las que podemos destacar, por ejemplo, el aspecto de la «D» capital cuya panza prolonga sinuosamente el extremo superior del trazo hacia arriba y a la izquierda, en lo que supone un antecedente inmediato de la típica «d» semiuncial, antigua progenitora a su vez de nuestra actual «d» minúscula.

Dos tipos de escritura de carácter caligráfico aparecen también en el periodo imperial romano, la *capitalis rústica* y la *capital quadrata*. Aunque tradicionalmente se quiso ver en la *capitalis rústica* una evolución por corrupción de la *capital quadrata*, es ahora sin embargo indiscutible que la rústica es de fecha muy anterior, siendo entonces la *quadrata* una manifestación aislada de escritura tardorromana, cuya manifestación se produce por las causas que enseguida veremos.

La *capitalis rústica* posee un módulo estrecho, una gran cursividad expresada en la singular fluidez de sus gestos, un trazo ancho y una continuidad del texto sin espacios entre unidades de significado del discurso. El ángulo del cálamo es muy pronunciado, lo que da lugar a unos trazos verticales marcadamente estrechos y unos trazos horizontales de notable grosor. Algunos

31 La expresión *caja alta y caja baja* se refiere a los glifos en mayúsculas y minúsculas, respectivamente. Su denominación proviene de la situación que las suertes de tipos móviles de plomo tenían en los compartimentos de las cajas de composición de los chibaletes, o muebles donde se guardaban las pólizas tipográficas.

32 Un alfabeto *bicapsular* es un conjunto de glifos completo y capaz para la composición de un texto cuyos caracteres fonéticos se presentan en un doble juego de mayúsculas y minúsculas.

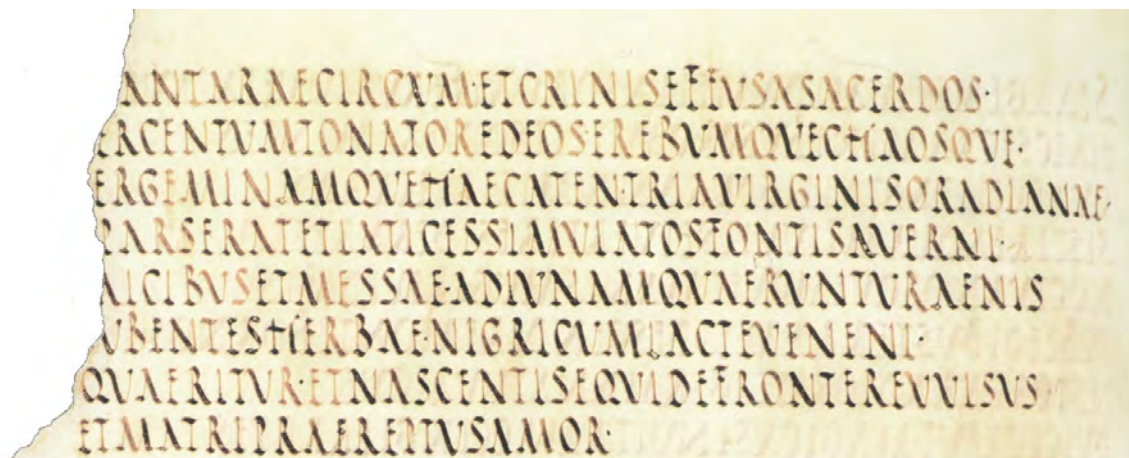
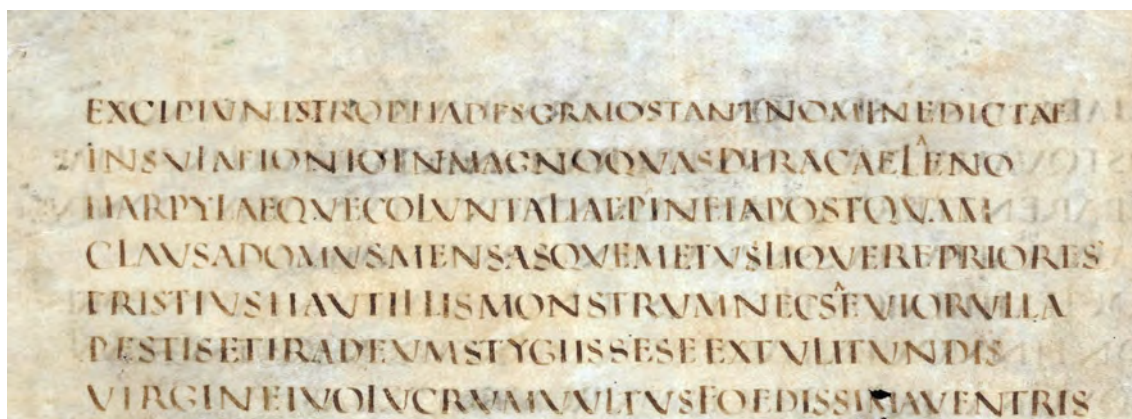


FIG. II.3.79

TREBIVM ET CAVIVM AED. OVE
FVSCVS CVM VACCULA FACIT

FIG. II.3.80

FIG. II.3.81

FIG. II.3.79. *Capitalis rustica* en un folio del *Codex Vaticanus Palatinus*, siglo v dc.FIG. II.3.80. *Capitalis rustica* en un grafiti pompeyano, siglo I dc.FIG. II.3.81. *Capital Quadrata* en un folio del *Codex Sangallensis*, siglo v dc.

caracteres presentan singularidades como el glifo «A» cuyo transversal desaparece siendo parcialmente sugerido por el amplio rasgo terminal al pie del asta ascendente. Un bello ejemplo de rústica lo hallamos en el *Codex Vaticanus Palatinus*, del siglo V dc. (FIG. II.3.79). Pero de fecha muy anterior, siglo I de nuestra era, son también las rotulaciones parietales pompeyanas en rústica, algunas de las cuales desarrollan unas prolongaciones en las astas de gran fluidez y cursividad (FIG. II.3.80). Como sugiere Martínez-Val, la capitalis rústica bien pudo haber surgido a partir de la evolución por cursividad de la rigurosa arquitectura de las letras capitales de rango institucional³³ proporcionando a los copistas un modelo de escritura más amable a los movimientos naturales de la mano. De hecho la mayor parte de los códices latinos de finales del imperio están escritos en capital rústica.

Por su parte la capital quadrata (FIG. II.3.81) presenta un muy fuerte vasallaje con respecto a las formas de la lapidaria monumental, a cuya arquitectura es especialmente sumisa. No parece hoy haber motivo para considerar a la quadrata antecedente reglado de la capitalis rústica, habida cuenta de los pocos y tardíos ejemplares que se conservan de ella. La rústica es, como acabamos de ver, probablemente muy anterior a la quadrata. Y sólo la rústica es capaz de explicar de modo convincente el fenómeno de mutación hacia las escrituras cursivas de la baja latinidad. Sumándonos al criterio del calígrafo Claude Mediavilla³⁴, la capital quadrata surge aparentemente sin ascendencia natural, en un momento de desplome de la seguridad política del imperio de Roma. Aparece siempre vinculada a los espacios monacales, los nuevos centros de poder desde lo religioso, erigidos ahora en esforzados paladines de un nuevo orden social. Para Mediavilla la rigurosa apariencia de la quadrata y la firmeza de su ordenación arquitectónica es el claro trasunto de la voluntad expresa de recuperación del equilibrio y la estabilidad desde la autoridad de la Iglesia. La severa apariencia de la quadrata actúa de vehículo difusor del anuncio de un nuevo orden, que se revela a sí mismo a través de unos glifos que se miran en el espejo de los tipos del periodo imperial, de cuya vigorosa poética bebe. La capital quadrata, al igual que la rústica, es una escritura de trazo ancho, pero a diferencia de ella presenta un notable *ductus*

33 Como bien dice Martínez-Val, la arquitectura de las letras capitales romanas «...presentan rasgos que las hacen muy apropiadas para ser grabadas en piedra, pero su uso en papel requiere notable habilidad e inversión de tiempo. Quizá por esto se desarrollaron las llamadas *capitalis rústica* algo más económicas de espacio, y que se pueden trazar con un número menor de gestos de la mano».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía práctica*. Ed.Laberinto. Madrid, 2002. p.64

34 MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*... op.cit. pp.98 ss.

FIG. II.3.82

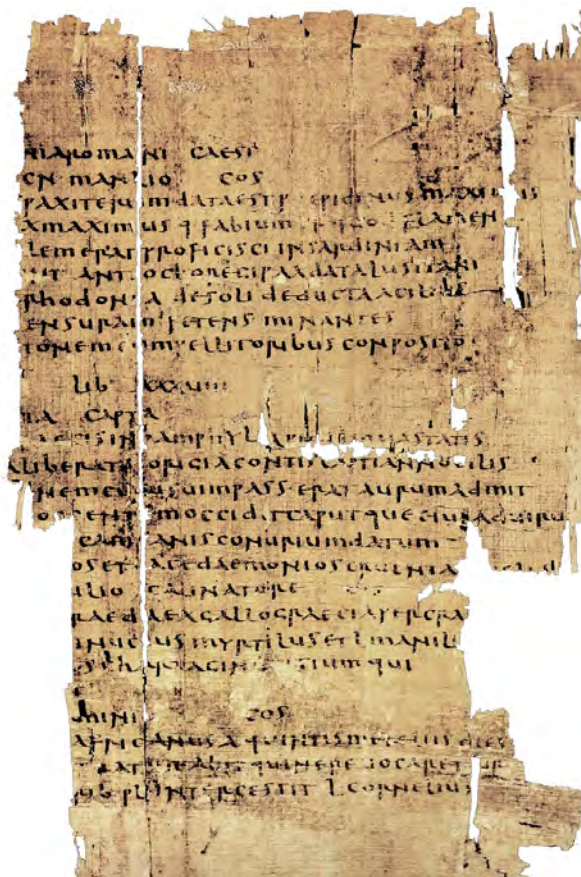


FIG. II.3.84

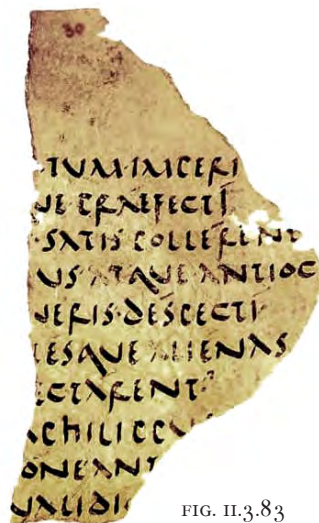


FIG. II.3.83



FIG. II.3.85

FIG. II.3.82. *Capital Quadrata* con el carácter «L» sobrevolado sobre la pauta superior del texto.

FIG. II.3.83. Fragmento del *De Bellis Macedonicis*, siglo II dc.

FIG. II.3.84. *El Epitome de Tito Livio*, siglo III dc.

FIG. II.3.85. Lápida de Flavius Pudens en honor a Vocontius, siglo III dc. .

quadratus, con unas proporciones próximas al cuadrado, de ahí su nombre; el desarrollo del texto es homogéneo y sin espacios vacíos entre unidades de significado, y la altura de sus glifos se adapta con rigor al doble pautado aunque algunos caracteres presentan una empecinada voluntad de prolongación de los rasgos más allá de los límites definidos por las pautas, como es el caso de las letras «L», «F» o, incidentalmente la «I» (FIG. II.3.82). Estas prolongaciones de las astas, que a veces hemos encontrado también en la capital lapidaria latina, la recogerán las escrituras uncial y semiuncial tardoantiguas y luego las escrituras medievales. Lo cual influirá en el origen de los caracteres con rasgos ascendentes y descendentes de los glifos de caja baja en uso en las tablas de caracteres de nuestra moderna escritura occidental.

Finalmente, y en relación con la escritura capital rústica, cabe citar otras dos escrituras que parecen requerir de ella una relación de parentesco. Estas escrituras son el tipo *De Bellis* y el tipo *Del Epitome*. La primera recibe su nombre del fragmento de un folio en pergamino conservado en el British Museum de Londres, del siglo II dc. intitulado *De Bellis Macedonicis* (FIG. II.3.83), con unos rasgos de escritura cuyo aspecto parece evidenciar una deuda con la capitalis rústica. En el tipo *De Bellis* se observa un cambio de orientación de la pluma en un ángulo menor con la horizontal, pues si en la capitalis rústica los trazos verticales son visiblemente más estrechos que los horizontales, en *De Bellis* el giro del instrumento provoca una inversión del ritmo de modulación. El fragmento pertenece a un libro de los del tipo códice, de folios de pergamino plegados y cosidos; formato que sustituyó lentamente al libro del tipo *volumen* o *rollo*, más común al soporte papiro. La revolución que debió suponer el formato códice en relación al rollo, en cuanto al modo de acceso a los contenidos, es similar a la diferencia entre un disco digital de datos con respecto a una cinta magnética de casete. Tanto en el rollo de papiro como en la cinta magnética el acceso es lineal y para pasar de un punto a otro de la información hay que recorrer los estadios intermedios. Pero tanto en un disco digital como en un libro de formato códice el acceso es no lineal, inmediato, lo que mejoraría más adelante con el uso de la *foliación*³⁵ y la indexación de contenidos. La escritura del pergamino del British presenta en su conformación unas soluciones que la emparentan con los inmediatamente posteriores tipos uncial y semiuncial. El segundo tipo de escritura, el tipo *Del Epitome*, lo conocemos por un folio en papiro conservado también en el British y datado en el siglo III dc. Perteneció a *El Epitome de Tito Livio*

35 La *foliación* es la numeración que aparece en algún lugar de los márgenes de una hoja o folio en un libro de formato códice. Tan sólo aparece en la cara anterior del folio, que se llamará entonces *folio recto*, siendo la cara opuesta el *folio vuelto* o *folio verso*.

(FIG. II.3.84), de cuyo título procede la denominación del tipo de escritura que contiene. Para Mediavilla es fundamental la consideración de este tipo de escritura para comprender el proceso evolutivo que, por corrupción, va transformando las letras capitales en glifos de caja baja, si bien en torno a este asunto hay que considerar opiniones como la de Aicher para quien no está tan clara la progenitura de los tipos capitales de caja alta con respecto a los cursivos de caja baja, pues para él «siempre existió una cursiva de forma paralela a la escritura *culta*»³⁶. En línea con Aicher parece estar la opinión de Sousa³⁷, para quien la aparición de los glifos de caja baja no son evolución directa de la capital lapidaria sino el resultado de un desarrollo paralelo en la escritura *actuarial*³⁸. Pero si aceptamos como válida la presunción de la relación sucesoria de la capital con respecto a la cursiva, el tipo *Del Epitome* supondría un paso adelante tras el tipo *De Bellis*, hacia una evolución de los caracteres de caja baja. Por lo general los trazos verticales del tipo *Del Epitome* son gruesos y los horizontales delgados, lo que invierte la dinámica de la capitalis rústica y delata, al igual que en el tipo *De Bellis*, un cambio de angulación de la punta del cálamo con respecto a la horizontal. La escritura del tipo *Epitome* se acepta e institucionaliza relativamente temprano pues la encontramos inscrita en piedra en una lápida del siglo III dc. de Flavius Pudens en honor a Vocontius (FIG. II.3.85). Tanto los tipos *Bellis* como *Epitome* deben probablemente su progenitura a la capitalis rústica y supondrían una transición hacia las escrituras unciales tardoantiguas, además de poder ser consideradas como el eslabón perdido entre éstas y las capitales lapidarias hacia la conformación de nuestra modernas letras de caja baja³⁹.

Todas estas escrituras extrainstitucionales de la civilización latina del último periodo son la expresión de la relajación de las formas de protocolo de un estado autoritario en declive y son

36 Dice Aicher que «es habitual que la historia de la escritura se conciba como una transición gradual desde la capital hasta nuestras letras minúsculas condicionada por las diferentes técnicas de escritura. Sin embargo, parece ser que la tendencia hacia nuestra minúscula tiene su origen en el hecho de que siempre existió una cursiva de forma paralela a la escritura *culta*».

AICHER, Otl. *Tipografía*... op.cit. p.52

37 La opinión de Sousa acerca del comportamiento arquitectónico de las escrituras institucional y epistolar es que «la escritura en un soporte arqueológico se manifestaba mediante las incisiones obtenidas con una herramienta para incidir. La escritura en soporte paleográfico, que suponía un enorme avance en relación con el anterior, necesitaba de un elemento intermedio entre el soporte y el instrumento de escritura; este medio era la tinta».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia* ... op.cit. p.57

38 La escritura *actuarial* o también llamada *epistolar* es aquella que se realiza manualmente, en plenitud del maridaje de los elementos integrantes en el procedimiento escriptor, y con la cualidad añadida de la voluntad de velocidad y, por tanto, presentando una fluidez de rasgos que a menudo se expresa en ligaduras de caracteres, entre otros aspectos.

39 MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*... op.cit. p.114

también por ello mismo el testimonio de las transformaciones por disipación de unas colectividades cuya desintegración fue el motor para el ensayo de unas nuevas propuestas de articulación, edificadas a partir de los viejos elementos heredados de la fuerza aglutinante que las antecedió.

